



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La representación, los recursos y el sentimiento del honor en Calderón de la Barca

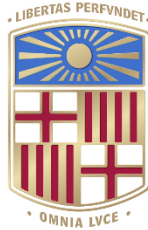
Laura Juan Merino



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

TESIS DOCTORAL

LA LLAVE Y LA CADENA.

LA REPRESENTACIÓN, LOS RECURSOS Y EL SENTIMIENTO DEL
HONOR EN CALDERÓN DE LA BARCA

LAURA JUAN MERINO

Directora: DRA. LOLA JOSA
Codirector: DR. GASTÓN GILABERT
Tutora: DRA. LOLA JOSA

Programa de doctorado
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología y Comunicación

2020

¿Y quién de vosotros, por ansioso que esté,
puede añadir una hora al curso de su vida?

Mateo, 6:27

Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante.

El gran teatro del mundo

ÍNDICE

Resumen.....	7
<i>Abstract</i>	8
Agradecimientos	10
Abreviaturas para las obras de Calderón de la Barca	11
I. INTRODUCCIÓN.....	12
Objetivos	12
Metodología y desarrollo de la investigación	18
Estado de una cuestión ideológica: olvido, exégesis y recuperación de Calderón y su teatro.....	24
II. LUCES Y SOMBRAS DEL MUNDO BARROCO: DEL OPTIMISMO RENACENTISTA A LA CONFIGURACIÓN DEL SISTEMA DEL HONOR	36
«Sueña el rey que es rey». El despertar del imperio.....	41
Un monarca, un imperio, una espada.....	41
Un gobierno de tinta y papel.....	44
La <i>Pax Hispanica</i> y el fin de una era.....	47
Dichas y tragedias del melancólico Rey Poeta.....	51
Cuando los monstruos volvieron a convertirse en coordenadas: América y la ruptura de la ecúmene cristiana	57
La revolución cosmológica y el alejamiento de Dios.....	63
El «criterio de verdad» y la solución tridentina	69
La nueva ley del mundo: el honor, obsesión del hombre «inapasionable»	76
III. DE LA IDENTIDAD DE DIOS A LA DEL SER HUMANO: SIGNIFICADO Y USO DE «SOY QUIEN SOY».....	83
El valor y los derechos de la sangre	90

«Por lo menos la vida y por lo más el honor»	93
El sagrado del honor	102
La nobleza de vencerse a uno mismo	105
«No sé quién soy»	111
IV. CONFLICTOS RELACIONADOS CON EL ABUSO DE LA AUTORIDAD REAL.....	113
El rey tirano por amor.....	113
La tiranía de la voluntad de poder	122
La piedad, emblema de la casa de Austria e hilo de Ariadna calderoniano	126
V. LA FAMILIA Y LOS CONFLICTOS DE HONOR.....	136
Al filo de la espada: la justicia del padre y la desobediencia del hijo	136
Un reino destruido. La guerra entre reyes y príncipes	152
Albedríos femeninos e inmisericordes voluntades paternas.....	164
La suntuosa cárcel de los hados: dos princesas custodiadas por el rey	171
Hermanos honrados, hermanas invisibles. Historia de un duende y una alacena	174
La protección materna y el sueño de la libertad.....	182
De padres tiranos e hijos rebeldes: la confrontación de las dos caras del honor	188
VI. EL HONOR DE VIRTUD, ALMA DE <i>EL ALCALDE DE ZALAMEA</i>.....	193
VII. <i>LAS ARMAS DE LA HERMOSURA</i>, ESPEJO DE UNA SOCIEDAD EN CRISIS.....	206
El clavel que silenció a Aminta: idealización y denostación de la mujer	206
El senado romano y la Junta de Reformación de Olivares.....	213
La mitificación de Roma y el concepto del héroe castellano	220
Entre la lira y el tambor: dos visiones antagónicas del honor	225
Sobre la pretendida construcción mediante opuestos de <i>Las armas de la hermosura</i> y su denuncia al sistema del honor	237
La mirada crítica del teatro.....	245

VIII. LAS TRAGEDIAS DE VENGANZA Y LA TIRANA LEY DEL HONOR	260
La cuchilla, la bala y el fuego: la tragedia del sacrificio de honor.....	260
Los uxoricidas menores	262
Vicente de Foix.....	263
Curcio.....	266
Hércules	270
Los uxoricidas mayores	273
Gutierre Alfonso de Solís	282
Lope de Almeida.....	300
Juan Roca.....	316
Las damas.....	328
Mencía	337
Serafina.....	353
Leonor.....	364
El crimen	381
La autoridad.....	390
Sebastián I.....	391
Pedro I.....	395
Federico de Ursino.....	411
La verbalización de la tragedia	417
IX. CONCLUSIONES. LA PREGUNTA SIN RESPUESTA DE COQUÍN	431
X. BIBLIOGRAFÍA	444
Obras de Calderón de la Barca	444
Estudios y referencias bibliográficas.....	447

RESUMEN

A lo largo de los siglos, muchos han sido los epítetos o apostillas que han acompañado el nombre de Pedro Calderón de la Barca: dramaturgo, sacerdote, protegido del rey Felipe IV, máximo exponente del auto sacramental, escritor de *La vida es sueño*. De todas ellas, solo dos parten de su propia vida; el resto son herencias de su vocación teatral y, las más peligrosas, concepciones parciales sobre su obra y figura, prejuicios silenciosos que no forman parte del listado oficial, pero habitaron en la mente de numerosos críticos y aún ahora perduran. Entre el nombre y el silencio, fácil es sembrar sofismas, y si bien Pedro Calderón de la Barca es uno de los nombres más conocidos de nuestra literatura también es, quizás por esa misma razón, uno de los menos leídos, uno de los más distantes.

Puesto el honor en el corazón de su dramaturgia, este ha sido forzosamente objeto de disección, de desprecios y alabanzas, convergiendo en demasiadas ocasiones ideología y conclusión filológica; desde Bances Candamo a Francisco Ruiz Ramón, muchos han sido los estudios, valoraciones, aproximaciones y definiciones a él dedicados. Todos ellos marcaron con sus pasos la senda aquí recorrida y, por ello, esta tesis es su heredera al tiempo que primera piedra y nuevo camino; a partir de un corpus extenso e integrador de los principales géneros, la presente investigación profundiza, señala y fija los mecanismos, formas de representación y sentimientos en los que distintos tipos de personaje experimentan el honor en la Comedia calderoniana, estableciéndose al mismo tiempo una unión entre su significado dentro del universo dramático y las significaciones imaginarias de la sociedad barroca, siendo contexto histórico y vivencia religiosa las que determinen el dual rostro del honor en su teatro. Solo visto bajo este prisma global, en constante relación con la realidad del espectador de la época puede comprenderse como el honor, además de ser su causa, es a su vez una consecuencia de las pasiones y vencimientos de las figuras que dudan, sufren, aman, asesinan y se sacrifican sobre el escenario.

ABSTRACT

Throughout the centuries, many have been the epithets or apostilles that have accompanied the name of Pedro Calderón de la Barca: playwright, priest, protégé of King Felipe IV, best representative of Auto Sacramental, writer of *La vida es sueño*. Of all of them, only two originate from his own life; the rest are legacies of his theatrical vocation and, the most dangerous, partial conceptions about his work and figure, silent prejudices that are not part of the official list but inhabited the minds of many critics and still remain. Between the name and the silence, it is easy to sow sophistry, and although Pedro Calderón de la Barca is one of the best known names in our literature, he is also, perhaps for the same reason, one of the least read, one of the most distant.

With honour being placed at the heart of his dramaturgy, he has necessarily been the object of dissection, scorn and praise, ideology and philological conclusion converging on too many occasions; from Bances Candamo to Francisco Ruiz Ramón, many have been the studies, evaluations, approaches and definitions dedicated to him. All of them marked with their steps the path travelled here and, therefore, this thesis is their heir as well as the first stone and a new path; from an extensive corpus which integrates the main genres, this research deepens, points out and fixes the mechanisms, forms of representation and feelings in which different types of characters experience honour in Calderonian comedy, establishing at the same time a union between its meaning within the dramatic universe and the imaginary meanings of baroque society, being the historical context and religious experience which determine the dual face of honour in his theatre. Only seen under this global prism, in constant relationship with the reality of the spectator from that time, can it be understood how honour, in addition to being its cause, is in turn a consequence of the passions and victories of the figures who doubt, suffer, love, murder and sacrifice on stage.

AGRADECIMIENTOS

Hace unos años comencé un recorrido vital que me iba a convertir, sin yo saberlo, en quien soy. Hoy, acabado el peregrinaje, puedo al fin tomar un respiro y dedicar unos instantes a agradecer a todas aquellas personas, hados y circunstancias que me han acompañado y dado fuerzas en cada alto en el camino.

A Teresa Merino y Antonio Juan, mis padres, por estar siempre a mi lado y por transmitirme desde niña el amor por los libros; gracias a vosotros, jamás caminaré sola. A Marc, cuyo apoyo e infinita paciencia ha llenado de enredo y alegrías la trama de esta tragicómica tesis. A los amigos que han esperado al otro lado de la orilla a que emergiera de mi despacho y me han hecho sentir arropada en una época a veces tan solitaria.

A la doctora Lola Josa, mi maestra, porque sin su guía jamás habría comenzado a recorrer esta senda de galanes, damas, venganzas, honor y piedades; por darme alas en cada conversación y por anclarme en tierra con gracianescos aforismos de prudencia en cada revisión. Con todo el corazón, gracias por hacerme ver que los molinos eran, en realidad, gigantes. Al doctor Gastón Gilabert, codirector y compañero de despacho y de viaje. Por los consejos y ánimos que alumbraron los recovecos oscuros de la duda.

A los miembros del Grupo de Investigación Digital Música Poética, mi segundo hogar durante estos años; a Mariano Lambea, cuya vocación y rigor son el ejemplo que espero siempre seguir. Al departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, por su cálida acogida, en especial a las doctoras Marisa Sotelo y Ana Rodríguez, por su siempre presta ayuda y disposición. Y, finalmente, a *Aulascenica*, por permitirme liberar a Segismundo y jugar a ser, durante un breve sueño, directora de una pequeña pero inmejorable garnacha.

ABREVIATURAS PARA LAS OBRAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

A secreto agravio, secreta venganza

Casa con dos puertas mala es de guardar

Darlo todo y no dar nada

De un castigo, tres venganzas

El alcalde de Zalamea

El médico de su honra

El pintor de su deshonra

Gustos y disgustos no son más que imaginación

La cisma de Inglaterra

La devoción de la cruz

Las armas de la hermosura

Las cadenas del demonio

Los cabellos de Absalón

Los tres afectos de amor

A secreto agravio

Casa con dos puertas

Darlo todo

De un castigo

El alcalde

El médico

El pintor

Gustos y disgustos

La cisma

La devoción

Las armas

Las cadenas

Los cabellos

Los tres afectos

I. INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

Mi relación con Pedro Calderón de la Barca empezó un verano de 2012, en una pequeña aula de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Sus versos cerraron la asignatura de Teatro español del Siglo de Oro, y suya fue la única obra del programa con la que, por más que intenté descifrarla, sentí una distancia insalvable: *La vida es sueño* no logró conmoverme tan intensamente como *La tragedia de Numancia*, era demasiado ajena a las licencias, enredos y dulzuras de *El perro del hortelano* y *La verdad sospechosa*; las iras y revelaciones del príncipe palidecían entonces ante la grandeza y pasiones de *El Burlador de Sevilla*. La espina anticatárquica de su desenlace me desconcertaba, e hizo que a mis ojos Calderón fuese un dramaturgo esquivo e inescrutable, un misterio que quedó abandonado en un cajón hasta que en 2014 empecé el máster de Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana. Dos años después de aquella primera lectura, Juan Roca trocó en oro la flecha de hierro clavada por Segismundo. Las tragedias de venganza me descubrieron el horror del honor y me acercaron al escritor que tan lejano me había parecido anteriormente, abriéndome la puerta de su universo dramático: tras *El pintor de su deshonra* llegó *No hay cosa como callar*, Comedia¹ que se convirtió juntamente con *El Burlador de Sevilla* –del que jamás me podré desprender al ser la razón que me impulsó iniciar mi andadura como filóloga– en el corazón de mi tesina.

Don Juan de Mendoza me mostró cómo el honor puede ser homicida aun cuando la sangre no llega a derramarse, mientras que los pesares y determinación de Leonor me acompañaron a lo largo de todo el proceso de escritura. Volví a presenciar un desenlace tan injusto como irremediable, al tiempo que empezaba a comprender los caminos e

¹ A lo largo de la tesis se utiliza el concepto «Comedia» con mayúsculas en su ampliamente conocida acepción de obra dramática, independientemente del género dramático de la misma.

intenciones de un autor que escribía defendiendo unos preceptos a fin de ensalzar otros muy distintos. *No hay cosa como callar* fue la tercera obra calderoniana que leí y la primera que diseccioné verdaderamente de forma crítica, adentrándome en cada epígrafe, en cada relectura, más y más en el laberinto que es su dramaturgia. Y desde ese momento hasta ahora, este ha sido mi hogar; un hogar, lo confieso, menos transitado de lo que imaginaba cuando empecé este viaje, porque ciertamente Calderón no es un puerto de cómoda arribada. Más que un minotauro de rostro sacramental y pies de enredo, su teatro es semejante a la hidra de Lerna por lo múltiple de su registro, contrastando la parálisis de la tragedia con la vivacidad de sus comedias, la sobriedad mística de sus autos con el fasto de sus piezas mitológicas. El escritor dio vida al arquetipo mientras se ocultaba entre los conceptos y medias verdades de su verso, provocando con ello un desconcierto de compleja superación: aquí se produce la gran paradoja calderoniana, pues si su arte, esto es, su forma de entender el teatro, lo laureó, también le impuso el silencio del olvido. Tal y como tristemente describe Trías, Calderón es para el público no especializado una sombra de marcado carácter ideológico, un nombre perenne en los estantes de cualquier librería, pero que pocos deciden abrir:

Y también interesa, con particular apremio y urgencia, tener muy presente el carácter algo quebradizo e irregular de la recepción de esas obras. De hecho solo una docena se ha filtrado, con mayor o menor fortuna, en el repertorio teatral, no solo español. Ingente número de obras de grandísimo valor se hallan, todavía, en estado de duermevela, esperando su resurrección escénica, o como mínimo lectora. Condenado a ser «teatro leído» para honor y gloria de una legión de futuros doctorandos y de un escaso club de «amigos de Calderón» (entre los que me cuento), Calderón subsiste en la memoria colectiva hispánica tan solo como Gloria Nacional que da nombre a calles, plazas y teatros (2001:10).

Durante los años que han ocupado la redacción de esta tesis, me he dado cuenta de dos verdades: una es el triste olvido en el que se ha sumido, a nivel general, la dramaturgia calderoniana más allá de sus obras principales. La segunda es que Calderón de la Barca fue, es y será un autor escudado en la indeterminación, hecho que implica que la distancia que se establece entre el público y su obra sea bidireccional. Sus Comedias mayores —o, quizá sería más preciso, las más conocidas— se caracterizan por unos desenlaces sangrientos, de valores caballerescos desfasados, de venganzas inmisericordes y ascensiones de santos totalmente opuestas a la estética y ética actuales. Sus versos son largos, sus amores acaban enfriados en el alfeizar de la honra en más ocasiones que en

menos, sus monólogos nos obligan a enfrentarnos a las sombras más terribles de nuestra propia debilidad y razón. Desde la realidad de su ficción, nos hace comprender, aunque solo sea durante un brevísimo instante, a fieras que ansían ser hombres, a hombres que aceptan ser fieras por honor, a la gran vanidad y mentira de un mundo vacío de trascendencia. Hizo de los miedos protagonistas y en vez de sacrificarlos en escena los consagra, los hace sobrevivir, los acompaña de los suspiros de admiración del resto de personajes.

En su corpus profano, Calderón es cruel, porque cruel es la realidad en la que vive el hombre. Es un mundo ajeno al Dios justiciero de *El Burlador de Sevilla*, aquel que todo lo ordena, porque en el mundo del honor no hay lugar para su Gracia. Aquí, el ser humano llora, vive y sufre en soledad, lucha con su entorno y consigo mismo. Todo es una gran guerra que acaba en honras, en vencimientos personales, en sacrificio. Y es precisamente ese enfrentamiento interior, esa lucha inacabable la que hace del Pedro Calderón uno de los mayores autores de la literatura española, pero también un monte insondable admirado desde la distancia. No obstante, no puedo decir que no comprenda esta distancia, porque es precisamente de ella de donde nace esta tesis: la necesidad personal de entender esos silencios y, sobre todo, de combatir la incomodidad provocada por sus desenlaces hizo de mí un Quijote y a él un molino, un bachiller, incluso un Sancho y una Dulcinea, ya que fueron siempre sus giros y matices los que me guiaron por el laberinto de su teatro. Poco a poco, descubrí el Calderón del entremés, de la comedia de enredo, el que oculta su ironía y su desagrado por la pompa en versos de criado. Poco a poco, comprendí que era imposible encontrar la catarsis en las tragedias de venganza porque, simplemente, su ausencia era precisamente la catarsis. En resumidas cuentas, tras años de lecturas, de armarme con bibliografía y sumergirme en cada verso y palabra, he aprendido que el objetivo no debía ser encontrar la salida, sino recorrer el laberinto. La presente investigación nace, entonces, de mi propio deseo de descifrar al autor, de hallar una verdad en medio de un desierto de incertezas. Cuando empecé, ni siquiera tenía unos objetivos precisos en mente. Solo me sumergí a leer, y después de decenas de Comedias vi que la causa de mi incomodidad –y la grandeza de su teatro– era el abstracto concepto del «honor». A su estudio he dedicado estos últimos años, dispuesta ya no a vencer, sino a entender y escuchar a ese cíclope de apariencia monstruosa, pero capaz al mismo tiempo de proteger al inocente en el más dulce verso gongorino. Después de muchas relecturas, frustraciones y alegrías, establezco en estas páginas los objetivos de mi investigación

académica, nacidos, como no podía ser de otro modo, de mis propios objetivos personales con el autor.

Esta tesis no pretende contestar la «gran pregunta» calderoniana. No hay entre sus páginas una respuesta absoluta e irrefutable del posicionamiento del autor respecto al sistema ideológico del honor en la sociedad del Seiscientos, ni se ha diseccionado el texto con ideas preconcebidas sobre su supuesta complicidad o rechazo. Transformando en afirmación la pregunta lanzada por Francisco Ruiz Ramón en la *Introducción* de su edición de las tragedias de honor, «es hora ya de emprender la desmitologización del teatro calderoniano», «cuyo enfoque crítico, aunque haya mudado sus técnicas y su lenguaje, sigue empecinado en las ideas acuñadas por Menéndez Pelayo, en torno a las cuales se sigue dando vueltas, bien para negarlas, bien para afirmarlas, pero sin cambiar de raíz el punto de vista» (1968:22). Es importante subrayar la importancia de esta premisa, dado que si pretende descifrarse al individuo en vez de al artista desde su obra se está haciendo un ejercicio de finalidad más política que literaria, focalizada en la reafirmación de una ideología y no en la investigación de un recurso dramático como lo es, en esencia, el concepto del honor recogido en la Comedia barroca.

Los objetivos de los que parte la presente investigación son, en primer lugar, establecer cómo se representan y desarrollan en el corpus profano calderoniano los distintos mitos políticos, sociales y religiosos asociados al honor, tales como su concepción religiosa y estamental, el papel condicionante y diferenciado que ejerce sobre hombres y mujeres, su relación con la autoridad familiar y política y la relevancia prácticamente sagrada del amor y la piedad como valores asociados al honor o contrarios al mismo.

Una vez descritas, a partir de capítulos organizados en temáticas concretas y obras en sí, las situaciones y contextos del honor se definen sus mecanismos, es decir, cómo este es utilizado dentro de cada Comedia y qué privilegios y obligaciones impone, de forma general, sobre los personajes, los cuales serán en ocasiones víctimas, otras beneficiarios de la llamada «ley de honrado»: partes fundamentales de estos mecanismos serán la obligada restitución sangrienta, la tiranía del soberano y la del *pater familias* – amparada en una concepción altamente manipulada de la honra nacional y familiar– y los recursos que las damas, sus mayores víctimas, habrán de utilizar para frenar la rueda de venganza iniciada por sus padres, hermanos o maridos.

Finalmente, el objetivo principal de estas páginas es demostrar que, dentro de un corpus tan extenso y aparentemente antitético como es el calderoniano, existe un hilo de Ariadna que une el mensaje del auto y el de la tragedia de venganza, un ideal que se sustenta y refleja en la concepción que el personaje defiende del honor. Sobre este punto, esta tesis define, contextualiza y une los dos rostros de la honra que, como las máscaras de Talía y Melpómene, acompañan su dramaturgia: el honor de la venganza y el honor del perdón. Su faceta trágica, el sangriento honor de restitución fundamentado en la fama, es la más estudiado por la crítica y sobre la que se han construido, históricamente, los discursos relativos al posicionamiento de Calderón de la Barca respecto a la llamada «ley de honrado»; por otra parte, aquel que es «patrimonio del alma» –nacido de la virtud y dádiva de Dios–, el cual ha sido recluido en dramas específicos y siendo por lo tanto tratado como un paradigma mayormente vinculado al *El alcalde de Zalamea* y su dramaturgia religiosa. No obstante, esta investigación prueba cómo sendos tipos de honor aparecen siempre ligados en todas y cada una de sus Comedias, si bien en numerosas ocasiones tendrá uno de ellos más preponderancia en la trama. De esta forma, la obra, independientemente de su género dramático, presentará o bien un protagonista dividido entre la violencia y la misericordia o construirá la trama sobre dos personajes enfrentados, naciendo de su particular visión del honor el conflicto sobre el que se construirá el argumento.

Por todo ello, esta tesis es el primer estudio sobre el honor en Calderón de la Barca construido sobre un corpus amplio estructurado tanto en grupos temáticos que aúnan obras de distinto género como en capítulos dedicados, por ser la honra su centro argumental, exclusivamente al análisis de Comedias concretas; es, a su vez, uno de los primeros en presentar un examen exhaustivo del texto en aras de refutar ciertas premisas ideológicas o ancestrales interpretaciones, naciendo los objetivos y, en consecuencia, también las conclusiones de la propia pluma del autor. Cuarenta obras llenan los centenares de páginas que conforman este trabajo, en cuyas conclusiones se halla, después de años de búsqueda, un atisbo de verdad: el descubrir que el honor no era, como suponía, molino convertido en gigante por personajes enajenados, sino un espejo donde se refleja el alma, corrompida por la pasión o salvada por la Gracia, del héroe, del asesino, de la virtuosa, del cautivo. Honor, piedad y justicia serán las tres divinidades de su teatro, desde el más breve entremés, pasando por la más sangrienta tragedia hasta el más clemente de los autos. Sin embargo, llegar a sus altares no será sencillo; muchos perecerán y vivirán

muriendo en el sueño de la fama y la «opinión». Piedad y Justicia serán las aguas sacramentales que limpien la sangre derramada por la violencia, llegando la oculta y eterna fuente sin origen, pero de caudalosa corriente a la que solo podrá acceder aquel que, libre de pasiones, prejuicios y miedos se acerca descalzo a su manida y trueque la espada por el manto del auténtico, graciosamente «inapasionable» y desapasionado honor, aquel que, como ya lo dijo san Pablo, es dádiva de Dios.

METODOLOGÍA Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

El principal desafío del doctorando que decide hacer una tesis sobre un autor tan estudiado como Pedro Calderón de la Barca es el tener que navegar por el inmenso océano de una bibliografía sumida en un proceso de constante crecimiento y actualización. A esta dificultad previa ha de añadirse, en el caso concreto de estas páginas, la elección de un tema tan transversal, complejo y lleno de matices como lo es el honor en un dramaturgo cuya producción, al margen de los autos sacramentales, supera el centenar de Comedias. Con estos condicionantes presentes, y en aras de definir un campo de trabajo lo suficientemente amplio como para poder establecer correspondencias entre sus partes y fundamentar las conclusiones en la propia obra del escritor, sin caer por otra parte en el extremo de un exceso bibliográfico que comprometiera el debido rigor académico, se ha seleccionado un corpus de cuarenta obras profanas, las cuales constituyen la base de esta investigación. En lo referente a la estructura, el presente trabajo se ha organizado – obviándose aquí los estudios introductorios, estado de la cuestión, conclusiones y bibliografía– en seis capítulos destinados respectivamente al análisis de una determinada problemática o visión del honor, construyéndose todos ellos a partir de una escogida selección de Comedias.

En el capítulo III, centrado en el concepto bíblico del «soy quien soy» destaca la presencia de dramas, hecho causado por la naturaleza defensiva y sacrificial del término en el teatro calderoniano. Las obras que organizan este apartado son:

Basta callar

De un castigo, tres venganzas

Duelos de amor y lealtad

El encanto sin encanto

El galán fantasma

El postrer duelo de España

El purgatorio de San Patricio

El secreto a voces

El segundo Escipión

El Tuzaní de la Alpujarra

La gran Cenobia

El siguiente bloque temático se basa en el enfrentamiento entre el honor del individuo y el respeto vasallático al soberano, continuando por lo tanto la preponderancia de dramas y tragedias. Pertenecen al capítulo IV:

Amor, honor y poder

Darlo todo y no dar nada

El príncipe constante

Gustos y disgustos no son más que imaginación

La hija del aire

El capítulo V trata sobre los conflictos de honor dentro del sistema familiar. Dependiendo de quién sean los miembros implicados en el enfrentamiento la obra pertenecerá a un u otro género dramático, siendo en consecuencia el apartado más heterogéneo y que más obras engloba. Recogemos aquí las principales²:

Casa con dos puertas mala es de guardar

Eco y Narciso

El monstruo de los jardines

Fortunas de Andrómeda y Perseo

La cisma de Inglaterra

La dama duende

La devoción de la cruz

La niña de Gómez Arias

La vida es sueño

² Esta primera división de obras por capítulos se ha llevado a cabo teniéndose en cuenta en qué apartado destaca más cada una de ellas, si bien en muchos casos una misma Comedia aparece y es estudiada a lo largo de toda la tesis: por solo citar un ejemplo, *El pintor de su deshonra* aparece en tercer, quinto y octavo capítulo porque, aun dándose el estudio más completo sobre la tragedia en este último, hay en su argumento escenas y circunstancias relevantes al concepto de «ser quien se es», además del enfrentamiento paterno-filial entre don Álvaro y don Luis.

Las cadenas del demonio

Los cabellos de Absalón

Los tres afectos de amor

No hay cosa como callar

A continuación, en los capítulos VI y VII se realiza el análisis de dos obras concretas, las cuales son:

El alcalde de Zalamea

Las armas de la hermosura

Mención aparte merece el capítulo VIII, el más extenso de toda la tesis, en el que se lleva a cabo una exhaustiva investigación sobre las tres tragedias de venganza:

A secreto agravio, secreta venganza

El médico de su honra

El pintor de su deshonra

Aunque estas son las obras principales del corpus, ha sido conveniente añadir otras de apoyo, cuya función es la de ofrecer un contexto a las distintas problemáticas y sentimientos del honor descritos en cada capítulo o matizar aspectos señalados en otras Comedias. Estas cinco obras son:

El mayor encanto, amor

El sitio de Breda

La banda y la flor

Lances de Amor y Fortuna

Los tres mayores prodigios

Para vencer a amor, querer vencerle

Sobre las ediciones utilizadas³, siempre que ha sido posible se ha recurrido a ediciones independientes, esto es, no englobadas volúmenes recopilatorios, de riguroso cuerpo crítico y editadas por estudiosos de amplia trayectoria y reconocimiento en la edición de textos de Calderón de la Barca, tales como Erik Coenen y Evangelina Rodríguez Cuadros, por citar solamente dos ejemplos. En los casos en los que esto no ha sido posible, se ha optado por utilizar las ediciones de Ángel Valbuena y Francisco Ruiz Ramón por sus estudios críticos y por ser, aun actualmente, de las más manejadas en los estudios que tratan sobre Calderón.

Por otra parte, la bibliografía se ha conformado a partir de un minucioso proceso de selección de referencias pertenecientes a las diversas líneas existentes dentro de los estudios calderonianos, desde las más tradicionales a las más actuales. El aparato crítico sustenta y complementa la lectura pormenorizada de las Comedias escogidas, siendo sus estudios una primera base de los diferentes análisis y valoraciones sobre el honor en Calderón que se han ido realizando.

Centrándome en el desarrollo de la investigación, esta da comienzo con un Estado de la Cuestión en el que se destaca la gran problemática subyacente en los estudios que han nutrido los orígenes de la crítica calderoniana: la frecuente apropiación ideológica que ha condicionado la recepción y estudio de su dramaturgia. La falta de percepción histórica, sumada a los intereses políticos de cada período y la constante construcción y destrucción de los mitos fundacionales de una nación que, tal y como se lamentaba Machado, ahora muere, ahora bosteza, sumió a Calderón en los embates del oprobio y la grandeza, lucha de percepciones y políticas que solo concluyó a principios del siglo XX con la progresiva vuelta a los textos y una revaloración del contexto en el que estos se produjeron.

Consciente de este pasado y de la imposibilidad total de alejar de forma absoluta toda sombra de subjetividad e idealización de su figura y obra, el estudio sobre el honor en Calderón empieza siglos antes de la redacción de su primera Comedia, pues la Introducción nos sitúa en la formación de la España de los Austrias, momento en el que

³ Véanse de la página 444 a la 447 de la Bibliografía, dedicadas exclusivamente a las ediciones de las obras de Calderón de la Barca.

se origina la construcción ideológico-política del imperio, así como los mitos y leyendas que moldearon el espíritu y mentalidad de los españoles que vivieron la unificación territorial y la expansión más grande de la historia hasta ese momento. Siglos después, los espectadores que se reunirán alrededor del escenario del corral esperarán ver en las representaciones los visos de ese pasado de espada y victoria, aún convencidos de ser el pueblo elegido de antaño, aún expectantes de observar una vez más la grandeza moral y los valores imperecederos de una nación arruinada, mas completamente consciente de su papel en el gran tapiz del mundo:

Se trataba de una multitud que, sin lecturas amplias, sin conocimientos, si se quiere, exquisitos en ciencia o literatura, tenía un horizonte mental de una enorme precisión, claridad y, sobre todo, cohesión. Todos ellos podrían diferenciarse y sentirse encontrados en opiniones sobre aspectos secundarios o circunstanciales; pero en los supuestos básicos necesarios sobre los que se asentaba el vivir de la gran máquina imperial española no les cabía a ninguno la menor duda, y todos reaccionaban por igual ante determinados hechos. Toda esa masa había recibido una educación férrea, idéntica, dentro de las normas de la ortodoxia católica y de la monarquía. Estaban acordes sobre el honor, la hidalguía, las conveniencias, la palabra empeñada, el amor. Para todos ellos la leyenda tradicional de la historia o de los sucesos patrios era la voz de la más intocable verdad. Sabían y estaban convencidos del papel divino que desempeñaban en la política europea y en la conquista de América. En los labios de todos podía afluir para cada situación un verso de romance, viejo de siglos y de experiencia, en que apoyar, unánimes, sus decisiones. Era el pueblo, y no el populacho; el pueblo, unión del noble y del villano ante la circunstancia histórica, del seglar y del clérigo ante la preocupación por la otra vida (Zamora Vicente, 1985:147).

Si pretende comprenderse esa sociedad en pleno proceso de evolución han de descifrarse las estructuras y pasiones del honor, elemento clave en la nueva organización social del Barroco. Y por esa razón, en la Introducción se describirán, por ser los mismos elementos que aparecen en las Comedias de Calderón, los referentes de pensamiento del siglo XVII, su contexto histórico, político, simbólico y social. En estas páginas, se destaca la problemática y particularidades de la vivencia religiosa en la península, los desafíos que acompañaron los cargamentos de oro venidos de las Américas, la revolución cosmológica y la implantación de la ortodoxia. De ese macrocosmos de cambios y reconstrucciones se pasa, en el apartado dedicado al asentamiento de los preceptos del honor y la honra, al microcosmos mental de los hombres y mujeres que recorrieron esa tierra de gloria, hambre, homilías y enfermedad; se desgrana todo lo que esta nueva ley del mundo supuso a nivel organizativo, sin obviar todo lo que destruyó en la incipiente

mentalidad individualista de una época en la que la misma vida partía de la imagen de un teatro.

Una vez enmarcado el contexto del autor y su obra, se ha procedido al estudio de las Comedias, el cual, tal y como se ha señalado anteriormente, se ha centrado fundamentalmente en el texto dramático, examinándose con minuciosidad cada diálogo, cada aparte, cada verso. Esta metodología ha condicionado que el cuerpo de la investigación esté fortificado con numerosas citas a fin de poder corroborar en las conclusiones las hipótesis planteadas en los objetivos a partir de la propia obra calderoniana, evitando de este modo –dentro de todo lo posible–, trasladar juicios subjetivos sobre personajes, temas y resoluciones. Esta metodología ha resultado crucial a la hora de superar antiguas lecturas aun hoy presentes en la crítica: ejemplo de ello es el juicio de Leonor, triste protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza*, a quien, a través de una interpretación sumamente parcial de su último monólogo, se la ha señalado como adúltera y responsable de su muerte, sin que se hallen en el texto ningún aparte, acotación o meramente verso que ciertamente demuestre tal premisa. En su condena, pesa más la ideología de Valbuena y Menéndez Pelayo –pilares de la crítica calderoniana de corte tradicionalista– que la evidencia escrita por el propio Pedro Calderón de la Barca, interferencia que, desde el siglo XVII con Bances Candamo a ciertas ediciones del XXI, ha pervivido en la crítica como verdad indiscutible, siendo en realidad una premisa indemostrable.

ESTADO DE UNA CUESTIÓN IDEOLÓGICA: OLVIDO, EXÉGESIS Y RECUPERACIÓN DE CALDERÓN Y SU TEATRO

Independientemente de su nivel de especialidad, la crítica nunca se ha mostrado indiferente ante Pedro Calderón de la Barca y su teatro. Denostado y recuperado, su figura preside cantidad de poéticas, artículos, querellas literarias y discusiones de café de ilustrados, románticos y contemporáneos, siendo la mayoría de las veces un blanco ideológico en el cual volcar las frustraciones y aspiraciones de cada época. Por todo ello, acercarse al Calderón retratado por Nicolás Fernández de Moratín, Juan Nicolás Böhl de Faber o Marcelino Menéndez Pelayo, entre muchos otros, significa asomarse a la esencia dogmática de una era, ejercicio sumamente interesante a nivel histórico pero que, en el literario, ha contribuido a forjar una imagen falsa e interesada del dramaturgo, extendida por determinados grupos de poder.

El estudio más completo del estado de la cuestión de los estudios calderonianos es, por la amplitud y minuciosidad de su análisis nacional e internacional, *Calderón y la crítica: historia y antología*, escrito por Manuel Durán y Roberto González Echevarría en 1976 y base fundamental de estas páginas. A esta obra han de sumársele el estudio de Franco Meregalli en relación a la recepción europea de sus Comedias, «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano» (1983) y los artículos, más centrados en períodos concretos y en la adulteración que en ellos se hizo del dramaturgo, como «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», de Joaquín Álvarez Barrientos (2000); Enrique Banús y Luis Galván (2002) en su «Entre Menéndez Pelayo y Ángel Valbuena: ¿Calderón denostado, olvidado y redescubierto?»; Ignacio Arellano (2004) con «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español» e Luis Iglesias Feijoo (2004), «Calderón, ayer y hoy: sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón». Más recientemente, el trabajo de Laura Hernández González, quien en 2017 publicó, en un volumen especial de *Anuario calderoniano* dedicado a la querella calderoniana, una revisión y análisis de la apropiación ideológica del teatro áureo y de Calderón llevada a cabo durante la dictadura titulado «Un genio desfigurado: Calderón de la Barca durante el franquismo». Es interesante destacar cómo desde finales del siglo XX se establece la tendencia de situar dentro de volúmenes colectivos estudios relativos a la evolución e incomprensión de la Comedia áurea y calderoniana, pues demuestra el profundo interés de una nueva

generación de críticos por recuperar y rescatar, en cierto modo, al dramaturgo de los juicios y prejuicios a los que se le sometió a lo largo del siglo XVIII, XIX y principios del XX. Todos ellos son pequeños focos que iluminan la creación de una caracterización distorsionada y parcial del autor y su obra, cuyo legítimo lugar en la historia literaria empieza a cuestionarse al tiempo que desaparecen las luces del Barroco.

La Poética de Ignacio de Luzán cierra en 1737 las puertas de la academia a la tradición teatral barroca. El respeto neoclásico por las tres unidades y su gusto por la verosimilitud teatral, que debía ser plenamente equivalente con la realidad cotidiana, lo oponía al modo de concebir la Comedia del Arte Nuevo, caracterizado por su «faltar a las unidades», «las impropiedades en la fábula, que sustraen la verdad de lo histórico y lo mezclan con lo fantástico», su atentado «contra el decoro de los personajes, tanto en los episodios en los que participan como en el habla y, en fin, la superficialidad y vacuidad de la erudición ostentada» (Miguel y Canuto, 1994:35). Luzán, mucho más moderado que sus futuros seguidores, no deja de alabar el ingenio creador de Lope de Vega y Calderón de la Barca, pero es su rechazo a la arquitectura, licencias artísticas y concepción del género –anacronismos, tipificación de los caracteres, tramas secundarias, lenguaje, etc.– la que inaugura unos nuevos límites y perspectiva de qué es «correcto» o «excesivo» dentro del género, marcando el camino de una «Nueva Comedia». Tras sus pasos caminaron autoridades como Nicolás Fernández de Moratín y José Clavijo y Fajardo, verdaderos portaestandartes de la condena a la dramaturgia anterior, destruida en su totalidad a través de la censura concreta a Calderón, a quien al atribuírsele erróneamente la creación de la Comedia clásica se le ve como la fuente de los vicios que, según ellos, profanaban el arte dramático (Durán y González Echevarría, 1976:21). Los ataques sobrepasaron las aulas universitarias y las páginas introductorias de comedias no publicadas –*La Petimetra* moratina– y ampliaron su auditorio mediante artículos y revistas especializadas, hecho que marca, verdaderamente, la desvaloración general del escritor áureo. A principios de siglo, la obra de Calderón ocupaba un lugar destacado en los teatros españoles, cuyo público principal un estamento nobiliario cuyos valores caballerescos empezaban a desaparecer en los albores de la Ilustración (Álvarez Barrientos, 2000:280); estos mantenían viva la llama que la autoridad académica se empeñaba a apagar, pues de ello dependía el éxito de su propio código ideológico:

La subida de Carlos III al trono había señalado un momento de triunfo para las doctrinas neoclásicas, que cuentan a partir de entonces con el apoyo oficial: en especial el conde de Aranda ayudará en todo lo posible a las ideas renovadoras, tanto en literatura como en economía y política. Uno de sus protegidos es José Clavijo y Fajardo, que se convierte en el principal portavoz de los ataques contra el teatro barroco. [...] En su revista periódica *El Pensador* [...] inició sus ataques a partir del número III [...] y los ataques redoblaron en los números IX, XX, XXIII, XXVII. Clavijo pregunta, indignado: ¿quién es más patriota, el que coloca el honor de la nación en un espectáculo que muestra tantos aspectos reprobables, o quien, viendo que no existe más razón para defenderlo que el hecho de haber estado en vigor durante casi dos siglos, y que es español, pone su esfuerzo en mejorarlo? El tono más periodístico y más popular de las censuras de Clavijo le dieron una resonancia que no habían alcanzado las diatribas de los académicos neoclásicos. Se trataba, en el fondo, de un proyecto más político que literario: reformar la sociedad a través de la censura y manipulación de los espectáculos. El lector moderno no comprenderá del todo el alcance y la urgencia de la empresa si no señalamos que en aquella época el teatro desempeña funciones culturales e informativas que en nuestro tiempo han quedado repartidas entre el teatro propiamente dicho, el cine, la radio, la televisión y los periódicos y revistas. Puesto que el buen teatro era visto por los ilustrados y neoclásicos como el instrumento decisivo para fomentar la educación pública, la calidad moral y artística del pueblo, toda reforma del teatro se convertía en una cruzada a la que los intelectuales y el gobierno debían prestar un apoyo sin condiciones (Durán y González Echevarría, 1976:22-23).

La propaganda anti-calderoniana efectuada por sectores y protegidos del poder causó efecto: Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto y Calderón, por solo mencionar unos pocos nombres del extenso catálogo de autores que conformaron la escena teatral del Siglo de Oro, se convirtieron en una moda del pasado, eclipsada por los jóvenes ilustrados y mayormente olvidada por el lector-espectador no especializado y, en el caso de los autos, totalmente desestimada. El auto sacramental, esa bella joya de engarce sumamente concreto, que florece por y para su realidad histórica, fue el género más virulentamente criticado y repudiado tanto por los sectores liberales como los conservadores: mientras que los primeros rechazaban su abstracción y su carga religiosa, los últimos los consideraron directamente una inmoralidad y un insulto a la fe (García Ruiz, 1994:75), prohibiéndose finalmente su representación en 1765 a pesar de su enorme éxito entre el público.

Una era se abre y otra se cierra. Sin embargo, el presente nunca es capaz de enterrar completamente el pasado. Una serie de motivaciones políticas y estéticas –sin olvidar el interés personal de la nueva generación de escritores, quienes querían abrirse paso sin la sombra y competencia de los grandes maestros de antaño (Durán y González Echevarría, 1976:25)–, impulsaron la denostación de la herencia barroca, mas ese intento no fue tan uniforme entre los literatos como pudiera parecer en un primer momento. Romea y Tapia, Nipho y Oyanguren, por ejemplo, se posicionaron a favor de los valores

y creadores del Seiscientos, al tiempo que Sebastián y Latre, Trigueros, Castrillón y Solís refundieron sus Comedias, «pudiendo decirse que la mayoría de los espectadores conoció las obras del teatro áureo gracias a esos arreglos y no directa y originalmente» (Álvarez Barrientos, 2000:286). Asimismo, García de la Huerta puso, si bien no al Lope, a Calderón en su *Theatro Hespañol*, decisión aderezada de fuertes polémicas (2000:285). Escudado por un pequeño ejército de seguidores y perseguido por numerosos detractores, el poeta se consolidó como una figura incómoda entre los estudiosos, un borrón en su impoluta y ordenada visión del arte. Su defensa se reforzará en el Romanticismo, siendo Juan Nicolás Böhl de Faber –hamburgués fuertemente influido por las teorías schlegelianas– y su esposa, Francisca Ruiz de Larrea, sus más resonantes adalides. La sola concepción del mundo del matrimonio expone el cariz ideológico de la recuperación calderoniana, ya partidista en los llamados «castizos» dieciochescos (Álvarez Barrientos, 2000:283) y que asume, en el convulso contexto español de la primera mitad del XIX, la plena apropiación política de su persona y su arte:

El alemán y la gaditana eran ferozmente contrarrevolucionarios, partidarios de la intolerancia y defensores de la sempiterna alianza entre Altar y Trono, todo ello adobado de patriotismo, chauvinismo y xenofobia. Con la fe del recién converso –pues, en efecto, Böhl acababa de abandonar el protestantismo en beneficio del catolicismo de su esposa– sus argumentos estaban arraigados en la más tradicional concepción religiosa, claramente ultramontana, que se quería consustancial con la esencia del país que le había acogido. [...] El piadoso germano-gaditano, defensor de la represión por el Terror, que podía llegar a considerar demasiado débil a la Inquisición, fue el encargado de reivindicar a Calderón como culmen, cifra o quintaesencia de la España tradicional, identificada con la única verdadera o, más simplemente, como la única que debía existir. Todas las auténticas virtudes españolas estaban en Calderón, que fundía en su teatro honor, caballerosidad, religión y monarquía. Él era el refugio para almas atribuladas en momentos de congoja, como dice doña Francisca: «Me ocupo de Calderón y de nuestros antiguos poetas para procurarme algún consuelo» (Iglesias Feijoo, 2004:142-143).

Es probable que si la asociación de Calderón con los elementos más reaccionarios del conservadurismo se hubiese establecido en otro momento histórico, la querella protagonizada por Böhl de Faber no hubiera sobrepasado los límites de una disputa ideológica disfrazada de preferencias estéticas. Sin embargo, tal y como describe Iglesias Feijoo, al producirse en paralelo a la germinación de las historias de la literatura, apoyo imprescindible para la creación de la identidad nacional contemporánea, cuyos fundamentos se hallaban entonces en pleno proceso de formación y desarrollo (2004:144), este quedó designado como uno de los pilares de «la raza», representante de

un determinado sistema político-religioso. En definitiva, Calderón fue una «excusa» (2004:145) a la que criticar o realzar según conviniera, porque en el fondo poco importaba el sutil pensamiento cifrado en sus obras, eliminándose de su corpus cualquier comedia o drama ambiguo que contraviniera la imagen oficial: lo que se odiaba o se admiraba eran los valores que aparecían entre sus páginas, su expresión de la fe, la monarquía absolutista, el sistema estamental, el tipo de relaciones existentes entre sus personajes. En él se vio todo un modo de comprender la sociedad y el poder, concepción que arraigó profundamente en el subconsciente nacional y fue recogida por la siguiente generación de críticos, liderada por Marcelino Menéndez Pelayo:

Este admitirá que el dramaturgo se ha convertido «en símbolo de raza, y que su nombre vaya unido siempre al de España: de aquí que se le considere en todas partes como nuestro poeta nacional por excelencia». Y a continuación se lanzaba a la conocida arenga: «La gloria de Calderón puede decirse que más que gloria de un poeta, es gloria de una nación entera; y mientras se hable la lengua castellana, mientras se conserve algo del espíritu de nuestros padres; mientras la fe católica no huya de las almas; mientras en Castilla quede un resto de honor, de cortesía y de galantería; mientras el amor se estime como una devoción y un culto [...] tendrá Calderón admiradores, y será considerado siempre como uno de los más gloriosos ornamentos que Dios quiso conceder a la raza española» (Menéndez Pelayo apud. Durán y González Echevarría, 1976:158).

No obstante, lo cierto es que son pensadores y autores románticos los que impiden la desaparición, tanto física como simbólica, de Calderón de la Barca: Mesonero Romanos evitó el derrumbamiento de su casa, y gracias a Juan Eugenio Hartzenbusch su obra encontró un nuevo hogar en la Biblioteca de Autores Españoles, colección que lo devolvió al día a día de los ciudadanos de a pie al ser la primera recopilación completa y acotada de sus Comedias. Poco a poco, aunque de forma superficial, ampliamente distorsionada y nuevamente interesada⁴, la llama del reconocimiento alumbra

⁴ Álvarez Barrientos destaca los planteamientos gubernamentales ocultos tras la celebración del centenario, encontrando también en ellos una posible justificación al duro juicio al que Menéndez Pelayo sometió al poeta: «Por otra parte, tenía entonces España un gobierno liberal con Sagasta a la cabeza, habían sido reintegrados los profesores krausistas a sus cátedras y ese mismo año se creaba la Unión Católica para salvar el espíritu nacional del río de reformas liberales. El año anterior, Menéndez Pelayo había publicado su *Historia de los heterodoxos*, como parte de esa estrategia de contención. Es posible que el disgusto del polígrafo santanderino y de los conservadores católicos por la celebración del centenario de Calderón tuviera que ver con que fueran los liberales quienes dirigieran la conmemoración. Se habría dado, por tanto, una maniobra de capitalización poco habitual. Es decir, un gobierno liberal habría intentado congeniar a todos los españoles liderando la celebración de una figura «española», patrimonio de los conservadores;

nuevamente al escritor, celebrándose en 1881 el aniversario de su muerte con «discursos, retórica hueca, artículos de periódico en que los ditirambos rivalizaban en ampulosidad y en palabrería», celebración institucional prontamente desmontada por un crítico de veinticinco años y un escueto libro, en el que se «reaccionaba ante la imagen oficial y lanzaba al público, a su vez, una imagen polémica de Calderón, imagen que había de tener honda influencia en aquella década y prolongarla casi hasta nuestros días» (Durán y González Echevarría, 1976:80). Ciertamente, Marcelino Menéndez Pelayo va a ser la piedra fundacional de las construcciones ideológico-literarias posteriores. El que entonces era un joven pensador llegaría a ser una de las máximas autoridades decimonónicas, cuyos escritos aportaron «una gran significación a la noción de identidad nacional defendida por las derechas en España y al papel que en dicha concepción ocupaba la figura icónica de Calderón», «estandarte y el punto de reunión del catolicismo militante y de una buena parte de las derechas españolas empeñadas en seguir los pasos de su maestro» (Manrique Gómez y Pérez-Magallón, 2006:449-450).

Calderón y su teatro –en el que se recogen una serie de conferencias dadas ese año en el Círculo de la Unión Católica– «inaugura la crítica moderna calderoniana» (1976:85) y define la actitud de los estudiosos ante la figura del dramaturgo; de forma similar a lo ocurrido con Luzán y sus discípulos, los juicios de Menéndez Pelayo –los cuales, por otra parte, matizó posteriormente en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*– fueron llevadas al extremo por sus seguidores, especialmente por parte de la Generación del 98:

Parece ser que las simpatías de los autores de la generación del 98 no están con Calderón. Unamuno, en *En torno al casticismo*, obra de 1895, insistirá en que Calderón es un autor «solo» nacional. [...] Calderón es, para Unamuno, la máxima manifestación de la superficialidad que aqueja a los españoles. [...] No desarrolla las ideas ni les da vida. Y además de eso, el estilo: «el vano lujo de colores y palabras», «la manera hinchada de

habrían portado ellos mismos el estandarte de Calderón para ofrecer una imagen de nación unida, tras el final de la Segunda Guerra Carlista y de la Guerra de Cuba. La celebración del bicentenario de la muerte de Calderón se convirtió en un festejo que no cuestionaba nada de cuanto tenía que ver con la idea de España y del poeta. La crónica que de ella hizo Alonso del Real da la impresión de que lo menos importante era aportar algo de luz al conocimiento de la historia. La documentación recogida por José Carlos de Torres deja claro que se trataba de aprovechar políticamente un centenario para exaltar el sentimiento patrio y congeniar, en la medida de lo posible, posiciones ideológicas más o menos encontradas tras haberse dado una serie de medidas de carácter liberal que debían de tener preocupados a ciertos sectores de la población» (2000:299).

hipérboles, discreto, sutilezas y metaforismo apoplético». En Unamuno se encuentran, pues, algunas de las censuras contra la estética del drama calderoniano hechas por Menéndez Pelayo, expresadas con mayor vehemencia y con menos matices, es decir, sin aspecto positivo alguno. Azorín, por su parte, arrancará de la visión que Menéndez Pelayo tiene del teatro barroco en cuanto a su talante inmoral, reflejo de una sociedad cuyo concepto del honor contradecía los principios de la verdadera moral. Según Menéndez Pelayo, Calderón fue fiel espejo de las costumbres de sus coetáneos y profesó, como ellos, la moral del honor, relativa, detestable en muchos casos, y opuesta a la cristiana. Azorín invoca la autoridad de aquel y enfatiza sus ideas: [...] hay quienes hablan de la comedia aurea como institución moral, como espejo de virtudes caballerescas, pero, para Azorín, nada más falso que ese juicio (Banús y Galván, 2002:213).

Las recriminaciones del santanderino son, asimismo, muy similares a las de Luzán, puesto que ambos censuran los anacronismos de sus dramas históricos, la ruptura de las unidades, la aparición de subtramas, la falta de originalidad de sus personajes y su lenguaje antinatural. A esta censura neoclásica se le añade el relativismo histórico de su teatro, esto es, la parcialidad característica de la historia y su falta de equivalencia absoluta con los sucesos explicados (Durán y González Echevarría, 1976:90-91). Las valoraciones de Menéndez Pelayo demuestran su concepción personal del género dramático, afín al ilustrado y, en consecuencia, contrario al de la Comedia Nueva. Influidos por su propia estética, analizaron –como hicieron tantos otros antes que él– un corpus dramático sin cambiar su perspectiva de lo que debía ser el teatro, juzgando con valores decimonónicos dramas escritos siglos atrás:

Vistas con la perspectiva histórica de casi un siglo, las opiniones de Menéndez y Pelayo revelan que trató de juzgar la obra de Calderón a partir de los preceptos de una estética neoclásica con ribetes de realismo y psicologismo decimonónicos. Para Menéndez y Pelayo, la «verdad psicológica» y la «expresión natural» no eran, como lo son hoy, convenciones de una escuela de arte dada, sino las normas por las que debía regirse el arte de todas las edades (de ahí su dogmatismo neoclasicista). No se trata simplemente de que Menéndez y Pelayo fuera un mal crítico, sino que su visión de la obra literaria obedecía a otro «lenguaje crítico» muy diverso del que emplean los críticos de hoy, y muy anti-barroco (Durán y González Echevarría, 1976:93).

Las primeras desviaciones a lo establecido empezaron a aparecer alrededor de 1920 con Díez Canedo (Banús y Galván, 2002:218) y, sobre todo, con Ángel Valbuena; su tesis doctoral, *Los Autos Sacramentales de Calderón*, fue «el primer estudio de envergadura publicado en nuestra lengua por quien llegaría a convertirse en el mejor calderonista español en la primera mitad de siglo» (Durán y González Echevarría,

1976:94). Con Valbuena se inicia propiamente la recuperación de Calderón y su «rescate» de planteamientos políticos y poéticas ajenas al arte del Seiscientos.

El Siglo de Oro encontró, entre la década de 1920 y 1930, un espacio de revalorización impulsado por la llamada Generación del 27 y las publicaciones en la *Revista de Occidente* de críticos, pensadores, poetas y progresistas españoles e hispanoamericanos a él afín (Durán y González Echevarría, 1976:87). Sus esfuerzos serían, lastimosamente, truncados por la Guerra Civil⁵, en la que el dramaturgo es reclamado por la facción sublevada, la cual comprendió desde el principio el fundamental papel del teatro dentro de su campaña de propaganda. En 1937 Gonzalo Torrente Ballester publica en la revista *Jerarquía* las nuevas bases del teatro español, cimentado sobre los héroes y valores medievales y los históricamente atribuidos a Calderón de la Barca, convirtiendo el teatro en una «liturgia del Imperio, que sería atendida por un público con carácter devoto y nunca con ansias de diversión, ya que este teatro no había de dirigirse a los sentidos, sino al intelecto, a la formación de una conciencia nacional» (Santos Sánchez, 2013:571). Ese mismo año se funda el Teatro Nacional de Falange, y uno después nace la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, organismos reguladores tanto de los espectáculos como de la implantación de un sistema credencial. Los falangistas recuperaron en auto sacramental e hicieron del subgénero un auténtico caballo de batalla de un catolicismo ortodoxo y prototípicamente español, coronando con el laurel del casticismo a su más devoto creador:

Acabada la contienda, el nuevo gobierno inició el proceso de creación de un llamado «Teatro Nacional» que sirviera a sus intereses ideológicos. Ello conllevó la apropiación por parte del franquismo del Teatro Clásico, asociado este siempre a valores patrióticos, nacionalistas y ultracatólicos. Esta lectura «oficial» transformó las grandes obras de la dramaturgia áurea en un teatro de tesis, de ideas, elemental transmisor de la ideología establecida por las instancias gubernativas. Además, el régimen necesitaba crear sus propios mitos, grandes figuras históricas y artísticas universalmente reconocidas afines a su pensamiento. El héroe literario forjado fue, indudablemente, Calderón de la Barca. La

⁵ Cabe la posibilidad de que si el régimen no hubiera puesto fin a una lectura más abierta de las obras de Calderón, la crítica española hubiera podido situarse en igualdad de condiciones con la escuela inglesa, la cual volvió a situarlo dentro del horizonte de la crítica literaria internacional y lo leyó de forma completa, sin discriminar determinados géneros dramáticos. Con *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (Parker, 1959) da comienzo en los países de habla inglesa los estudios calderonianos, los cuales, a diferencia que en España, partían de la obra misma y de su propia perspectiva dramática aurisecular (Durán y González Echevarría, 1976:97). Siguiendo la estela de Alexander Parker vendrían Bruce Wardropper, William Cruickshank, Albert Sloman, Peter Dunn y C. A. Jones.

elección no era casual, pues se sustentaba en todo el bagaje crítico reaccionario que había convertido en los siglos anteriores al dramaturgo en emblema del tradicionalismo y del catolicismo, dos ideales fundamentales para el franquismo. Concretamente, la autoridad incuestionable de Marcelino Menéndez Pelayo erigía a Calderón en encarnación plena de estos valores (Hernández González, 2017:32-33).

Tras la victoria militar, el franquismo pretendió vencer también en la moral española a base de dramas y tragedias de honor, Comedias de santos y autos, sin dejar espacio para lo cómico. No obstante, un teatro tan dogmático, tan estrangulador del gusto, tan impositivo, manipulado⁶ y ajeno a su público está destinado a desaparecer porque simplemente no es capaz de crear un vínculo con los espectadores, quienes en 1960 estaban ya cansados de ese adusto y severo Calderón. Incluso dentro del mundo artístico se considera necesario un ligero cambio de rumbo, iniciándose la temporada teatral de 1963 con *No hay burlas con el amor*, dirigida por Cayetano Luca de Tena, obra con la que desenterró su largamente ignorada faceta cómica y tramoyera, que volvió a proyectarse en 1966 gracias a José Luis Alonso Mañes y su versión de *La dama duende* (Hernández González, 2017:43). Sin embargo, una flor no hace verano, y la imagen de hombre severo, reaccionario, enajenado de honor, y, en resumidas cuentas, antipático se instauró como canon en España hasta finales del XX. El régimen franquista había consumido en exceso las luces del teatro clásico como para que estas pudieran brillar en la etapa democrática posterior, etapa que lo consideraba la sombra de un pasado que gran parte de la sociedad prefería dejar atrás, como recuerda Ignacio Arellano: «En el centenario de la muerte de Calderón (1981), en uno de los principales diarios españoles, una pluma de notable rusticidad titulaba su comentario *Calderón ¿y qué?*. Esa era una tónica habitual entre la prensa y la clase intelectual no especializada» (2004:54).

Aunque el teatro calderoniano no gozase entonces de buena salud fuera del mundo de la academia, a partir del tercer centenario se asentaron las bases de una nueva línea crítica, más objetiva y menos viciada de intereses. La creación de las Jornadas de

⁶ La versión de *La vida es sueño* de Estudio 1, dirigida por Alberto González Vergel y Pedro Amalio López en 1967 es probablemente la prueba más cercana, pues continua presente en la memoria colectiva, de la manipulación que el régimen hizo de las obras aprobadas por los organismos oficiales: en este montaje cinematográfico se elimina prácticamente a Rosaura de la acción, suprimiéndose también cualquier parlamento –como el primer enfrentamiento entre Astolfo y Estrella– que pueda poner en tela de juicio los valores de obediencia y heroísmo, destacados continuamente en la actuación de Segismundo.

Teatro Clásico de Almagro en 1978, reconvertido cinco años después en el Festival de Teatro Clásico, así como la continuada presencia –más cómica y ligera– de Calderón en la programación del Centro Dramático Nacional y la aparición de un nuevo espectador culto revitalizó el teatro áureo, siendo este un reflejo de la transformación que se llevó a cabo en la sociedad española a lo largo de 1980 y 1990 (Luciano García y Muñoz Carabantes, 2000:428). La Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada en 1986, tuvo y sigue teniendo un papel protagonista en la reintegración de nuestros clásicos en la colectividad, reclamando su merecido lugar sobre las tablas con la versión de Adolfo Marsillach de *El médico de su honra*, obra con la que la compañía inició su recorrido. Desde entonces, la crítica ha trabajado intensamente en recuperar y mantener vivo el amplísimo legado calderoniano, no solo selecciones interesadas. En esta labor ha sido fundamental las investigaciones y ediciones creadas por los miembros del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) y los del Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC), así como las inestimables aportaciones de estudiosos de la talla de Aurora Egido, Francisco Ruiz Ramón, Antonio Regalado o Evangelina Rodríguez, por mencionar solamente a unos pocos nombres del gran océano que son, a día de hoy, los estudios calderonianos.

Se ha dejado para el final el estado de la cuestión al tratamiento del honor al ser, esencialmente, dependiente a la caracterización que cada sector ideológico hizo de Calderón. Para sus seguidores ilustrados, románticos y franquistas, el «honor calderoniano» es un compuesto de virtud cristiana, patriotismo (Hernández González, 2017:36) y valores aristocráticos, hecho que hizo de él un atributo enormemente positivo, tanto que dominó la temática de los compendios de comedias hechos durante la dictadura (2017:37). Calderón era para ellos el gran garante de la honra, destacándose su función ordenadora dentro de su universo dramático. Sus retractores también lo consideraron un «defensor de la ley y el orden y de los asfixiantes imperativos del honor» (Arellano, 2004:54), adjetivo que expone con claridad el cambio de valoración, puesto que el honor se convertía en un abuso, una inmoralidad para Azorín y un exceso cruel para Unamuno y Menéndez Pelayo, quien estaba convencido que el dramaturgo «tenía por locura y aberración, estos extremos del principio del honor» (Arellano, 2015:23). El honor era una sombra de casticismo y autoritarismo, capaz de degenerar, según ellos, la esencia misma de la pieza teatral:

Los pilares del orden universal que contempla la comedia son el honor y la fe [...]. Sobre todo la honra es el obstáculo más formidable para la aceptación universal de la comedia y provoca defectos estéticos graves: anula, por ejemplo, las decisiones individuales, pues todos se someten al código de la honra, o impone matrimonios mecánicos para restaurar el orden sin tener en cuenta el amor o la felicidad (Arellano, 2004:58).

Las investigaciones sobre honor se encuentran diseminadas en una cantidad inabarcable de artículos. La mayoría de las veces aparece, de forma más o menos superficial, dentro del estudio de alguna Comedia⁷; analizado términos generales partiendo de ejemplos calderonianos, de entre los que destacan los trabajos de Ignacio Arellano «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro» (2015) y «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón» (2009); o desde una perspectiva más general, como es el caso «Calderón y su honor calidoscópico», escrito en 1997 por José Manuel Losada, cuya investigación fue por otra parte discutida y revisada por Arellano (2015). Es imprescindible resaltar las reflexiones acerca del tema de Antonio Regalado, fijadas en los dos volúmenes de *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* (1995), destinándose el capítulo IV del primero al concepto del honor y reapareciendo continuamente entre sus páginas, asociándose entonces a títulos concretos. Dentro del corpus del dramaturgo, las obras que más atención han recibido dentro de estas aproximaciones son las Comedias de honor, analizadas desde una perspectiva girardiana en la tesis de Clara Bonet Ponce (2019) titulada *Que tenga el honor mil ojos. Los dramas de honor de Calderón de la Barca a la luz de la teoría mimética de René Girard* y examinados minuciosamente por autoridades como Cesáreo Bandera (1975), Christophe Couderc (2010) y Francisco Ruiz Ramón (2000). Sin embargo, no existe verdaderamente una tendencia unificada dentro de la crítica del honor. En todos los tomos y artículos citados anteriormente se resalta la crueldad del honor y la aparente censura calderoniana ante esa «monstruosa ley del mundo», pero siempre acotada a un conjunto de Comedias o, directamente, a las implicaciones que tiene el honor en casos particulares. Tan solo el trabajo de Antonio Rubió, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón* (1882) intenta llegar a unas conclusiones globales partiendo de un corpus más extenso, labor encomiable pero lastimosamente deslustrada por la fuerte carga ideológica del escritor.

⁷ Como ocurre, por ejemplo, en Dunn (1964); Jones (1955); Domínguez de Paz y Rodríguez Corona (2001); Molho (1993) y Cao (1981).

Cada crítico responde al honor de forma distinta, llegando a ser, como lo llamaba Losada, un calidoscopio de distinto alcance e implicaciones, a veces positivo y otras negativo, pero siempre absoluto en sus términos: por esta razón, es posible que en tan solo un año de diferencia pueda leerse, en relación a *El médico de su honra*, que en esta obra «en realidad, [...] lo que Calderón está exaltando es la figura de este noble (don Gutierre) que defiende los valores de la aristocracia incluso mejor que el propio monarca» (Tropé, 2016:454), entendiéndose el asesinato de la inocente un «justo castigo» que permite la pervivencia de esos mismos valores (2016:453). Su argumentación se opone de forma absoluta a las consideraciones de Arellano, quien ve en *El médico* una condena a esos mismos preceptos que Tropé argumenta que defiende:

A mi entender la dificultad procede de la incompleta identificación de la víctima: no es solo la mujer muerta sino también el marido uxoricida, obligado a actuar por el código del honor-opinión, mantenido por el conjunto de la comunidad, que en este sentido participa plenamente como fuerza de la que no puede evadirse el marido honrado. Las quejas reiteradas de los maridos por esta obligación terrible evidencian tanto su cualidad victimaria como la erosión de la unanimidad sacrificial que es requisito necesario para el eficaz funcionamiento de la violencia. Lo que en realidad hacen los maridos calderonianos es asumir una obligación, no religiosa ni moral, sino social, imperativo de una normativa aristocrática, denunciada por los moralistas y escritores religiosos como monstruosa, pero plenamente operativa como ética dramática (2015:28).

El concepto del honor calderoniano ha dependido, en mayor medida, de su lector. Es un campo inagotable en el que los ropajes de la ideología, por más que se procure evitar, suelen teñir las concepciones literarias, siendo todavía hoy un camino abierto, el cual se va a recorrer en esta tesis. Sin conclusiones absolutas, cierro este estado de la cuestión con unas palabras de Francisco Ruiz Ramón sobre la bimembre lectura de sus tragedias de venganza, por ser plenamente aplicables al inconmensurable objeto de estudio que es el honor calderoniano:

Ni siquiera la crítica universitaria contemporánea, incluida la no española, se ha visto siempre libre de contagio, cayendo, en algunas ocasiones, aunque sin propósito deshonesto de manipulación alguna, en la tentación de la lectura ideológica del drama de honor, siempre, claro está, por reacción a la otra reducción ideológica, para probar que Calderón denunciaba el código del honor. Esta sutil carga ideológica ha sido –y sigue siendo– decisiva en la interpretación del asesinato de las esposas por sus maridos, la cual depende de que elijamos, querámoslo o no, ver en el invisible mapa de signos implícitos sembrados por el dramaturgo en la configuración del universo dramático de la tragedia de honor calderoniana. O dicho en términos fotográficos: depende de si vemos o no el negativo a revelar en la estructura del drama (2000:77).

II. LUCES Y SOMBRAS DEL MUNDO BARROCO: DEL OPTIMISMO RENACENTISTA A LA CONFIGURACIÓN DEL SISTEMA DEL HONOR

No hay texto que no esté un contexto. Por lo demás, si nos enfrentamos con una obra, y no con otra, es porque aquella obra nos ha llegado, y porque nos ha llegado determinada idea de ella, que ha causado nuestro interés. Si queremos alcanzar una comprensión filológica y una valoración crítica, debemos tomar conciencia de estos condicionamientos históricos, con el fin de conseguir una comprensión «objetiva», que seguirá siendo un fin inalcanzable en su totalidad, pero se demostrará en parte asequible, si nos damos cuenta de aquellos condicionamientos (Meregalli, 1983:103).

Franco Merigalli introduce con estas palabras su estudio sobre la recepción del teatro calderoniano a lo largo de los siglos XVII, XIX y XX, resaltando una evidencia que, por el mismo hecho de serlo, es a menudo obviada, probablemente porque obliga al historiador, crítico literario o simple lector a distanciarse de –y enfrentarse a– su propio constructo ideológico, tarea hercúlea que se consigue vencer solo parcialmente. En el caso del teatro calderoniano, además, la situación requiere la fortaleza de un Atlas, pues pocos autores han sido tan politizados, denostados y laureados como Pedro Calderón de la Barca: por solo citar un ejemplo, para Ferdinando Martini sus personajes son altamente inverosímiles, alegóricos, incapaces de expresarse ni eficaz ni sinceramente, mientras que para Arturo Graf, su contemporáneo, el desarrollo psicológico era precisamente la característica más acertada de su arte (Vaiopoulos, 2015:187).

Asimismo, Martini se sintió fuertemente contrariado por la representación de determinados elementos como el amor, «estúpida contemplación y los celos en una forma de desasosiego pueril, el honor en puntillo, el pudor en beatería y la exaltación de la patria en palabrería y jactancia» (2015:187), y tampoco compartía el gusto del dramaturgo por el lenguaje «tan denso de conceptos, recursos retóricos y tropos que impiden la conmoción y la identificación afectiva» de unos parlamentos exageradamente largos y grandilocuentes (2015:188). Teniendo en cuenta que Martini consideraba a Calderón el mejor escritor de su tiempo después de Cervantes, (2015:187), es sencillo pronosticar su opinión general sobre la literatura áurea española, la cual, por otro lado, demostró no comprender, porque Martini se aproximó al dramaturgo con ropajes, mentalidad y expectativas decimonónicas, y por ello le era ajeno todo aquello que no correspondía con

su realidad, fuese histórica o literaria. A partir de su teatro, juzgó los valores fundamentales de un período dos siglos anterior a su nacimiento que les resultaba altamente antipático (2015:189), tal y como se percibe en sus estudios.

Una acercamiento histórico al siglo XVII demuestra cómo todo lo que irritó a la crítica romántica era fundamentalmente todo lo que fascinaba a los lectores del Seiscientos; el teatro barroco no pretendió ser un mero entretenimiento o una expresión artística puntillosamente descriptiva de su realidad, sino que fue un foco de propaganda que debía tener necesariamente en cuenta ciertos componentes políticos –la representación de la fe, de la autoridad monárquica, las causas de la tiranía (las cuales, a su vez, afectan la representación de los afectos, dado que el rey acostumbra a ser un tirano por amor), el honor, etc.– aparte de estar escrito según códigos poéticos, el cual imponía la aparición de abundantes figuras retóricas tales como conceptos, juegos de palabras, *topoi* petrarquistas y cancioneriles, hipérbolos y paradojas. Todo esto sin olvidar lo más importante, la imprescindible verosimilitud que establece el Arte Nuevo con una sociedad singularmente concreta en la que se empieza a edificar la filosofía, el individuo y el Estado modernos. Por esas razones, si se alberga la intención de comprender a Calderón de la Barca o a cualquiera de sus contemporáneos, si realmente se pretende desarmar los entresijos de su teatro, tanto el lector como el crítico han de hacerlo a través de la disección de su contexto, apoyándose todo lo posible en la globalidad de un corpus de más de cien obras en aras de establecer los vasos comunicantes que conectan sus obras, tanto entre ellas como con el mundo más allá del teatro. Esta es la forma más objetiva y justa que se ha encontrado en esta tesis para procurar descubrir el pensamiento, obsesiones y principios del dramaturgo, pues ni tan solo es posible contar con un sustento biográfico que ayude a diseminar lo literario de lo personal.

La historia europea y española de los siglos XVI y XVII es particularmente compleja. El monismo religioso se había protegido con una serie de verdades inmutables que permitieron a sus habitantes encerrarse en un mundo perfecto, rebotante de significado en todas sus manifestaciones –geográficas, celestes, éticas, políticas y sociales–, universo perfecto habitado por la creación imperfecta de una divinidad perfecta. Sin embargo, los descubrimientos científicos, geográficos y cosmológicos llevados a cabo durante el Quinientos rompieron la ilusión del mismo concepto de «verdad» e iniciaron una duda pirroniana que erosionaría el pilar religioso que había sustentado toda la organización política, social y gnoseológica de quince siglos de

medieval. La teología era la base sobre la que se alzaban el resto de disciplinas científicas, el centro de la estructuración estamental⁸; por lo tanto, cuando Copérnico, Colón, Lutero, los escépticos e incluso los humanistas objetivaron, algunos más intencionadamente que otros, parte de los fundamentos trascendentales que ordenaban la realidad, provocaron una serie de reacciones y perturbaciones cuya consecuencia fue en el Renacimiento positiva y de crecimiento, de dignidad mirandoliana que se desploma en el Barroco, siglo que descubre que la superación del antiguo ideal no ha sido acompañada de la creación de renovados arquetipos simbólicos, siendo entonces el momento en que los hombres se vean obligados a aceptar sus propios límites. Esta situación provocó un hundimiento moral y un caos de «fuerzas expansivas» (Maravall, 2002:78) que amenazaron los mismos cimientos de la sociedad:

Cuando de una situación de espíritu favorablemente esperanzada se pasara a la contraria, cuando, en vez de poder contar con la continuidad de un movimiento de auge, apareciese ante las mentes el espectro de la ruina y caída de la monarquía, de la miseria y relajación de la sociedad, del desempleo y hambre de los individuos, el choque tenía que ser de una fuerza suficiente para que muchas cosas se viesan amenazadas y hubiera que acudir a montar sólidos puntales con los cuales mantener el orden tradicional –o por lo menos aquella parte del orden tradicional imprescindible para el mantenimiento de los intereses

⁸ Recuérdese la definición de los estamentos descrita por Mateo Alemán en *Guzmán de Alfarache*, apoyada en la I Carta a los Corintios de san Pablo: «Era fiesta, fuime a la iglesia, oí misa mayor y un buen sermón de un docto agustino [...] Dio una rociada por los eclesiásticos, prelados y beneficiados: que no les habían dado tanto de renta, sino de cargo; no para comer, vestir y gastar en lo que no es menester, sino en dar de comer y vestir a los que lo han menester, de quien eran mayordomos o propiamente administradores, como de un hospital; y que haberles encargado la tal mayordomía o administración fue como a personas de más confianza, menos interesadas, piadosas, retiradas del siglo y de sus confusiones, que con más cuidado y menos ocupación podían acudir a este ministerio. Que abriesen los ojos a quién lo daban, cómo y en qué lo distribuían; que era dinero ajeno de que se les había de tomar estrecha cuenta. “Nadie se duerma, todo el mundo vele: no quiera pensar hallar la ley de la trampa ni la invención de la zancadilla para defraudar un maravedí, que sería la sisa de Judas”. Dijo en general que sus tratos y costumbres fuesen como el farol en la capitana, tras quien todos caminasen y en quien llevasen la mira, sin empacharse en otros tratos ni granjerías de las que se encargaron con el voto que hicieron y obligación que firmaron en los libros de Dios, donde no puede haber mentiras ni borrones. [...] Entendí que, aunque habló con religiosos, tocaba en común a todos, desde la tiara hasta la corona, desde el más poderoso príncipe hasta la vileza de mi abatimiento. ¡Válgame Dios! –me puse a pensar–, que aun a mí me toca y yo soy alguien: ¡cuenta se hace de mí! ¿Pues qué luz puedo dar o como la puede haber en hombre y en oficio tan oscuro y bajo? Sí, amigo –me respondía– a ti te toca y contigo habla, que también eres miembro deste cuerpo místico, igual con todos en sustancia, aunque no en calidad. Lleva tus cargos bien y fielmente; [...] ni quieras llevar a peso de plata los pasos que mueves y tanto por carga de dos panes como de dos vigas; modérate con todos; al pobre sirve de balde, dándolo a Dios de primicia. No seas deshonesto, glotón, vicioso ni borracho. Ten en cuenta con tu conciencia, que haciéndolo así, como la viejecita del Evangelio, no faltará quien levante su corazón y los ojos al cielo, diciendo: “Bendito sea el Señor, que aun en pícaros ay virtud”. Y esto en ti será luz» (Alemán, 2015:325–327).

propios de los grupos que seguían conservando el poder en sus manos—. [...] Se piensa en el XVII firmemente que la adversidad que se sufre tiene causas humanas, causas, por tanto, que se pueden y deben corregir (Maravall, 2002:64).

Tal y como la definió José Antonio Maravall, la cultura barroca es una «respuesta [...] dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis» (2002:55), un retorno al conservadurismo que luchó por aplacar cualquier particularidad que pudiera poner en peligro el *statu quo*. De ahí que sea imprescindible conocer el origen de determinadas fuerzas en aras de entender plenamente sus consecuencias. Por otra parte, aunque íntimamente relacionado con lo descrito hasta ahora, Castilla, corazón y origen del misticismo imperial, había vivido esencialmente aislada hasta su unificación con la Corona de Aragón, dándose origen a una concreta visión del hombre y la misión espiritual castellana (Elliot, 1977:09). Sus ideales militares y religiosos influyeron profundamente en la construcción de la identidad, el imperio y la visión del honor aun imperante en la generación de Calderón, las cuales expone en gran número de argumentos y personajes:

Un español del siglo XVII podía muy bien citar con orgullo las siguientes palabras del Libro de los Salmos: «En toda la tierra se oyó su sonido, y hasta los confines del mundo se oyó su voz». Sus compatriotas habían descubierto y colonizado un Nuevo Mundo y habían llevado el Evangelio a los más alejados lugares de la tierra. Habían levantado por sí mismos un imperio mayor que cualquier otro conocido en el mundo. Se habían ganado un puesto exclusivo en los anales de la humanidad con la fuerza de sus armas, la habilidad de sus diplomáticos, el esplendor de su civilización y la incomparable riqueza (ahora quizá un poco deslucida) de su rey. ¿Quién podía dudar de que habían sido favorecidos especialmente a los ojos del Señor, y que habían sido designados para seguir sus propósitos? El carácter milagroso de la elevación de España hasta la grandeza se veía confirmado por la extraordinaria rapidez con que esta se había conseguido. Poco más de cien años antes apenas se podía decir que España existiese (Elliot, 1977:07).

Cuando Felipe IV accede al trono en 1621, una parte importante de la población exige el retorno de los valores marciales desarrollados a lo largo del proceso de reconquista y los reinados de Carlos I y Felipe II, circunstancia que demuestra la homogeneidad moral promovida en el período Habsburgo. La consecuencia principal de la vinculación armas con el honor fueron las continuas oscilaciones que sufrió la moral española durante la interminable concatenación de victorias y derrotas, de alteraciones en la moda que se vincularon a una corrupción de las costumbres que alejaba a los españoles de Dios, del orgullo y el colapso de una población que se sentía elegida y que entró en decadencia por su propio esfuerzo bélico, esfuerzo por otra parte imprescindible al ser lo

único que daba sentido a una etapa dominada por la peste bubónica, el hambre y la división. Las bases del misticismo castellano se encuentran en la violencia de Aurelio – *Las armas de la hermosura*– o en el desprecio de Aureliano –*La gran Cenobia*–, personajes dominados por un código del honor sangriento y vengativo ampliamente criticado por el dramaturgo, siendo su evolución dentro de la trama una de las escondidas huellas de su ideología personal. De la misma forma, el clima de control político y social característicos del gobierno de Olivares se materializa en la severidad cruel de parte de sus personajes: el rey que encierra al heredero que pone en peligro su vida y la pervivencia del reino –terror experimentado a su vez por el propio abuelo del monarca–, el exagerado control que los padres ejercen sobre sus hijos, los esposos uxoricidas... todas estas decisiones y desenlaces son el resultado de un código social inherentemente violento, y todos sus causantes hubieran resultado monstruos sin profundidad y enajenados de no ser porque su escritor hizo del miedo su motivación, un miedo intrínsecamente humano a dejar de «ser quienes son», al oprobio y al ostracismo; en definitiva, miedo a perder su sentido y control sobre un microcosmos que encierra los mitos y preocupaciones de una sociedad en formación y destrucción tras la llegada de la plata americana. Mientras que el lector actual –o Martini– puede ver a Curcio, por ejemplo, como un tirano sin corazón y altamente inverosímil al no ser correlativo a su cotidianidad, para el espectador barroco era un hombre profundamente real, tan constreñido por el honor y el terror a perder su posición que se decide a sacrificar a su hijo aun a expensas de su propia alma. El honor estamental está detrás de la tipificación del individuo, y en el subyace la lógica de sus racionamientos.

Por su parte, la historia permite descifrar los detalles y ver las críticas de un escritor que solo en ínfimas ocasiones mostró explícitamente sus posicionamientos. Su pluma es directa y compasiva, se detiene en soliloquios de amor y representa sobre el escenario los conflictos de su colectividad. Razonablemente, estos discursos son largos y están, en muchas ocasiones, llenos de hipérbolos, siendo así extremadamente barrocos tanto en forma como en contenido. Y lo son porque Calderón no escribió para nadie más que para sus espectadores, al igual que Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Andrés de Claramonte, Mateo Alemán y las decenas de escritores que conforman el Siglo de Oro español; sus obras han perdurado en el tiempo únicamente porque describen unas pasiones y realidades universales y atemporales cuyos ecos resuenan todavía a día de hoy: don Juan será un personaje eterno en occidente porque en él se cifra la esencia y los

anhelos humanos; don Quijote es un compuesto de teoría de los humores, erasmismo y desengaño, un grito de libertad ahogado por una realidad que, al fin de sus días, consigue rencauzarlo al redil. Segismundo se enfrenta a sus hados desde el albedrío, y si descubre que la vida es un sueño es porque esta es la única verdad inmutable en el XVII, la pieza estable dentro del teatro del mundo. Antes de enfrentarse al dramaturgo, uno debe armarse con las espadas y escudos de su tiempo, y para poder hacerlo, se ha de empezar muy atrás: concretamente, en 1516, año en el que da comienzo la España imperial, la España que moldeó, vivió y fue vivida en el teatro de Calderón.

«SUEÑA EL REY QUE ES REY». EL DESPERTAR DEL IMPERIO

Un monarca, un imperio, una espada

Los imperios siguen un curso vital parejo al de los hombres que los habitan: nacen y crecen, creyendo en su juventud que las glorias del presente serán eternas. Luego llega el inevitable invierno de la vejez y con él el colapso, la fragmentación y la inevitable decadencia. Le pasó al imperio de Alejandro Magno, a la Roma de los Césares y la España de los Austrias, que nacería y moriría con un Carlos sentado en el trono. El fallecimiento de Fernando el Católico y la discapacidad de su madre colocan, sobre las sienes de un joven Carlos I, una corona destinada a ser pesada porque engarzada en ella venía Castilla y sus posesiones americanas, así como los territorios de la Corona de Aragón, que incluían Cerdeña, Sicilia, Nápoles y algunas plazas norteafricanas. Solo de su parte materna recibía un pequeño imperio, al cual había de sumársele el legado paterno: los Países Bajos, el Franco Condado y el derecho a reclamar el trono del Sacro Imperio Romano Germánico, honor que obtendrá en 1519. A partir de ese momento, su mano sujetó las riendas de uno de los mayores imperios europeos, mas, aun así, este parecía insuficiente para el rey; Carlos I se sintió siempre inquieto en tiempos de paz, y acostumbraba a estar más ausente que presente en Castilla, a cuyo rigor austero le costó habituarse.

También los castellanos tuvieron, a su vez, que acostumbrarse a un soberano que llegó a España desconociendo idioma e idiosincrasia, educado en Flandes, vestido a la flamenca y que llegó rodeado de extranjeros. Durante sus primeros años de reinado,

existió una distancia prudencial entre el Habsburgo y sus súbditos, quienes no dejaron de observar con cierto recelo las pretensiones imperiales de su señor. A pesar de sus diferencias, pueblo y rey pronto se vieron unidos en la certeza de haber sido señalados por Dios a fin de proteger cristiandad bajo «un monarca, un imperio y una espada»: «el ideal expresado en los nobles versos de Hernando de Acuña, seguía ejerciendo una permanente atracción sobre muchas personas en un mundo dividido y amenazado» (Lynch, 2003:87), y fue el bálsamo de unión de las distintas realidades nacionales que configuraban el imperio Habsburgo. Paralelamente, la vinculación de Carlos I con la causa católica y su profunda semejanza con el heroico guerrero cristiano mitificado por los castellanos consolidó su reputación en la península, garantizándole la estabilidad de su posición aun cuando sus continuos viajes lo mantuvieron mayormente alejado del país. Durante esos períodos de ausencia, los territorios peninsulares estuvieron directamente bajo la autoridad de su esposa, Isabel de Portugal, quien ostentó el rango «lugarteniente general y gobernadora» (Jiménez Zamora, 2015:70). Con la emperatriz al frente del reino, Carlos I se aseguraba el control de la nobleza, estamento que perdía con los Austrias la destacada influencia política disfrutada durante la etapa de los Trastámara. Los nobles tuvieron que adaptarse a una nueva estructura de poder y a unas funciones más diplomáticas y administrativas, las cuales se compensaron con el reforzamiento de su poder económico, el cual contó con el beneplácito del emperador (Lynch, 2003:128). La consecuencia directa de ese proceso fue el progresivo empobrecimiento de los campesinos y, a coalición, el comienzo de una escasez prontamente endémica de zonas de cultivo que comportó una subida generalizada de precios:

La concentración de la tierra, que favorecía a los propietarios, podía ser perjudicial para la agricultura. Los aldeanos castellanos se quejaban frecuentemente de que escaseaba tierra cultivable, hecho que atribuían a la extensión de las dehesas (tierras cercadas para el pasto), propiedad de nobles absentistas cuyo interés fundamental era la cría de ganado más que la agricultura. Los terratenientes no favorecían obsesivamente la ganadería ni estaban ciegos respecto a lo que podía favorecer sus intereses. En su mayor parte deseaban tener en sus tierras el mayor número posible de campesinos arrendatarios para conseguir unos ingresos procedentes de las rentas y de la producción de cereales. Pero la resistencia del campesinado a pagar rentas elevadas determinaba que una gran parte de la tierra quedara vacía, pues los campesinos preferían arrendar las tierras baldías locales, que podían cultivar sin necesidad de pagar renta. Pero en esos momentos se veían enfrentados al poder no solo económico sino político de la nobleza, que en muchos casos dominaba los concejos municipales, por ejemplo, a través de cargos hereditarios o comprados, y esa posición les permitía influir en el funcionamiento y en el cumplimiento de las leyes locales. En ocasiones controlaban en su propio beneficio la utilización de las tierras comunales, incorporándolas a sus propiedades o imponiendo leyes contrarias a su cultivo, obligando a los campesinos a regresar a las tierras de sus señores pagando las rentas exigidas (Lynch, 2003:127).

Las preocupaciones expansionistas de Carlos V lo convirtieron en un laureado emperador a costa de su papel como rey de Castilla, puesto que sus campañas fueron sufragadas principalmente por los castellanos, cuyos intereses nacionales no se encontraban en ultramar, sino en Europa. No obstante, solo Castilla podía dotarlo del capital y ejército que tanto necesitaba, siendo así como esta se convirtió en la pieza clave de la política imperial. Debido a las continuas guerras de reconquista, la zona castellana había desarrollado una potente tradición militar; el camino de las armas fue para la pequeña nobleza y los estamentos no privilegiados una opción rentable y honrosa, circunstancia que perfeccionó progresivamente la estructura del ejército: en 1496 se estableció una formación militar nacional que supuso el primer eslabón en la conversión de las huestes feudales en un ejército nacional, pagado y controlado por el Estado (Lynch, 2003:97), por lo que el flujo de soldados se mantuvo constante a lo largo de todo su reinado, aunque supeditado a las soldadas. Como el coste de la guerra superaba frecuentemente la previsión de gastos, los tercios acabaron siendo tan admirados como mal pagados, hecho que irritaba a los militares y a Carlos I, obligado continuamente a pacificar a su propio ejército amotinado en paralelo a los territorios rebeldes.

La situación era todavía peor las ocasiones en que los reinos españoles no podían asumir el volumen total de la milicia, siendo la única solución la contratación de mercenarios, cuya disciplina y lealtad estaba exclusivamente asociada al pago de sus servicios. De este modo, la guerra se convierte, ya en los albores de la Casa de Austria española, en la sangría principal de la hacienda pública. Sin embargo, la realidad de los economistas no frenó las aspiraciones políticas, y las guerras se sucedieron, imparables, hasta la gran derrota en Argel en 1541 y la Paz de Ausburgo de 1555. La sentencia *Cuius regio, eius religio* pone fin al ideal de la unidad cristiana y, con él, al espíritu del emperador: el gran César, el elegido de Dios, aquel a quien se dirigían mediante el tratamiento de Sacra Cesárea Católica Real Majestad, había sido derrotado por musulmanes y protestantes. Impulsado por los vientos de Ícaro, Carlos I se aproximó demasiado al sol de la gloria para acabar descubriendo que Fortuna nunca sonrío eternamente. En 1556 cede el laurel imperial a su hermano Fernando y ciñe a su hijo la corona española, retirándose a descansar y morir en el hogar que mandó construir en el monasterio de Yuste, retirado del mundo, enfermo de gota, rodeado de sacerdotes jerónimos y silencio. Al final de sus días, la castellana templanza sobria, incomprendida a su llegada, fue su última y más deseada compañera.

Un gobierno de tinta y papel

Felipe II no es un niño cuando se convierte en soberano. Tiene veintinueve años, trece más de los que su padre tenía cuando llegó a España. Sin embargo, la seguridad troncal del primer Austria es recelo en el segundo; el epíteto hace al soberano, y el imperio pasó de ser dirigido por un «César» a ser custodiado por un «Prudente»: siempre perseguido por la sombra del gran Carlos I, Felipe hizo de su despacho su campo de batalla y del papel su más leal soldado, y fue capaz de crear una estructura de gobierno que asentara el imperio y le permitiera rehuir de parte de la toma de decisiones. Sin embargo, antes de conocer el resguardo del papel, el monarca tuvo que hacer frente a la herencia de una guerra en los Países Bajos nada más ser coronado, iniciándose en ese mismo año las disputas territoriales con Italia y una abrupta declaración de guerra firmada por Enrique II, motivada indudablemente para aprovechar la limitada experiencia y los frentes divididos del nuevo emperador. La inestabilidad política retrasó su regreso a España, que no se produjo hasta tres años después de su coronación. En 1559, el rey regresa a Castilla, esta vez para quedarse; la residencia permanente en el corazón simbólico de la península resultó ser tanto un deseo como una necesidad dado que dependía sus recursos y, en otro frente, era imperante frenar los avances de la nobleza, la cual había empezado a reocupar los antiguos bastiones de poder una vez fallecida la emperatriz. Pero si los nobles albergaron alguna vez la esperanza de imponerse o controlar su voluntad, esta tuvo que verse forzosamente liquidada en el instante en el que se toparon con la personalidad enigmática y extremadamente distante de Felipe II:

También a los observadores contemporáneos les resultaba difícil comprenderlo: una figura solitaria y reservada, que hablaba en voz baja, acariciando su barba puntiaguda, con una tenue sonrisa que cortaba como una espada, como recordaba Antonio Pérez. Muy pocos conseguían atravesar la barrera de su reserva. Recibía con cortesía a embajadores y suplicantes, escuchaba sus peticiones, pero los miraba fijamente hasta desconcertarlos y les contestaba en una voz tan baja que frecuentemente era ininteligible. Por otra parte, nunca hablaba de sí mismo. Los que se veían ante él se sentían nerviosos y sin palabras, abrumados no solo por su poder sino también por su presencia. Sin embargo, sus súbditos castellanos lo amaban con un afecto ciego y con una confianza implícita en su juicio e integridad, sintiendo tal vez bajo la máscara de su presencia soberana la condición humana de su rey (Lynch, 2003:222).

Esta vez, el monarca se encontraba físicamente en la corte, mas resultó igual de inaccesible que su predecesor. Carlos I le había instruido en los engaños y manipulaciones de los Grandes, en el peligro de sus juegos políticos, siendo su encerramiento en sí mismo un mecanismo de protección personal y estatal. Su silencio y su fuerte sentido del deber lo convirtió en un emblema de prudencia, su impasibilidad era la materialización misma del estoicismo, filosofía cifrada su divisa, *Nec spe nec metu*. Recibió con idéntico decoro el desastre de la Armada Invencible y el triunfo de Lepanto (Lynch, 2003:223), y su carácter impasible hizo de él un ejemplo de perfecta virtud que perduraría durante toda la dinastía, resultando especialmente influyente en el reinado de su nieto: solo un rey con semejante perfil y devoción podía perdonar los justos excesos de Pedro Crespo, sobre su modelo construyó el conde-duque los ideales monárquicos de Felipe IV. Felipe II murió en las fronteras del cambio de siglo, pero sin duda su carácter se decantaba más hacia la seriedad barroca que al optimismo humanista. No obstante, su prudencia no debe ser entendida como un sinónimo de parálisis: Felipe II procuró honrar el legado expansionista de su padre conquistando las Filipinas y recuperando el peñón de Vélez de la Gomera, aunque su mayor victoria fue más fruto del azar que de la astucia militar: la muerte sin descendencia de Sebastián I le sienta en el trono de Portugal en 1580, y ello comporta la anexión de Brasil, Mazagán, Casablanca, Tánger, Ceuta, la isla de Perejil, Macao, Nagasaki y Malaca a la Corona española. De este modo, el *plus ultra* de Carlos I se transforma en un exultante non *sufficit orbis* y, en tan solo sesenta y cuatro años, España pasa de ser dos Coronas independientes a un imperio más extenso que el romano, con todas sus gloria y tribulaciones:

1580 es un año peculiar en la historia de España. El Imperio de los Austrias se ha extendido, tras la anexión de Portugal, hasta límites que un español del siglo XVI no podía imaginar: las fronteras del Nuevo Mundo todavía se estaban haciendo. Como contraste, el monarca gustaba retirarse a El Escorial, el convento palaciego que se está terminando en una aldea perdida al noroeste de Madrid, vecino de las sierras del Guadarrama. La peste acababa de atravesar la península diezmando la población; hasta el propio Felipe II había enfermado en Badajoz, camino de su nuevo reino, y había perdido, en plena convalecencia, a su cuarta mujer, la reina Ana (1549 - 1580), unos meses después del nacimiento de la infanta María. El luto había cerrado los «corrales» de comedias de la capital, el novedoso espectáculo que tanto entretenía a los ciudadanos. [...] La noria de muertes, fallecimientos y pérdidas es uno de esos elementos fundamentales que impregnan lo que hoy llamaríamos «la sensibilidad» de aquellos tiempos y los distingue de otros. Pero no es ni el único ni el más importante. Un español que abriera los ojos en aquel año «glorioso» estaba destinado a recibir una carga ideológica intensa y profunda, que provenía fundamentalmente de la mezcla de crispación y orgullo con que aquella dominación territorial inmensa trataba ante todo de mantenerse, y de mantenerse además como una dominación religiosa que se tendría que imponer, si fuese necesario, por la fuerza (Jauralde, 1999:25-26).

Lo cierto es que la Corona no estaba en condiciones de asumir la ingente responsabilidad y dispendio que suponía la protección de tal imperio. Felipe II ya se había visto obligado a declarar la primera bancarrota española en 1557, a la que seguirían las de 1575 y 1596. El país está, en la última etapa de su gobierno, profundamente consumido por las guerras imperialistas, el hambre y la peste, y Castilla no tenía ya la capacidad de seguir proporcionándole los fondos y soldados que necesitaba. Sin embargo, en muchas ocasiones, la guerra era un desenlace ineludible: el protestantismo progresaba en Europa, y la amenaza del calvinismo era cada vez más próxima, como demuestra la entrada de sus escritos a España y la huida de disidentes hacia Ginebra, París y los Países Bajos (Lynch, 2003:195). La pluralidad religiosa era una incómoda realidad ancestral, pero en ese momento sus vínculos con las potencias extranjeras parecían más estables y peligrosos, por lo que era necesario cortar de forma extrema la raíz del problema confesional:

Al fracasar la exterminación de Ginebra, la única respuesta adecuada al avance del calvinismo dependía de la continua reforma de la Iglesia católica romana. Ya las órdenes religiosas nuevas o reformadas, especialmente los jesuitas, habían conseguido con cierto éxito contener al calvinismo, especialmente en la Europa central y oriental. Pero la Iglesia, en su conjunto, se mantenía obstinadamente al margen de cualquier reforma, y el Concilio de Trento, que había sido convocado para adelantar la tarea de la reforma, se hallaba en estado de suspensión desde 1548, casi sin interrupción. [...] Algunos obstáculos serios, sin embargo, bloqueaban el paso de una nueva sesión en Trento. Uno de los más importantes, Paulo IV, fue graciosamente eliminado, a causa de su muerte en 1559, pero hasta finales de diciembre no salió del conclave un nuevo papa, Pío IV, de un carácter muy diferente. Pío, un pontífice cómodo, más famoso por ser el tío de San Carlos Borromeo que por sus virtudes propias, no parecía ser el pilar más apropiado para la Iglesia romana en este momento de crisis. Pero era lo suficientemente inteligente como para darse cuenta de la acuciante necesidad de reanudar el Concilio, y de que esto solo podía lograrse si él liberaba a la Iglesia de las implicaciones políticas en las que le había envuelto su arrojado e irascible predecesor. [...] Felipe II consideraba que una nueva reunión del Concilio era bastante innecesaria en lo que a España concernía, y que podía incluso causar complicaciones con respecto a la delicada situación religiosa de los Países Bajos (Elliot, 1973b:32-33).

Pese a los recelos de la Curia y del propio monarca, Trento resultó ser la mejor defensa contra la heterodoxia y las aspiraciones nacionales de los países protestantes. La Inquisición sumó fuerzas con el Estado y erradicó cualquier desviación heterodoxa, estableciendo un clima de control que erradicó cualquier forma de oposición; en aras de garantizar la unidad, Felipe II apretó el cerco contra los moriscos, promulgando en 1567 una pragmática que les ordenaba «que dejasen de utilizar el árabe, así como sus costumbres raciales y religiosas, y que adoptasen la vestimenta castellana» (1973b:118),

imposiciones que, esta vez, tendrían que cumplirse sin excepción. La crispación fue aumentando en las zonas andaluzas, y culminó con la rebelión de las Alpujarras en 1568, la cual se alargaría dos años más y acabaría con la rendición de los rebeldes. Con el objetivo de evitar un nuevo levantamiento, el monarca ordena la deportación de los moriscos de Granada, dispersados entre los distintos reinos peninsulares. Este pequeño triunfo nacional de la ortodoxia se vio acompañado en 1571 de la victoria de Lepanto, descrita por Miguel de Cervantes como «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros» (1980:51). Lepanto restituyó la fama imperial española y revitalizó los espíritus castellanos, que volvían a alzarse como defensores de la cristiandad; fue un atisbo de las glorias pasadas, pero la desilusión pronto recobraría su trono. En los años posteriores, España vuelve a declararse en bancarrota, retornan las hostilidades en los Países Bajos y se inician guerras con Inglaterra y Francia. Las esparcidas victorias no podían hacer frente a la ruina de un país empobrecido, hambriento y enfermo, que en la década de 1690 solo pedía a su rey que asumiera una posición defensiva y permitiera descansar a la agotada nación (Lynch, 2003:411). Felipe II era entonces un anciano afligido de gota, y también él parecía necesitar un tiempo de reposo: moriría ocho años después en el monasterio de El Escorial, lejos pero suficientemente cerca de Madrid, sabiendo que dejaba al mando de un imperio debilitado a un hijo incapacitado para tal contienda. Murió, siguiendo el ejemplo de su padre, rodeado de silencio.

La Pax Hispanica y el fin de una era

Los celos sucesorios de Felipe II no tardaron en demostrarse ciertos: Felipe III no estaba preparado para asumir el desafío que se abría ante él. Quizá, en un primer momento, se le excusara por su edad; al fin y al cabo, tenía veinte años cuando asumió el gobierno del mayor imperio del mundo, imperio, por otra parte, endeudado y en guerra. Era una responsabilidad abrumadora a la que no consiguió sobreponerse, pues lo cierto es que el carácter del Tercer Felipe no sufrió grandes variaciones durante su reinado y, para pesar de sus vasallos, no contaba con la capacidad de liderazgo innata de su abuelo o el sentido del deber de su padre; a caballo o desde un despacho, los Austrias se habían mantenido inalterablemente al frente del Estado. Sin embargo, Felipe III prefería el

ejercicio de la caza al de reinar, y su única cualidad parecía ser su fuerte sentimiento religioso, el cual no obstante paralizó todavía más su actuación y compromiso político. Sin más atributos, Felipe el Piadoso hubo de ser, después del gran Carlos I y el estimado Felipe II, un cambio forzosamente difícil de aceptar:

El monarca, bondadoso y piadoso, impresionaba a los contemporáneos cuando menos por sus virtudes morales. Si su corte era frívola y extravagante, era probablemente por una reacción inevitable a la austeridad de Felipe II. Al rey no se le conocían grandes intereses, excepto tal vez la mesa y la caza. Viajaba frecuentemente y prefería las casas de campo, sobre todo El Escorial, a Madrid. Pero su mente estaba vacía y su voluntad era débil. Sus ideas políticas se basaban en la convicción de la misión divina de la monarquía española e identificaba los intereses de la religión con los de España, interpretando las vicisitudes de la política española en función del agrado o de la insatisfacción divinas. Por lo demás, parecía ver su cargo principalmente como una fuente de patronazgo para la aristocracia española. Su irresponsable generosidad provocaba la desesperación de sus oficiales del tesoro, aunque por lo que se sabe nunca iba dirigida a aliviar casos de pobreza real. Más perjudicial todavía para los intereses del buen gobierno era, sin embargo, su incurable apatía. Felipe III fue el monarca más perezoso de la historia de España. [...] Tomó la que para un monarca español era una decisión sin precedentes: delegó el poder en un ministro principal. Sin embargo, incluso en ese raro momento de determinación, no pudo escapar a su propia mediocridad. Su elección recayó en Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y elevado prontamente a la condición de duque de Lerma, su amigo más íntimo y su confidente, hombre escasamente más apto que el monarca para el ejercicio del poder (Lynch, 2003:427).

Mas, por mucho que desearan evadirse de sus compromisos, tanto Felipe III como su valido eran conscientes de que debían honrar el legado de sus predecesores: en el tapiz de la historia y la fama, ellos eran los responsables de «preservar intacta una apreciada herencia confiada temporalmente a su cuidado» (Elliot, 1990:147), la cual, aparte de mantener, habían de acrecentar. Los españoles estaban profundamente orgullosos de su pasado, y esperaban ver en su reinado el destello de la grandeza imperial. Sin embargo, cualquier intento de crecimiento territorial significativo era, a esas alturas de la dinastía, un objetivo sumamente improbable. La hacienda imperial estaba tan deslustrada y mortecina como la flota Invencible que dormía en los muelles, sin capital para mantenerla y sin soldados con que llenarla.

La mala gestión económica, sumada a las escasas fuentes de ingresos, fue el talón de Aquiles de la dinastía de los Habsburgo. Con el objetivo de mantener un cierto equilibrio dentro de la precaria situación de la hacienda real, Felipe II había impuesto un código de austeridad dentro de la corte y su Casa afín a su frugalidad personal. En los últimos años de su reinado, el gasto de la Casa Real ascendió a unos 400.000 ducados,

manteniendo los límites fijados por Carlos I (Domínguez Ortiz, 1969:77), aunque ya por aquel entonces empezaron a escucharse recriminaciones en contra de los excesos suntuarios de la Corona. Esas críticas se convertirían en alabanzas a la austeridad del rey prudente al ponerse en comparación con el dispendio del Piadoso, bajo cuya etapa se llegó a superar el millón (1969:77). No obstante, gran parte del coste invertido en la corte y la familia real se consideraron necesarios y no fueron directamente utilizados por el monarca, sino que sirvieron para sustentar la apariencia de esplendor que reflejaba su prestigio, poder y reputación internacional: la representación del estatus era una necesidad de las clases privilegiadas, las cuales se sustentaban esencialmente de la agricultura castellana y, en menor medida, de la extracción de metales preciosos americanos. Sin embargo, en torno a 1600, estos dos pilares económicos se derrumbaron: las economías mexicanas y peruanas dejaron de importar productos agrícolas de la península, la cual no estaba preparada, a su vez, para proveer a América de los bienes manufacturados que sí necesitaban (Lynch, 2003:412). Los ingresos del comercio decayeron progresivamente, y el capital americano empezó a reinvertirse en ultramar, hecho que aumentó la carga económica de los campesinos castellanos. Asimismo, los crecientes gastos y excesos del gobierno virreinal y el elevado coste de la explotación minera acabaron de frenar el río de plata que había estabilizado la economía de Felipe II, y sin su aval desaparecían también los acuerdos con los banqueros genoveses (Elliot, 1973a:77).

La situación tomó un cariz desesperado cuando aparecieron los primeros brotes de peste bubónica en España, que dejó una mortalidad estimada en 500.000 bajas (Lynch, 2003:412). Dentro del esquema demográfico, la sección más afectada fue la más desprotegida, empezando por los malnutridos campesinos indigentes y continuando en las ciudades hacinadas, donde la escasez de alimentos colaboró activamente con la enfermedad. Las zonas costeras pudieron recibir algunas ayudas, pero el centro de Castilla se encontraba a merced de «un sistema de transporte lento e ineficaz, estaba aislado del mundo exterior. Sus comunidades rurales, encerradas en sí mismas, dependían de sus propios recursos agrícolas y para ellas la coincidencia del hambre y la peste produjo el desastre» (2003:417). El reino estaba totalmente colapsado y moribundo, y por mucho que los nobles pudieran obviar la oscura realidad en sus palacios veraniegos, cubriéndose el rostro con telas importadas de Holanda, ni los soldados impagados en el frente ni los bancos europeos iban a seguir prestándose a su juego de apariencias. Sin recursos, sin

gente ni fuerzas, Lerma pone fin a la política expansionista y da comienzo a la *Pax Hispanica*.

Observada con suficiente distancia histórica, la decisión del valido fue racional y coherente con la situación del país. La paz de Vervins (1598) puso fin al heredado conflicto francés, y la guerra anglo-española que había menguado durante diecinueve años las arcas y las tropas del Estado concluye en 1604 con la firma del tratado de Londres. Ese mismo año se obtendría el logro más destacado de la política pacifista, la Tregua de los Doce Años que paralizó brevemente un conflicto que, en su totalidad, se alargaría durante ochenta años. Los acuerdos internacionales no pudieron evitar la suspensión de pagos de 1607, pero sí garantizaron un período de recuperación y reequilibrio de fuerzas. Sin embargo, los contemporáneos del duque se fijaron más en la deshonra de los tratados que en las consecuencias socio-políticas de los mismos, puesto que España había cedido, según su perspectiva, al enemigo protestante holandés e inglés y a un rey francés al que todavía muchos españoles consideraban un hereje (Elliot, 1990:148). Los altivos herederos del imperio romano se sentían agraviados y veían humillado a su soberano, y las tensiones no iban a rebajarse a menos que el gobierno ofreciera una nueva victoria que limpiara tamaña ofensa y, dadas las implicaciones religiosas de los acuerdos, restaurase su misión de protectores de la cristiandad:

La Tregua de Amberes se firmó el 9 de abril de 1609. Ese mismo día, Felipe III tomó otra decisión, la expulsión de los moriscos de España. La coincidencia en el tiempo de ambos acontecimientos no es meramente accidental. Los estadistas españoles de la época basaban sus decisiones en el cálculo y no en el accidente y la política española nunca fue más calculadora que en 1609. Por fin, la situación internacional era propicia para una medida que se consideraba necesaria desde el punto de vista de la seguridad nacional. La distensión alcanzada gracias a la paz con Inglaterra en 1604 y con las Provincias Unidas en 1609 permitió a España concentrar sus fuerzas terrestres y marítimas en el Mediterráneo para garantizar la seguridad de la operación contra los moriscos. [...] Expulsar a los moriscos suponía liberar a España de un grupo al que desde hacía tiempo se consideraba como un enemigo nacional, y simultáneamente, asestar un golpe a factor de la ortodoxia religiosa, reforzando el poder y prestigio castellanos. Para un gobierno que buscaba victorias sin grandes gastos, el factor psicológico no dejaba de tener importancia (Lynch, 2003:459).

La expulsión morisca limpió en cierta medida el agravio de la política exterior, pero hubo de hacerlo a expensas de fracturar el ya de por sí frágil tejido económico. Los moriscos representaban un 4% de la población (Domínguez Ortiz y Vincent, 1978:203), y su ausencia fue especialmente notoria en las zonas de Valencia y Murcia, ciudad que,

poco después de la expulsión, pidió una «rebaja en el repartimiento del servicio por haber perdido mil casas y haber dejado de llegar de Valencia ocho o diez mil moriscos que cada año solían ir a las labores de la seda» (1978:206). El empobrecimiento de los cristianos viejos, el enriquecimiento del valido y la ausencia del monarca reavivó las protestas superficialmente silenciadas, y en 1615 ni siquiera Felipe III podía ignorarlas: «A finales de julio, un mercader de paños entregó en Valladolid un memorial al rey contra el duque de Lerma, en el que simplemente reunía los rumores y reproches que circulaban por doquier para informar sobre ellos al soberano» (García García, 1997:681). Sin credibilidad ni reputación, Lerma utilizó de nuevo la amenaza de retirarse a la vida religiosa, frecuente maniobra política que ahora se convertía en su única salida honorable. En 1618 es ordenado cardenal y, tras una serie de intentos y presiones, es expulsado definitivamente del ámbito político. En 1619 el duque de Uceda asumiría, con restricciones, su posición. No obstante, lo cierto es que al rey no le quedaba tiempo para aplicar mejoras o, simplemente, recuperar las riendas del poder; murió dos años después, en Madrid, en medio de la fiebre y un ensordecedor clamor de reformas:

La conciencia cada vez mayor de la decadencia-declinación en la Castilla de Felipe III había dado lugar a un movimiento clamoroso y cada vez mayor en favor de la reforma y la renovación. Las demandas formuladas en los escritos de los arbitristas sobre la aplicación de remedios específicos para curar una enfermedad nacional que amenazaba con ser terminal, fueron recogidas por los ministros reales, los mercaderes, los patricios urbanos y las Cortes de Castilla, y todos ellos clamaban por una reformación general, de la moral y las costumbres, de la administración y de la hacienda, de las actitudes y las políticas económicas, y de la injusta e inicua estructura tributaria de Castilla y de la monarquía en general. Esta demanda nacional de reformación, que comenzó a ser arrolladora en el momento de la repentina muerte de Felipe III en marzo de 1621, coincidía con la de los activistas que reclamaban una política exterior encaminada a la renovación del poder militar y naval español, en un esfuerzo por restaurar la autoridad de España en el mundo (Elliot, 1990:152).

Dichas y tragedias del melancólico Rey Poeta

Felipe IV es coronado rey el 31 de marzo de 1621. Tiene dieciséis años, ningún tipo de experiencia en asuntos de Estado y siente una absoluta inseguridad sobre qué debe hacer o, simplemente, qué se espera de él. Pronto se refugia en su mentor, Gaspar de Guzmán (Lynch, 2003:482) el cual, al contrario que él, está plenamente preparado para asumir sus nuevas responsabilidades. Bajo su atenta mirada, la descuidada educación del

príncipe da paso a un esmerado programa destinado a formarle en el arte de gobernar, eligiéndose como sus referentes políticos Fernando el Católico, el emperador Carlos I y el diligente Felipe II (2003:488). Por otro lado, el conde mostró particular interés en fomentar sus modales y refinar sus gustos, hecho facilitado por el gran interés artístico del monarca, bajo cuyo mecenazgo florecerían artistas de la talla de Velázquez o Calderón de la Barca. Olivares era muy consciente de que las esperanzas de la nación estaban cifradas en aquel jovencísimo rey, quien pronto demostró estar a la altura de su papel: «era un monarca consciente, incluso profesional, con conciencia política, nada indolente y no menos informado que sus ministros» (2003:483).

El soberano nunca llegó a perder esa inseguridad congénita que parecía heredar de su abuelo, mas logró –siguiendo un esquema prefijado al principio, pero sin dejarse gobernar– llegar a ser el Rey Planeta que España ansiaba. Haciendo honor a su título y legado, el monarca retoma su natural posición al frente del Estado denostada por su predecesor, posición que asumió también en la vida pública castellana, siendo auténticamente el sol sobre el que giraban todos los susurros, admiraciones y miradas. Por más que el corazón de su gobierno fuese el válido, este tomó expresas precauciones para permanecer en un segundo plano, mayormente invisible, detrás de la Corona, discreción imprescindible si pretendía ganarse la confianza de los vasallos del rey. Los españoles todavía desconfiaban de privados y favoritos, y él no dejaba de ser el tercero en una lista de validos de escasa popularidad. Incluso Francisco de Quevedo, tan dado a intentar ganarse el favor de los poderosos, advertía al Cuarto Felipe a no dejarse llevar por los pecados de su padre en *Política de Dios*, obra dedicada tanto al soberano como al futuro conde-duque:

Señor, los reyes pueden comunicarse en secreto con los ministros y criados familiarmente, sin aventurar reputación; mas en público, donde en su entereza e igualdad está apoyado el temor y reverencia de las gentes, no digo con validos, ni con hermanos, ni padre ni madre ha de haber sombra de amistad; porque el cargo y la dignidad no son capaces de igualdad con alguno. Rey que con el favor diferencia en público uno de todos, para sí ocasiona desprecio, para el privado odio, y en todos envidia. Esto suele poder una risa descuidada, un mover de ojos cuidadoso: no aguarda la malicia más preciosas demostraciones. Cristo, cuando le dijeron estando enseñando a las gentes: «Aquí están tu Madre y tus parientes», respondió con severidad, que parecía despego, misteriosamente: «Mi madre y mis parientes son los que hacen la voluntad de mi Padre, que está en el cielo». [...] ¿Cómo le imitarán los reyes que desautorizan la corona con familiaridad y entretenimiento de vasallos, llamando favorecer al ministro lo que es desacreditarse? Y en una de estas acciones públicas, descuidadas y mal advertidas, descaece su reputación. Ser rey es su oficio, y el cargo no tiene parentesco; huérfano es, y si no tiene ni conoce para la igualdad padre ni parientes, ¿cómo admitirá allegado ni válido, si no fuere a aquél

sólo que hiciere la voluntad de su Padre, y que diere con humildad el primer lugar a la verdad, a la justicia y misericordia? Así lo enseñó Cristo; pues cuando se escribe que hizo honras, no abrazó a uno solo, sino a todos (1986:26).

En aras de restituir la imagen de la monarquía y ganarse su respeto como privado, Olivares inicia el reinado de Felipe IV con una serie de reformas internas destinadas a frenar la corrupción de las virtudes marciales castellanas erosionadas por el pacifismo de Lerma, compartiendo el sentimiento, ampliamente extendido en Castilla, de que solo un retorno a los ideales del pasado podría devolver al imperio al esplendor de los primeros Austrias (Elliot, 1990:153). Con tal propósito, impulsó una serie de leyes suntuarias con las que esperaba soliviantar parte de los gastos de la hacienda pública y, al mismo tiempo, acabar con las corrupciones extranjeras en el vestido y comportamiento españoles⁹. Da así comienzo un período de austeridad –tan severo como aparente– que empezó en la misma Casa Real, donde los mayordomos se redujeron a cuatro, elegidos según su antigüedad al tiempo que se procuró evitar nuevos aumentos, se restringieron las mercedes y se exigió un «grado más alto de moralidad en las altas esferas administrativas» que frenara el avance de los favoritismos en la corte (Domínguez Ortiz, 1969:81).

Si bien es cierto que el conde-duque no fue dado a sobornos e intercambios de favores, no se privó de colocar a familiares y amigos en las mejores posiciones de palacio, hecho que iba en contra con la imagen de virtud deseada (1969:82); de hecho, contravino en numerosas ocasiones su propia política de gastos, ya que se aposentaba y comía en el Real Palacio, a donde llegaban un «número infinito de carros, carretas y acémilas que cada día llevaban cantidades prodigiosas de alimentos, leña, cera, nieve y cuanto era necesario al sustento y regalo de sus moradores». En total, el coste de la Casa Real ascendía a 1.095.000 ducados (1969:82), cantidad justificaba las continuadas peticiones de austeridad de los consejeros. En 1630 se llevó a cabo una segunda reforma fundamentalmente simbólica que únicamente redujo las raciones de comida, las cuales seguían siendo, incluso reducidas, superlativas: «se dispuso que solo se le sirvieran a la comida diez platos, y ocho a la cena, y que, fuera del capón, cocido y gigote, las raciones

⁹ Hacemos aquí referencia a las pragmáticas de 1623, ampliamente desarrolladas en el capítulo dedicado a *Las armas de la hermosura*.

fueran normales, no dobles. Es de creer que en su mayoría volvieron intactas para aprovechamiento de cocineros y pinches» (1969:84). Por otra parte, la «reforma» interna estuvo acompañada de una «restauración» de la reputación internacional (Elliot, 1990:153), que significó esencialmente retomar los conflictos finalizados en la etapa anterior; en 1621 concluyó la Tregua de los Doce Años y se reinicia la guerra contra los Países Bajos, que se encadenaría con los enfrentamientos con Inglaterra de 1625 y la guerra con Mantua y Francia en 1628 y 1636 respectivamente. Desgraciadamente para el conde-duque, las armas no trajeron las victorias y honores prometidos, y el descrédito dado desde su mismo gobierno a los acuerdos de paz convertía automáticamente todo intento de conciliación en una humillación nacional. A finales de 1630, Olivares se encontraba –como se habían encontrado cada uno de los ministros, reyes y validos encargados de la administración imperial– frustrado, sin recursos y con un panorama político imposible de solucionar. Su única solución era, también, la peor, y la que le costó su posición: la pretendida Unión de Armas. La centralización de los distintos reinos españoles le garantizaba el capital y soldados necesarios para poner un fin honroso a la situación exterior, así como aliviar enormemente la carga fiscal de Castilla y consolidar la soberanía del monarca, debilitada por la distancia y los organismos de poder propios de cada territorio:

Fuera de Castilla, el separatismo era aún más acusado. La Corona de Aragón, que incluía los dominios de Aragón, Cataluña y Valencia, tenía consagrada su identidad en unos fueros, o derechos constitucionales, muy desarrollados. Cada uno de esos dos dominios era gobernado independientemente, en cada uno de ellos existían unas leyes y un impuesto fiscal propios y el rey estaba representado por un virrey. Más limitada aún era la soberanía castellana sobre Italia, donde los reinos de Sicilia y Nápoles y el ducado de Milán eran gobernados en nombre del rey de España por virreyes o gobernadores y administrados por sus propias instituciones. En los Países Bajos, la soberanía española era ejercida, allí donde era efectiva, por los archiduques, que no eran gobernantes independientes pero tampoco únicamente meros gobernadores, y que gobernaban por medio de instituciones locales y con la ayuda de personal nativo. No puede decirse que esta estructura constitucional fuera federal, pues no existía en el centro organismo federal alguno aparte de la corona. Se trataba de una unión personal, que respetaba plenamente la independencia de cada una de las partes. En la práctica, el poder castellano se dejaba sentir hasta cierto punto. La residencia permanente del monarca en Castilla, la preeminencia de castellanos en los cargos públicos y el hecho de que los consejos estuvieran radiados en Madrid determinaban que, en la práctica, la unidad fuera más real que en la teoría. Pero había un aspecto del gobierno en que los reinos constitutivos de la monarquía eran especialmente sensibles a los ataques contra sus prerrogativas: los asuntos financieros. Uno de los mayores problemas a los que tenía que hacer frente el gobierno castellano era convencerles para que contribuyeran a financiar los gastos comunes proporcionalmente a sus recursos. Los Países Bajos españoles contribuían con sumas modestas a los gastos generales de la monarquía, sumas que eran absorbidas en su totalidad por la administración local; los gastos de defensa eran subvencionados por Castilla. Desde el momento de la disolución de los Estados Generales en 1600 se

recaudaba un subsidio ordinario de 3.600.000 florines anuales. [...] En la península, Portugal era totalmente autónoma en materia fiscal y no hacía contribución alguna a los gastos de la monarquía. Las provincias vascas, aunque formaban parte de Castilla, también quedaban inmunes a las exigencias de Castilla. No pagaban ni la alcabala, ni los millones ni otros impuestos habituales en Castilla y se quejaban incluso de que los artículos importados de Castilla ya estaban gravados con esos impuestos. Los únicos ingresos que recibía el rey de las provincias vascas eran los que procedían de sus derechos feudales y señoriales, que difícilmente permitían cubrir el coste de la administración en esa zona (Lynch, 2003:447-448).

El control que Castilla pretendía ejercer sobre el resto de nacionalidades históricas es consecuente al conservadurismo y a las políticas de control propios del siglo XVII. Durante el Barroco se tendió a suprimir las «fuerzas de avance» (Maravall, 2002:78) originadas por la crisis pirrónica renacentista y, consecuentemente, cualquier aspecto de la vida pública o privada pasó a ser escrutado y juzgado por el Estado:

Una economía fuertemente dirigida, al servicio de un imperialismo que aspira a la gloria; una literatura comprometida a fondo en las vías del orden y de la autoridad, aunque a veces no esté conforme con ambos; una ciencia, tal vez peligrosa, pero contenida en manos de unos sabios prudentes; una religión rica en tipos heterogéneos de creyentes, reunidos en una misma orquesta por la Iglesia, que ha vuelto a dominar sobre el tropel de sus muchedumbres (Maravall, 2002:133).

Los reinos entendieron las pretensiones de Olivares como un ataque a su soberanía, y las continuas presiones centralistas provocaron el estallido de la revolución dentro de España, siendo este el peor escenario posible para Felipe IV. Hasta entonces, los Austrias habían conseguido mantener un cierto equilibrio y cordialidad entre las partes peninsulares, y las amenazas de desintegración siempre se encontraban situadas en sus fronteras internacionales. Sin embargo, en 1640 el imperio empieza a romperse desde su centro, en una lucha fratricida entre naciones unidas tres generaciones atrás. Olivares no comprendió el respeto –en ocasiones más teórico que cierto, pero siempre asumible para todos los implicados– y cuidado que los reyes anteriores habían mantenido por los códigos civiles y sistemas organizativos de las anteriores Coronas, y ahora debía enfrentarse a su fracaso: el levantamiento catalán duró hasta 1652 e implicó otra guerra con Francia, Portugal acabó independizándose tras veintiocho años de batallas, aunque ni el valido ni el rey vivieron para ver su desenlace: el primero fue sustituido en 1643 y falleció poco después, mientras Felipe IV continuó, apoyado en Luis Menéndez de Haro,

haciendo frente a los resultados de una gestión deficiente y un esfuerzo bélico que sobrepasaba sus capacidades. En la década de 1650 llegaron las temidas firmas de paz.

España estaba por esa época en tan mala salud como el príncipe heredero, y el monarca, quien había nacido ya señalado el Viernes Santo de 1605, muere arrepintiéndose de sus pecados, enfermo, convencido de que él mismo ha causado los males de su patria. Con él desaparecen las esperanzas de retorno, y Castilla ha de asumir, definitivamente, que ha entrado en plena decadencia; la subida al trono de Carlos II, un infante enfermizo regido por Mariana de Austria y una Junta de Regencia designada por su padre, la cual fue prontamente superada por el confesor de la reina. Bajo su reinado, la estructura imperial empezó oficialmente a descomponerse:

El nuevo instinto del gobierno fue el de la delegación. Cuando se necesitaba dinero con urgencia, se arrendaba su recaudación; cuando se necesitaban tropas para el ejército, se firmaban contratos con señores locales; cuando los litigantes se agrupaban pidiendo justicia, se les enviaba a tribunales inferiores. La abdicación de la responsabilidad fue acompañada de la enajenación de la propiedad, en un proceso en el que la corona vendió irresponsablemente su patrimonio para obtener ingresos inmediatos. Estas formas distintas de privatización determinaron una pérdida de autoridad y de recursos por parte de la corona y la consolidación de prerrogativas y oligarquías regionales. [...] Carlos II no era el monarca en quien cabía confiar para detener el declive de la soberanía real ni para poner fin al progreso de la aristocracia. Eran tan solo un número, la sombra de un rey. El gobierno estuvo primero en manos de su madre, la reina regente, y luego en las de una sucesión de favoritos y ministros, siendo aquellos destruidos y estos colocados en los puestos de poder por la aristocracia (Lynch, 2003:711).

El cambio de soberano provocó un fuerte impacto en el teatro de Calderón de la Barca, iniciándose durante los últimos dieciséis años de su vida una etapa dramática caracterizada por Comedias mitológicas de extraordinaria belleza y adorno, género por otra parte entonces en alza y más en consonancia con la actitud y gustos de la regente, quien no compartía el interés de su marido por el teatro. Con Felipe IV, muere toda una forma de entender el gobierno y el arte, desaparece prácticamente el mecenazgo de la Corona; a partir de subida al trono de Carlos II, todo lo que anteriormente se intuía quebradizo comienza ya a derrumbarse.

CUANDO LOS MONSTRUOS VOLVIERON A CONVERTIRSE EN COORDENADAS: AMÉRICA Y LA RUPTURA DE LA ECÚMENE CRISTIANA

Con el imperio romano de occidente desapareció también toda una visión del mundo. A partir del siglo V, conceptos como la esfericidad terrestre, las antípodas o los mapas de Ptolomeo comenzaron a ser discutidos, olvidados o rechazados (Cid Rodríguez, 2009:95), construyéndose otra relación con lo exterior que ya no partía de un logos matemático, calculable y demostrable, sino de un mito sediento de significación. A medida que el cristianismo se asentaba en Europa, orbe y cosmos empezaron a ser redefinidos, encontrándose en la cronología bíblica los orígenes de ese ancestral pero a la vez nuevo entorno; una serie de acontecimientos fueron los elegidos para explicar y, a su vez, condicionar la geografía por tal de que quedara representado en lo físico el poder y voluntad de Dios (Ariza Moreno, 2009:27-28). De entre estos episodios, adquirió una importancia destacada el del diluvio universal porque en él se fundamentó la principal explicación de la existencia de los continentes y sus distintos pueblos y regiones, formándose así la ecúmene medieval:

La mítica inundación de las tierras aún jóvenes es el origen de las corrientes hídricas y las masas de agua que distinguen los tres continentes de la tierra firme: el río Tanais (Don), que separa a Europa de Asia; el Nilo, que divide a África de Asia, y el mar Mediterráneo, frontera entre Europa y África. A este episodio bíblico se debe también la población del mundo, llevada a cabo por los tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, respectivamente en Asia, África y Europa (Ariza Moreno, 2009:28).

En esa división tripartita y en forma de cruz vieron los hombres un claro mensaje divino: tres continentes, tres fundadores y tres Reyes de Oriente como sus respectivos embajadores (Castany Prado, 2012b:95), los cuales se habían postrado y reconocido en la Epifanía a Cristo como el auténtico Mesías. Con Jerusalén en el centro de la Creación, todo lo conocido era lo único real, siendo las regiones inexploradas *terra incognita*, lugar de monstruos y leyendas. Europa se encontró, durante diez siglos, perfectamente unida en sustancia y superficie con una divinidad visible en todo momento. Los mapas de este período no pretenden mostrar solamente los distintos territorios o accidentes geográficos sino que reflejan, al mismo tiempo, una historia trascendental, llena de simbología y presagios:

El «mappa mundi» era un retrato sagrado, en el que el mundo no era entendido solo como entorno físico, sino como el contenedor de una acumulación de eventos de origen divino. La geografía era el espacio en donde se desplegaba una historia dominada por la voluntad de Dios. En términos aristotélicos, era la actuación de su potencia, perceptible no sólo en la belleza y variedad de la naturaleza, sino en los designios de la historia, en la estratificación de eventos sagrados desde la creación en el jardín del Edén, hasta el juicio final, epílogo ineludible del tiempo (Ariza Moreno, 2009: 27).

Paralelas a los mapamundis son las cartas portulanas, el otro gran ejemplo de la cartografía medieval. Mientras que los primeros destacan por su carácter ideológico, los portulanos son planos mucho más objetivos, centrados en la representación de las costas mediterráneas y sus respectivos puertos. Su origen se sitúa alrededor del siglo XIII y estuvieron siempre ligados a la brújula, inventada en China aproximadamente en el siglo IX y traída a occidente por los musulmanes. Castany, en su estudio sobre la descomposición del Viejo Mundo, observó la tímida secularización geográfica que iniciaron los portulanos al ser su única finalidad la de guiar a los navegantes: «este tipo de cartas apenas incluía información geográfica sobre la parte terrestre ni sobre las zonas desconocidas, lo que implicaba, a su vez, una reducción de las especulaciones religiosas y míticas sobre las tierras incógnitas» (2012a:24). No obstante, ni siquiera las cartas se vieron libres de superstición y fantasía: en sus extremos e interiores todavía se podían ver mitos como los cuatro ríos del Paraíso, la Atlántida o el Preste Juan (Campbell, 1987:372). Que estos seres y ciudades encontraran aquí su lugar indica el grado de realismo y veracidad que tenían en las mentes de los hombres, incapaces de concebir una geografía que los excluyera. Esa visión del mundo, ya madura y asimilada, se mantuvo hasta que, en 1492, un navegante perdió el rumbo y encontró un nuevo continente.

El desembarco de Cristóbal Colón en la entonces llamada isla de Guanahani dio comienzo en el mundo medieval un proceso de destrucción similar al que los romanos experimentaron tras la destitución de Rómulo Augústulo en el 476. La verdad se vio transformada, y la relación de los hombres con su entorno, símbolos y creencias tuvo que volver a cambiar al desaparecer la estructura tripartita y, con ella, el máximo exponente de la presencia divina. Los límites de la ecúmene pasaron a coincidir con los del planeta, quedando obsoleto el concepto de *terra incognita*: los espacios vacíos empezaron a llenarse, y los supuestos monstruos y dragones que habitaban en ellos acabaron viéndose expulsados y desterrados a los cielos (Castany Prado, 2012a:25). América silenció los mapas, convirtiendo el mensaje simbólico en puntos y simples coordenadas matemáticas.

Este hecho es un perfecto ejemplo de cómo las consecuencias del descubrimiento sobrepasaron el ámbito geográfico y afectaron, simultáneamente, al religioso y socio-político; tras siglos de imperturbabilidad, las tribus americanas se irguieron como una otredad que, solo por el hecho de existir, cuestionaba la veracidad de la narración bíblica y de todo el sistema ideológico a ella ligado:

Llegaron aquellos extranjeros-símbolos; llegaron con sus costumbres, sus leyes, sus valores originales; se impusieron a la conciencia de una Europa que estaba ávida de interrogarlos sobre su historia y su religión. [...] El americano era desconcertante. Perdido en su continente, descubierto tan tarde, no era hijo ni de Sem, ni de Cam ni de Jafet; ¿de quién podría ser hijo? Los paganos nacidos antes de la encarnación de Cristo tenían al menos su parte del pecado original, puesto que descendían todos de Adán; ¿pero los americanos? ¿Y por qué misterio, además, habían escapado al diluvio universal? (Hazard, 1988:24).

Para los conquistadores, el indígena es un ser inclasificable, idealizado por unos y condenado por otros. En 1493, Colón los definió en sus cartas como criaturas «de muy lindo acatamiento» (1892:191), mientras que en 1517 numerosos españoles que vivían en Santo Domingo los consideraban viciosos y gandules (León-Portilla, 2010:283). Los propios intereses influyeron en la imagen del indio, el cual convenía que fuera dócil en las etapas de financiamiento y brutal en las de conquista. Su naturaleza y capacidad racional fue lo que más interesó a teólogos y gobernantes, pues de esta dependía su posible cautiverio. Los beneficios del comercio de esclavos eran bien conocidos en Europa; la bula *Dum Diversas*, emitida por el papa Nicolás V en 1452, había autorizado al rey Alfonso V de Portugal a someter indefinidamente a los sarracenos de los territorios africanos conquistados. A pesar de que la decisión pontificia se centró en argumentaciones religiosas –la conversión a largo plazo de los musulmanes cautivos–, es innegable que los intereses del reino eran fundamentalmente económicos: las premisas de extender la fe y buscar nuevos puertos y regiones cristianas pronto se vieron eclipsadas por los beneficios del tráfico de esclavos, el cual se convirtió en el aval de las expediciones portuguesas por la zona:

El miedo mítico a pasar el cabo de Bojador hacía que los marineros, llegado el momento, se volvieran sin haber conseguido superar dicho punto. [...] No obstante, el gasto consiguiente en estas inversiones era suficientemente compensado con la captura de esclavos, siguiendo una práctica habitual en la Edad Media donde la economía del «botín y del rescate» tuvo un puesto preferente. [...] La esclavitud está, pues, presente en los

prolegómenos de la era de los descubrimientos como un recurso seguro a la hora de rentabilizar inversiones (Cortés López, 1996:250-251).

La bula papal se fundamentaba en determinados pasajes bíblicos que asociaban a los africanos a la maldición de Jafet¹⁰, circunstancia que permitió al papado aceptar la esclavitud sin poner en entredicho las virtudes cristianas del perdón y la caridad: para el cristiano, la condición de siervo del africano era un castigo ancestral, merecido por su atrevimiento original; por otra parte, tenían el agravante de, aun a pesar de conocer la fe de Cristo, continuar con sus propias creencias religiosas (Manero Salvador, 2009:93-94). Sin embargo, los indios estaban libres de esa primera culpa y tampoco rechazaban la doctrina cristiana, simplemente la ignoraban. Desde una perspectiva estrictamente religiosa, su esclavización era inadmisibles, como prueban las distintas bulas –la *Inter Caetera* de Alejandro VI en 1493 y la *Subimis Deus* de Pablo III en 1535– que insisten primeramente en la conversión de los nativos sin subyugarlos y amenazan después con la excomunión a quien los esclavice (Rivera-Pagán, 1992:76). Debido a la expresa prohibición de la Santa Sede, tanto la relación entre españoles y americanos como la posibilidad de someterlos debía basarse exclusivamente en las capacidades intelectuales de los segundos, dado que si se les veía como meras bestias sin entendimiento podría justificarse la guerra y su esclavitud, mas si se les considerara seres pensantes capaces de aceptar la religión católica, debía forzosamente de iniciarse una nueva aproximación hacia ellos y cambiar los métodos de ocupación. Esta diatriba hizo que, en 1549, Carlos I decidiera frenar la conquista y se formara un año después la Junta de Valladolid, que debía esclarecer la naturaleza del indígena y dictaminar qué trato debía brindarles la corona. El final de esta Junta es ampliamente conocido: los ponentes fueron incapaces de llegar a un acuerdo. Los argumentos de tono más militar y los eclesiásticos se enfrentaron

¹⁰ La justificación cristiana de la esclavitud se encuentra en el noveno libro del *Génesis*, en el cual se relata el asentamiento de Noé y sus hijos una vez las aguas del diluvio volvieron a su cauce natural: «Después comenzó Noé a labrar la tierra, y plantó una viña; y bebió del vino, y se embriagó, y estaba descubierto en medio de su tienda. Y Cam, padre de Canaán, vio la desnudez de su padre, y lo dijo a sus dos hermanos que estaban afuera. Entonces Sem y Jafet tomaron la ropa, y la pusieron sobre sus propios hombros, y andando hacia atrás, cubrieron la desnudez de su padre, teniendo vueltos sus rostros, y así no vieron la desnudez de su padre. Y despertó Noé de su embriaguez, y supo lo que le había hecho su hijo más joven, y dijo: “Maldito sea Canaán; siervo de siervos será a sus hermanos”. Dijo más: “Bendito por Jehová mi Dios sea Sem, y sea Canaán su siervo. Engrandezca Dios a Jafet, y habite en las tiendas de Sem, y sea Canaán su siervo”» (Génesis, 9:20-27).

sin llegar a convencerse, y al final todo resultó en un sistema de encomiendas y tensiones que tan solo aparentaba justicia, mas no resolvía el verdadero conflicto. Por primera vez, Europa había tenido que enfrentarse a un otro que no podía entender mediante las Escrituras, cuya dominación no tenía una explicación ancestral que protegía su consciencia.

América obligó al Viejo Mundo a enfrentarse a lo nuevo al mismo tiempo que le eliminaba su protección más profunda, su pilar más firme. La religión, antiguo bálsamo unificador, no pudo esta vez convencer al Estado, y las verdades inamovibles se convirtieron en puntos de vista que permitían defender y condenar al extranjero al interpretar de manera subjetiva las bulas papales y las divisiones aristotélicas. Más que oro y plata, lo que llegó del Nuevo Mundo fue el relativismo, que renació a las puertas de un siglo obligado a reencontrarse a sí mismo. América cuestionó incluso los conceptos de «civilización» y «barbarie», a los que remite el propio Bartolomé de las Casas en su Brevísima relación de la destrucción de las Indias:

Todas estas universas e infinitas gentes, a toto genere, crio Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mesmo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad [...]. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales, y por esto no soberbias, no ambiciosas, no cudiciosas. Su comida es tal que la de los Santos Padres en el desierto no parece haber sido más estrecha ni menos deleitosa ni pobre. [...]Son eso mesmo de limpios y desocupados y vivos entendimentos; muy capaces y dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recibir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tienen para esto que Dios crio en el mundo. Y son tan importunas desde una vez comienzan a tener noticia de las cosas de la fe, para saberlas, y en ejercitar los sacramentos de la Iglesia y el culto divino, que digo verdad que han menester los religiosos para sufrillos ser dotados por Dios de don muy señalado de paciencia, y, finalmente, yo he oído decir a muchos seglares españoles de muchos años acá y muchas veces, no pudiendo negar la bondad que en ellos ven: “Cierto, estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios”. En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruilas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad, de las cuales algunas pocas abajo se dirán, en tanto grado que habiendo en la isla Española sobre tres cuentos de ánimas que vimos, no hay hoy de los naturales della docientas personas (Casas, 2011:13-15).

Cuando el orbe todavía estaba dividido en ecúmene y *tierra ignota*, lo civilizado se encontraba en Europa. A medida que los territorios se alejaban de ese centro, aumentaba la barbarie hasta llegar a los monstruos de los extremos. Hijos de esa visión, los europeos habían encontrado en su cultura, tradiciones y valores la perfección y la definición de lo correcto, cuya imitación o correlación era imprescindible para poder considerar civilizados al resto de pueblos. Pero sin la guía de la ecúmene, toda pretensión de superioridad estaba destinada a desaparecer; en su defensa del indio, Bartolomé le arrebató la etiqueta de *civilizado* al conquistador europeo y le impuso la de *bárbaro* al describirlo como un monstruo sanguinario capaz de asesinar a esas inocentísimas «ovejas mansas» que no habían generado ningún conflicto ni a los españoles residentes en la isla ni a los sacerdotes que procuraban convertirlos. Ya no es posible hablar de culturas civilizadas o bárbaras, solo de actos morales e inmorales, e incluso esta división, como vería Montaigne en su ensayo *De los caníbales*, era cuestionable (Castany Prado, 2012a:32). Posteriormente, el debate sobre los valores y la ética abriría camino al replanteamiento de otros conceptos con los que, en apariencia, no guardaba relación:

Es perfectamente exacto afirmar que todas las ideas vitales, la de propiedad, la de libertad, la de la justicia, se han vuelto a poner en discusión por el ejemplo de lo lejano. En primer lugar, porque en lugar de reducir espontáneamente las diferencias a un arquetipo universal, se ha comprobado la existencia de lo particular, de lo irreductible, de lo individual. Después, porque a las opiniones recibidas se pueden oponer hechos de experiencia, puestos sin esfuerzo al alcance de los pensadores. A las pruebas que se necesitaban cuando se quería contradecir tal o cual dogma, tal o cual creencia cristiana, y que había que ir a buscar penosamente en las reservas de la antigüedad, vinieron a añadirse pruebas nuevas, frescas y brillantes. [...] La perspectiva cambió. Conceptos que parecían trascendentales no hicieron más que depender de la diversidad de los lugares; prácticas fundadas en razón no fueron ya más que consuetudinarias; y a la inversa, costumbres que se tenían por extravagantes parecieron lógicas, una vez explicadas por su origen y por su ambiente (Hazard, 1988:22-23).

Los españoles se descubren a sí mismos en América «en su doble faceta de organismo físico y ser moral, y cuyos misterios se exploran entonces en sus más íntimas profundidades» (Elliot, 1990:67), se enfrentan a su propia naturaleza, al constructo de su identidad repentinamente desacralizada. Los indígenas les atraen en sus semejanzas y les causan rechazo en sus diferencias, pues les fuerzan a enfrentarse a la fragilidad de sus mitos. La racionalización del orbe en una época cuya ética está dominada por religiones –combatientes y en lucha entre ellas– y gobernada por unas monarquías totalitarias secundadas por la fe resultó ser un choque demasiado brusco, destinado a perturbar los

ánimos de los conquistadores y las vidas de los conquistados. Los ecos de la crisis pirrónica que inició el viaje de Colón se mantuvieron, a veces más despiertos, otras adormecidos, en España durante siglos, provocando sutiles cambios, distancias entre el ideal y el individuo que culminaron en un Barroco abatido, tan incapaz de atrapar la verdad –la indiscutible, la salvadora verdad, la que llenó de esperanza a los primeros cristianos– que tuvo que replegarse en un *cotidie morimur* y en una vida que en el Barroco comienza a comprenderse como un sueño.

LA REVOLUCIÓN COSMOLÓGICA Y EL ALEJAMIENTO DE DIOS

El nuevo hombre medieval heredó tanto la tierra como el cielo de sus predecesores gentiles. La primera fue vaciada de todo lo que fuera ajeno a la divinidad y colmada posteriormente de simbología, de certezas y vínculos con un Dios siempre presente, siempre al alcance de aquellos que la buscaran. Pero mientras el mundo transmutaba, el firmamento permaneció intacto; allí donde los griegos situaron la perfección y la armonía inmutable, los cristianos alojaron a Dios. Grecia fue la primera civilización en observar los astros desde una perspectiva exclusivamente científica, puesto que, por más que los grandes héroes clásicos fuesen sus esclavos en las tragedias, más allá del teatro los mortales esperaban alzarse sobre ellas, dominarlas bajo la tranquilidad de conocimiento objetivo. La convicción de que todo el universo estaba sujeto a un orden racional que solo debía ser descubierto para ser comprendido obsesionó a los filósofos, quienes buscaron «tras el enmarañado y cambiante conjunto de apariencias suministradas por lo sentidos, aquellos rasgos necesarios, universales e inmutables que mostrasen el carácter racional de la naturaleza» (Solís, 1970:31). Por esta razón, la astronomía nace como ciencia independiente separada de sus hermanas, la astrología y la mitología, en ese momento y lugar a pesar de haber sido estudiada ya por los antiguos mesopotámicos (Jiménez, 1992:173). A lo largo de los siglos, los griegos fueron configurando distintos modelos cosmológicos, siendo el más destacado el geocentrista y geoestático de Hiparco de Nicea y Claudio Ptolomeo. La posible fusión de esta última teoría con la cosmología de Aristóteles generó una firme concepción del universo –finito, dividido en dos mundos y con la tierra en el centro– que no variaría hasta finales del siglo XVI. Para los cristianos,

la partición aristotélica del cosmos fue, sin duda, uno de los aspectos más interesantes de su sistema, pues es fácilmente interpretable desde una perspectiva cristiana:

Ningún modelo cosmológico parecía convenir mejor con el cristianismo que la imagen del universo propiciada por el sistema geocentrista y finitista que había arrancado de Aristóteles. En efecto, un mundo único, que alojaba a la Tierra en el lugar central (no el más excelso, sino más bien lo contrario, por ser el más alejado del extremo lindante con el Empíreo) parecía el mejor escenario para acoger aspectos esenciales de la dogmática cristiana como el dogma de la Encarnación de Dios en el hombre-Jesús y, en definitiva, la temática del ofrecimiento de la Redención de los hombres. Ya desde Aristóteles, no dejaba de admitirse que el globo terráqueo, en comparación con la región supralunar, es el reino de la corrupción y la muerte, de la imperfección; pero también el escenario en el que se dirime el drama de la salvación para el colectivo humano (Gómez Rodríguez, 2002:39).

La luna separaba lo impuro de lo perfecto, pues bajo ella reinaban los cuatro elementos y lo mutable, y sobre ella el éter y la eternidad. El pecado capital había alejado a los hijos de Adán de Dios, quien aun así seguía velando por sus ellos, piezas centrales de un cosmos cerrado; todo lo que estos veían al alzar la vista formaba parte de un plan superior, comprensible y conocido. Los griegos determinaron cómo funcionaba el universo y los cristianos, como hicieron con la geografía, se ocuparon de explicarlo y llenarlo de alegorías. Determinados pasajes bíblicos se interpretaron como demostraciones del geocentrismo¹¹ fijándose entonces el universo aristo-ptolemaico como el único cierto y posible, siendo esa la visión imperante durante todo el medievo y gran parte del Renacimiento hasta la publicación en 1543 de *De revolutionibus orbium coelestium*.

¹¹ «Él fundó la tierra sobre sus cimientos; no será jamás removida» (Salmos, 104:5). «Jehová reina; se vistió de magnificencia; Jehová se vistió, se ciñó de poder. Afirmó también el mundo, y no se moverá» (Salmos, 93:1-5). «Entonces Josué habló a Jehová el día en que Jehová entregó al amorreo delante de los hijos de Israel, y dijo en presencia de los israelitas: “Sol, detente en Gabaón; y tú, luna, en el valle de Ajalón”. Y el sol se detuvo y la luna se paró, hasta que la gente se hubo vengado de sus enemigos. ¿No está escrito esto en el libro de Jaser? Y el sol se paró en medio del cielo, y no se apresuró a ponerse casi un día entero. Y no hubo día como aquel, ni antes ni después de él, habiendo atendido Jehová a la voz de un hombre; porque Jehová peleaba por Israel» (Josué, 10:12-14). «Generación va, y generación viene; mas la tierra siempre permanece. Sale el sol, y se pone el sol, y se apresura a volver al lugar de donde se levanta» (Eclesiastés, 1:4-5). «Y esto te será señal de parte de Jehová, que Jehová hará esto que ha dicho: «He aquí yo haré volver la sombra por los grados que ha descendido con el sol, en el reloj de Acáz, diez grados atrás. Y volvió el sol diez grados atrás, por los cuales había ya descendido» (Isaías, 38:7-8).

El sistema heliocéntrico llevaba siglos planteado. Aristaco de Samos fue uno de los primeros en defenderlo, pero al ser una teoría incompatible con la cosmología aristotélica, acabó resultando «un planteamiento marginal y no ejerció influencia directa en el desarrollo de la investigación astronómica» (Jiménez, 1992:181). Al ser Aristaco la figura central del heliocentrismo griego, es llamativo que su nombre no se mencione en el prólogo de *De revolutionibus*, donde sí aparecen Filolao el pitagórico y Nicetas de Siracusa, defensores del movimiento terrestre (Copérnico, 1982:93). Es relevante la defensa que hace de sus investigaciones en su proemio, dedicado a Pablo III, donde justifica tanto la publicación de su obra debido a la presión ejercida por sus allegados¹² (1982: 92) como su decisión de cuestionar el modelo geostático. Copérnico parte de las discordancias y problemas que presentaban los cálculos ptolemaicos, siendo estos fácilmente solucionables si fuese la Tierra quien se moviera y no el sol. Así pues, recordando a filósofos anteriores, crea una continuidad en la cual él es tan solo un elemento más, presentándose como un mero matemático y no como un revolucionario, actitud por otra parte desconocida en los astrónomos hasta Giordano Bruno. De hecho, el sacerdote polaco nunca pretendió ser un elemento subversivo, ya que sus investigaciones se centraron en el espacio infralunar, manteniendo el Empíreo lleno de éter, dejando un cosmos finito y ontológicamente jerarquizado (Castany Prado, 2012a:25). Como observó Pajón Leyra, Copérnico cargó contra las teorías de Ptolomeo, pero respetó las leyes de Aristóteles:

Aun teniendo conocimiento de las distintas interpretaciones de los fenómenos del mundo que se habían dado en la antigüedad, Copérnico no llega a liberarse totalmente de los dogmas que la tradición había establecido como verdaderos. La astronomía ptolemaica le resultaba demasiado compleja para ser cierta, pues en esa época se consideraba que el mundo había sido constituido de la manera más sencilla posible. Sin embargo, el poner en cuestión las tesis de Ptolomeo no resulta tan revolucionario si se tiene en cuenta que el propio Ptolomeo las consideraba como meros instrumentos de cálculo y no como la verdadera realidad de las cosas. En otras palabras, el sistema geocéntrico ptolemaico basado en epiciclos era tomado como una hipótesis, no como un dogma, y por lo tanto resultaba mucho más fácil cuestionarlo. Por el contrario, la otra de las tesis oficiales, la de la física aristotélica, sí que había sido considerada por su autor como la forma en que los objetos del mundo se comportan. Por tanto habría resultado mucho más costoso

¹² El hecho de que solo aparezcan citados por su nombre y cargo Nicolás Shönberg y Tiedemann Giese, cardenal de Capua y obispo de Culm respectivamente, es interesante; mencionando a figuras de autoridad vinculadas a la Iglesia y de rango superior al suyo, Copérnico parece protegerse ante futuras recriminaciones. El resto de conocidos son referidos como «varones eminentes y doctos» (1982: 92).

analizarla al margen de dogmas o proponer una explicación alternativa. Copérnico, de hecho, ni siquiera llegó a plantearse (Pajón Leyra, 2002: 31).

Al igual que Colón, que inició sin pretenderlo todo un cambio geográfico que acabó repercutiendo en la significación del mundo, Copérnico se negó a renunciar a un cielo místico y dialogante, guía del hombre durante su vida y morada final en su muerte (Castany Prado, 2012a:25). Sin embargo, sus descubrimientos habían cuestionado una tradición «esclerotizada y dogmática» (Solís, 1970:42), rompiendo los absolutos previos. Su teoría sería ampliamente criticada y perseguida –*De revolutionibus* acabó incluida en el *Index librorum prohibitorum* en 1616–, pero también inició una auténtica revolución cosmológica porque a pesar de que el religioso pretendió ofrecer una verdad cerrada, sin necesidad de añadidos, matemáticos y astrónomos posteriores usaron sus cálculos como punto de partida hacia un nuevo modelo, desentrañando unas consecuencias tan eufóricas para unos como funestas para otros. Las distintas fases que sufriría el pensamiento occidental pueden verse reflejadas en los estudios cosmológicos del XVI: Kepler, por ejemplo, aceptó el heliocentrismo y lo perfeccionó, al tiempo que su investigación sobre las órbitas planetarias le llevó a rechazar las exigencias platónicas de circularidad y velocidad uniformes, siendo por primera vez sustituidas, en el espacio supralunar, las concepciones clásicas por otras basadas en aspectos meramente científicos. Sin embargo, el matemático seguía condicionado por sus ideas religiosas; aceptó los cambios copernicanos porque estos aún le permitían encontrar a Dios en el firmamento:

La posición central del sol era la mejor representación material de la divinidad, ¿qué otro astro poseía tanta excelencia? También Kepler atribuía la esfericidad al universo, no por razones estrictamente de carácter astronómico –objetivo inasequible–, sino metafísico: esta figura geométrica es la de mayor capacidad y, así, la más apta para contener la totalidad de las cosas sensibles. En segundo lugar, si el mundo para Kepler (y en esto sigue siendo fiel a una tradición renacentista) es imago Dei, ¿qué forma más apropiada para simbolizar la autosuficiencia divina que la esfera? A juicio de Kepler, Copérnico no constituía peligro alguno para la causa de la teología cristiana, sino todo lo contrario. [...] Por otra parte, no le cabría duda alguna a Kepler de que la perfección divina no podía sino crear el universo de acuerdo con un plan racional (matemático, en sentido platónico o neopitagórico). La búsqueda de las razones (proporciones) de ese plan necesario desembocó en el descubrimiento de sus tres célebres leyes (Gómez Rodríguez, 2002: 50-51).

No fue hasta la aparición de *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo en 1632 que la cosmología dejó de construirse a partir de concepciones

metafísicas (Gómez Rodríguez, 2002:57) y pasó a ser considerada un estudio puramente matemático. Por su enfoque, el astrónomo italiano tuvo que admitir que no era posible demostrar que el universo fuera infinito, siendo esta la última frontera por romper; si bien la infinitud no negaba *per se* la divinidad, sí que la alejaba de los hombres, obligándoles a vagar por un cosmos eterno en el cual su papel y relevancia eran irrisorios. Galileo no fue el único en dudar del mundo finito aristotélico, pero fue el primero en plantear la auténtica problemática de que el hombre era incapaz de comprender y definir el universo en su plenitud. El mero cambio de posiciones de Copérnico se acaba convirtiendo en la demostración de los límites humanos a la vez que en un símbolo de cómo la última certeza calculable, la división simbólica del cosmos, se había desmoronado. Para autores como Giordano Bruno, esa ruptura supuso una liberación. En su *Cena de las cenizas*, alaba a Copérnico por su valentía, pero a la vez se le recrimina el haberse «quedado corto al reducir su obra a un cálculo matemático, es decir, al haber actuado únicamente como astrónomo» (Bruno, 1987:37). El nolano se atrevió a tensar los límites del heliocentrismo, siendo el primero en proclamar el carácter infinito del universo y en desarticular la división ontológica aristotélica:

Les ratificó de nuevo que el universo es infinito y que consta de una inmensa región etérea, que hay verdaderamente un cielo llamado espacio y seno en el que se hallan muchos astros situados en él de forma no diferente a la Tierra. Dijo también que no hemos de creer que haya otro firmamento, otra base, otro fundamento, donde se apoyen estos grandes animales que constituyen todos juntos el universo, verdadero sujeto y materia infinita de la infinita potencia actual divina, como muy bien nos lo ha hecho ver tanto la razón y el discurso regulados como las revelaciones divinas, las cuales nos dicen que son innumerables los ministros del Altísimo, al que asisten miles y miles y millones asisten (Bruno, 1987:141).

Su cosmos presentaba una serie de consecuencias inaceptables por la teología, pues implicaba la desaparición del espacio cielo e infierno y la relación preferencial de la divinidad con la Tierra; por otra parte, al negar la existencia del éter destronó a Dios de su ancestral morada, dejando un firmamento mudo e indiferente (Castany Prado, 2012b:96). Bruno vio en el silencio un resurgir del hombre, el cual consideraba «un sujeto natural inmerso en el cosmos, bueno, divino y naturalmente generado» (Bruno, 1987:32) y no un ser corrupto y dividido, tal y como es definido por la antropología agustiniana. En sus tratados no solo rechazó el geocentrismo y el geoestatismo, sino también las Escrituras y su autoridad, la cronología bíblica e incluso el pecado original y la necesidad

de la gracia divina, la Encarnación y la Redención (1987:33). Se consideró a sí mismo un profeta, un anunciador de ese nuevo mundo y verdad que Copérnico había vislumbrado, pero no comprendido; a diferencia del resto de obras cuya base es el estudio de los astros, *La cena* está impregnada de misticismo y retórica mesiánica:

El Nolano, para causar efectos completamente contrarios, ha liberado el ánimo humano y el conocimiento que estaba encerrado en la estrechísima cárcel del aire turbulento, donde apenas, como por ciertos agujeros, podía mirar las lejanísimas estrellas [...]. Ha dado ojos a los topos, iluminado a los ciegos que no podían fijar los ojos y [...] ha soltado la lengua a los mudos que no sabían y no se atrevían a explicar sus intrincados sentimientos. [...] Yo te conjuro, Nolano, por la esperanza que tienes en la altísima e infinita unidad que te anima y a la que adoras, por los eminentes númenes que te protegen y honras, por el divino genio tuyo que te defiende y en quien confías, que se digne a guardarte de conversaciones viles, innobles, bárbaras e indignas, a fin de que no contraigas por un casual de rabia y tanta altivez que te conviertan quizá en una especie de Momo satírico entre los dioses o en un Timón misántropo entre los hombres (Bruno, 1987: 70 y 171).

Sin embargo, Bruno fue demasiado lejos. Se atrevió a desafiar todos los preceptos que dominaban el mundo y este lo acalló, quedando su filosofía desdeñada, sus cálculos rechazados, sus obras prohibidas y su cuerpo quemado. Su eufórico panteísmo muere con él en la pira inquisitorial un 17 de febrero de 1600, a las puertas de un siglo que debió convivir con las cenizas de lo que anteriormente había sido esplendor. El Renacimiento aceptó los cambios que América y Copérnico habían iniciado, viendo en la *infinitación* del cielo y la tierra la capacidad de reinventarse, de superar su condición de pecador condenado (Castany Prado, 2012a:26-27). Sin embargo, cuando en el siglo XVII llegue a Europa el hambre, la peste y la guerra, el optimista humanismo será irremediamente sustituido por el miedo, la angustia y la nada:

He aquí dónde nos llevan los conocimientos naturales. Si no son verdaderos, no hay verdad en el hombre; si lo son, encuentra en ellos un gran motivo de humillación, forzado a rebajarse de una u otra manera. [...] Mire esa brillante luz puesta como una lámpara eterna para iluminar el universo, que la Tierra le parezca como un punto en comparación de la vasta órbita que este astro describe, y que se asombre al comprobar que esta vasta órbita no es más que un frágil punto al lado del que esos astros, que giran en el firmamento, abrazan. [...] Todo este mundo visible no es más que un trazo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. [...] Es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes, la circunferencia en ninguna. En fin, el mayor rasgo sensible de la omnipotencia de Dios es que nuestra imaginación se pierda en este pensamiento. Que el hombre, volviendo en sí, considere lo que él es en comparación con lo que es; que se vea a sí mismo como perdido, y que, en esa pequeña celda en la que se encuentra alojado, quiero decir el universo, aprenda a estimar la tierra, los reinos, las ciudades y a sí mismo en su

justo valor. ¿Qué es el hombre en el infinito? [...] ¿Qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo, infinitamente alejado de la comprensión de los extremos. El fin de las cosas y sus principios están para él invenciblemente escondidos en un secreto impenetrable. Igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito donde es absorbido. ¿Qué hará, pues, sino percibir alguna apariencia del medio de las cosas, en una eterna desesperanza de conocer ni su principio ni su fin? Todas las cosas han salido de la nada y van hacia el infinito (Pascal, 2003: 76-77).

Los hombres y mujeres del Barroco ya no forman una comunidad homogénea, sino que se convierten en individuos, en piezas separadas que vagan sobre un tablero incomprensible. América había cuestionado las Escrituras y la supremacía cultural de Europa, la revolución cosmológica había truncado su relación con Dios. Es innegable que, empezando por un reducido grupo de pensadores y difundiéndose progresivamente a lo largo de los siglos por el resto de los estamentos, los descubrimientos medievorenacentistas tuvieron un profundo impacto en la psicología europea, enfrentada a una otredad que cada vez se volvía más inconmensurable. Todo lo incuestionablemente cierto ha sido objetado, y el consuelo de la religión cada vez parece más estéril en un cosmos sin norte, sin indudable recompensa ni castigo, solo guiado por la caprichosa Fortuna. Mas el cambio se había iniciado, y ahora debían pagarse unas consecuencias que nadie hubiera podido imaginar el día que Colón salió a la mar y Copérnico miró al cielo.

EL «CRITERIO DE VERDAD» Y LA SOLUCIÓN TRIDENTINA

Durante el Renacimiento, la progresiva objetivación geográfico-cosmológica fracturó el sistema simbólico medieval, proceso de recategorización que comportó consecuentemente la destrucción del monismo ontológico por ir en contra de la relación de plena coincidencia anterior entre la idea de lo posible y lo real (Castany Prado, 2012a:37), hecho que acabó concluyendo, gracias a la Reforma protestante, en una crisis pirroniana que afectaría a todas las áreas del conocimiento y a la idea del concepto de «verdad». Entre los descubrimientos de Colón y Copérnico, precursores de la destrucción de los límites externos del mundo, hay un espacio de cincuenta y un años; durante ese intervalo, fue Martín Lutero quien inició el ataque contra los cimientos ideológicos de occidente al cuestionar la autoridad de la Iglesia:

En el Coloquio de Leipzig de 1519, y en sus escritos de 1520, *El manifiesto a la nobleza alemana* y *Del cautiverio de Babilonia en la Iglesia*, Lutero dio el paso decisivo al negar la autoridad de la Iglesia en materia de fe y presentar un criterio radicalmente distinto del conocimiento religioso. [...] Su rival en Leipzig, Johann Eck, nos cuenta con horror que Lutero llegó hasta negar la completa autoridad del Papa y los concilios, a afirmar que las doctrinas que han sido condenadas por los concilios pueden ser ciertas, y que los concilios pueden errar, pues solo están compuestos por hombres. En *El manifiesto a la nobleza alemana*, Lutero fue más lejos aún, negando que el Papa pudiese ser la única autoridad en cuestiones religiosas. [...] Finalmente, Lutero aseveró su nuevo criterio en la forma más dramática cuando se negó a retractarse en la Dieta de Worms (Popkin, 1983:23-24).

Las reprobaciones de Lutero pueden verse como la conclusión de unas críticas que durante años había recibido la institución eclesiástica y también como el inicio de una nueva visión de su papel, representación y autoridad. Entre 1517 y 1584, la curia romana debería enfrentarse a escenarios nunca presenciados: en 1517 se publican *Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias* y *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, obra en la que Lorenzo Valla demostró la falsedad de la Donación de Constantino, base fundamental del poder papal y testamento legitimador de su poder político sobre el antiguo imperio romano. En 1521 Carlos I convoca la Dieta de Worms; las tropas imperiales se atreverán a atacar la ciudad de Roma en 1527, en 1531 vería la luz *El príncipe* de Maquiavelo, *speculum principis* que desacraliza el ideal religioso y lo subordina a mera herramienta del Estado, mientras que en 1584 Giordano Bruno cargaría contra la antigua visión y finitud del cosmos en *La cena de las cenizas*. En este incipiente mundo de cambios y embestidas, el planteamiento de una reforma integral parece convertirse entonces en una obligación para un papado de mermado prestigio, definido por Teófanos Egido como «lejano para el pueblo de creyentes en buena parte de los países que lo miraban como extractor de dineros, monopolizador de reservas o como otra de tantas monarquías con sus intereses ajenos a una misión puramente espiritual» (1991:13). Sin embargo, la propia estructura eclesiástica dificultaba la aplicación de cambios sustanciales al estar dividida en un alto clero que acumulaba obispados y beneficios –al tiempo que mantenía una vida secular poco ejemplar– y uno bajo, mayormente iletrado y mal pagado (Lutz, 1998:37-38). Las carencias formativas de estos párrocos y su desconocimiento de las Escrituras hicieron que la doctrina que llegaba al pueblo llano estuviera deformada y llena de superstición, extendiéndose el culto a las reliquias, la desvaloración de los sacramentos y la masificación de la venta de indulgencias (1998:38) que tanto censuraría Lutero. Con el objetivo de acabar con estas situaciones y afianzar los principios de la ortodoxia católica, Pablo III convoca en 1545

un concilio en Trento, concilio al que muchos se opondrían; la continua resistencia de la curia y el papado provocó que las reuniones se vieran postergadas o directamente anuladas, no siendo hasta 1563 cuando se promulgaran sus conclusiones (Egido, 1991:91-92). No obstante, a pesar de las interrupciones y los cambios de pontífice, Trento supuso el paso definitivo en la consolidación del dogma y, en un contexto dominado por la duda, la Iglesia fue capaz de ofrecer una serie de respuestas claras y definir la ortodoxia que debía imperar en el catolicismo postridentino:

Contra la exclusividad de la Sagrada Escritura como fuente de fe se estableció la autoridad interpretativa de la tradición, de los concilios, del magisterio romano; se fijó el canon que incluía como inspirados los libros «deuterocanónicos» rechazados por los protestantes y como versión oficial se impuso la latina vulgata. Contra la antropología protestante de la corrupción original humana, de una gracia solo otorgada, imputada por Dios (extrínseca), se definió –no sin discusiones– la posición más humanista de la libertad coexistente con la gracia transformadora y con una fe ayudada por las obras, esperanzada en los méritos e incompatible con la doble predestinación calvinista. Se determinó con claridad el número septenario de los sacramentos, y, de acuerdo con tantas pasiones despertadas, es comprensible el acento puesto en la eucaristía, tanto en su celebración de la misa (verdadero sacrificio renovador del de Cristo para Trento, atentado contra el único que tuvo lugar para siempre en la cruz según los protestantes), dicha en latín; como la presencia real, física y sustancial por el milagro de la «transustanciación» (a pesar de la apariencia accidental del pan y el vino) y permanente más allá de la «cena». Gracias a esta confesión de fe tridentina, y aunque quedasen aun oscuridades pendientes (entre ellas la del primado), los católicos sabían con claridad a qué atenerse en lo fundamental. Desde la dimensión disciplinar, el clero fue el objetivo principal de las reformas. Se trató de extirpar el escándalo de la acumulación de obispados y beneficios. [...] Se exigió a la jerarquía una serie de condiciones para el acceso a las sedes y más atención a la predicación, a la celebración de sínodos diocesanos y provinciales, a la visita pastoral. [...] El clero secular, los párrocos, deberían someterse también a un proceso selectivo: la institución del seminario (conciliar, tridentino) fue una de las decisiones más trascendentales, aunque tardarse tanto en aplicarse sistemáticamente, para la preparación al sacerdocio, que requería también cualidades físicas y morales, dedicación pastoral y seguridades económicas. [...] En esta confrontación, para confesar el valor meritorio de las obras, el catolicismo acentuó aún más las penitencias, las peregrinaciones, la heroicidad de las virtudes, los milagros. La negación protestante de purgatorio y sufragios se compensó con el hambre de indulgencias, con misas innumerables por los difuntos; el barrido de mediaciones, con el culto a la Virgen, a los santos, a sus reliquias, con la consiguiente explosión plástica y desbordante del Barroco. La teología eucarística se vivió con misas privadas, con procesiones solemnísimas del Corpus, con el espectáculo permanente de la traslación del viático. En contraste, la Biblia, [...] fue escamoteada a los católicos más analfabetos, [...] solo accesible en latín (Egido, 1991:93-97).

Mediante estos nuevos o renovados preceptos, la Iglesia pretendía restituir su posición de máxima autoridad en materias de fe, reencauzando una sociedad que había sido sacudida desde el comienzo de la Reforma por un oleaje de escepticismo. La disputa de la «la regla de fe» revivió la problemática sobre el criterio de «verdad», la cual había sido ya para los pirrónicos griegos una batalla incontestable. El rechazo reformista a la

indiscutible veracidad del conocimiento religioso cuestionó la gnoseología, ya que las dudas planteadas en el ámbito religioso se extendieron progresivamente al resto de campos del conocimiento: «Lutero realmente había abierto una caja de Pandora en Leipzig en 1519. [...] La búsqueda de la certidumbre había de dominar la teología y la filosofía durante los dos siglos siguientes» (Popkin, 1983:41). Paralelamente, la publicación en 1569 de todas las obras de Sexto Empírico en latín impulsó, todavía más, la propagación de la filosofía escéptica a finales de un siglo cuyos referentes se tambaleaban cada vez más:

La Antigüedad y la Edad Media tuvieron una fe tan firme e inmóvil en la que consideraban como verdad establecida [...] que esa creencia en la verdad perenne llevó a fundamentar otras dos creencias no menos firmes y estables: 1.) La verdad es de suyo accesible al hombre; 2.) La fuerza convincente de su evidencia es tal que basta con que se la muestre al hombre para que este la siga. De ahí que la cultura clásico-medieval se apoye sobre un intelectualismo, tan pleno como ingenuo, según el cual el hombre se rige por la verdad, y por lo tanto, lo que hay que hacer es ofrecérsela desde el depósito en que se contiene, sabiendo que una vez conocida su imperio está asegurado. El humanismo de las primeras décadas renacentistas sería el último episodio de esta larga tradición socrática. [...] Pero desde mediados del XVI y acentuadamente en el XVII, la crítica y la oposición derivadas del inicial dinamismo de la sociedad renacentista traen consigo duda e inseguridad [...]. Toda la experiencia de movilidad social y geográfica –por pequeña que sea– acumulada por los hombres del Renacimiento ha sido bastante para hacerles comprender que en la situación general de crisis que se produce en Europa [...] entre las dos centurias, no cabe pensar en la omnipotencia de la verdad (nos referimos a lo que los grupos dominantes en la cultura consideraban como tal). No se puede esperar que con dar unas nociones intelectuales –sobre la moral, la religión, la política, etc.– a las masas de individuos, se tenga garantizado, por el peso de la pretendida verdad que las informa, su fiel seguimiento por quienes las reciban (Maravall, 1980:152-153).

En España, los decretos tridentinos aceptados de forma total por Felipe II el 12 de julio de 1564, un mes después de la promulgación de la bula *Benedictus Deus* (Tineo, 1996:241), asentaron las nuevas verdades incuestionables de la sociedad tardorenacentista y barroca. La aplicación de Trento en un país cuyos intelectuales se habían visto fuertemente influidos por las ideas de Erasmo y donde florecería una la mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz tuvo forzosamente que generar una serie de tensiones entre la vivencia religiosa anterior y la impuesta por la ortodoxia, las cuales procuraron ser superadas y aunadas por los intelectuales a fin de conseguir a un equilibrio que garantizara el establecimiento de la norma sin ir en contra del sentimiento ya presente

en los españoles. De su intento de «reconciliar lo irreconciliable¹³», de «aplicar los métodos de la erudición renacentista a la teología tradicional» brota, según Elliot, un sentimiento artístico particular que pretendía acercar la divinidad al hombre, mostrársela en su forma más excelsa y descarnada (1973b:157). El camino de la construcción ideológica estuvo, asimismo, condicionado por las crisis económicas y militares que soterraron el optimismo renacentista, el cual acabó finalmente sepultado en el XVII bajo las mortajas de la peste negra:

La gran epidemia de 1599-1600 se llevó probablemente, en un abrir y cerrar de ojos, a un 15 por ciento del incremento de la población durante el siglo XVI y abrió una nueva época en la historia demográfica castellana: una era de estancamiento, si no de declive demográfico. Las consecuencias económicas de la peste [...] fueron quizá psicológicas y no económicas. Ya antes de verse afectada por la peste, Castilla estaba cansada y deprimida. Los fracasos en Francia y los Países Bajos, el saqueo de Cádiz por los ingleses y la petición del rey de un donativo nacional en 1596, al producirse la bancarrota, completaron la desilusión que había empezado con la derrota de la Armada Invencible. Luego, para coronarlo todo, llegó la peste. La ininterrumpida sucesión de desastres desequilibró a Castilla. Los ideales que la habían sostenido durante los largos años de lucha se habían hundido sin remedio. El país se vio traicionado, traicionado quizá por un Dios que de un modo inexplicable había retirado su favor al pueblo elegido. Desolada y diezmada por la peste, la Castilla de 1600 era un país que había perdido de repente su destino nacional (Elliot, 1973a:324).

Será en este reino deslustrado donde cale con más permeabilidad el dogma contrarreformista. La fijación y enriquecimiento simbólico de los sacramentos no solo había revitalizado la doctrina, sino que además había reforzado el vínculo religioso-social: el hombre del Seiscientos encuentra en la iglesia un hogar estable y comunal, al cual debe acudir con frecuencia. Su camino vital estaba ligado al sacerdote que lo bautizaba, guiaba en la confirmación y la eucaristía, unía en matrimonio y, finalmente, lo acompañaba en la muerte mediante la penitencia y la unción. Los valores postridentinos se convierten en una guía sólida, en una verdad militante que había de ser protegida y

¹³ La expresión íntima de la religión siguió teniendo un cauce dual en el Barroco, quedando cada vivencia expresada, respectivamente, en las lopescas *Rimas Sacras* y el *Heráclito cristiano* de Quevedo, ambas escritas alrededor de 1613. La imagen de la divinidad es totalmente contraria en sendas obras, pues el Dios del primero es un «padre piadoso, médico acertado, / juez justo, señor firme, amigo cierto» (2003:núm 26) de clara semilla teresiana mientras que en Quevedo se muestra severo y cruel, digno reflejo del Dios vigilante y condenatorio de determinados sectores contrarreformistas: «Dejado de un ladrón, de otro seguido, / tan solo y pobre, a no le haber nombrado, / dudara, gran Señor, si tenéis Padre (1978:38).

defendida; los españoles hicieron suya la responsabilidad de defender el catolicismo de los herejes y los infieles, su expansión y cuidado se volvió la razón de ser del imperio de los Austrias; los tres Felipes se sintieron expresamente señalados por la Gracia y asumieron la función de portavoces de su causa, su brazo ejecutor en la tierra; ese primer sustento llenó de significado un imperio en expansión, mas en su etapa de estancamiento resultó ser la última demostración del abandono de Dios, quien había concedido victorias, tierras y gloria a los reyes que supieron servirle y ahora castigaba a Felipe IV por sus pecados arrebatándole todo lo anteriormente ofrecido, dándole la espalda a su pueblo elegido y condenándole al oprobio, el hambre y la enfermedad, males resumidos en el refrán guzmanesco «Líbrete Dios de la enfermedad que baja de Castilla y de hambre que sube del Andalucía» (Alemán, 2015:314).

En aras de evitar las ofensas y redimirse a ojos del Padre, el gobierno de los Habsburgo castellanos protegió y aunó fuerzas con la Inquisición, designándose jueces y custodios del nuevo modo de estar en el mundo, creándose así renovados códigos de conducta y mecanismos de control. No obstante, los mandatos de Trento únicamente tenían potestad sobre las almas católicas; la disonancia religiosa o su convivencia cercana era una amenaza inaceptable al ideal ortodoxo, por lo que Felipe II tuvo que afrontar el histórico «problema morisco», conflicto racial que resurgía periódicamente, y con particular fuerza en situaciones de crisis o penurias socio-económicas. La respuesta de los órganos de poder inició la guerra de las Alpujarras y la posterior expulsión, esta vez definitiva, de los musulmanes entre 609 y 1613. Sin embargo, a pesar de que las guerras de fe son los episodios más visibles del conflicto ideológico-identitario del XVI, son los propios mecanismos de control de la colectividad los que mejor permiten ver las consecuencias políticas y religiosas de la Reforma y la Contrarreforma, puesto que la expulsión morisca no supuso el fin de la «impureza» y sus amenazas, pues siglos de convivencia judía y musulmana corrían por las familias españolas, volviéndose entonces el mito de la limpieza de sangre una obsesión nacional y un requisito primordial para la ascensión social:

No es ninguna coincidencia que la creación de un tribunal dedicado a imponer la ortodoxia religiosa se viese acompañada por el nacimiento de ciertas prácticas encaminadas a mantener la pureza de la raza, pues las desviaciones religiosa y racial se identificaban fácilmente la mentalidad popular. En efecto, junto a la preocupación obsesiva por la pureza de la fe, floreció una no menos obsesiva preocupación por la pureza de la sangre. Ambas obsesiones habían llegado a su grado más extremado a mediados del

siglo XVI [...]. Aún más que el desarrollo de la Inquisición, el de la doctrina de limpieza de sangre ilustra las tensiones internas de la sociedad española y muestra con qué facilidad esta sociedad pudo caer víctima de las peores tendencias que albergaba en su seno. [...] La limpieza de la ascendencia se convirtió gradualmente en condición indispensable para ser miembro de las Órdenes Religiosas así como para ser admitido en los Colegios Mayores de las universidades. Los graduados de los Colegios tendían, de modo natural, a arrastrar consigo la idea de discriminación al acceder a los altos cargos de la Iglesia y del Estado (Elliot, 1973b:236).

La pureza de la sangre es equivalente al honor nobiliario, y tenía la misma función de determinar el estatus de un hombre dentro de una colectividad. Al no estar dentro del círculo de influencia de la monarquía, los plebeyos tuvieron que encontrar un sistema jerárquico que regulara internamente su estamento en particular, más dividido que el de los privilegiados. Al ser, junto con el honor, la base de la sociedad y la justificación trascendental del valor y vida del individuo, la realidad e implicaciones de la limpieza de sangre tuvieron una importancia destacada en el teatro barroco, como muestra el conflicto relatado en *El alcalde de Zalamea*. La ascendencia fue una obcecación nacional tan extendida como su versión nobiliaria, y afianzó la situación de desconfianza generalizada del siglo XVII, ya que cualquier matrimonio, ascenso y simple intercambio comercial se encontraba condicionado por el recelo racial. Semejante escrutinio estaba, en numerosas ocasiones, contaminado por los prejuicios y las habladurías, que perseguían durante generaciones a la familia implicada porque la adopción del cristianismo no frenaba el recelo de los cristianos viejos y los conversos eran habitualmente vistos con recelo, circunstancia que imposibilitaba su ingreso total en la comunidad. Tristes ejemplos de las murmuraciones fueron Luis de Góngora y Mateo Alemán, sobre quien recaía todavía el agravio de estar relacionado con el patriarca sevillano quemado por la Inquisición en tiempos de los Reyes Católicos. Consecuentemente, el arte de la mentira o las medias verdades y el disimulo fueron una necesidad incluso entre personas ajenas a la corte o a la estructura de poder, hecho que no deja de subrayar la inseparable unión entre el ser y el representar que se establece a lo largo del período del Seiscientos.

**LA NUEVA LEY DEL MUNDO: EL HONOR, OBSESIÓN DEL HOMBRE
«INAPASIONABLE»**

El Barroco español vivió por y para el honor, pues este fue la base de los nuevos fundamentos organizativos de la colectividad y el pilar de su teatro, pieza por lo tanto clave de la sociedad estamental y tema central sobre el que gira prácticamente todo argumento dramático; este concepto llegó a estar tan integrado dentro del sistema socio-político que pasó de ser, progresivamente, el «resultado de la formación estratificadora» a convertirse en el gran «principio constitutivo» (Maravall, 1979:23) del Seiscientos, hecho que generó un nuevo modelo de interacción social y, consecuentemente, un nuevo tipo de individuo. En sí mismo, el honor es un mecanismo de preservación desarrollado orgánicamente a lo largo de los siglos hasta culminar en el XVII y un arma de control gubernamental, siendo por ello un elemento sumamente controvertido, tan armonizador como pernicioso. A nivel teórico, es un nexo entre lo personal y lo colectivo, un referente moral inmutable que aseguraba los principios religiosos de la Contrarreforma y, al establecer una clara definición entre lo prohibido y lo permitido, forzaba un modelo de conducta honorable en el que nunca debía defraudarse la estima y confianza del otro (Ariès y Duby, 1992:V,64). El honor reforzó las estructuras tradicionales de poder, cuestionadas durante la crisis pirrónica del siglo anterior: su vinculación con la religión eliminó los enemigos domésticos del catolicismo, puesto que la más mera desviación respecto a la ortodoxia supondría automáticamente la deshonor y el ostracismo; al mismo tiempo, reforzó la división estamental debilitada tras el ascenso de la burguesía y la llegada de la economía de mercado (Castany Prado, 2012a:39), y consolidó la monarquía, convertida entonces en «fons honorum» (Maravall, 1979:62) de la cual nacía el código ético-social de las clases privilegiadas; estas atribuyeron sus privilegios a su linaje y honorabilidad, al tiempo que adquirirían nuevas ventajas y ampliaban su supremacía social:

El afán de los plebeyos por introducirse a hidalgos no se justificaba tanto por las ventajas materiales (aunque estas no fueran despreciables) como por el deseo de alcanzar prestigio y elevarse en la escala social. Los privilegios del estado noble, tales como los encontramos expuestos, por ejemplo, en la *Summa*, de Arce Otalora, eran de varios géneros: ante todo, la inmunidad de tributos y de toda prestación personal o real; esta inmunidad tributaria, que era el más claro distintivo de la hidalguía, resultó muy disminuida durante el siglo XVII con el incremento de los impuestos indirectos, y con otros medios que la Monarquía ideó para hacer contribuir, a veces muy pesadamente, a los nobles. Pero siempre se obstinaron en evitar todo impuesto personal, porque,

precisamente la exención de los de esta clase (moneda forera, servicio ordinario, etc.) servía para separarlos de los pecheros y conservaban un enorme valor simbólico. Los privilegios jurídicos eran numerosos, y algunos de gran valor. No podían ser atormentados, salvo en ciertos casos atroces [...]. No sufrían penas afrentosas, como las de azotes y galeras. Caso de ser condenados a muerte no eran ahorcados, sino decapitados. No podían ser encarcelados por deudas (salvo las debidas por rentas reales). Debían tener prisión aparte, separada de a de los plebeyos, aunque esto no siempre era posible cumplirlo. [...] Con más frecuencia, la Justicia se limitaba a señalarles por prisión su propia casa, o la ciudad entera. No se les podían embargar las armas, vestidos, caballo, lecho y casa. Podrían desafiar, y se les podía obligar a retractarse. Las injurias que se les hacían estaban más penadas. Tenían jueces especiales (alcaldes de hijosdalgo). En lo referente a dotes, contratos y otros aspectos civiles, también les reconocían las leyes algunas preferencias (Domínguez, 1979:40-41).

La excepción de impuestos es el mayor ejemplo del valor económico del honor y es conveniente detenerse en ella por ser uno de los principales puntos de unión entre la organización social del honor y su vivencia. Como garante de la posición, el honor se ve condicionado por la confianza u opinión de él tenida por el conjunto social, situación que produjo una insuperable «vulnerabilidad social y económica» (Ariès y Duby, 1991:VI, 197), porque un simple e infundado rumor era suficiente para romper los acuerdos comerciales con el deshonorado. La correlación «ser-honor-riqueza» (Maravall, 1979:29) establecida por los nobles hizo del honor un bien de consumo en el sentido de que debía ser convenientemente encarnado puesto que del noble se esperaba una forma de vida concreta, y aquellos que no pudieran mantenerla tenían que ser testigos de cómo su prestigio y dignidad iban mermando; el derroche insostenible de la nobleza fue prontamente conocido y sufrido por aquellos que llegaban a la capital con la esperanza de acrecentar su hacienda y fama, quedando en ellos solamente el desengaño y un bolsillo endeudado. La representación de la honra fue un factor decisivo en la homogeneización de la sociedad, condicionando la moda, el decoro y la ostentación de la riqueza un arquetipo externo de obligado cumplimiento para el sector privilegiado, caracterización que fue infiltrándose gradualmente en el ámbito privado, puesto que cualquier forma de individualismo –un proceder poco adecuado a ojos de los demás, una frase mal recibida o una mirada mal sustentada– era vista como una amenaza:

Todo, vestidos, joyas, lenguaje, sentimientos, no menos que comida y vivienda, que juegos o deportes y uso de armas, etc., se halla distribuido según criterios de jerarquía estamental. Ese minucioso estatuto integrador en cuyo molde se encierra a la persona, se sublima en el principio que lo inspira y que no es otro que el grado de honor que a cada uno de sus niveles corresponde jerárquicamente. [...] Precisamente, cuando la crisis histórica de los primeros siglos modernos, siguiendo la línea de las novedades

introducidas por el Renacimiento y potenciando las energías individualistas puestas en juego durante el citado período, conoce francos ataques a la herencia de la sociedad tradicional, cuando, en consecuencia, amenaza con hacer tambalearse al régimen jerárquico y, en cualquier caso, deja en buena parte deteriorado el sistema de estratificación estamental –que todavía se mantendrá en pie un buen trecho–, se puede observar que, con objeto de galvanizar y conservar a pesar de todo el mundo premoderno –un universo casi perdido–, se produce [...] el endurecimiento de las posiciones ideológicas conservadoras (Maravall, 1979:25).

A cambio de la cohesión y la estabilidad, los hombres tuvieron que entregarse completamente al sistema del honor, el cual los sustentaba y los destruía, les aseguraba la paz siempre y cuando gobernara sobre su capital, posición e incluso existencia. Su conservación se convirtió en una obsesión y enajenación nacional, por lo que se convirtió en un riguroso mecanismo de «presión y de represión» (Maravall, 1979:66) ampliamente promovido por un Estado absolutista en el que vecinos y amigos se convertían en jueces y delatores, generándose así el abrumador ambiente de control tan característico de las Comedias áureas. Dentro de este macrosistema, la familia conformó un pequeño universo que respondía exactamente los preceptos sociales¹⁴: el *pater familias* asumía las funciones de la *fons honorum* y ejercía su autoridad sobre todos los miembros de la unidad doméstica, desde hijos a criados, siendo su responsabilidad la preservación y ampliación de la reputación familiar. Por su parte, los hijos le debían plena obediencia y estaban obligados a exhibir un comportamiento público ejemplar y mantener una apariencia y gustos determinado, mientras que las mujeres eran las portadoras de la honra y estaban absolutamente subyugadas a los varones: su máximo cometido era el de casarse dentro de su estamento y mostrarse en todo momento virtuosas y honestas por tal de proteger la reputación de padre, esposo y hermanos y evitar la más mínima sospecha que pusiera en entredicho la legitimidad de la descendencia. El considerar la honorabilidad una condición imprescindible fue lo que la llevó a ser una «vil ley del mundo» (Calderón, 2011a:116) que afectó profundamente la psicología del individuo al ser también «un estado moral que resulta de la imagen que cada uno tiene de sí, y que inspira las acciones más temerarias o la negativa a actuar de manera vergonzosa, sin importar cuál sea la tentación material» (Pitt-Rivers, 1999:235). Teniendo en cuenta esta segunda faceta, es verosímil la consideración de que el honor –o más concretamente, la obsesión por su

¹⁴ La traslación de las imposiciones estatales al ámbito doméstico se analiza ampliamente en el capítulo V.

mantenimiento– generó una mentalidad particular, especialmente en el siglo XVII al sumársele una atmósfera de crisis y restitución. El modelo nobiliario del Seiscientos es una respuesta ideológica a los conflictos particulares del siglo y, a su vez, el resultado de un largo proceso histórico de conversión social iniciado en occidente alrededor de los siglos XI y XII (González García, 2003:127). La transformación del guerrero medieval al cortesano implicó un cambio de paradigma que exigió a las clases aristocráticas la búsqueda de distintas formas de distinción, pasándose del código de las armas al del refinamiento. Sin embargo, esta transformación supuso «un proceso de autoconstitución del individuo, de transformación de su sistema emotivo, de contención de las emociones, un cambio en los preceptos de las buenas maneras» (2003:127), en las cuales se insertaría el honor: como se ha mencionado anteriormente, el estamento nobiliario había de mantener una apariencia determinada, una cortesía exquisita e impostura constante que concluyó en la configuración de un rol social específico:

El modelo cortesano se contrapone punto por punto a la *civilitas* erasmiana y a su sueño de transparencia social. En Castiglione y en sus sucesores la regla es distinta; la corrección se funda en la connivencia de un grupo cerrado que es el único dueño de los criterios de la perfección. El cortesano se identifica con la construcción de un personaje social capaz de agradar por el número y la eminencia de sus dones (en la conversación, en las armas, en el juego y también en las actitudes cotidianas). Esta imagen es lo único que cuenta, y todo lo que recuerda al hombre interior, su tensión, su esfuerzo, ha de quedar oculto. La función de la «disimulación conveniente» es coartar al individuo y manifestar en unos gestos, unas actitudes y un porte la primacía absoluta de las formas de la vida social. La apariencia debe convertirse en una manera de ser (Ariès y DUBY, 1992:V, 192-193).

La construcción de una identidad ideal comporta la destrucción de la psicología propia, pues debe suprimirse todo aspecto idiosincrático que no comulgue con lo que externamente se le exige, circunstancia que construye «un tipo de hombre y de mujer calculadores, siempre a la defensiva, represores de sus reacciones emotivas espontáneas, grandes observadores y concedores del propio yo y buenos expertos en la observación psicológica» (González García, 2003:128). En este ambiente represivo, el control de las pasiones constituye una herramienta imprescindible para la correcta integración del sujeto en la colectividad; este principio senequista cruza de punta a punta el período y su literatura, y florece en su máxima expresión en la obra de Baltasar Gracián, autor que mejor plasmó los beneficios del vencerse a uno mismo y definió al perfecto ser barroco:

Hombre inapasionable, prenda de la mayor alteza de ánimo. Su misma superioridad le redime de la sujeción a peregrinas vulgares impresiones. No hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío. Y cuando la pasión ocupare lo personal, no se atreva al oficio, y menos cuanto fuere más: culto modo de ahorrar disgustos, y aun de atajar para la reputación (1995:105).

En un momento donde el *theatrum mundi* dejó de ser un tópico más para convertirse en forma de vivir, la representación y la impostura pasaron a ser un elemento más de la política, encontrándose en la pompa externa una manera de cubrir y contrarrestar el debilitamiento interno de la nación. El soberano debía ser una «perfecta encarnación de las aspiraciones nacionales» (Elliot, 1973b:66), un referente que inspirara con su ejemplo de templanza y justicia a los nobles, quienes a su vez serían un modelo de conducta para las clases más humildes. Tras la adopción del ceremonial tradicional de la Casa de Borgoña en el reinado de Felipe II, el propio hogar del rey transmutó en un escenario lleno de distancias y atracciones, cuyo intrincado laberinto de posiciones, privilegios y privaciones tenía como objetivo presentar al rey como una figura misteriosa y deseada¹⁵, alejada y próxima a la vez, generándose así un culto a la majestad que fue vastamente promovido en el reinado de Felipe IV. La barrera de secreto y silencio que separa al monarca de sus súbditos era una calculada construcción destinada a proyectar el poder sagrado de la monarquía, siendo a su vez un equivalente político a la división cosmológica aristotélica: la casa de Austria se sitúa en el espacio inmutable de la esfera supralunar –perfecta, estable, alejada de las corrupciones de los hombres–, y gobierna, dentro del teatro del mundo hispánico, a imagen de Dios, en una distancia inconmensurable pero a la vez presente:

¹⁵ Uno de los aspectos más evidentes de la teatralización de la corte se encuentra en el juego de dependencias reales, que marcaba de manera sutil los afectos y desavenencias del soberano y que adquirió una importancia capital al ser la prueba fundamental del grado de poder e influencia del cortesano: «Es un lugar que se extiende paulatinamente para, en círculos de influencia, alejar a nobles, funcionarios, servidores, ciudadanos... del eje central, el monarca. El juego de habitaciones, salas y patios se distribuye cuidadosamente, para que el acceso en cada caso dignifique y distinga cuidadosamente a quienes tienen el privilegio de acceder a ellos, salvando la frontera de los ujieres. Todavía a finales del siglo XVII se expedirán curiosos y detallados documentos sobre quiénes pueden acceder en carroza a uno u otro patio; o se darán ordenes severas para restringir la entrada de invitados a las fiestas reales» (Jauralde, 1999:33).

El príncipe percibe con toda intensidad y fuerza el drama acaecido: no representa ninguna divinidad, finalmente ausente, sino que cubre ese papel y, en el orden imaginario de lo social barroco, ocupa el lugar vacío dejado por ese mismo Dios, debiendo fingir y justificar y ocultar su probable pérdida e inexistencia (o, cuando menos, su silencio), mientras conduce su actuar al plano exclusivamente realista de la historia y de la naturaleza, bajo la gran coartada de la legitimación religiosa. [...] La declinación de las repúblicas poderosas en el mundo o la ausencia misma de finalidad conquistable en el horizonte de los histórico son cuestiones máximas que el representante del poder absoluto deberá ocultar, sobreponiéndose al signo de la historia y marcando una dirección y una *illusio* de fin y de finalidad, que establezca a los pueblos y les ayude a sortear los momentos vacíos creados por las constantes revueltas y sediciones, también por los reveses y confrontaciones de la fortuna y los enemigos. Su «deber» se impone sobre el destino funesto que alcanzan sus visiones y presagios aciagos, pues algo del espíritu anticipador y milenarista comparte el príncipe con los profetas (Rodríguez de la Flor, 2005:52).

La sociedad de la máscara permitió el mantenimiento de un sistema organizativo basado en la priorización de la comunidad sobre la individualidad, mas la constante supresión de las pasiones tuvo que afectar irreparablemente la psique de sus miembros de una forma lo suficientemente visible y colectiva como para impulsar a los dramaturgos a representar determinados temores, anhelos y pasiones en sus Comedias. Es en ellas donde mejor se materializa el clima sofocante del honor, el desgarró entre el deseo y el deber que cruza de punta a punta la literatura de un siglo donde el desahogo afectivo era una afrenta inconcebible, una muestra de las fisuras existentes entre la realidad y el ideal. A este sistema del honor, tan asfixiante en el teatro y tan restrictivo en el mundo más allá del corral, ha de sumársele un tiempo histórico caracterizado por la melancolía y escrupulosamente vigilado por la Inquisición, por la honra, por la limpieza de sangre, por la fama, mezcla que estalla en un arte y cultura abatido y sediento de reformas, pero aterrorizado ante la simple idea del cambio:

La definición de la vida social y política como un teatro, con la consiguiente definición de la identidad de hombres y mujeres como actores, está relacionada con una visión muy pesimista de la naturaleza humana y de la sociedad, en la que la desconfianza generalizada de todos frente a todos se convierte en máxima de actuación. [...] La desconfianza radical en los demás –cualquiera es siempre un enemigo potencial– es una parte de la conciencia del mal que permea la sociedad barroca. El mal se encuentra en la naturaleza (desgracias naturales, enfermedades, cuatro pestes que reducen, por ejemplo, en una cuarta parte la población de la península ibérica), el mal está presente en la vida social y política (guerras interminables) y, sobre todo, el mal anida en el corazón del ser humano (González García, 2003:137).

Cada época moldea la idiosincrasia e imagen de sus habitantes. Las necesidades y preceptos varían cada siglo, y a veces un decalustro es suficiente para que se inicie una pulsión que destruya lo anterior al tiempo que se reconstruye a partir de su legado, siempre esquivos herederos del pasado, siempre hijos de las circunstancias. El aristócrata barroco es el resultado de su tiempo y es, como el siglo, un conjunto de tensiones internas y externas, un sujeto a medio camino del albedrío y el destino, un poderoso honorable dominado por el honor; en definitiva, es un simple hombre a merced de Fortuna y la reputación. Sin más espíritu que el de la honra, sus movimientos serán calculados y fríos, su sentido trascendental quedará cifrado en «ser quien es»: sobre su vida y su muerte se erguía el juez de la opinión (Elias, 1982:130), y semejante choque de opuestos lo hizo el primer individuo moderno, entendido como aquel «que se desahoga en la duda sistemática» (Regalado, 1995:I, 807) y procura dar respuesta, por más cruel que sea, a las preguntas planteadas por el avance del mundo.

III. DE LA IDENTIDAD DE DIOS A LA DEL SER HUMANO: SIGNIFICADO Y USO DE «SOY QUIEN SOY»

Dios ha querido rescatar a los hombres y abrir las puertas de la salvación a aquellos que le buscan. Pero los hombres se hacen tan indignos de ello, que es justo que Dios rehúse a algunos, a causa de su endurecimiento, lo que concede a los otros por una misericordia que no le es debida. Si Él hubiera querido vencer la obstinación de los más endurecidos, hubiera podido hacerlo, con solo descubrirse tan manifiestamente a ellos, que no hubiesen podido dudar de la verdad de su esencia, tal como aparecerá en el último día, con acompañamiento de rayos y tal hecatombe de la naturaleza, que los muertos serán resucitados, y los más ciegos le verán. [...] Hay la bastante luz para los que quieren ver, y bastante oscuridad para los que tienen una disposición contraria. Hay bastante claridad para iluminar a los elegidos, y bastante oscuridad para humillarles. Hay bastante oscuridad para cegar a los réprobos, y bastante claridad para condenarles y hacerles inexcusables (Pascal, 2003:167-168).

Pascal, Descartes, Locke; la lista sería larga. La defensa de Dios fue una constante en la filosofía europea del XVII. En los años de la incertidumbre, de crisis religiosa y transformación económico-social, la misma divinidad veía su presencia y potestad cuestionada, pues el protestantismo y el escepticismo habían herido el centro mismo de la identidad cristiana. Si al ser barroco –descendiente del medieval y renacentista frustrado–, hombres y mujeres nacidos de y en la crisis, se les despojaba de la seguridad de la trascendencia, ¿qué les quedaba? La nada, el infinito que tanto sobrecogía a Pascal. Miles de páginas, tratados y leyes se impulsaron a fin de frenar la «disolución de los límites» (Castany Prado, 2012a:42) que anteriormente habían contenido el mundo y sus habitantes. En ese momento, la calma se sustituye por el lamento: la Inquisición, la limpieza de sangre, las diarias diatribas de los arbitristas, obsesionados en señalar como culpables de los males de España la pérdida de sus costumbres y valores ancestrales¹⁶; el

¹⁶ J. H. Elliot muestra la relación que hubo, especialmente en el XVII, entre los numerosos arbitrios contra la liberalidad de los españoles y el sentimiento de pérdida del sentido nacional: «En una cosmología que postula una relación natural, ya que no siempre clara, entre las disposiciones divinas y la moralidad humana, había una respuesta obvia. Castilla había provocado la ira divina y estaba pagando la culpa de sus pecados. [...] Había por lo tanto una explicación sobrenatural de las dificultades de Castilla, cuyo corolario natural era un puritanismo moralizador. No habría más victorias hasta que las costumbres fueran reformadas, advertía Mariana, moralista, arbitrista e historiador. La época manifestaba su corrupción en inmoralidad sexual e hipocresía religiosa, en la holgazanería e insubordinación de la juventud, en un vivir lujoso, un rico vestir y una excesiva indulgencia en la comida y en la bebida, y en la gran afición al teatro y a los juegos de azar. [...] España solo podía ser limpiada de estos vicios mediante un programa de regeneración nacional que empezara por la corte» (1973:293–294).

escrutinio y el acatamiento de un sistema cerrado, basado en un credo que respetaba y ensalzaba el poder de la monarquía absolutista de los Austrias y la autoridad eclesiástica, se convirtió en una constante, imponiéndosele así al individuo unas necesarias convicciones irrefutables:

La cultura del Barroco es un instrumento operativo [...] cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento. En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social (Maravall, 1980:132).

Es inevitable que la literatura que brota de un contexto caracterizado por el control tanto interno como externo se vea forzada a un compromiso con «las vías del orden y de la autoridad, aunque a veces no esté conforme con ambos» (1980:133). Por su popularidad y capacidad de congregación, ese juego de presiones se aprecia especialmente en el teatro:

Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, [...] sin plantear la cuestión de un posible contenido ético. [...] Para los que escriben para el teatro [...] la autoridad política, sostenida por la autoridad eclesiástica –la realeza y la Inquisición–, garantiza la validez moral de ese sistema de convenciones y mantiene su vigencia sobre la sociedad. Por eso, cuando [...] salten a escena algunos choques de un individuo o de algún grupo –por ejemplo, los habitantes de una villa– con tales convenciones, el autor [...] sin necesidad de racionamiento, lo descubrirá previamente resuelto por la intervención de la monarquía o de la Iglesia (Maravall, 1990:20).

Sin negar la certeza expuesta por Maravall, es necesario matizar que las grandes obras dramáticas, poéticas o novelísticas del período barroco no se construyen con el único objetivo de moralizar, ni son, en exclusiva, textos de propaganda aun cuando puedan alinearse con lo promulgado. La mayoría de ellas se construyen a través del viaje vital de unos protagonistas, cuya historia es habitual que concluya dentro de los parámetros tipificados por los preceptos político-religiosos del siglo: el loco muere cuerdo, el seductor acaba castigado, el bruto se convierte en príncipe. Sin embargo,

cuántos de esos finales tan aparentemente armónicos nos llegan a resultar disonantes; es solo natural preguntarnos si en su tiempo también llegaron a provocar esa reacción. La grandeza de la literatura áurea viene, a mi parecer, de la obsesión de los autores por la figura del «yo» y su inserción en sociedad. Los libros anteriormente mencionados tienen esa idea de fondo, que permite al lector posterior ver cómo esas exigencias externas no consiguieron calmar sus dudas interiores, mucho más trascendentes y difíciles de responder:

La pregunta por el yo, por lo que hoy denominaríamos la identidad personal, parece ser una constante del Barroco, tanto en los planteamientos filosóficos como literarios. Recordemos la duda metódica cartesiana y la fundamentación de toda su filosofía en un elemento del que ya no puede dudar, la propia existencia, la identidad, el yo: «cogito, ergo sum», «pienso, luego soy». De un modo paralelo, podemos imaginarnos a Segismundo elucubrando sobre la realidad o ensoñación de la vida humana, o a ese otro personaje también de Calderón (en *Eco y Narciso*) que se encuentra en medio de un bosque –en medio de la confusión y oscuridad del mundo, según comenta el maestro Maravall– y que ignora todo sobre sí mismo y sobre la vida en sociedad. [...] Uno de los tópicos del Barroco es la pregunta por la identidad del ser humano, el intento de comprenderse a sí mismo, «averiguar quién soy», establecer la «moral anatomía del hombre», sus formas de ser y de relacionarse en la Naturaleza, ese «gran teatro del Universo» y en el no menor «gran teatro de la vida en sociedad». La divisa clásica del «conócete a ti mismo» alcanza una nueva expresión en la época (González García, 2003:125-126).

En su búsqueda de una identidad trascendental que llenase de significado una vida cada vez más mercantil, el siglo XVII vuelve la vista atrás, tal y como hicieron sus antecesores renacentistas. Se regresa a la Biblia, antigua fuente de certeza, buscando respuestas al amargor de su presente; se explora el mundo clásico esperando encontrar nuevos faros, alejándose del vitalismo del XVI y adentrándose en pasajes y pensamientos que habían pasado desapercibidos. Aun cuando las Sagradas Escrituras han sido fuente fundamental de inspiración en la cultura de occidente, en España se generan «unas circunstancias históricas determinadas» que «favorecen el florecimiento de una sensibilidad de raigambre bíblica. Se respira un clima saturado de inquietudes religiosas, un clima complejo que oscila entre el entusiasmo renovador y el control ideológico, entre la llamada a la ortodoxia y la apertura a la heterodoxia» (Gorga, 2008:17). A parte de las características históricas, deben a su vez valorarse las propiamente estéticas o literarias, porque la literatura áurea se construye sobre los pilares de la *imitatio* y la *emulatio*, valorándose así tanto la recuperación y exposición de las tradiciones anteriores como el rejuvenecimiento y revisión de las mismas. En palabras de Aurora Egido:

De la confrontación entre imitación y emulación, entre naturaleza y arte, surgen, en los inicios del siglo XVII, los nuevos caminos poéticos, no en vano basados –como ocurre con la novela cervantina o con la comedia lopesca– en la mezcla y contraste de temas, géneros y estilos que produjeron –también en poesía– nuevos minotauros de Pasifae. [...] Y a parecidos fines se encamina la transformación de los temas desgastados, desde el *collige virgo rosas*, al amor, las ruinas, los mitos o la muerte, felizmente innovados por Góngora, Lope o Villamediana [...]. La poesía barroca es una constante búsqueda de temas y formas nuevos, pero el hallazgo reside, en numerosas ocasiones, en el desafío de transformar los materiales previos gracias a las técnicas de yuxtaposición o de fundido que rompen la rota estilística o la tradicional división de los géneros (1990:14 y 22).

Esta concepción poética explica la profusión de temas bíblicos y paganos que desbordan los textos del período mientras que el predominio de determinados episodios o personajes es debido, mayormente, a dos particularidades históricas, las cuales son la particular vivencia político-religiosa de la Contrarreforma –mucho más cerrada y penitente que la experimentada en el siglo anterior– y el resurgimiento de la figura de Séneca, el cual adquiere nuevas dimensiones gracias a las relecturas cristianas de sus textos:

El renacimiento senequiano del siglo XVII no se explica únicamente por la tradición medieval y humanista del siglo XVI. Las principales corrientes ideológicas que provocaron y encauzaron el desarrollo de ese renacimiento, en términos generales, son dos: por una parte, la Contrarreforma y, en concreto, el Humanismo de los jesuitas, que trata de aprovechar para la doctrina cristiana las verdades naturales de la filosofía antigua que concuerden con las reveladas, y, por otra, el Humanismo del Renacimiento tardío, que hace realidad un retorno a la *Stoa* y a Séneca, como efecto concomitante a la creación de una moral autónoma, con base en la ley natural y en la razón humana. Ambas corrientes confluyen en España a principios del siglo XVII, cuando comienza a perfilarse la decadencia política, social y económica del país (Blüher, 1983:333-334).

Aunque las obras del filósofo latino eran conocidas en España desde el Medievo, es en el XVII –exceptuándose a la generación de dramaturgos trágicos del siglo XVI– cuando culmina su recepción e influencia (Blüher, 1983:333). Para Álvarez Solís, esto se debe a que el código moral que transmitía la *Stoa* permitía entender y ejercer, con determinadas variaciones, el gobierno de las pasiones y del caos que estas generan (2011:06). Los clásicos planteamientos estoicos sobre la muerte, los excesos, el poder y el hombre renacen en esta época, siendo inevitablemente adaptados al pensamiento contrarreformista. La continua advertencia senequista del control de las pasiones cruzó todo el universo gracianesco, mana de los *speculum principis*, condiciona la idea de justicia y construirá la forma y visión del poder de la dramaturgia calderoniana. De hecho,

el interés que este siglo tuvo por Séneca fue tal que llegó a reaparecer la leyenda de su cristianismo, refutada ya en el XVI por Erasmo (Blüher, 1983:362). De origen bíblico y con reminiscencia estoica surge el «soy quien soy», emblema del Barroco y, especialmente, de Pedro Calderón de la Barca.

En sí mismo, «soy quien soy» es uno de los nombres de Dios, el primero en ser revelado a la humanidad. Esta sentencia está recogida en el libro del Éxodo, concretamente en el versículo 3:14:

Dijo Moisés a Dios: «He aquí que llego yo a los hijos de Israel, y les digo: El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros. Si ellos me preguntaren: «¿Cuál es su nombre?», ¿qué les responderé? Y respondió Dios a Moisés: «Yo Soy El Que Soy». Y dijo: «Así dirás a los hijos de Israel: Yo Soy me envió a vosotros». Además dijo Dios a Moisés: «Así dirás a los hijos de Israel: Jehová, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, Dios de Isaac y Dios de Jacob, me ha enviado a vosotros». Este es mi nombre para siempre; con él se me recordará por todos los siglos (Éxodo, 3:13-3:15).

Este nombre, tan misterioso como la propia divinidad, permite un vínculo mucho más próximo e íntimo entre el hombre y la trascendencia revelada, en la que esta deja de ser un ente abstracto o incierto para pasar a ser una realidad perceptible y concreta. Debido a su importancia y significado, este fragmento ha sido profusamente estudiado y comentado en el catecismo católico:

A su pueblo Israel Dios, se reveló dándole a conocer su Nombre. El nombre expresa la esencia, la identidad de la persona y el sentido de su vida. Dios tiene un nombre. No es una fuerza anónima. Comunicar su nombre es darse a conocer a los otros. Es, en cierta manera, comunicarse a sí mismo haciéndose accesible, capaz de ser más íntimamente conocido y de ser invocado personalmente (Asociación de Editores del Catecismo, 1992:59).

Es muy relevante la relación que este pasaje establece entre la «identidad» y el «sentido» del ser en un momento en el que «personal» y «social» eran conceptos equivalentes. Tener una función en el mundo es lo que da sentido a la existencia humana, condiciona sus acciones y, al fin, acaba moldeando su naturaleza, y por esa razón cuando los autores la utilicen lo harán con una finalidad muy concreta, tal y como se verá con el uso que de ella hace Calderón. La construcción «soy quien soy» es, por su cariz revelatorio y su significado simbólico –a lo que deberá sumarse, como se hará

próximamente, su cómoda adscripción a los valores sociales promulgados en la época— una constante en la literatura áurea: la usó Lope de Vega, Bances Candamo, Ruiz de Alarcón¹⁷; la exclamará don Quijote¹⁸, y la susurrarán numerosas damas calderonianas. Se convierte en un *topos* áureo especialmente en el teatro, género que más ejemplos ofrece debido a su naturaleza inmediata y a su uso propagandístico.

No ha sido casual la alusión al resurgimiento del estoicismo en España realizado en las páginas anteriores, dado que solo si se parte desde una perspectiva que englobe tanto el origen y tradición católica del «soy quien soy», así como de la influencia que el pensamiento senequista tuvo en la configuración del ideal barroco del hombre puede entenderse la gravedad e importancia que esta breve construcción, elevada casi a salmo, se convirtió en una de las mayores obsesiones del Barroco. En el «soy quien soy» se concentran todas las inquietudes de su tiempo a la vez que se empleaba, paradójicamente, como respuesta contra ellas. El nombre de Dios muta hasta convertirse en un recuerdo de las obligaciones estamentales:

«Soy quien soy». [...] Contra lo que esta expresión tópica parece dar a entender, la conciencia estamental no se forma en el orgullo por una alta posición, no es un resultado personalmente mantenido de un sentimiento de superioridad (como da a entender Tönnies), sino que al revés, la alta condición o rango, engendrado por los poderes que se poseen, en la que suscita el orgullo. Este no tiene más que el valor de una consecuencia. Por eso, el «ser» de «soy quien soy» es anterior al reconocimiento orgulloso de su posición predominante sobre los demás. La frase «soy quien soy» es para quien la emplea y —lo que es importante— para aquellos ante los cuales se emplea, afirmación con necesario rigor del puesto estamental, distinguido y existente, que uno tiene conciencia de pertenecerle. [...] Es, ideológicamente, una declaración de insuperable obligación: una afirmación de atenerse, en el comportamiento que uno va a desplegar, al repertorio de deberes que le son propios, que los demás están obligados a reconocerle como propios y que él ha de tener fuerza física y moral para exigirles que así lo reconozcan; sometimiento, pues, a una instancia externa o general: la ley (Maravall, 1979:33-34).

¹⁷ «El ser quien soy me retira / de toda vana quimera» (Lope de Vega, 1838:399). «Pensaré en suplicarte, que repares / quien soy, quien eres, que mi honor ampara» (Bances Candamo, 1782:28). «Me obligastes, y es forzoso, / puesto que tengo de hacer / como quien soy, no volver / sino muerto o vitorioso». (Ruiz de Alarcón, 1976:100).

¹⁸ «—Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías» (Cervantes, 2012:146).

Al coger un precepto religioso y convertirlo en una máxima de carácter social se observa una desmitificación de su significado original, mas el cambio de contexto no implicó un rebajamiento de su primera fuerza, porque si Dios se revela al profeta con esas palabras, el hombre descubrirá posteriormente su sentido vital, su razón de estar en el mundo. El «soy quien soy» salva a las grandes familias de la nada, del caos de lo indefinido, y les vuelve a colocar en una posición de control. De aquí se entiende su rápida vinculación con el honor, el cual también actúa como diferenciador y estabilizador de clases a cambio de la individualidad de sus miembros:

Lo que sí implica el «soy quien soy» es el reconocimiento del albedrío, en el sentido moral, no político o social, esto es, la doctrina de la propia voluntad con que se asume un comportamiento –heterónimo en su origen, pero voluntario y libre en su aceptación–. No se trata de afirmar a un ser íntimo, ni una esencia individual, ni un yo interior, sino de hacer admitir una mera y rigurosa correlación entre lo que uno va a realizar y lo que le corresponde socialmente y los demás esperan de él. De acuerdo con esto, también la frase «perder el ser» carece de una significación metafísica, para quedarse en el plano de pura y simple moral social. [...] El deber de atenerse a ser quien se es, se afirma, por muy interiorizado que por larga vigencia de esa moral se pueda encontrar en la persona, como un debate ante la fama y la opinión, porque estas son, en definitiva, las que dan y, en consecuencia, las que pueden arrebatarse ese ser que tan firmemente se quiere conservar (Maravall, 1990:64).

González García observó en uno de sus artículos cómo las metáforas del «yo barroco» se construyen siempre sobre imágenes que muestren una honda distancia entre el individuo y el resto: ser una «razón de Estado de ti mismo», «blindarse en la vida social o ser tan frío como el mármol» (2003:157). Para no perder el honor –y, por lo tanto, no «perder el ser»–, esta separación era tan imprescindible como la teatralización de la vida y el dominio sobre uno mismo. En la construcción de identidad es donde entra en juego el pensamiento senequista, siempre tamizado por el ideario contrarreformista, ya que sin la superación de las pasiones es imposible mantener un sistema basado en la unificación dentro de los estamentos. La ataraxia clásica es entendida en el XVII como una inmovilización hacia lo externo, la pervivencia en todo momento de la máscara: «si admites en el sabio alguna pasión, la razón será impotente con ella y se verá arrastrada como por un torrente» (1989:85), dice Séneca; «solo ya el no querer es lo que quiero», resumirá Quevedo (1981:07). A pesar de su continua aparición, no existe en la actualidad ningún estudio exhaustivo sobre el papel del «soy quien soy» en la literatura áurea. En el

caso concreto de Calderón, tan solo Antonio Regalado se ha aproximado al concepto desde una perspectiva global:

A lo largo de su obra Calderón baraja dialécticamente dos afirmaciones: «yo soy quien soy», autoafirmación de un yo trascendental que autodefine la persona en función de un concepto del deber que trasciende el mero interés personal; y «no sé quién soy», negación que abraza el ser de la persona frente a la identidad corroborada por el poder social. [...] La afirmación «yo soy quien soy» corresponde a ese temple de ánimo que da pie a los personajes a sobreponerse a sus inclinaciones y deseos [...]. La otra vertiente del «yo soy quien soy» responde a una obediencia o esclavitud a los imperativos categóricos de códigos supraindividuales como pueden ser los del linaje, el honor o la razón de estado. La exaltación del yo en «yo soy quien soy» puede ya corresponder a una ética de la gloria mundana en conflicto con la moral cristiana o a una interpretación ascética de esa misma afirmación, el vencerse a sí mismo que se impone como ideal de conducta en numerosos personajes calderonianos. La ética de la gloria adopta en los dramas religiosos una forma transmundana, el martirio, imitación de la pasión de Cristo que representa las antípodas del orgullo que instiga a los personajes de los dramas profanos, ídólatras del honor. En las dos formas de la afirmación del yo, ya sea en la estoico-cristiana del vencerse a sí mismo o la que exalta el honor sobre todas las cosas, se patentiza un proceso de secularización de la paradigmática autodefinición del Dios del Antiguo Testamento: «yo soy el que soy» («ego sum qui sum») (1995:II, 392-393).

Esta carencia en los estudios calderonianos provoca un vacío en la investigación de la representación del honor en su teatro, siendo el «soy quien soy» una constante en su dramaturgia: de las cuarenta que configuran el corpus de esta tesis, la máxima aparece en veinticuatro de ellas, siendo este un número nada desdeñable. En este apartado, se observará las funciones y usos que el dramaturgo dio al antiguo versículo, las cuales han sido divididas para su mayor comprensión y claridad.

EL VALOR Y LOS DERECHOS DE LA SANGRE

En el tablero social del teatro, «ser quien se es» es la cualidad diferenciadora que sitúa al protagonista en uno u otro extremo: ofrece seguridad en lo incierto, respalda sus acciones, define su papel en el mundo y las relaciones que el resto van a establecer con él. El resto de los habitantes de la Comedia han de respetar los privilegios del «que es», así como este debe cumplir con sus obligaciones; de esta forma, cuando estas condiciones no se respetan se rompe el equilibrio y aparecen, uno tras otro, los conflictos. Muy claro

tiene este precepto el rey Egerio en *El purgatorio de san Patricio*, y así se lo hace saber a los náufragos recién llegados a las costas de Irlanda:

REY Porque no ignoréis quién soy, primero
mi nombre he de decir, porque no quiero
que me hables indiscretos
ignorando quién soy, sin los respetos
a que mi vida os mueve,
y sin la adoración que se me debe.
Yo soy el rey Egerio,
digno señor de este pequeño imperio. [...]
Ya que sabéis quién soy, y que fue mucha
mi majestad, decid quién sois.

(Calderón de la Barca, 1969j:180)

Solo con el conocimiento de la identidad del otro puede empezar el juego barroco de cortesías, exigencias y honores; negar el «ser» es, en definitiva, negar la vida, algo que experimentará el más célebre preso calderoniano. Los parlamentos de Segismundo, tan condicionados por la duda y plagados de interrogaciones, se llenan de convicción al descubrirse príncipe de Polonia, encontrando en su posición la seguridad y el derecho de condenar a todos aquellos que lo agraviaron, despertando del sueño de la incertidumbre a la realidad:

SEGISMUNDO No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy. [...]
Sé quién soy, y no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy [...].

(Calderón de la Barca, 2016:141-142)

El lector contemporáneo sabe que a Segismundo le falta recorrer un segundo despertar, esta vez en su antigua prisión, porque el hombre que abre los ojos en la corte es el que ha descubierto las ventajas de su título, ignorante todavía de sus imposiciones. No obstante, tras tantas preguntas, por fin se empieza a vislumbrar una verdad, la misma que ha interiorizado Estatira, triste ejemplo de Fortuna en *Darlo todo y no dar nada*: a persa ha pasado de princesa a cautiva, pero, como ella misma dice, «no por eso había / yo de dejar de ser yo» (1969b:1031). A causa del desproporcionado rescate exigido por Alejandro Magno, Siroes y ella saben que no volverán a casa, hecho que convierte las suntuosas habitaciones donde las retienen en una eterna y embellecida cárcel de la cual tienen prohibido salir. La privación de libertad no puede ser entendida por la dama, que comprende el paso de Babilonia a la corte griega como un cambio de localización que supone una cierta reducción de sus privilegios, pero no la negación total de los mismos: ella sigue perteneciendo a la realeza, y eso debe ser respetado en cualquier contexto civilizado, es decir, en todo lugar que acate las normas sociales del honor. La condición de noble de Estatira no está, por lo tanto, vinculada a un lugar geográfico, sino que es entendida como una parte intrínseca a su persona. Esa certeza incuestionable hace que la dama pueda aceptar los embistes de Fortuna, pero no el trato que está recibiendo por parte del emperador griego: «que no perdió nuestro ser / con la libertad, el día / que padre y patria perdió» (1969b:1031).

El extremo aislamiento y falta de cortesía a las que las somete Alejandro acaba siendo asumida por sus subordinados, quienes empiezan a despreciar el decoro que le deben a la princesa al verla como una simple cautiva. La escena que mejor representa ese progresivo desprecio se da en el intento de detención de Campaspe, cuando los soldados se atreven a intentar romper el sagrado de Estatira; el escándalo que ocasiona esta acción hace que el emperador recapacite, permitiendo salir a las persas y garantizándoles el trato y consideraciones que el «ser quienes son» les garantizan. Pero no solo los beneficios se muestran en *Darlo todo y no dar nada*: el «ser» que reporta frutos de honor pierde su voluntad, exigiéndosele a la representación de un papel impuesto antes de nacer que no siempre va a coincidir con la voluntad del sujeto; así, al orgullo de la dama puede contrastar la melancólica respuesta de Alejandro a uno de sus generales:

ALEJANDRO	Mal, Efestión, le afrentas; que si hubiera de dejar de ser quien soy, y estuviera
-----------	---

en mi elegir lo que había
de ser, ten por cosa cierta [...]
ser Diógenes quisiera.

(Calderón de la Barca, 1969b:1038)

«POR LO MENOS LA VIDA Y POR LO MÁS EL HONOR»

«Yo soy quien soy»; cuatro palabras bajo las que se encierra todo un entramado de carácter social, literario y religioso, acerca del concepto de honor áureo; cuatro palabras que sirven a Calderón de la Barca [...] para mostrar un conflicto: el de la alienación del individuo; alienación que nace de la disputa entre la conciencia y la realidad, entre la sociedad que asfixia y el deseo liberador (Cobo Esteve, 2012:105).

El uso de «soy quien soy» como advertencia o recuerdo de los límites y obligaciones morales es el más extendido fuera y dentro de la literatura áurea. Incluso dentro de la dramaturgia de Calderón, autor que más experimentó con las funciones, limitaciones, matices y fisuras de la máxima, esta es la función primordial y la que más ejemplos ofrece –de las veintitrés obras en las que aparece la frase, en trece es utilizada con este fin–, siendo una constante que inunda sus tragedias, dramas y comedias. De esta concepción del tópico beben el resto de los usos que se analizan en esta tesis, todos relacionados con el honor, imbricados en las tensas relaciones que se establecían entre el sujeto y la sociedad que lo constreñía y protegía a la vez, pues es innegable que para el autor el honor podía ser entendido como un atributo positivo. Al estar relacionado con la actuación en sociedad, una de las situaciones en las que el dramaturgo introduce el «soy quien soy» es cuando se produce un choque entre los deberes opuestos de dos personajes; dentro de estas composiciones, la más interesante por su complejidad y nivel de enredo es *Duelos de amor y lealtad*, donde las deudas de honor valen más que la victoria militar; esta obra presenta un seguido de oposiciones y dualidades a partir de las cuales se alza una visión caleidoscópica de las distintas obligaciones que el individuo tenía respecto a sí mismo, a los otros y a la patria. Su argumento se construye a partir de paralelismos entre facciones aparentemente opuestas: Leónido, general persa, salva la vida de Toante, su equivalente fenicio; Deidamia acoge y trata como una igual a Irífile, siendo ambas las gobernantes fenicia y persa respectivamente. Esto hace que, aunque en la práctica sean esclavos, Irífile y Toante se vean en una deuda de honor con los invasores,

hecho que enfrenta sus deberes nacionales con sus obligaciones de clase, es decir, personales. Este enfrentamiento se observa en dos ocasiones, siendo la primera de ellas la sublevación de los esclavos:

TOANTE	¿Sabes también que soy quien soy?
CÓSDROAS	Yo el que finjo que no lo eres soy.
TOANTE	Pues, ¿cómo, sabiendo que por él vivo, sabiendo su tratamiento, su confianza y cariño, y finalmente, que soy quien soy, has de mí creído que vida, trato y fe puedo pagar con un homicidio?

(Calderón de la Barca, 1969d:1483)

Cósdroas oculta la identidad de Toante, haciéndolo pasar por su hijo Estratón. Cuando el anciano le pide unirse a la revuelta, el general es incapaz de liderar a los suyos, pues por ser quien es –esto es, noble y en deuda de sangre– no puede matar a Leónido a pesar de ser un enemigo de su patria. No obstante, el fenicio desconoce la condición hidalga de su esclavo; nadie espera que Toante devuelva la cortesía del general, porque este no se lo puede exigir a un simple soldado exento de las leyes de honor, por lo que los suyos no esperan que sea liberal ante el enemigo. En consecuencia, el general persa decide actuar honorablemente no porque exista un factor externo se lo reclame, sino porque su linaje ilustre se lo exige. De esta forma, Toante encierra a Leónido, ocultándolo del motín y salvando su vida, quedando ambos personajes en paz, si bien solo uno de ellos lo sabe. En similar situación se encuentra Irífyle, aunque las piedades de Deidamia no sean tan desinteresadas como parece. Al no conocer la malicia de su captora, la dama adquiere una responsabilidad ante ella, cosa que la mueve a intentar coronarla reina de Tiro. Es significativo el valor que se le da a esta acción, pues genera un debate sobre el peso del honor en hombres y mujeres:

TOANTE	Duelos en damas no son tan escrupulosos que las desdoren.
IRÍFILE	Si son, cuando son las damas como yo. Y persuádetes a que no acepte de Tiro el mando que tus favores me dan, pues si a Deidamia no miro quedar por reina de Tiro, la coronaré en Ceilán [...].

(Calderón de la Barca, 1969d:1491)

La concepción que en o entre mujeres el honor es más liviano es verbalizado por algunos personajes masculinos en distintas comedias calderonianas, y pone de relieve la distinta y muchas veces paradójica consideración que se tenía de ellas: a pesar de ser las más afectadas por las leyes de honor y la continua exigencia de que muestren una conducta ejemplar, los personajes masculinos esperan al mismo tiempo que sean permisivas y compasivas en los agravios que no implican una deshonra directa sobre ellos mismos, quedando las ofensas entre damas como algo sin importancia. Esta premisa no es, naturalmente, aceptada por ellas, y suele generar tensiones, de forma general, sobre los enamorados:

TOANTE	Si a eso te obliga el ser quien eres a esto ser quien soy provoca. Yo iré a hacer lo que me toca, y tú harás lo que quisieres.
--------	---

(Calderón de la Barca, 1969d:1491)

Sin ser consciente de ello, Toante actúa como Cósdroas al denostar el compromiso de Irífile con Deidamia, ya que su situación es idéntica: ambos se ven forzados a cumplir una ley no escrita, ambos quieren coronar a quien consideran justa reina de la ciudad. La incapacidad de resolver la situación hace que sea necesario un *deus ex machina*, representado por un justo Alejandro Magno que acaba finalmente gobernando Tiro.

Enfrentamientos con el honor se producen en campos de Marte y Venus, por lo que el amor será la otra gran causa de enfrentamientos entre dos hombres honorables. Sin

embargo, como se muestra en *El segundo Escipión y Casa con dos puertas*, estos no son resultan tan sencillos de superar para los implicados. Lelio y Egidio se encuentran en una situación habitual de la comedia de enredo: ambos se han enamorado de la misma dama. Para dar más interés y profundidad a su disputa, el autor hace que la primera relación de igualdad que existe entre ellos se vea alterada, y que el amor tenga que someterse del filtro de la cortesía porque Egidio rescata a Lelio de morir en un incendio, piedad que obliga al galán a renunciar a su enamorada por estar en deuda con su rival. A pesar de que Egidio no le exige esta merced, se da por impuesta por el código social. Sin embargo, el poco altruismo que Egidio muestra al no devolverle el retrato de Arminda vuelve a provocar tensiones, porque la caballerosidad de Lelio no se ve retornada:

EGIDIO	Tú verás, Lelio, lo que ser quien eres te aconseja.
LELIO	También el ser tú quien eres te dirá si es bien que pierda por ti el retrato, y por ti el original.

(Calderón de la Barca, 1969k:1433)

Cuando Lelio salve la vida de Egidio en el campo de batalla, su querrela volverá a adquirir un tono violento, teniendo que ser resuelta por Escipión. Violenta es, asimismo, la reacción de Félix en *Casa con dos puertas*, cuando ultrajado decide dar muerte a su hermana:

FÉLIX	Corrido estoy; esta daga dé a una vil hermana muerte [...].
LISARDO	Sabéis quién soy y es preciso defenderla y ampararla por mujer.
FÉLIX	También sabéis quién soy y que de mi casa menos que quien sea su esposo no ha de atreverse a mirarla.

(Calderón de la Barca, 1960b:308)

La relación que Marcela mantiene con los dos caballeros es la que fuerza sus reacciones y la que opone las implicaciones de los «soy quien soy». En primer lugar, la dama es la hermana soltera de Félix, quedando el honor de ambos ligado a sus acciones. Como figura masculina de más autoridad, es su derecho y obligación restituir la honra familiar, deslucida por Marcela al relacionarse con un hombre sin el consentimiento explícito de su hermano y por haberlo puesto en ridículo delante de terceros. Ella se ampara rápidamente en el sagrado de Lisardo, quien tiene el deber de protegerla al ser una mujer en situación de peligro y por ser, en parte, el causante de la ira de Félix. Como se verá en su correspondiente apartado, los conflictos de honor en los que intervenían personajes femeninos suelen ser los más frecuentes al ser ellas sus portadoras, condicionando desenlaces o bien agridulces o directamente trágicos. El matrimonio entre Lisardo y Marcela impide el asesinato y el duelo, restaurándose así las dos ofensas.

Así como el honor no era exclusivamente un foco de enfrentamientos, el «ser quien se es» no es siempre consecuencia de un conflicto de intereses; su carácter unitivo y su función cohesionadora está presente en algunas Comedias, las cuales muestran cómo el honor fundamentaba relaciones de confianza y protegía el decoro de sus portadores, como ejemplifica la breve respuesta que Leonor da a don Pedro en *No hay cosa como callar*: en el momento en que el anciano le garantiza que en su hogar estará segura, la joven dama responde que «la seguridad mayor, / señor, que yo tener debo, / es ser quien sois [...]» (1960h:1010); la edad y condición de caballero ilustre de don Pedro son aval suficiente para Leonor, quien decide refugiarse en su casa y encerrarse con llave en una de las habitaciones, pues tampoco ella olvida que es quien es. Por otra parte, en *Cartago Nova*, el respeto que caracteriza al honorable Escipión y la reverencia que merece Arminda pone fin a una contienda deshonrosa con solo recordar la posición de la dama y del general:

LELIO	¿Qué hay que veas?
ESCIPIÓN	Si hay por aquí otro retrato, puesto que hay otra pendencia. Y que le haya o no le haya (que esto al decoro se queda de quien es y de quien soy) agradeced que no inquiete la causa, y que no la sé porque no quiero saberla.

(Calderón de la Barca, 1969k:1433)

Finalmente, el ser una dama noble en deuda con Enrique es lo que hace que Serafina lo proteja en *El encanto sin encanto*, siendo el «soy quien soy» la críptica explicación del despertar del galán en la cueva:

ENRIQUE	[...] ¿Qué motivo es el vuestro?
SERAFINA	(Dentro.) Que conozcas que soy quien soy, y no olvido el beneficio, pues vengo a pagarte el beneficio.

(Calderón de la Barca, 1960c:1608)

Con igual connotación y resultado positivo se exclama el verso cuando el sujeto es capaz de obrar racionalmente, garantizando con sus actos la paz y la concordia. Así ocurre en *El postrer duelo de España*, obra donde el poderoso almirante decide renunciar sin pendencias ni pesares a Violante y la entrega en matrimonio a don Pedro, ofreciéndole a su vez la alcaldía de Alarcón; ante tal muestra de superación, el galán no podrá más que exclamar: «sois quien sois» (1969i:1310). Más amargo es, sin embargo, el tono que adquiere la máxima cuando actúa como contención de los deseos personales. A este tipo en concreto de «ser quien se es» se refiere Cobo Esteve (2012:105), la cual es a su vez la que más carga emotiva suele tener sobre quien la pronuncia. Maravall tenía, asimismo, este contexto presente al observar la presencia de la frase en el teatro áureo:

Su legítimo ser es su ser social, y a él debe fidelidad: ese ser que dicta la sangre, como ministra suprema del orden. [...] Esta concepción estamental de la persona y de la moral que sobre ella rige, concepción que define, como acabamos de decir, el ser de cada uno conforme a la figura que un «ordo» social objetivo le impone, dio lugar a un tópico repetido hasta la saciedad en nuestro teatro clásico. [...] Cuando un miembro de la clase aristocrática se le recomienda que por conveniencia o por razón de justicia no actúe de determinada manera, contesta que no tiene más remedio que atenerse a la norma de conducta que lleva impuesta, porque a le obliga lo que él es: «soy quien soy», repiten cientos de veces, en obras de Lope, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Calderón, Moreto, etc, sus personajes notables (Maravall, 1990:61).

En algunos casos, el dramaturgo la introduce como un bálsamo que ha de apaciguar o tranquilizar a algún personaje, como ocurre con la todavía feliz Leonor y su

hermano en *No hay cosa como callar* —«No es / menester que tú me adviertas; / que soy quien soy» (1960h:1008)— o la ya asustada Mencía: «Yo soy quien soy. Vuelva el aire / los repetidos acentos / que llevó» (2012:184-185); en otros, es un constante recuerdo de las cadenas invisibles heredadas con el linaje: «¿Puedo yo no ser quien soy?», pregunta en *El monstruo de los jardines* una desolada Deidamia a Aquiles, celoso ante sus futuras y concertadas bodas (1969h:2010). La bella enamorada del héroe es una de las centenares de mujeres valientes que pueblan el universo dramático de Calderón, siendo todas ellas conscientes de lo que el mundo les exige, aun cuando el deber conduce en demasiadas ocasiones a la infelicidad o la muerte. Es una muestra de su digno carácter y grandeza, pero también un escudo contra las incontrolables consecuencias y peligros que conlleva la más mínima creencia de máculas en su honor¹⁹. Por vida y por su fama, las damas rechazan su propia dicha, representada en numerosas ocasiones en un amor imposible, y apartan sus anhelos tras la fría muralla del «soy quien soy»; en el siguiente diálogo entre Serafina y don Álvaro, Calderón expresó magistralmente la distancia que se crea entre lo una vez deseado y la obligación del presente:

SERAFINA Don Álvaro, yo te amé
 cuando imaginé ser tuya; [...]
 Me casé. Ahora soy quien soy,
 sobre esto tus quejas funda. [...]

DON ÁLVARO ...Que algún día... [...]

SERAFINA No ha de ser nunca.

DON ÁLVARO ...mi desdicha...

SERAFINA Soy quien soy.

(Calderón de la Barca, 1968:291-293)

¹⁹ Las inesperadas situaciones a las que se puede llegar si la dama no vela celosamente por la imagen de su honor se ejemplifican magistralmente en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, y se pueden resumir en un parlamento de Laura: «Y vine a tu casa, amiga, / sin mirar a los respetos / a que el ser quien soy me obliga» (1960b:299). Al ser más fuerte, tanto en ella como en Marcela, el sentimiento al decoro esperado en ellas se acaba generando un enredo que acaba con amenazas de muerte y la separación temporal de los enamorados.

Amor y honor, dos de los grandes temas e hilos de Ariadna del teatro calderoniano, principales protagonistas del «ser quien se es». El honor de Irífile le obliga a confesar su identidad, aunque esa declaración sea prácticamente una sentencia de muerte –«[Porque] por serlo, obligada estoy / a decir siempre la verdad» (1969d:1467)–; contra el alado dios se sublevan Flérída en *El secreto a voces* –«Mostraré al mundo que soy / quién soy. [...]» (1960d:1242)– y Margarita en *Basta callar*, quien más detalladamente expone las razones para olvidar un matrimonio imposible, sea por cuestiones sociales o por no ser correspondidas:

MARGARITA [...] Nada fuera
peor que siendo quien soy, Flora,
esta inútil pasión necia
se alimentara de algo;
y así puesto que el tenerla
no fue en mi mano, y lo es
el solicitar vencerla,
en tu vida me has de ver
que te vuelvo a hablar en ella.

(Calderón de la Barca, 2000a:152)

Por supuesto, esta superación no es algo sencillo o asumible en un acto, sino que es una situación extremadamente dolorosa y compleja donde el personaje se enfrenta a sí mismo. Por esa razón, en determinadas ocasiones el dramaturgo opone los conceptos «fui quien era» y «soy quien soy», poniendo así de manifiesto el cambio de papel y, por lo tanto, de las expectativas que se tienen sobre personaje. Siguiendo con la escena anteriormente citada de *El pintor*, Serafina utiliza esa construcción pasado-presente para explicar su situación a un empeinado don Álvaro:

DON ÁLVARO ¿Es posible que reduzcas
tan fácilmente a ser iras
ya las ternezas? [...]

SERAFINA Cuando me acuerdo quién fui,
el corazón las tributa;
cuando me acuerdo quién soy,
él mismo me las rehúsa.

(Calderón de la Barca, 1968:291-292)

Como enamorada, los sentimientos invaden a Serafina en el momento que ve a su antiguo galán, mas como mujer casada preferiría que él hubiera muerto, «pues pudiera yo, segura / de quién soy, / llorarte [...]» (1968:290). De idéntica forma olvida Flérida su amor por Federico y acepta lo que se espera de ella casándose con el duque: «Esta es mi mano; que quiero / ya de lo que fui, olvidada, / acordarme de lo que soy» (1960d:1245). Solo en *Basta callar* se presenta un matiz distinto a esta construcción, puesto que si normalmente este uso remarca el cambio que se efectúa en el personaje, en este drama refuerza la condición de enamorada de Serafina:

SERAFINA Ya, Ludovico, ya sabes
 quién soy, y sabes también
 que, siendo quien soy, fiada
 en la palabra y la fe
 de amante esposo, a pesar
 de mi primero desdén,
 siendo quien soy te admití,
 y siendo quien soy te amé.

(Calderón de la Barca, 2000a:274)

La dama le recuerda a Ludovico que, aunque debería haber mantenido las distancias con el galán, aceptó sus requerimientos, y que, precisamente por ser quien es, se ha mantenido fiel a pesar de las sospechas de él. Y, sin embargo, a pesar todo lo que están dispuestas a sacrificar, seguirán cargando el estigma de ser caprichosas, tramoyeras y «mudables», como se las define en *De un castigo, tres venganzas*:

FEREDICO Porque si no he de creer
 que faltas, Flor, a quien eres,
 siendo mudable y mujer,
 no tengo de qué quejarme;
 y así, Flor, yo callaré
 el haber visto en tu calle... [...]
 Adiós, Flor, guárdete el cielo.
 Quien eres serás, si a fe,
 pues no es fallar a quien eres;
 que en efecto eres mujer.

(Calderón de la Barca, 1969c:55)

Por más que ellas sean «soles de honor», su honestidad jamás es suficiente para una sociedad tan enajenada como la que nos muestra el teatro barroco, donde siempre pueden planear nubes que oculten su luz, siempre puede aparecer una amenaza. Será entonces cuando el «soy quien soy» se use como protección, siendo este tan débil como fuertes son las pasiones de sus agresores.

EL SAGRADO DEL HONOR

La disculpa que Astolfo le ofrece a Julia en *El galán fantasma* es un buen modo de ver cómo se pueden combinar algunos empleos de la sentencia:

ASTOLFO Perdona desconfianza,
 Julia mía, tan cobarde,
 siendo quien eres, y siendo
 yo quien soy [...].

(Calderón de la Barca, 2015:106-107)

Él, como caballero, no debería haber dudado de su enamorada, reforzando esa idea con un «siendo yo quien soy» de valor social; la doncella, por su parte, se expone al cuestionamiento de su conducta por salir así vestida, algo de lo que ella es consciente: «No la extrañeza te espante / de verme, siendo quien soy, / venir en aqueste traje» (2015:96-97). Prontamente se justifica, pues no menos que la vida le costaría al galán no saber que el duque quiere su muerte. El recordar quién es Julia, junto con su explicación, la protege de los posibles ceros e iras de Astolfo. Sin embargo, no siempre se tendrá esa deferencia hacia las damas, ya que, en numerosas ocasiones sus explicaciones serán silenciadas por otro personaje, abriéndose así nuevos conflictos. Como en el resto de los usos, la frase acaba mostrando una gradación y diferentes tonos, dependientes sobre todo del sexo del emisor y de tres posibles contextos: cuando la frase es pronunciada por personajes masculinos, se inserta en tres de las cuatro obras que lo presentan dentro de un monólogo introspectivo y lleno de refutaciones, donde el protagonista siente una furia o un miedo descontrolado hacia otro, que va desgajando en sus murmuraciones hasta conseguir convencerse de su error. Es uno de los mecanismos más célebres de Calderón,

y el que da solidez a dos de sus uxoricidas: don Lope y don Gutierre van a pasar por ese proceso, siendo sus esposas los objetos de estudio de sus palabras. Celos, ira, vergüenza, honor, amor y piedad, todo un cúmulo de sentimientos potentísimos se desbocan en sus encabalgamientos, concluyendo ambos en un mismo punto, en tres versos casi idénticos: «Leonor es quien es y yo / soy quien soy, y nadie puede / borrar fama tan segura (2011a:152); «[...] Mencía es quien es, / y soy yo quien soy; no hay quien pueda / borrar [...] tanto esplendor (2012:303). El «soy quien soy» / «es quien es» se inserta en su monólogo como un amuleto protector que pronto queda destruido por el monstruo de los celos y el honor. Protege en la mente de los maridos a unas esposas que, por su parte, también han formulado el mantra, esperando encontrar en él seguridad y fuerza pero que resultará, tristemente, ser su sentencia de muerte. El mismo proceso interior le ocurre, más superficialmente, al morisco don Álvaro en *El tuzaní de la Alpujarra*, el único de los varones capaz de sobreponer la inocencia que otorga el honor a las señas que se le presentan ante los ojos. El anillo de Clara, que teóricamente había sido robado por su asesino, no es prueba suficiente de que haya sido Juan de Austria el culpable, dado que alguien con la estirpe y cuna del general no sería capaz de herir a una mujer:

DON ÁLVARO Pero aunque bien infalible
vi la primer seña, en vano
la creo, porque está llano
que es quien es, y es cosa clara
que un noble no ensangrentara
en una mujer la mano.

(Calderón de la Barca, 1999:73)

Por otro lado, en unas circunstancias totalmente ajenas a esta problemática se genera la cita de *El secreto a voces*, donde las tablas se tornan y es la mujer la que exige una respuesta al varón. Ante el miedo de ser acusado de traición, Federico suplica a Flérida que recuerde quién es y su intachable lealtad, protegiéndose con la máxima de una inmerecida represalia: «Humilde os suplico / os acordéis de quién soy» (1960d:1230). El auxiliarse bajo el manto del honor es, asimismo, un arquetipo propio de personajes femeninos, quienes siempre lo esgrimen contra varones que suponen un riesgo para ellas. De las situaciones amenazadoras que pueden darse, hay una pequeña gradación, que tiene en cuenta la implicación de la dama en la ofensa y la posición de poder del hombre; de

todas ellas la más leve ocurre en la pieza más cómica, *Casa con dos puertas*: Laura se defiende de las sospechas y acusaciones de don Félix con la simple frase de «porque yo digo verdad / y soy quien soy» (1960b:298), estando tanto su integridad como su honor a salvo incluso si él no la cree. La misma altivez demuestra Flor en *De un castigo*, siendo su respuesta muy similar a la anterior: «Y al fin, señor, aunque estés / persuadido a tus agravios, / soy quien soy» (1969c:55). También desde la seguridad de su condición de infanta y bizarría rechaza Tamar las insinuaciones de Amón en *Los cabellos de Absalón*, apreciándose en su desplante la misma altivez que en Laura:

TAMAR El ser quien soy os impida
 tan alto empeño, porque
 si así habláis, no volveré
 a escucharos en mi vida.

(Calderón de la Barca, 1989:155)

En más peligro se encuentra *La niña de Gómez Arias*, la primera en encontrarse en una posición de debilidad ante su agresor. Dorotea debe suplicar a Arias que no la abandone a su suerte, recordándole que ha sido él la causa de su deshonor y quien la ha convencido para huir: «Y cuando no te enterezca [...] / por quien ahora soy, vuelve / los ojos a lo que fui» (1969o:819). En la historia de Dorotea se introduce la diferencia estamental, elemento que la separa de *Los cabellos* y *Casa con dos puertas*, ya que, en los casos donde existe una igualdad entre la dama y el galán, las primeras pueden mostrarse orgullosas porque dan por supuesto que ellos cumplirán las normas de la cortesía y nobleza. Sin embargo, Arias es un mero soldado sin obligaciones reales de honorabilidad, por lo que no se podía esperar de él un determinado comportamiento ni una restitución por bodas, que rebajaría la posición de la familia de la muchacha. Humillada y sin saber el paradero del seductor, es la sangre de Dorotea la que debe limpiar la afrenta familiar.

Los conflictos de honor entre estamentos reaparecen en *Amor, honor y poder*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y *De un castigo*, en las cuales los galanes hacen uso de su alto rango para intentar conseguir a sus enamoradas. El rechazo de sus galanteos se vuelve una difícil tarea para las damas, pues se ven sometidas por las leyes del vasallaje. La obediencia a la corona disuelve la garantía de los derechos de honor,

hecho que las coloca en una situación de total vulnerabilidad; por esa razón sus parlamentos son mucho más moderados, y se basan en el recuerdo constante de las obligaciones que la posición social y su condición de caballero les debe: «Mire quién soy y quién es» (1960a:68), advierte Estela a Eduardo III; «soy quien soy, y vos, señor, / sois Enrique, sangre de Austria» (1969c:46), recuerda Flor a Enrique; «atienda de mi nobleza / al heredado respeto; / que soy quien soy en efecto» (1960e:966), concluye Violante. El honor es su único mecanismo de defensa ante el que abusa de su poder, siendo una de las facetas positivas del código social más remarcadas en la dramaturgia calderoniana.

LA NOBLEZA DE VENCERSE A UNO MISMO

El último uso que Calderón hace del «soy quien soy» presenta un matiz interesante, pues se inserta dentro de locución «valer más que uno mismo». Dentro del corpus, este tipo de «soy quien soy» aparece en cuatro obras: *El encanto sin encanto*, *El secreto a voces*, *A secreto agravio*, *secreta venganza* y *El galán fantasma*. Todas ellas presentan la misma situación, esto es, la renuncia de la venganza y el consiguiente perdón del agravio, si bien se pueden apreciar ciertas diferencias, siendo *A secreto agravio* la que presenta una mayor peculiaridad:

LEONOR	Soy quien soy, vencerme puedo. No es liviandad, honra es la que en la ocasión me pone: ella me ha de defender, que cuando ella me faltara, quedara yo, que también supiera darme la muerte, si no supiera vencer.
--------	--

(Calderón de la Barca, 2011a:161-162)

El «soy quien soy» que formula Leonor se encuentra a caballo entre el que se utiliza como recordatorio del peso social y el de vencerse a sí mismo. Influido por las características formales del primer caso, es el único de los incluidos en este apartado que aparece antes de que ocurra la afrenta y se inserta en un monólogo en vez que en un diálogo con el agraviador. Es, también, exclusiva –al menos dentro del corpus

seleccionado— la vinculación que se establece entre la sentencia y la muerte del personaje que la verbaliza. Para comprender esta unión debe tenerse en cuenta que la psicología de Leonor se construye sobre el precepto de que el honor es un bien que debe mantenerse a toda costa aunque eso implique la destrucción de la propia vida, por lo que será una de las muchas damas que esté dispuesta a suicidarse antes de verse deshonrada. La superación de sus sentimientos por Luis es para ella una obligación en su nuevo estado, y las dudas que surgen en esos segundos antes de verle —el ceder ante el antiguo amor, la validez del razonamiento de dejarle entrar— se ven rápidamente disipadas ante el recuerdo de su posición social y la seguridad de ser capaz de acabar con ella misma en caso de que los afectos fueran superiores a su compromiso con sus obligaciones como esposa.

Por otra parte, los conflictos entre estamentos serán, junto a la trama amorosa, el fundamento de *El secreto a voces* y *El galán fantasma*, ya que son las únicas donde el agraviado es de un rango superior al ofensor. No obstante, pese a su idéntico final, los motivos que permiten la superación del conflicto van a ser tan opuestos como sus representantes. La construcción psicológica del duque de Sajonia es mucho más simple que la de su equivalente en *El secreto a voces* al ser un personaje principalmente plano, movido desde el inicio por el egoísmo y la soberbia: el rechazo de Julia le lleva a querer matar a Astolfo (2015:102), siendo a una vez celos y orgullo los causantes de esta decisión, como se demuestra en el diálogo que mantiene con Leonelo:

LEONELO	Mal hace vuestra alteza en dar tanto lugar a una tristeza.
DUQUE	¿Es mejor que ofendido yo de un vasallo, llore aborrecido?

(Calderón de la Barca, 2015:132)

El desprecio que siente hace Astolfo es tanto por su condición social como por la de enamorado, puesto que el duque se considera agraviado al ser vencido, en su conquista amorosa, por un simple caballero, y su rango superior le alienta a forzar su entrada en casa de la dama. Es su mezquindad la que genera el duelo con el galán, mientras que oculta su identidad para no enfrentarse a las consecuencias de sus actos. Es más, Calderón refuerza el resentimiento y codicia propio de su carácter al hacer que siga celoso del hombre que acaba de matar: «Y pues Julia de un muerto no se olvida, / bien puedo yo

tener celos de un muerto» (2015:159). Su desarrollo dramático impide que el perdón final no nazca de una auténtica superación de su *hybris*, sino como una respuesta a esta. Por otra parte, es el miedo a las apariciones fantasmales lo que lleva a Federico a dar su palabra a Enrique de olvidar las supuestas ofensas de Astolfo, no el remordimiento de su asesinato, y por esa razón lo consume la ira de verse nuevamente burlado y superado por el galán cuando se descubre la verdad. Este hecho, sumado al hecho de que es el portador del poder civil, hace que intente volver a matar a su rival, siendo solo el riesgo a otro agravio el que frena sus acciones:

ENRIQUE Que le cumplas la palabra
que me has dado, que es hacer
diligencias con que vaya
ya perdonado por ti.

DUQUE Ya la di, y no he de quebrarla;
aunque ofendido pudiera
quejarme de injurias tantas
como el verle vivo aquí
me advierte y me desengaña,
valgo yo más que yo mismo.
Del suelo, Astolfo, levanta;
y porque siempre que vea
tu persona, es fuerza que haga
la memoria deste caso
en el semblante mudanza,
con Julia casado quiero
que de mi corte te vayas.

(Calderón de la Barca, 2015:249-250)

Si no cumple su promesa, Federico se agraviaría públicamente dado que rompería el esperado pundonor de su rango nobiliario. Para salvar las apariencias, tiene que acusar a Enrique y su hijo y convertirlos en los culpables de lo ocurrido, resultando magnánimo al «valer más que sí mismo» al perdonar a sus ofensores. No parece, no obstante, que su bondad vaya a alargarse mucho en el tiempo, ya que obliga a los enamorados a salir de su corte y no se aprecia un verdadero cambio en su carácter.

Más compleja es Flérida, duquesa de Parma y dama principal de *El secreto a voces*, y su conflicto amoroso: enamorada en secreto de Federico, su secretario, es comprometida contra su voluntad con el duque de Mantua. A este arquetípico triángulo amoroso ha de añadirse los amores de Federico con Laura, prima de la duquesa; para

enredar más el enredo, Flérida acabará pidiendo a Laura que espíe al secretario y descubra quién es su misteriosa dama, poniéndola en la difícil tesitura de tener que espiarse a sí misma, engañar a su prima y superior y ser la confesora de la enamorada de su amante. La psicología de la duquesa presenta más matices debido a su continuo intento de superar su pasión amorosa, la cual resulta imposible de antemano debido a las diferencias de clase. No obstante, Flérida oscila entre el deseo del amor –«¿Seré yo la primera, / Laura, que haya casado / desigualmente?» (1960d:1235)– y sus obligaciones, decantándose finalmente por las últimas:

FEDERICO	¿Qué es lo que manda vuestra alteza?
FLÉRIDA	Que le deis la mano de esposo a Laura; que yo valgo más que yo... y note el mundo la causa.
ARNESTO y LISARDO	¿Qué dices?
FLÉRIDA	Que soy quien soy. [...] Porque vea el mundo que mi templanza es mayor que mi pasión.

(Calderón de la Barca, 1960d:1244)

Flérida es capaz de vencerse a sí misma al renunciar a un amor que no le corresponde y contrario a su posición, pero también por casarse voluntariamente con Enrique. Sus nupcias, obligadas en la primera jornada, acaban siendo aceptadas por la dama calderoniana al asimilar lo que tantas otras antes y después de ellas deducían: el ser social prima sobre el individual. Los deseos, especialmente en los personajes que ostentan algún tipo de poder, deben desaparecer para poder garantizar un final adecuado a sus circunstancias. *El secreto a voces*, que tanto recuerda en su argumento a *El perro del hortelano* de Lope de Vega, muestra un final mucho menos idealizado, con una pareja de iguales felizmente casada y otra convenientemente unida. El amor, visto desde otra perspectiva, sigue siendo uno de los argumentos principales de *El encanto sin encanto*, comedia donde también aparecen los conflictos de honor; precisamente estos van a ser la justificación que esgrima la dama para intentar acabar con la vida de Florante, galán que

la ha ofendido doblemente: no solo ha rechazado sus sentimientos hacia él, sino que ha participado en el duelo donde ha muerto su hermano. El agravio de honor va a ser la excusa que Margarita utilice para resarcir la afrenta sentimental, impulsor principal de su venganza: «Más que mi sangre he de vengar mis celos» (1960c:1598). Cuando Calderón hace que el motor de un personaje sea la *hybris* –siendo las más habituales en su teatro los celos, la soberbia y el deseo sexual–, estos suelen dejarse llevar por sus emociones hasta que un factor externo, normalmente otro personaje o la situación en la que se encuentran, interviene e impide un desenlace violento; es lo que acontece, por ejemplo, con Federico en *El galán fantasma*²⁰, dispuesto a matar a Astolfo hasta que se ve impedido por su propia palabra. Sin embargo, esto no ocurre en *El encanto sin encanto*, ya que cuando Margarita tiene la oportunidad de matar a Florante, decide dejarlo huir:

MARGARITA Pero he de valer yo más
que yo; y así, pues que muera
un ingrato no es honor
de venganza tan altiva,
como que un ingrato viva
a morir de su dolor,
de la noche y la espesura
te ampara; que yo diré
que no te vi, y llevaré
la gente a otra parte, a pura
fuerza de mi singular
valor [...].

(Calderón de la Barca, 1960c:1612)

Dos son los motivos que llevan a Margarita a dejar huir al galán: en primer lugar, la reparación de la ofensa, encontrada en el vivir sin honor y no en la muerte, y en segundo, la condición de rendido con la que él se entrega a la muerte, que hace que entre en juego el concepto de la piedad y dignidad de clase. Atentar contra un enemigo que voluntariamente se somete es un acto deshonesto para la dama, quien, como la inmensa mayoría de personajes femeninos calderonianos y sus buenos gobernantes, ve en el

²⁰ Otros ejemplos se encuentran en el Alejandro Magno de *Darlo todo y no dar nada*, Segismundo en *La vida es sueño*, el rey musulmán de *El príncipe constante* y Aureliano en *La gran Cenobia*.

perdón un fin más victorioso que la venganza, siendo esta la razón por la cual es capaz, de forma honesta, de vencerse a sí misma:

MARGARITA [...] No está en tomar venganza,
 sino en poderla tomar,
 el desagravio de quien
 aunque esté más ofendido,
 no se venga en el rendido.

(Calderón de la Barca, 1960c:1612)

La superación de las pasiones es probablemente el precepto neoestoico que más ríos de tinta generó en el XVII, dada su amplísima área de difusión: los moralistas la inculcaron a los gobernantes en sus *speculum principum*, filósofos como Gracián procurarían que llegara a los nobles a través de sus manuales y los dramaturgos enseñaron sus ventajas en las tablas del corral de comedias, llegando desde ellas al más humilde plebeyo al más intocable de los monarcas. Dentro del universo calderoniano es un caso recurrente, visible en sus primeras Comedias (*El príncipe constante*, 1629) y en las últimas (*El segundo Escipión*, 1977). Los propios textos de Calderón mostrarán los dos enemigos que el dominio de las pasiones pretendía vencer: el desgarró social y la tiranía. El primero de estos desórdenes es el que muestran las obras aquí citadas, el cual se encuentra estrechamente ligado a la máscara de honor. Margarita, Flérida y Federico sienten el anhelo de obtener algo que se les ha negado: la venganza y el afecto de un tercero. Sus desmesurados deseos les acaban haciendo olvidar los límites que les impone el sistema del honor, afectando así al resto de personajes, porque si el duque hiere a Astolfo al negarse a aceptar el rechazo de Julia, Flérida pone en un complicado aprieto a Laura y Federico. Por su parte, Margarita acaba rechazando a cualquiera que no la apoye en su objetivo. Solo cuando valoren las consecuencias de sus actos y vuelvan a aceptar su prestablecido papel en la colectividad podrán acontecer los finales socialmente aceptados, aunque no siempre sean de su agrado. Sin embargo, la conquista de la felicidad no es lo primordial en el Barroco; el «reducir la infelicidad al mínimo» (Álvarez Solís, 2011:11) es el objetivo por asumir, y lo que se cumple en incontables piezas calderonianas.

«NO SÉ QUIÉN SOY»

En no pocas piezas introduce el autor personajes que ignoran su origen, sin que esa incógnita sea impedimento para que desarrollen las cualidades que les otorga la sangre al nacer o intuyan la relación que deben establecer con algún personaje en especial. En *La devoción de la cruz*, Eusebio sabe de su valor y nobleza aun ignorando que es hijo de Curcio, siendo esa confianza la que lo impulsa a cortejar a Julia (2000b:141). Mas no siempre es el desconocimiento del linaje lo que lleva a los personajes a exclamar «no sé quién soy»; en la mayoría de ocasiones, es una gran alteración en su espíritu o la imposibilidad de realizar sus funciones sociales la que los aliena y les arrebató su identidad. De todos los seres creados por Calderón, es Juan Roca quien más desarrolla esta idea, pasando sus palabras de la más extrema felicidad a la más profunda angustia: «Después que vio a Serafina, / tan del todo [el pecho] se rindió / que aun yo no sé si soy yo (1968:252)». El sincero amor que Roca siente por su joven esposa desborda de todos los diálogos en los cuales surge su nombre. En ese último verso, bella galantería sin duda, pone de manifiesto el profundo cambio que la dama ha supuesto en su vida, puesto que es la primera mujer a la cual ha amado a pesar de su edad. Pero la trama se complica, aparecen las sospechas y lo que antes era dicha se torna pesar. Su honor ha sido secuestrado juntamente con Serafina, y el ser un hombre agraviado le ha arrebatado todo lo que era, su «ser social» ha muerto: «No ha de saberse quién soy, / pues no soy mientras vengado / no esté [...]» (1968:366).

Amor, celos y honor serán las principales pasiones capaces de despojar a un hombre de sí mismo; bien lo sabe don Juan, víctima de la tríada, y pronto lo descubre Decio en *La gran Cenobia*, herido por la más mortífera y joven de ellas. Obligado a colgar las armas por orden del emperador, el joven general se ve reducido a un ser sin nombre, patria ni honra. Decio no puede permanecer en Roma, pero tampoco podrá aceptar el cargo que Cenobia le ofrece porque la virtud de su sangre sigue siendo la misma y, por ese motivo, su lealtad pesará más que la ira y aceptará vivir y morir en la paradoja de ser un hombre con honor y un caballero sin honra, una sombra del pasado sin presente ni futuro:

CENOBIA

Pues, ¿quién eres?

DECIO

No lo sé;
tan ajeno de mí estoy,
que lo dudo. Decio fui,
el tiempo que tuve honor;
más después que no lo tengo,
no sé, Cenobia, quién soy.

(Calderón de la Barca, 1969ñ:80)

IV. CONFLICTOS RELACIONADOS CON EL ABUSO DE LA AUTORIDAD REAL

Frank P. Casa vio cómo los conflictos dramáticos del XVII se centraban fundamentalmente en cuatro ejes: la fe, la lealtad, el honor y el amor (1983:15). Su premisa es demostrable en el teatro de Calderón, quien tuvo un especial interés en examinar las tensiones existentes entre los tres últimos: los límites y relaciones que se establecen entre el amor, el honor y el poder son tan importantes en su dramaturgia que dieron título a su primera Comedia, la más ambigua de todas las de esta temática debido a su desenlace. Hay muchos elementos que se repiten en las diez obras que fundamentan el presente apartado: un galán de estamento superior –cuya escala de poder varía, habiendo desde emperadores y reyes a duques–, una dama siempre enamorada de otro y unos personajes masculinos –a veces familiares, otras pretendientes, en la mayoría ambos– que ven su honra peligrar en los intentos del poderoso. Si el amor no forma parte del argumento, como ocurre en algunas ocasiones, se presta entonces especial atención a los abusos de poder del tirano y sus efectos sobre el reino, el cual siempre se encuentra sumido en una guerra. Dependiendo del género del texto, las consecuencias del conflicto entre la lealtad, el honor y el amor serán más o menos graves; en *La banda y la flor* y *El galán fantasma*, por ejemplo, piezas donde la trama gira entorno a las astucias y amores del protagonista, la interferencia de los duques es mínima y solo conlleva un breve período de separación para los amantes. Sin embargo, el argumento se complica y adquiere un tono más sombrío cuando es el propio rey quien, obcecado por amor, se enfrenta al galán y los familiares de la dama.

EL REY TIRANO POR AMOR

Si bien la oposición de las fuerzas absolutas del amor y del poder real fue un recurso muy habitual de la Comedia barroca, su ejecución debía llevarse con sumo cuidado: el sometimiento del soberano a la deidad de Amor creaba una tensión que mantenía atrapado al espectador, pero que, mal llevada, podía llegar a cuestionar la autoridad de la Corona (Díez Borque, 1976:74). Lope de Vega encontró un desenlace

impecable: el rey, «venciéndose a sí mismo en su inclinación amorosa» (1976:75), se sobrepone a sus sentimientos y permite la unión de los amantes, manteniéndose «el mito del amor, señor absoluto, sin quebrantar el poder real» (1976:75). Fijados de antemano el dilema y una solución dramática que ensalza los valores de la monarquía y el honor, es esperable encontrar su continuación dentro del teatro de Calderón, el cual mantuvo la estructura establecida por Lope a la vez que desarrolló más la problemática del honor estamental al mostrar soberanos más imperfectos y humanos a la vez que finales más indeterminados que los de su predecesor. Su prototipo de monarca enamorado aparece dotado con unas características muy interesantes, siendo todos célebres conquistadores militares, acostumbrados por ello a la victoria y la rendición del enemigo. Al mismo tiempo, todos ellos tratan sin excepción de adueñarse de la dama, viéndola como un reto más que como un ser independiente y completo. Finalmente, consiguen superar, al menos aparentemente, sus pasiones, convirtiéndose en reyes o emperadores justos y magnánimos. Este es, en extremo resumido, el argumento y construcción psicológica de *honor y poder*, *Gustos y disgustos* y *Darlo todo y no dar nada* y sus protagonistas, Eduardo III, Pedro II y Alejandro Magno.

En el caso del macedonio, la soberbia será su gran motor y condicionante, como demuestra la ira que siente al escuchar las advertencias del sacerdote y el recuerdo de un futuro castigo por haberse atrevido a cortar el nudo gordiano (1969b:1025-1026). El emperador no quiere verse sujetado o dominado por nada, ni siquiera el poder de los dioses, así que en el instante que su orgullo se encuentra con la inexpugnable Campaspe, decide conseguirla solo por demostrar que es capaz de todo:

ALEJANDRO Porque mi violenta
 condición, bien como rayo,
 se irrita en la resistencia.
 Solo porque inconveniente
 ya en el primer paso encuentra,
 nace con mayor instancia.

(Calderón de la Barca, 1969b:1036)

Su interés por la cazadora acaba dominándolo y haciendo que olvide sus responsabilidades para con el gobierno de tal forma que la frialdad con la que recibe la muerte de Rojana, cuyas bodas comportaban la anexión de Chipre a su imperio, sorprende

incluso a su hombre de confianza, Efestión —«¿Tanto en ti / puede una pasión, que así / todo lo olvidas por ella?» (1969b:1061)—. La superposición del interés personal sobre el colectivo es una plaga que afecta a su vez Aragón, donde el intenso desprecio que Pedro II siente hacia la reina, María de Montpellier, lo lleva a fijarse en otras mujeres, especialmente en la joven Violante. Las rápidas bodas concertadas y el origen de su esposa son la causa de su resentimiento: el orgulloso monarca no ve igualdad en su unión porque para él prima el honor de sangre sobre el de obras. Aunque no sea de forma tan evidente como en *El alcalde de Zalamea*, la superioridad fáctica del honor estamental es una de las motivaciones que espolea a los gobernantes para imponerse sobre las damas: el monarca, como *fons honorum*, tiene más honor que un noble, incluso aunque este pertenezca a los Grandes. Pedro II y Eduardo III actúan como don Álvaro, con la única diferencia de ser el objetivo del primero una plebeya y el de ellos una condesa. El abuso de autoridad y la pretensión de subordinación de clases se hace evidente en el chantaje que el rey inglés hace a Estela: «Escoge; pues tengo yo / la justicia en la una mano, / y en la otra mano el perdón» (1960a:87). Así como Alejandro Magno amenaza, en plenos brotes de ira, a Diógenes y Apeles por enfrentársele (1969b:1063), la intimidación de Eduardo es fría, calculada y, por ello, más cruel: «Y he de vencer con rigores / lo que con regalos no» (1960a:87).

Más moderado y consciente de sus actos es Pedro II, el cual va evolucionando, como Alejandro Magno, a lo largo de la representación. El dramaturgo configuró el personaje enfrentando desde un principio su faceta de galán y su papel de soberano, como ejemplifica su entrada forzosa en la habitación de Violante: el revuelo pone en alerta al conde y a don Vicente, que acaban encontrándose en los aposentos de la dama, por lo que el rey debe huir para evitar ser descubierto; no obstante, el dejar a dos antiguos enemigos «sin terceros, ni medios, ni testigos / tan ciegos, tan confusos, tan turbados / y en un lance de amor tan empeñados» (1960e:969) le causa pesar como rey porque su obligación era actuar como mediador. Consciente del papel que debe desempeñar, sus actuaciones parecerán consideradas y loables al aceptar el matrimonio entre Vicente y Violante y dignificar su dote al convertirla en marquesa de Castellón, aun cuando la realidad es bastante más mezquina: celoso de su rival, lo envía a servir en las guerras de Mallorca para separarlo de la dama. No obstante, se opera un cambio en el *modus operandi* de Pedro II tras el anuncio de las nupcias: la impositiva conquista se convierte en distantes conversaciones a través de las rejas de una ventana, buscándose el consentimiento

explícito de Violante; el rey se atreve a volver a sus habitaciones solo porque cree que es ella quien lo ha citado, ignorando que todo es un engaño de la reina. El amor, y probablemente la extendida concepción de la mutabilidad femenina, le convence que los desplantes de la dama son por decoro y obnubila su raciocinio:

Si se viese el ánimo de un tirano, se verían en él las ronchas y cardenales de sus pasiones. En su pecho se levantan tempestades furiosas de afectos, con los cuales, perturbada y ofuscada la razón, desconoce la verdad, y aprehende las cosas, no como son, sino como se las propone la pasión, [...] donde por una parte se representan muy crecidas y corpulentas, y por la otra muy disminuidas y pequeñas (Saavedra Fajardo, 1988:55).

Es responsabilidad de los más cercanos allegados del monarca el prevenirlo cuando hierra en sus acciones, pero el miedo y la jurada obediencia refrenan sus palabras. El dramaturgo expuso, en la selección del retrato de Alejandro a Riojana, cómo debía ser el perfecto consejero: Timantes obvia un defecto de su rostro, haciendo que su obra sea «infame ejemplo» (1969b:1027) de aduladores; Zéuxis se pasa de atrevido al destacarlo, ya que expresar tan abiertamente un error del emperador es «especie de desacato» (1969b:1027). Ninguno de los dos consigue su respeto y favor, «pues lo que en uno es lisonja, / es en otro atrevimiento» (1969b:1027). Solo el retrato hecho por Apeles agrada al macedonio al dibujar la imperfección elegante y sutilmente:

ALEJANDRO Con tal decoro, que no
 pueda, ofendido el respeto,
 con lo libre del oírlo,
 quitar lo útil de saberlo. [...]
 Que ha de buscarse modo
 de hablar a un rey, con tal tiento,
 que ni disuene la voz,
 ni lisonjee el silencio.

(Calderón de la Barca, 1969b:1028)

Diógenes es el único personaje capaz de enfrentarse sin miedo y educadamente al soberano injusto: sus parlamentos irritarán al soberbio Alejandro y le costarán alguna amenaza, pero también lo guiarán hasta convertirlo en un mejor gobernante. El resto, tanto en esta obra como en las otras, serán copias de Timantes, refrenados por el miedo y la obediencia que le han jurado a la corona. Ludovico, enamorado de Estela y amigo de

Enrico, acaba ayudando a Eduardo III en cada una de sus maquinaciones, desde infiltrarlo en la habitación de la primera a ser el alcaide del segundo. Aun sin querer ser partícipe, cede a todas las exigencias, siendo el aparte que murmura en el momento en que el rey le ordena cerrar la puerta de Estela un resumen de su actuación: «Y cerraré / los ojos a mis desdichas» (1960a:69). Don Guillén intenta aconsejar a Pedro II (1960e:971), pero al ver que sus palabras son ignoradas, rápidamente se da por vencido y vuelve a acompañarlo en sus andaduras nocturnas.

El encubrimiento constante del galán y la laxitud que se muestra ante sus excesos es común en gran parte de las Comedias del XVII, donde el estamento acaba primando sobre las obligaciones de la honorabilidad. Mas un código normativo basado en la confianza y en las relaciones verticales de respeto y obediencia no puede funcionar si una de las dos partes no cumple con su cometido: si el rey decide obviar la diplomacia y cortesía que debe a sus subordinados, la estabilidad social se desequilibra y empieza a producirse una reacción en cadena de acontecimientos de gravedad cada vez mayor. Cuando no consigue seducir en secreto a Estela, Eduardo III se atreverá a llevar sus improcedentes galanterías a la esfera pública, siendo entonces visto por Enrico, quien se verá súbitamente doble agraviado: no solo se propasa el rey con su hermana, sino que además le abofetea, siendo esta una de las peores afrentas entre caballeros. Sin posibilidad de resarcimiento, Enrico mata a Teobaldo para impedir que se sepa lo ocurrido: «Y pues en tí no puedo, / que eres mi rey, vengarme, / satisfaré mi ofensa en los testigos» (1960a:79). El asalto comporta la detención del conde, el chantaje del rey, la amenaza de suicidio y el casamiento final. El que lo ocurrido se sepa por pocos personajes, la soltería de agresor y agredida y su relativa igualdad de clases permiten un desenlace en bodas; no obstante, si estas no son una opción, solo la sangre podrá saldar las deudas del honor, como prontamente descubre Violante. Su matrimonio no se ha efectuado, pero es ya de dominio público cuando Pedro II sigue cortejándola: su padre, criados y allegados conocen la situación, mientras que los engaños de la reina crean una duda verosímil sobre el nivel de implicación de la dama en la deshonra familiar. Sin poder, como Enrico, enfrentarse al soberano ni silenciar la vergüenza, el esposo enamorado se ve obligado a convertirse en uxoricida:

DON VICENTE Violante y el rey me agravian;
y pues no puedo tomar
más que la media venganza,

muera Violante, el rey viva.

(Calderón de la Barca, 1960e:991)

Las relaciones entre estamentos quedan, en consecuencia, debilitadas, ya que los abusos de Pedro II deshonran la casa de Monforte, cuyo patriarca ve su fama y lealtad humillada: «¿Es este el lauro que está / para mis sienes dispuesto? / ¿Qué es esto, señor, qué es esto?» (1960e:967) exclama el conde al encontrárselo de noche, en su casa y arrebozado. La cordialidad de clases se rompe, acercándose el drama progresivamente a la tragedia que se traduce en la muerte por honor, final que Estela y Violante intentan evitar: ambas procuran constantemente desactivar los mecanismos sociales que conducen a ella, siendo el principal de ellos el «soy quien soy». La sentencia, como ha sido anteriormente analizado, viene a resumir las obligaciones estamentales que el soberano tiene hacia ellas como subordinadas, como nobles y como mujeres:

ESTELA	No se atreva poderoso; que si en un vasallo fiel no hay contra el poder espada, hay honor contra el poder.
--------	---

(Calderón de la Barca, 1960a:68)

El honor es la mejor defensa de las damas al cambiar el foco de atención: en vez de rechazar al sujeto, es decir, al hombre natural que es Eduardo, Pedro y Alejandro, se alejan de él al recordarle las obligaciones a las que, como reyes y emperadores, están constreñidos y les impiden sobrepasar los límites del galanteo cortés: Estela y Violante aceptan la «[...] cortesana / obligación de un señor / [de] festejar a cualquier dama» (1969c:46), pero les remarcan cómo cualquier palabra que cruce la frontera de esa cordialidad sería un desacato. Sin embargo, el recuerdo de los límites del honor es una protección débil cuando el agresor decide ignorarlos: ningún personaje tiene la capacidad de enfrentarse al rey, así que las condesas tendrán que usar todo su ingenio para impedir que los resortes del honor empiecen a moverse. Violante y Estela se ven circunscritas a dos códigos que, aquí, se oponen: el de vasallaje y el del honor horizontal, que afecta a sus familias y galanes. Esta segunda cadena se refleja en los dramas en la estrecha vinculación de las damas con familiares masculinos que ejercen presiones sobre ellas: su

hermano Enrico en el caso de Estela, su marido en el de Violante. Las dos están inseridas en grupos familiares que procuran vigilarlas y custodiarlas como precaución a futuras ofensas, viéndose esta preocupación en los versos que abren *Amor, honor y poder*:

ENRICO No salgas, Estela, al monte,
 vuélvete al castillo, hermana,
 que por estos campos hoy
 ha salido el rey a caza. [...]
 No te vea el rey y piense,
 viendo la humildad que tratas,
 que lo que es sobra del gusto,
 viene a ser del honor falta.
 Por tu vida que te quedes
 en Salveric y no salgas
 hoy al monte.

(Calderón de la Barca, 1960a:59)

La opinión externa es un elemento fundamental para entender la semilla trágica de ambas composiciones: la cotidiana expresión de precaución de Enrico –«Por tu vida que te quedes / en Salveric [...]»– se convierte en un augurio que adelanta el final de la obra. El azar hará que su precavida y obediente hermana, la cual sabe y acata, como él mismo dice, «lo que tiene obligación / una mujer en su casa» (1960a:61) se vea obligada a salir al monte y a encontrarse con Eduardo III. Custodia de su honor pero sin posibilidad de pedir auxilio –«Si doy voces y despiertan / a Enrico, será poner / en contingencia su vida» (1960a:69)–, su única arma es su ingenio, el cual consigue mantener al rey fuera de su habitación sin insultar la majestad de la corona. A pesar de su primera victoria, la discreción de la condesa acaba siendo vencida por los excesos de Eduardo en el jardín, un espacio público con testigos. La reparación es ahora imprescindible, y aunque el conde intente casarla con algún noble para evitar un mal mayor, ya es demasiado tarde. Estela, con el consentimiento de su padre –«Solo puedo en trance tal, / dar la sangre y el puñal, / pero tú la vida y pecho» (1960a:84)–, va hacia Eduardo III con un puñal y la deshonra de los Salveric sobre los hombros. Idéntico camino recorre Violante al dirigirse a su habitación sabiendo que Vicente la espera allí para matarla: «dispuesta a mi muerte voy» (1960e:991), se dice angustiosamente, sabiendo que si no se reúne con él creará más sospechas. Solo el encuentro fortuito con su padre, quien nunca duda de su honestidad, algo por otra parte muy inusual en la Comedia barroca, salvará su vida y expondrá el engaño de la reina.

La azarosa interrupción de Ludovico, la infanta y Teobaldo impide el suicidio de Estela; el descubrimiento de las intenciones de las damas por parte de personajes externos al enredo fuerza a los gobernantes a actuar como se espera de ellos, pues ahora es la colectividad, lo externo, lo que los juzga: el juicio de valor que hacen los terceros impone el mantenimiento del código del honor, que puede condenar a la mujer en un primer momento y salvarla después, al ejercer su potestad sobre el monarca. El honor vence finalmente –al menos en apariencia en *Amor, honor y poder*– a la tiranía: «porque veáis en tan felice estado, / vencido mi poder, su honor laureado» (1960a:88). Por su parte, Campaspe goza de mayor libertad al ser un sujeto independiente, sin ligamientos con personajes masculinos: su primer sagrado se lo ofrece Estatira, a quien trata con cordialidad, pero de la que enseguida se desliga; la protección que Alejandro le ofrece genera entre ellos una relación estamental de vasallo - soberano, dejándose al margen del honor horizontal. Aun así, su final se acerca peligrosamente al de las condesas: la indomable «reina de las fieras» (1969b:1032), que había matado en el pasado a otro hombre que intentó violarla, se ve dominada por su propio sistema de valores que le impide herir al emperador. Sin nadie que la defienda ni posibilidad de hacerlo, el suicidio se vuelve su única salida, siendo su muerte evitada, nuevamente, por otra interrupción fortuita.

En las tres piezas aquí explicadas, el dramaturgo dio voz a sus protagonistas femeninas, elevando el conflicto entre la lealtad y el amor por encima del tópico del teatro lopesco: la indiscutible honestidad de Violante, Estela y Campaspe y su desarrollo psicológico, que pasa del ingenio cómico y distendido al valor más trágico, hacen que el lector-espectador se posicione de su lado y observe las fisuras del sistema que organizaba el mundo más allá del corral. Las tres son personajes con peso, sobre las cuales se vislumbra la doble cara del honor en la Comedia –protector y mortal– y se esbozan, sin juicios ni lisonjas, tres de las problemáticas del XVII: la imposición del bien común al individual, la fragilidad del honor y la obligación de la Corona y los nobles de actuar con virtud. En el epígrafe del «soy quien soy» se introdujo el concepto de la superación de las pasiones y su vinculación con la tiranía, entendiéndola como el abuso de poder que comete un mal rey. El aceptar que «se es quien se es» y el predominio de la razón frente al deseo es lo que separa al tirano del monarca, que debe aprender a suprimir sus pasiones:

El problema de los afectos se concentra en el conflicto entre la voluntad y la razón. [...]. Según dice Aristóteles en el principio de su libro sobre la política, el fin de todas las acciones humanas es alguna suerte de bien, y el engaño en el conocimiento del bien lleva a la desorientación. Así, el dominio de los afectos sobre la voluntad solamente se ejerce sub specie boni, tomando engañosamente por bueno lo que de hecho es falso [...]. El orden políticamente correcto, según Saavedra Fajardo, tiene que ser el dominio de la razón sobre la voluntad; solamente la razón responde a un conocimiento seguro del verdadero bien (*Empresa 7*). Los afectos regulados y dominados por la voluntad, que a su vez es gobernada por la razón, forman el ideal de un buen gobierno en el interior del ánimo (Poppenberg, 2011:288-289).

Si el soberano no es capaz de gobernarse a sí mismo, tampoco podrá controlar la república. Los roles de los demás personajes se diluyen a medida que el rey olvida su función, trastornándose el orden, llenándose la Comedia de lisonjeros y ayudantes. La superación de la pasión amorosa será un requerimiento inevitable para los protagonistas en el momento que la trama llega al clímax y debe ofrecerse una resolución. Aun así, la conversión y arrepentimiento no es del todo clara en dos de los tres personajes afectados. Pedro II aprende, gracias a las argucias de su doña María, los peligros de su imaginación y, una vez consciente de la realidad, perdona a Vicente, casa a Violante y se lleva a la reina a la corte, aceptando el papel de esposo que en un principio aborrecía. Por su parte, la soberbia de Alejandro Magno sigue guiando sus pasos al final de la obra ya que solo olvida a Campaspe y la cede a Apeles para garantizar su victoria ante Diógenes y ser el auténtico y «más invicto monarca» (1969b:1063) al vencerse a sí mismo. Aun cuando las razones de su vencimiento sean dudosas, el macedonio se casa con Estatira y vuelve a ocuparse del mando de sus ejércitos, volviendo a ser el centro de su atención el deber y no la pasión.

La superación de Eduardo III es la más cuestionable de las tres: el desenlace de *Amor, honor y poder* tiene algunos elementos que impiden la catarsis aun resolviéndose el conflicto; en su estudio sobre la obra, Zaidi observó la falta de evolución y aprendizaje de Eduardo III, viendo en su honorable matrimonio otra estrategia para conseguir Estela más que una sincera superación de los afectos:

Aside from the king's own words, there is no evidence in the play that Eduardo reforms or that he cares about the happiness of Estela. He shows no inclination to listen to her. His sudden decision to marry Estela represents a tactical shift rather than a change of heart on the part of the king, and is born out sexual frustration and thwarted desire rather than out of admiration for virtue. Eduardo makes a prompt and public announcement of his impending marriage, certain that Estela understands that the king would take revenge against her family should she refuse to marry him. To Enrico's delight, Eduardo grants

Flérida her wish to marry Enrico instead of Teobaldo. With the king about to marry his sister, and his marriage to the princess assured, Enrico ceases his tirades against power. He asks for forgiveness from Eduardo, who readily grants it to his future brother-in-law. [...] The conclusion of the play is too abrupt and contrived to be anything but intentionally disturbing (2012:229).

Es posible ver en las bodas una legitimación de los sentimientos de Eduardo III, más sinceros al nacer de la admiración por Estela que por su atractivo. Sin embargo, el mismo dramaturgo impide este planteamiento al introducir, al inicio del segundo acto, un diálogo entre el rey y Teobaldo, en el cual el rey se niega a casar a su hermana contra su voluntad: «Y yo te ofrecí mi gusto, / pero no su voluntad» (1960a:70) responde el monarca, remarcando que la decisión recae, en última instancia, en la interesada: «Y aunque su obediencia sé, / aconsejarla podré, / pero no podré forzarla» (1960a:70). El hecho de que no sea partidario de los matrimonios concertados pero silencie rápidamente a Estela, haciéndola su esposa sin tan siquiera tener su beneplácito, enturbia la grandeza del gesto y lo sigue presentando como un tirano que, en vez de quebrantar el sistema social, decide aprovecharlo y conseguir a una dama a la cual no hubiera podido obtener de cualquier otra forma. La boda es celebrada por unos deudos y familiares que ya no tienen que preocuparse por las antiguas afrentas, y recibida por la novia con una escueta frase: «no merezco esos pies» (1960a:88). Estela acepta el casamiento como aceptó el sacrificio, porque el honor ha de limpiarse.

LA TIRANÍA DE LA VOLUNTAD DE PODER

Mostrar al rey bajo la influencia del dios Amor, «engaño de la esperanza, / tirano del albedrío, / sinrazón de la razón» (Vega, 1999: vv. 1379-1381) es el mejor modo de excusar la arbitrariedad del soberano. La Comedia hereda la visión neoplatónica del amor y lo muestra como una fuerza absoluta capaz de desbarajustarlo todo, de llevar al ser del peor al más elevado extremo de su virtud. Cupido, temido incluso por las propias deidades, actúa desde fuera, entra por los sentidos y va calando poco a poco en el hombre. Si este sabe controlar su pasión, el primer apego concupiscente se convierte en camino de perfección; si se deja arrastrar por ella, Amor lo arrasará todo. Por esa razón, es fundamental que honor y neoestoicismo sometan a Eros, lo que se representa con la

renuncia a las damas y la aceptación de los monarcas de sus antiguos errores. Mas no todos los tiranos lo son movidos por argumentos amorosos: cuando su despotismo no brota por una causa externa y temporal sino por un íntimo deseo de poder, la fijación pasa a ser *hybris* y los desenlaces se ensombrecen con muertes; con esta funesta predisposición nace Semíramis, una de las déspotas más célebres del teatro del XVII. La relectura y valoración de la reina asiria ha sido paralela a la renovación crítica de la figura y pensamiento de su dramaturgo: Semíramis, monstruo para unos²¹ y canto a la libertad para otros, es ciertamente una de los personajes más detalladamente caracterizados y elaborados de Calderón, que la convirtió en recipiente de las principales potencias humanas:

El papel de Semíramis pide a la intérprete una diversa gama de matices que debe ir modulando, reprimiendo, superando e incrementando en su itinerario hacia el poder absoluto: la ambición, la timidez, la sutileza, la firmeza, el recato, la astucia, la soledad, el deseo, la frigidez, el disimulo, la crueldad, la desvergüenza, la humildad y el orgullo, conflictivo despliegue de una personalidad cuyo resorte profundo, la angustia, es el motor de la voluntad de poder que encandela la fogosa y frígida figura (Regalado, 1995, I:864).

Sin sentimentalismos que disculpen sus excesos, Semíramis se mueve únicamente por su deseo de libertad, que se traduce en una exacerbada *voluntad de poder*. Liberada de la cueva por Menón, vuelve a ser rápidamente encarcelada en una torre bajo promesas de amor; su mano es forzada por Nino; Lidoro y Ninias, cada uno a su modo, pretenden hacerse con el control de su reino y desterrarla a sus habitaciones. Al contrario que en *Amor, honor y poder*, *Gustos y disgustos* y *Darlo todo*, donde la arrogancia era causa exclusiva de las acciones de los hombres, en *La hija del aire* hay toda una estructura externa que amenaza y ataca a la monarca y da una razón a sus decisiones: el miedo a la cárcel –sea esta una cueva, un palacio o el acatamiento a una norma ajena a su voluntad– es su motor principal, circunstancia que la hace extremadamente humana. Los monólogos de la reina, sumados a las pésimas decisiones políticas de Nino y Ninias, sirven al autor

²¹ Dentro de la concepción de la reina siria como un personaje connaturalmente negativo destaca la de Everett W. Hesse, quien la definió como una «figura grotesca», «que resulta ser un conjunto de narcisismo, sadomasoquismo, resentimiento y venganza. [...] Obtiene placer viendo sufrir a los otros y sufriendo ella misma. [...] El resultado es que Semíramis yace encarcelada en la prisión de su propio egocentrismo» (1983:157).

para mostrar de forma distinta el gran tema recurrente de su dramaturgia, esto es, los límites entre la libertad y el poder, su proximidad con el despotismo y la tendencia de los individuos a quebrantar sus cadenas, sean físicas o simbólicas. Pero hay un elemento que, dentro del corpus de este apartado, solo aparece en *La hija del aire* y la hace distinta a las otras obras: el miedo. Semíramis, al contrario que los otros tiranos, teme, porque se sabe desprotegida. Su primera lealtad por Menón y su capacidad de apartarse del poder a la llegada de su hijo son demostraciones de su intento de acatar lo que se espera de ella; sin embargo, al verse nuevamente secuestrada en su habitación, sin voz y sometida de nuevo a lo externo (al hado, a la sociedad que la rechaza), un instinto que brota del miedo la lleva a superar sus limitaciones, a eliminar los sentimientos de gratitud o decoro que la coartaban. Esta antitética superación de las pasiones no lleva al esperado final restaurador, sino que la convierte en «la más pura encarnación de la razón de estado» (Regalado, 1995, I:885):

Se vence a sí misma, conquista esa dimensión sensual y animal de su ser y toda la debilidad que sea un impedimento a su voluntad de poder, pero, a diferencia de Segismundo, el vencerse a sí misma la lleva a abrazar el mal. *La hija del aire* deja ver una transformación en el pensamiento de Calderón, aunque no radical, en tanto había identificado la autonomía de la razón y el espíritu al servicio del poder con el mal. La novedad surge en la manera explícita en que representa la libertad como una propensión al mal y el vencerse a sí mismo como indiferente a una finalidad moral (1995, I:882).

Vencidos los afectos que la distraían de su conquista absoluta del poder, al cual va ligado su libertad, la reina se convierte en una déspota cruel, llevándola su irrefrenable pasión a morir asañada en el campo de batalla. Diana vence a Venus, el ser que tan desesperadamente luchaba es subyugado por el hado, el reino cae en el más absoluto caos. Sin monarcas dignos –Nino y Semíramis, movidos por sus pasiones; Ninias, en exceso timorato–, Nínive cae en desgracia. La irresponsabilidad de Ninias al dejar libre a Lidoro, su perdón al soldado rebelde y su negativa a indultar a Friso (Carreño, 2009:66-67), añadida al despiadado régimen de su madre y a la falta de consejeros que guíen a los soberanos son las tres armas que destruyen el reino, extendiéndose la culpa a toda la esfera política, la cual olvida el honor y los deberes de clase por tal de salvarse a sí misma. En palabras de Carreño, en esta «alegoría de las crisis del poder», la responsabilidad, al igual que el avance de la trama, «son compartidas igualmente por los dioses que inclinan las

voluntades de los hombres, y por estos que, cegados por la pasión, deciden ignorar las advertencias del cielo o de otros hombres» (2009:52).

Mientras que en *La hija del aire* todos los gobiernos se ven teñidos de corrupción, en *La gran Cenobia* y *El príncipe constante* Aureliano y el rey de Tánger van a disponer de rectos consejeros, aun cuando nunca los escuchen. Para «iluminar sus dimensiones negativas» (Arellano, 2006:177), el dramaturgo los opone a personajes honorables, que mantienen sus pasiones controladas en todo momento. En estas obras, más centradas en el mensaje político y sin gran desarrollo de la contienda entre la libertad y el poder, el foco deja de estar en el tirano y pasa a sus antagonistas: Cenobia y el infante don Fernando son dos ejemplos de buen gobierno, auténticos protagonistas que acaban viéndose sometidos a la tiranía de sus adversarios. La obsesión por mantener y agrandar su poder hace que Aureliano y el rey musulmán olviden sus obligaciones para con su reino y sus rivales, llenando el espacio dramático de desgracias y presagios de muerte. El emperador muestra sus faltas como líder al denostar y degradar a Decio por haber sido vencido por una mujer y su impiedad negando el poder de los dioses:

AURELIANO Júpiter soberano,
si el gobierno del mundo está en tu mano,
¿cómo, di, tu deidad así permite
que una mujer a Roma el honor quite?
Ni eres dios, ni eres fuerte,
ni son tus obras líneas de la muerte.
Tú, Marte, que entre acero y entre mallas,
eres sangriento dios de las batallas,
¿cómo tu cuello doma
una mujer que el lauro quita a Roma?
Ni eres dios, ni valiente.

(Calderón de la Barca, 1969ñ:88)

Ante el presagio de su derrota, el soberbio Aureliano, coronado en montes²², intentará vencer su mismo hado silenciando con la muerte a Astrea. Sin escuchar a

²² En el teatro calderoniano, el monte es símbolo y espacio prototípico de la violencia (Arellano, 2000:86); al laurearlo allí emperador, Astrea apunta, sin advertirlo, el futuro de guerras y desastres que el gobierno de Aureliano traerá a Roma.

razones y convencido de su poder, carga contra las huestes de Palmira y consigue capturar a su reina, a la que obliga a pasear encadenada a sus pies en su entrada triunfal a Roma. Indiferente a los avisos de Cenobia, Astrea y Decio, las continuas muestras de tiranía del emperador lo llevan a morir apuñalado por sus súbditos, ascendiendo Decio entonces al poder. La victoria de los justos es el último punto de unión entre *La gran Cenobia* y *El príncipe constante*, cuyas conclusiones y desenlace se alinean con la visión de los pensadores políticos de su tiempo.

LA PIEDAD, EMBLEMA DE LA CASA DE AUSTRIA E HILO DE ARIADNA CALDERONIANO

La perfecta simbiosis de Monarquía e Iglesia, esto es, entre el poder y la ética, era un ideal cuya teoría culminaría en la *Política de Dios* de Francisco de Quevedo y que llevaba desarrollándose desde finales del medievo en los *speculum principis*, como demuestran el *Libro primero del espejo del príncipe christiano* de Monzón en 1455, *Institución de un rey christiano colegida principalmente de la Santa Escritura y de sagrados doctores*, escrita en 1556 por Felipe de la Torre y el *Tratado de la religión* de Rivadeneira en 1595 (Bleznick, 1955:386), sin olvidar a Erasmo y su *Institutio principis Christiani*, dedicado al futuro Carlos V en 1516; ya en el XVII, destaca la obra de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, de 1640. Una larga tradición amolda la figura de los príncipes, especialmente en un contexto de crispación territorial y confesional. Contra la Razón de Estado de Maquiavelo, que sometía la ética a favor de la conservación del sistema y del Estado, la Monarquía Católica de los Austrias se afianzó en una «Razón de Estado cristiana» que negaba la autonomía de la política:

Dios es quien da y quita los Estados, y de la fidelidad a Él y a sus preceptos es de donde cabe esperar la «conservación y aumento» de los Estados, como dicen Rivandeneira o Fernández Medrano. [...] Esto implica una cierta subordinación de la estrategia política a intereses religiosos –por ejemplo, en la represión de la herejía en Flandes, a despecho de los desastrosos resultados de una política de intolerancia– y el mantenimiento o reforzamiento de los privilegios de las instituciones eclesiásticas y sus ministros (como encarecen Márquez o Rivandeneira). Pero, por lo demás, el poder del príncipe es prácticamente contemplado como absoluto, en sintonía con la tendencia en ascenso en la teoría política europea (Castillo Vegas y Peña Echeverría, 1998:XXXIV).

Una breve línea perteneciente a la correspondencia del conde-duque de Olivares al conde de Gondomar resume la seguridad que tenía entonces España de la unidad entre su destino nacional, su rey y Dios: «Señor mío, coraje, que Dios es español y está de parte de la nación estos días» (Brown y Elliot, 1988:198). Como Dios, Soberano en la trascendencia, el rey debía ejercer la función de Padre Legislador en el mundo sublunar, siendo la templanza (Nogales Rincón, 2006:21) y la prudencia (Castillo Vegas y Peña Echeverría, 1998:13) los cetros sobre los que se apoyaría su educación y sustentaría su reinado. Toda la formación del príncipe se nutre de Las Escrituras, donde ambos conceptos, junto al de justicia y fortaleza, forman las cuatro virtudes cardinales del catolicismo (Asociación de Editores del Catecismo, 1992:460): la guía debe ser la prudencia, «virtud que dispone la razón práctica a discernir en toda circunstancia nuestro verdadero bien y a elegir los medios rectos para realizarlo» (1992:461); el objetivo, la justicia, «virtud moral que consiste en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que les es debido [...] y a establecer en las relaciones humanas la armonía que promueve la equidad respecto a las personas y al bien común» (1992:461); conviene ejercer la fortaleza para asegurar «en las dificultades la firmeza y la constancia en la búsqueda del bien [...], resolución de resistir a las tentaciones y de superar los obstáculos en la vida moral» (1992:461); finalmente, es necesario que el rey tenga templanza, que «asegura el dominio de la voluntad sobre los instintos y mantiene los deseos en los límites de la honestidad» (1992:461). Con el nombre de tirano se conoce al mal monarca que no respeta estos preceptos, haciendo que su mandato sea parcial e insensible a las necesidades del reino (Nogales Rincón, 2006:35). Para evitarlo, es fundamental el control de las pasiones y la presencia de un comité de sabios que asesoren al soberano: «la importancia del consejo llegaría a ser tal en el plano teórico que se llegará a afirmar la conveniencia de tomar una decisión equivocada con consejo que una acertada sin él» (2006:31). Los preceptistas vincularon la justicia a la templanza y la fortaleza a la prudencia para configurar un sistema ideológico afín a las necesidades político-sociales del XVII, que se cerraba y empezaba, como el *uroboros*, en las fauces del honor.

Se han seleccionado como ejemplos de Comedias basadas en la dicotomía tiranía-libertad *Amor, honor y poder* (1623), *La gran Cenobia* (1625), *El príncipe constante* (1629) *Gustos y disgustos* (1638), *La hija del aire* (1653) y *Darlo todo* (aproximadamente

1657²³) por su dispersión temporal, la cual evidencia la predilección del dramaturgo por el conflicto entre el deber y la pasión y permite observar ciertos cambios en su postura y en la representación del conflicto. Siendo el honor el tema que atañe a esta tesis, empearé la conclusión de este epígrafe reuniendo los mecanismos de desmitificación que Calderón lleva a cabo, en especial en *Amor, honor y poder*, *Gustos y disgustos* y *Darlo todo* al tener el amor como pieza fundamental de su argumento. En primer lugar, el honor horizontal o la correspondencia existente entre miembros de una misma clase social es percibido por los personajes como algo peligroso, ya que justifica el asesinato de familiares –el intento de uxoricidio de don Vicente– o la permisión de la muerte del inocente –el adiós del conde de Salveric a su hija–. El dramaturgo volvió a denunciar en estas tres obras los despiadados límites de la obligada restitución de los agravios, que acaba forzando a las víctimas a ofrecerse al sacrificio por tal de salvaguardar su propio honor y la honra de sus familias. Por otra parte, el honor vertical, regulador de la convivencia y límite estamental, es continuamente representado como una relación unidireccional, débil y quebradiza: la negativa de la *fons honorum* de respetar su rol y límites impide la actuación de sus subordinados, que poco pueden hacer ante los excesos del monarca. El honor no deja de basarse en una correlación de cortesías y distancias, y cuando una de estas se rompe, el entramado social se debilita, se rompe la armonía y se suspende la acción hasta la eliminación de la ofensa.

Sin embargo, la presencia de estos elementos desacralizadores no oscurece la concepción mayormente positiva del honor que muestran los títulos seleccionados: en las obras donde el monarca es quien origina el conflicto de la trama, el honor va a ser el escudo que proteja los rangos inferiores y mantiene unida la estructura social. El honor es el principal argumento que Estela, Violante y Campaspe esgrimen contra el rey, aunque hasta este parece ceder ante sus pasiones, algo que ya lamentaba Enrico, «contra el poder, honor importa poco» (1960a:80). Adicionalmente, sus intentos de suicidio distan mucho de las muertes por honor calderonianas, recogidas en *El médico de su honra*, *A secreto agravio* y *El pintor de su deshonor*: en ellas se establece toda una dialéctica contra las leyes de honor que es ajena en la historia de las condesas y la cazadora; en su caso, es la tiranía lo que las condena: los pretendidos galanes ya han dañado, con sus desacatos

²³ En relación con los problemas de datación de la Comedia, véase Coenen (2008).

públicos, su función social y valor personal, siendo el rechazo a que su honor sea totalmente destruido la última motivación que las lleva a la amenaza final. El aspecto que el dramaturgo critica del honor se centra, primordialmente, en la obligación de la restitución y la imposibilidad de llevarla a cabo en situaciones donde la cortesía y las obligaciones no se respetan.

Desde otra perspectiva, es interesante ver la noción del honor que tienen los tiranos. De forma general, asocian su honorabilidad o valor social a la soberbia, dando prioridad a la fama terrenal antes que a la trascendental; es especialmente notorio en los soberanos históricamente conocidos por sus hazañas militares, destacando de entre ellos Aureliano: mientras que «honor» es un término que los monarcas no acostumbran a mencionar, él lo emplea de forma habitual, siempre acompañado de los verbos «quitar» o «ganar». Su honor va unido a la vitoria marcial, por lo ser derrotado por Cenobia, a la cual ya desprecia por ser mujer, supone conjuntamente su deshonra y la de su imperio; con Aureliano se da la paradoja de que, para él, ser cruel con sus subordinados y con la reina de Palmira es un acto de orgullo y honra porque garantiza la supremacía de Roma, a la vez que esas acciones lo convierten en un hombre deshonroso a ojos del espectador del corral de comedias. Cuando se observan los acontecimientos de las obras recogidas desde el prisma de los gobernantes, se advierte que parte del conflicto nace de esta contradicción entre la visión del honor del poderoso y la del resto de personajes, la cual es afín a la del público: la cuestión no es que Eduardo III, Pedro II y Alejandro Magno no tengan honor, sino que no consideran que la persecución amorosa sea un acto que ofenda su majestad y posición en el mundo.

Para encontrar un ejemplo de tirano sin honor debe acudirse a *El príncipe constante*, donde la plana construcción dramática del rey musulmán le impide tener el más mínimo atisbo de honra; el monarca, capaz de entregar su hija a la muerte por tal salvar su vida (1975:119), es un mero espejo en el que brillan las conductas honrosas justas de Muley, don Fernando y sus hermanos. En el caso de los reyes europeos y del macedonio, como decía, la situación es más compleja. Pedro II intenta, como muchos galanes áureos, conquistar a Violante desde el disimulo de la ventana y la oscuridad y privacidad de las habitaciones, pero en el momento que esa intención causa una disrupción en su corte (el encuentro entre don Vicente y el padre de la dama, el descubrimiento del enredo de doña María) procura o bien cambiar sus métodos o ponerle freno: al final, actuará como un buen rey, y será considerado justo y piadoso por sus

vasallos. El respeto de los otros es un ansia compartida por Eduardo III y Alejandro Magno, que fuerzan las bodas y el rechazo de la enamorada respectivamente por tal de ser celebrados:

REY Esconde, Estela, el riguroso acero;
no te vean con él, que hacer espero
inmortal esta hazaña. [...]
Yo solamente he sido,
quien vencedor se coronó vencido.

(Calderón de la Barca,
1960a:87)

ALEJANDRO Por más que deslucir quieras
mi acción, notablemente vana,
no has de poder; que una cosa
es hacerla, otra lograrla.
Y así, para haberla yo hecho,
¿qué importa que tú...?

(Calderón de la Barca,
1969b:1065)

La sorpresa que sus reacciones causan en las damas –Campaspe rechaza la imposición de las bodas con Apeles; una confundida Estela comenta «¡severidad extraña!» (1960a:87) ante la pretensión de Eduardo de hacer irrumpir a la corte en una escena trágica– indica lo precipitado de las decisiones de los gobernantes, que aprovechan la ocasión para forzar las lisonjas de sus deudos. Como mencioné en páginas anteriores, la opinión ajena, tan imprescindible en la configuración social del XVII, acaba sobreponiéndose a todo poder: la preocupación final del soberano es la de mantener intacto su honor –esto es, su honor monárquico, aquel que lo alza sobre el resto de estamentos–, su papel como representante de la justicia y el respeto de los otros personajes.

El honor en *La hija del aire*, por su profundidad y su temática libertad / destino, se manifiesta muy veladamente. Para Semíramis, el honor es la conceptualización de los grilletes de la cueva; el no poder gobernar siendo mujer, el deber obediencia, el silencio y el espacio de lo privado le es impuesto por el código del honor tal y como la venganza de Diana le impuso la cárcel. La lucha de la reina contra las imposiciones sociales, contra todo lo que le impida ser libre, acaba traducándose en su radical oposición a lo que la ley del mundo civilizado le exige. Todos los personajes que habitan en esta Nínive trágica se mueven exclusivamente por y para sus pasiones, siendo deshonorosos y desleales, incapaces de superarse a sí mismos, destruyendo así su patria. Al final, todo se traduce en la misma conclusión: no hay persona más honorable que la que se vence a sí misma, y no hay cadena más firme y peligrosa que el honor, el cual solo puede ser apaciguado por el ideal cristiano de la piedad. De entre las diferencias que se establecen entre el Antiguo y

el Nuevo Testamento destaca la variación que sufre la expresión de la justicia divina, trance que puede ejemplificarse en los versículos dedicados a la piedad; en el primer Testamento el vocablo empieza a aparecer con frecuencia en el Deuteronomio y acompaña al Texto Sagrado hasta el Libro de Malaquías, englobado, por norma general, dentro de dos contextos: o bien aparece como sinónimo de la misericordia de Yahvé²⁴ o como sentimiento a evitar ante el enemigo, sea entre mortales o de la trascendencia hacia los adversarios de sus fieles²⁵. El «Dios de los judíos», combativo pero justo²⁶, que «representó a un pueblo, representó la fortaleza de un pueblo, todas las tendencias de agresión y de sed de poder nacidas del alma de un pueblo» (Nietzsche, 2015:52-53), siendo así reflejo natural de una «nación concreta» (Consejo Ecuménico de las Iglesias, 1991:382) fue evolucionando hasta convertirse en el «Dios de los cristianos», cuyos preceptos fueron recogidos en un Nuevo Testamento destinado a la creación de una nación universal (1991:382-383). Protector ahora del mundo, el perdón y aceptación se convirtieron en el corazón de la divinidad, y los versículos se llenan de cantos hacia la piedad filial y fraternal: «Desecha las fábulas profanas y de viejas. Ejercítate para la piedad; porque el ejercicio corporal para poco es provechoso, pero la piedad para todo aprovecha, pues tiene promesa de esta vida presente, y de la venidera» (Iª Timoteo, 4:7-8). La piedad, como expone san Tomás de Aquino en *Summa Theologiae*, une a los hombres y los acerca a la divinidad:

²⁴ «Pero el Señor tuvo piedad de ellos, y les tuvo compasión y se volvió a ellos a causa de su pacto con Abraham, Isaac y Jacob, y no quiso destruirlos ni echarlos de su presencia hasta hoy» (II Reyes, 13:23). «Por esto también acuérdate de mí, Dios mío, y ten piedad de mí conforme a la grandeza de tu misericordia» (Nehemías, 13:22).

²⁵ «Y no tendrás piedad: vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie» (Deuteronomio, 19:21). «-Y los quebrantaré el uno con el otro, los padres con los hijos juntamente, -dice el Señor-; no perdonaré, ni tendré piedad, ni misericordia para no destruirlos» (Jeremías, 13:14).

²⁶ En la introducción de *La muerte de la tragedia*, Steiner resume con destacada lucidez esta idea: «Jehová es justo, hasta en su furia. A menudo la balanza de la retribución o recompensa parece estar terriblemente desequilibrada o bien las providencias de Dios parecen insoportablemente lentas. Mas, tras la suma de los tiempos, no puede caber duda de que Dios es justo para con el hombre. Sus acciones no sólo son justas sino, asimismo, racionales. El espíritu judaico es vehementemente en su convicción de que el orden del universo y de la condición humana es accesible a la razón. Las vías del Señor no son caprichosas ni absurdas. Podemos entenderlas cabalmente si a nuestras indagaciones les conferimos la clara visión de la obediencia» (1971:10).

Así como la virtud de la piedad manifiesta sumisión y reverencia no solo al padre carnal, sino también a todos los consanguíneos, en cuanto unidos al padre, también la piedad como don no solo profesa sumisión y reverencia a Dios, sino también a todos los hombres en cuanto pertenecen a Dios (Aquino, 1955, IX:614).

Este carácter unitivo de la piedad fue una de las razones por las cuales la Casa de Austria decidió hacer de ella su distintivo y estandarte: la devoción del conde Rodolfo IV hacia el sacramento de la Eucaristía inició un pacto entre Dios y los Habsburgo (Negredo del Cerro, 2002:297), el cual fue fortalecido por Felipe II al convertirse en el perfecto ejemplo del rey piadoso y prudente; cuando en 1636 su nieto trasladó el Santísimo Sacramento a la Real Capilla del Alcázar, llevando el «cuerpo de Cristo bajo un pertinaz diluvio en una muestra de respeto y sumisión que recordarán sus predicadores muertos» a su hogar, Felipe IV mostrará en una Europa dividida en su fe, la sólida alianza de la Monarquía Católica hispánica con la trascendencia católica (2002:301). El poderoso simbolismo de semejante unión —la piedad, enlace sagrado entre hombres y Dios; la eucaristía, sacramento devaluado por los protestantes que vincula al comulgado con Cristo— fue la garantía de su aceptación entre sus vasallos y la base sobre la que se afianzaría la legitimación de su poder:

Mediante la devoción eucarística, dogma negado en mayor o menor medida por todas las Iglesias reformadas, los católicos se convertían en los únicos hijos verdaderos de Dios, y por tanto en sus favoritos. De la casa de Austria se pasaba a la Fe de Austria y de la Fe, al Dios de Austria. Comulgar (con lo que conlleva de preparación moral) era, pensaban los hombres del Barroco, la mejor forma de agradar al Señor y, a fin de cuentas, ello implicaba un apoyo sobrenatural que propiciaría la victoria [...]. Junto a la Eucaristía, la Inmaculada se presentó, para el caso específico hispánico, como otro aglutinante místico [...]. Una abogacía desempeñada merced a una vinculación especial desde el principio de la era cristiana a través de su aparición a Santiago en Zaragoza, la primera de la Historia [...]. La trilogía Dios-Virgen-Santiago se conforma, así, en el eje protector de un proyecto político al ser el monarca católico su representante en la tierra, su vicario. Pero lejos de sacralizar su figura —algo contrario a la traditística hispana y que podía enfrentar a la Monarquía con Roma—, la persona del rey es presentada a los oyentes como un administrador. El administrador elegido por la divinidad para repartir la justicia, y es esta la característica básica de toda la oratoria sagrada en consonancia con los principios más conocidos de la escolástica. No hablamos de un rey legislador, ni de un rey guerrero, aunque ambos adjetivos le pertenecen, sino de un rey de justicia, justicia cargada de valores morales y que debe ajustarse a los mandatos de la Iglesia. Por tanto, la conciencia se erige como la verdadera gobernante de los Estados, y todo lo demás, incluida la política, debe quedar sometida a ella. Hay, pues, una concepción teológica de la política desde su propia base y que va más allá de la razón de Estado católica. Es que el monarca, o es católico, o no es rey, y por eso tienen importancia la filiación y la sucesión. Los reyes de España, aun mucho antes de la dinastía austríaca, habían sido elegidos por Dios para emprender una tarea ingente pero necesaria: primero, la reconquista de España y, después, la difusión y defensa armada del catolicismo a lo largo y ancho del planeta (Negredo del Cerro, 2002:301-304).

Las obras de Calderón, que fueron creciendo en belleza, simbolismo y profundidad a la par que el joven rey –tan solo cinco años menor que el dramaturgo– se encargaron de mostrar a Felipe IV las ventajas y excelencias de los reyes que saben perdonar; y si la piedad es la balanza reequilibradora de la paz en su teatro, la prudencia será la crin de caballo que sujeta la pesada espada de Damocles que inmanentemente se balanceaba sobre la cabeza de los gobernantes en esos tiempos de crisis. A nivel dramático, la piedad actúa como restaurativo al tiempo que impide la aplicación de la reparación sanguinaria o cruel del honor; puede citarse aquí el final de *Las armas de la hermosa*, donde las lágrimas de Veturia conmueven a Coriolano y lo llevan a mostrarse clemente con la ciudad de Roma, anteriormente condenada al asedio del ejército sabino; otra muestra se encuentra *El sitio de Breda*, en las palabras del marqués Espínola: «Pues mayor hazaña/ es que no manche en tal gloria/ con la sangre la victoria» (1969l:135), idea que complementa la respuesta de Enrique de Vergas:

VERGAS Honrar al vencido es
 una acción, que dignamente
 el que es noble vencedor,
 al que es vencido le debe.

(Calderón de la Barca, 1969l:137)

En el corazón mismo de la corte del Rey Planeta, cuyo imperio empezaba a fragmentarse y se veía abocado a incesantes guerras y conflictos diplomáticos, Calderón abogó incesantemente por el perdón y la deferencia al vencido. En sus textos más devocionales o los contruidos a partir de episodios bélicos –como, por ejemplo, *La devoción de la cruz* y *La gran Cenobia*–, el perdón y protección del débil –en ese caso, del vencido– es el símbolo del perfecto gobernante, que ilumina con su ejemplo a sus súbditos y convierte el caótico espacio dramático en un remanso de concordia y justicia. La piedad suaviza la implacable distancia de la máscara social y regula las consecuencias del honor al someterlo, dentro de lo posible, a la doctrina cristiana con la que presentaba considerables desavenencias. Piedad, vencimiento de uno mismo y honor son los tres pilares que aseguran la justicia y felicidad del mundo en la dramaturgia, y son asimismo las tres piezas del rompecabezas social que frenaban los excesos de la restauración violenta de la honra y los abusos de los estamentos que tenían en sus manos todo el poder

hacia una mayoría que, ahogada en impuestos y guerras, sobrevivía en las resultas del sueño imperial de sus monarcas. La voluntad reformadora del dramaturgo puede verse en la datación de las Comedias que exponen la importancia de la piedad: gran número de ellas se escribieron y/o representaron durante años de fuertes conflictos militares –*La vida es sueño* (1636), *La hija del aire* (1652)–, siendo por tanto inevitable el verlas como guías de conducta contrarias a los deseos expansionistas y de control político marcadamente agresivos del conde-duque.

Aplicada a las comedias elegidas, la piedad es la condición que permite una resolución satisfactoria para todos los personajes, siendo probablemente el final de *Gustos y disgustos* el que lo muestre más claramente: en la última escena, Pedro II se ve irremediadamente humillado por su esposa; traicionado por su mismo deseo, el galán aparece delante de sus súbditos como un enamorado crédulo y engañado, algo absolutamente indecoroso y denigrante. Podría esperarse aquí que el rey se mostrara, como en su primera escena con doña María, cruel y vengativo, pues tiene ahora más motivos que entonces. No obstante, la revelación de la verdad permite que Pedro II comprenda que él mismo, al descuidar sus funciones como esposo, es la causa que ha originado el enredo de la reina; el entendimiento de la inocencia esencial de todos los presentes, que no se han reunido para ridiculizar al soberano sino que se han visto forzados por distintas razones a encontrarse allí, despierta la piedad de un monarca que ya se ha superado a sí mismo y que es, por haberlo conseguido, un monarca justo: esos dos atributos se aúnan en su perdón al engaño y en la aceptación de sus errores como marido, solucionados en el momento que decide tratar a doña María como su igual. Esta piedad se extiende a Violante y Vicente, quienes pueden ahora sí casarse con el beneplácito real, reestableciéndose el honor de los Montforte. En el caso de *Amor, honor y poder*, la interesada piedad de Eduardo impide la muerte de Estrella y, además, las nupcias de la infanta con Enrico. Como podrá apreciarse, piedad y justicia van de la mano, siendo prácticamente imposible desligarlas: en el teatro áureo, un rey justo es fundamentalmente un rey piadoso, pues modera el castigo y concede recompensas.

Mas la piedad no es algo que pueda imponerse forzosamente sobre el individuo, como demuestra el conjunto de tiranos que han protagonizado estas páginas: las advertencias de los consejeros son siempre ignoradas, sus sentidos y razón inutilizados por la pasión. Debe ser el propio hombre o mujer que, en su libertad más absoluta, decide imponerse el bien obrar; en palabras de Antonio Regalado, esta resolución «no depende

de un conocimiento fundamentado en la autocertidumbre sino de una decisión, un acto creador del hombre que aspira a un origen divino» (1995, I:628). Su libre albedrío lo eleva, lo lleva a actuar como *debe* en vez de como *quiere*, «ser quien es», dejar de ser un simple individuo para pasar a ser un ideal: «la libertad racional se impone frente a lo demás, y lo hace con valor y arrojo, ya que no es una prudencia que nazca del temor y del miedo. [...] Ese modo de estar en el mundo hace posible la convivencia entre los hombres» (Rivera de Rosales, 2008:57). El rey piadoso que vence su pasión resulta victorioso, se convierte en un Segismundo coronado; un soberano impío acaba como Semíramis, hundido en la desgracia y sin más culpables que la propia ambición. Como Lope, Calderón resolvió el conflicto existente entre amor, lealtad y poder con la superación de las pasiones del poderoso. Lo hizo con más detalle que su predecesor, mostrando los límites y el poder que el deseo tienen en el alma de cualquier ser, incluso en los más invictos y célebres gobernantes. Añadiéndole toda una enseñanza político-cristiana, realzó las partes positivas del honor, que iguala a los hombres y protege a los débiles, definiendo la grandeza del rey no en la victoria sobre el enemigo, sino sobre uno mismo y sobre la violencia.

V. LA FAMILIA Y LOS CONFLICTOS DE HONOR

Debido a que suelen ser consecuencia de un conflicto externo al núcleo familiar, las tensiones intrafamiliares provocadas por el agravio desde o hacia uno de sus miembros dan escenas muy permeables, fácilmente vinculables a una problemática mayor²⁷. A pesar de ello, es conveniente separar los conflictos de honor surgidos dentro de la propia familia de aquellos en que la amenaza es externa, porque el hacerlo permite ver un nuevo alcance de significación dentro de la representación calderoniana de la cultura del desagravio del XVII, así como mostrar una de sus facetas más íntimas y alienantes. Cuando el dramaturgo penetra en las relaciones familiares, lo hace desde dos posibles puntos de vista, parejos a la vez que contrarios: la del agresor y la de la víctima. En la mayoría de las ocasiones, ellas serán las sacrificadas, ellos los vencedores. En otras, la amenaza de la muerte se cernirá sobre el varón indigno de su apellido, el rey retirará su favor al heredero, la tiranía del amor de una madre ahogará a sus hijos. Todos ellos serán, dentro del microcosmos familiar, piezas del juego del honor, siendo su hogar un pequeño escenario de las desgracias de todo un cosmos dramático.

AL FILO DE LA ESPADA: LA JUSTICIA DEL PADRE Y LA DESOBEDIENCIA DEL HIJO

En el teatro áureo, la familia se convierte en el reflejo de la estructura e ideología del Estado. De este modo, así como el honor estamental protege y refuerza el sistema social, la obediencia al *pater familias* «garantiza la cohesión indispensable para salvaguardar el patrimonio y el honor familiar» (Ariès y Duby, 1992:VI, 16). Dentro de la férrea jerarquía familiar, el inmediato y único superior del hijo varón es el padre; la potestad de los hermanos, incluso del primogénito, es relegada a una tímida segunda posición, y si bien pueden enfrentarse al hermano que desobedece, no tienen ningún poder

²⁷ Un ejemplo de esto es la reacción violenta de don Félix a Marcela en *Casa con dos puertas*: a pesar de que es un conflicto entre hermanos, el detonante es la concepción social del caballero, por lo que su explicación era más relevante en el capítulo dedicado al «soy quien soy».

real sobre el mismo. La familia será el primer paso del individuo en el mundo, y por ello su importancia es capital en el XVII:

La familia es la base sobre la que se sustenta el entramado social de los siglos modernos y la institución más próxima al individuo. En el seno familiar recibirá, desde el mismo momento de su nacimiento, todos los cuidados y atenciones que necesita para su desarrollo hasta que llegue a alcanzar una edad en la que pueda defenderse por sí mismo. La familia le presta protección frente al mundo exterior, le proporciona el cobijo, los alimentos y los vestidos que le permiten desarrollarse físicamente y le transmite los valores éticos, morales y sociales necesarios para integrarse y desenvolverse satisfactoriamente en su mundo (Gascón Uceda, 2008:641-642).

Los hijos deben una total obediencia al padre, posteriormente se la deberán al rey y, en última instancia, a Dios. Si un individuo se adapta correctamente a la jerarquía, esto es, es capaz de someterse a la voluntad paterna, podrá luego asumir más fácilmente «las exigencias que, a lo largo de su vida, ejercerán inexorablemente [...] otras instancias superiores, como el linaje o la patria» (Gascón Uceda, 2008:642). El buen hijo desarrolla las virtudes de la prudencia y el respeto, imprescindibles cuando se mueva en el gran teatro del mundo que es su sociedad coetánea. La relación establecida entre familia y sociedad es tan indivisible que la aparición de rupturas en una supone la destrucción del orden colectivo, como se evidencia en *Las armas de la hermosura*, *La devoción de la cruz*, *El pintor de su deshonra* y *No hay cosa como callar*.

Como lectores-espectadores, rápidamente podemos apreciar una serie de diferencias fundamentales entre don Álvaro –el galán de *El pintor de su deshonra*– y don Juan –protagonista de *No hay cosa como callar*–, sobre todo a nivel psicológico: el primero está enamorado de una única dama por la cual era correspondido en un primer momento; solo causas fuera de su control (un naufragio que hizo que sus familiares y amigos lo creyeran fallecido) lo han separado de Serafina y han evitado un futuro casamiento. En las antípodas se encuentra don Juan, sombra del Tenorio, galán enamorado y famoso por sus conquistas y sus rápidos olvidos –«[...] Pues apenas / habrás visto otra mañana, / cuando no te acuerdes désa» (1960h:1001), le recuerda, aburrido de discursos amorosos, Barzoque–. Sus circunstancias son opuestas, mas sus actos y consecuencias son idénticos, puesto que ambos se dejan llevar por sus pasiones, agravian a una mujer y acaban siendo castigados. Representan, en definitiva, el prototipo

de galán impetuoso, que no se ajusta a sus obligaciones de clase por ser contrarias a sus intereses.

La violencia que los enamorados ejercen sobre las damas es muy distinta, pero comparte una característica fundamental: las separa de la colectividad, sea de emocional o físicamente, como es el caso de Serafina, alejada por su secuestrador de su marido y, por ende, de su espacio de honor. Sin pruebas irrefutables que garanticen su virtud, Juan Roca no puede aceptarla de nuevo a su lado, algo que saben todos los personajes de la tragedia y que verbaliza don Luis al inicio del tercer acto: «Pues a los ojos humanos, / por más que esta sea desdicha / no deja de ser agravio» (1968:343). En el caso de *No hay cosa como callar*, el desconocer la identidad de su violador obliga a Leonor a mantener en secreto su afrenta —«Si yo una vez lo dijese / y ninguna lo vengase, / era afrentarme dos veces» (1960h:1014)—, y su silencio la aleja del resto de personajes; Calderón refleja la separación entre su protagonista y la colectividad en el inicio segundo acto, en la primera escena tras el estupro: Leonor aparece sola y encerrada en su cuarto, rechazando las visitas de su hermano y negándose a hablar con su criada. Su monólogo recordando los hechos pasados, donde se van filtrando palabras de pesar y frustración —«...Quise (¡ay de mí) detenerle [...] / yo sola (¡oh traidor, aleve!)» (1960h:1014)— es la mejor demostración de la situación de parálisis y angustia en la que se encuentra, ya que no puede ocupar su lugar en sociedad porque ha sido burlada pero tampoco tiene la capacidad de restituir su honor al no tener un agresor sobre el que vengarse.

Don Álvaro y don Juan han destruido la armonía social de los microcosmos de *El pintor* y *No hay cosa como callar*, y con ella han quebrantado el honor de su linaje. El elemento trágico de las dos obras aumenta cuando las relaciones sociales de las familias de los agresores entran en acción, ya que don Luis es íntimo amigo de Juan Roca, mientras que don Pedro de Mendoza era el protector de Leonor, por lo que su honor quedó vinculado al de la dama en el momento en el que la acogió en su casa. Por esa misma razón don Diego, el hermano de Leonor y competidor amoroso de don Juan por Marcela, está en deuda con el padre de su enemigo, además de deberle la vida al propio burlador. El dramaturgo construye magistralmente lazos de deudas y obligaciones entre sus personajes, y los va constriñendo a lo largo de los actos hasta forzarlos a resolver el conflicto planteado respetando el máximo número posible de eslabones de la cadena de honor que ellos mismos se han ido fabricando. Cuando don Luis llega al lugar donde se encuentra don Álvaro, sus manos están previamente atadas, pues él mismo ha maldecido

su suerte al expresar cuánto desea ayudar al pintor; don Luis verbaliza en tres ocasiones su lealtad, la primera tras recibir la carta que le informa de lo sucedido (1968:343), la segunda, la más clara, tras acceder a los deseos de Porcia de reunirse con don Álvaro en la hacienda de campo donde se esconde —«Que, vive Dios, que se viera / en mí el ejemplo más raro / de amistad que ha visto el mundo» (1968:346)—; y, finalmente, mientras le explica el secuestro a su hijo:

DON LUIS ¿Qué más que haberle un infame,
 aleve, traidor, robado?
Aquí el aliento me falte,
 porque no es bien que contigo,
 ni aun conmigo, me declare.
Mas ya lo dije; ¡a su esposa!,
 sin ser posible ayudarle
 yo a vengar de su enemigo?

(Calderón de la Barca, 1968:372)

En esta escena de diálogo entre don Luis y don Álvaro, el dramaturgo vuelve a exponer los dos tipos de personajes que se ven involucradas en el mundo del honor: el padre, heraldo de los valores familiares, orgulloso y protector de su nobleza, y el hijo, que da por hecho los privilegios de sangre y pretende sortear su responsabilidad, olvidando el compromiso que tiene con su linaje. La mezquindad del galán brota nuevamente de sus labios al asegurar a su padre que, si supiera quién es el «agresor cobarde» (1968:373) le daría muerte solo por la amistad existente entre las dos familias. La próxima vez que padre e hijo vuelvan a reunirse, será en el lecho de muerte del segundo. De igual forma se encuentra don Pedro con don Juan al final de la Comedia, único momento en el que todos los personajes implicados en el enredo y agravio de la trama se encuentran en el mismo espacio: es el momento de la resolución, y si don Luis pudo comprobar de primera mano la culpabilidad de su hijo, Mendoza pronto va a sospechar las faltas del suyo. La soberbia exacerbada del burlador y el menosprecio que muestra hacia Leonor obligan a la agraviada a explicar lo ocurrido la noche del incendio:

LEONOR Ya no es deidad el silencio;
 que hablar en tiempo es virtud,
 si es vicio el hablar sin tiempo.
 Y no solo, si me oís,

vos habéis de defenderlo,
pero aun contra vuestro hijo
habéis de ser. [...]
¿Os acordáis?... [...]

DON PEDRO Sí, bien me acuerdo,
y daré muerte a don Juan,
puesto al lado de don Diego,
como importe a vuestro honor.

(Calderón de la Barca, 1960h:1036-1037)

Calderón va definiendo muy sucintamente la relación de don Pedro con su hijo en las pocas escenas que comparten: en su primera intervención en la obra, el padre del galán le reprocha encontrárselo «sin recato ni prudencia / hablando en la calle a voces» (1960h:1004), y le ordena salir inmediatamente de Madrid para encontrarse con el Almirante en Vizcaya. La actitud orgullosa de galán seductor que don Juan tenía en la escena anterior con Marcela desaparece, y rápidamente se doblega ante su progenitor, no sin antes excusar su conducta:

DON JUAN Ya tú sabes
cuánto estoy a tu obediencia
sujeto siempre; y aunque
te parece que me encuentras
mal divertido, una cosa
son cortesanas licencias
y otras obligaciones justas.

(Calderón de la Barca, 1960h:1004)

Don Juan es uno de los pocos personajes nobles calderonianos con apellido, y ese detalle facilita ver la ligazón existente entre sus actos y la honra de los Mendoza. Sus intenciones se ven frenadas constantemente por personajes externos que le recuerdan sus obligaciones, siendo la primera en hacerlo Marcela, definida como «dama de cada día» (1960h:1002); el menosprecio con el que don Juan habla sobre ella desaparece en el instante en el que ella entra en escena y le pide explicaciones, viéndose obligado a inventarse tristes excusas para que no descubra sus auténticas intenciones con Leonor:

DON JUAN [...] ¡Que seas tan necia,
que no echés de ver que había
conocídate, y que a esta
puerta me puse a hablar eso,
en venganza de que vengas
siguiendo en aquese traje
mis pasos!

(Calderón de la Barca, 1960h:1003)

Don Juan no siente nada por Marcela; solo la recordará en el momento que tenga otro pretendiente y se sienta amenazado de perder algo que él considera suyo. Mas como noble, Mendoza debe casar con acierto, y el galanteo a una dama de su misma condición es un del protocolo social, como él mismo explica a su criado: «Todo ocioso cortesano, / dice un adagio, que tenga / una dama de respeto» (1960h:1002). Si todo sigue el curso esperado, es más que probable que Marcela se convierta en la esposa de don Juan, y por esa razón adicional el joven seductor le debe respeto; forzosamente, sus conquistas e intereses han de llevarse con la mayor discreción para que, aunque sospeche, la dama no tenga pruebas de sus escarceos. En consecuencia, el protagonista acaba desdoblándose en dos sujetos diferenciados: el honorable hijo de una familia principal y el burlador. No es casual que la agresión a Leonor se produzca de noche y en un contexto cercano a lo irreal que llega a asustar a Barzoque²⁸, en el espacio de la duermevela: solo con la justificación del sueño, libre de imposiciones ajenas, puede el seductor liberar su pasión y violencia. La seguridad de que nada puede acontecerle –la víctima no sabe ni su nombre ni tiene, que él sepa, pruebas que lo incriminan– hace que el agresor sea incluso más brutal y la viole, que no burle. Sin remordimientos sale el violador de su cuarto, consciente de que lo importante no es cumplir con la ética del honor, sino mantener una apariencia honorable; para personajes como don Juan, el arrepentimiento solo llega cuando sus delitos salen a la luz. No obstante, don Juan desea el reconocimiento de sus semejantes, como puede verse en su diálogo con don Luis. Sin poder explicar la realidad de los hechos, el pretendido burlador acaba idealizando el encuentro con Leonor, convirtiéndose

²⁸ Existen abundantes similitudes entre *No hay cosa como callar* y *El Burlador de Sevilla*. Una de ellas es la reacción de los criados ante las burlas de su señor. Barzoque, como Catalinón, es supersticioso, e intenta impedir que su señor lleve a cabo la burla, convencido de que la situación ha tenido que ser orquestada por el demonio (1960h:1011).

en sujeto pasivo del encuentro sexual al ser seducido por una «infanta encantada» (1960h:1019), a la cual no le dio su nombre para proteger su propia dignidad de «mozo por casar» (1960h:1018). Incluso en su jactancioso parlamento con don Luis ha de empequeñecerse don Juan, incapaz de sobreponerse a su contexto, demasiado asustado para siquiera acercarse a los extremos del Burlador (Juan Merino, 2018:185). Asimismo, en esta escena se muestra el paradójico sentido del honor del protagonista, que parece funcionar solo de forma unidireccional.

El honor de don Juan se verá realmente puesto en entredicho en el momento de la riña con don Luis y don Diego, escena en la que también se perfila la personalidad del *pater familias* quien, sin motivos para creer que su hijo haya cometido algún hierro y tras ver que está siendo atacado bajo sagrado, se coloca al lado de don Juan sin vacilaciones, recriminando al hermano y pretendiente de Leonor su atrevimiento impropio de caballeros (1960h:1036). Al hacerle mantener la calma en la situación, y al no sospechar directamente de su primogénito, el dramaturgo lo presenta como un personaje cabal, cuyos actos se guían por las pautas dictadas por el honor estamental; en sí mismo, don Pedro se acerca bastante al prototipo de buen patriarca, consciente de sus derechos de clase y de sus obligaciones. Por consiguiente, su decisión de ajusticiar a don Juan no surge de la crueldad o la enajenación, sino de su sentido del deber y su posición dentro de la jerarquía del linaje de los Mendoza. Los padres dan prioridad a la armonía colectiva antes que a sus sentimientos personales, y lo más importante para mantener la integridad del linaje no es tanto castigar al hijo díscolo, sino evitar que una afrenta manche la reputación familiar. Esa razón es la salvación de don Juan, porque le permite librarse de la muerte al ser su víctima una dama de su mismo rango y soltera. En el instante en el que Leonor pasa a formar parte de la casa de los Mendoza, las ofensas de su futuro marido son automáticamente soliviantadas, así que don Pedro cumple así la promesa que le hizo a la dama —«Yo he pagado lo que debo, / Leonor, a mi obligación» (1960h:1037)—, las apariencias y leyes de honor se mantienen y la Comedia acaba en un final socialmente feliz.

Don Álvaro no va a ser tan afortunado, porque no tiene la conciencia de clase de don Juan. Si bien el protagonista de *No hay cosa como callar* no es un hombre precisamente virtuoso, solo se mueve dentro de las burlas y escauceos amorosos de los que puede escapar o solucionar sin necesidad de ponerse, él o su honor, en excesivo peligro, como ejemplifica que mate la luz y mantenga su identidad en secreto en la

agresión a Leonor. El hijo de don Luis se presenta como un individuo doblemente inculcado, porque aparte de poner en riesgo la honra de su padre no cumple sus deberes como hijo y se ausenta sin licencia del hogar familiar durante el mes que tiene a Serafina retenida. Cuando todas sus faltas sean de dominio público y sin posibilidad de enmienda al haber secuestrado una dama casada, la única reparación capaz de limpiar la honra de su familia y el honor de Pedro Roca es la muerte de los ofensores. Movidio por su obligación, y sin muestras de pesar, el caballero resume escuetamente el pensamiento de la mayor parte de padres calderonianos: «Que aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende» (1968:386). La frialdad que muestran don Luis y don Pedro no debe ser confundida con crueldad: a la hora de sentenciar a sus hijos, se desvinculan de su papel de padre y pasan a ser meros jueces, impidiendo que en sus sentencias interfiera cualquier traza de sentimentalismo y parcialidad. El mismo dramaturgo evidencia la dualidad de su función en los contextos ajenos al castigo final: a modo de ejemplo, cuando don Álvaro pide a su padre volver a Barcelona para limpiar presuntamente el honor familiar —«No se presume de mí / que a la fortuna rendí / valor que de ti heredé» (1968:287)—, este se niega, anteponiendo su seguridad: «No es el riesgo a que te ofreces, / Álvaro, para dos veces» (1968:287). En el caso de don Pedro, ya ha sido comentada su actuación en la escena del duelo. Son personajes más pasivos que activos, cuya función es administrar —o aceptar— justicia para resolver un enredo desconocido para ellos hasta el desenlace de la obra.

De modo muy distinto introduce y desarrolla Calderón a los *pater familias* de *Las armas de la hermosura* y *La devoción de la cruz*, seres deshumanizados y enajenados por la concepción más sangrienta del honor. Aunque su atributo esencial sea la crueldad, el personaje de Curcio no está caracterizado de forma plana; no es un monstruo brotado de la nada, un sujeto solitario separado de la colectividad. Su violencia es, precisamente, una respuesta al miedo irracional que siente a perder su posición dentro del grupo social, un temor que se exterioriza en forma de rabia y enajenación. Las obsesiones de Curcio lo convierten en un juez implacable y un padre inhumano, cuya sombra cubre y está presente en todas las desgracias de la obra, que se inician, como señala Arellano, en el intento de uxoricidio acontecido en un tiempo anterior al de la representación (2009:24): solos a cargo de su padre, Lisardo y Julia acaban siendo el resultado de una educación severa, donde la violencia es norma principal: pronto se aprecia la influencia paterna en el primogénito, que junto el nombre hereda la sangre tirana, los modos y convicciones de su

predecesor. La semejanza de carácter queda reforzada en su similar entrada en escena, con el padre imponiendo su voluntad sobre la de Julia, y el hijo exigiendo la sangre del galán de su hermana.

Tres son las razones que impulsan a Lisardo a retar en duelo a Eusebio: la primera, que haya puesto sus ojos en Julia aun siendo ellos amigos; la segunda se fundamenta en una cuestión de protocolo social, ya que el enamorado no ha pedido permiso al varón de más rango dentro de la familia antes de escribir a la dama; finalmente, la tercera y más importante, la condición indigna del pretendiente, cuya «calidad» y «hacienda» no se iguala a la de los Curcio (2000b:135). La imposibilidad de acrecentar la honra familiar mediante el matrimonio de Julia lleva a Curcio a meterla en un convento y a Lisardo a intentar acabar con el elemento disruptor que pone en peligro los planes del patriarca.

Lisardo es el único heredero de un linaje empobrecido. Curcio ha dilapidado considerablemente su herencia, y sobre sus hombros recae la responsabilidad de mantener la reputación de su casa; si Julia no entra en el convento, suya es la responsabilidad económica de mantener a una soltera incasable. No obstante, si deja que su hermana se una a alguien de inferior rango, su familia se verá humillada y su reputación deslustrada. Con esos pensamientos en la cabeza se lanza al duelo, con una actitud más imprudente que razonada:

LISARDO Sacad la espada, y aquí
 el uno de los dos muera;
 vos porque no la sirváis,
 o yo porque no lo vea.

(Calderón de la Barca, 2000b:136)

En *La devoción*, la reparación del honor siempre nace de la ira, no de la aceptación del código social; es un matiz que afecta la resolución de los conflictos, aunque sigan las mismas formas que en otras Comedias: en *No hay cosa como callar*, por ejemplo, se desarrolla también un duelo entre el hermano de la dama y el galán, y hay una amenaza de filicidio; sin embargo, todo lo que en el drama es matizado y discutido, en la tragedia acontece con rapidez y ánimo de venganza; Lisardo cree que su reputación se mancillaría si se descubrieran las «prendas de tan loco amor» (2000b:135) de la futura novicia, así que decide eliminar las pruebas y la «causa» (2000b:136) de una ofensa que no tiene por

qué materializase, pero que es capaz de imaginar; y como buen hijo de su padre, prefiere matar aquello que puede ser una amenaza y excusarse en el honor antes de asumir lo desproporcionado de sus actos. Poco sospecha el joven que su muerte va a agravar más a su padre que unas misivas entre enamorados, porque supone la desaparición de su casa. La honra familiar de Curcio está destinada a desvanecerse, y sin ser consciente de ello, el padre ha ido guiando la muerte hacia su puerta, cercenando toda posibilidad de perpetuación: él mismo acabó con su esposa, la visión del honor que impone a sus descendientes ha acabado con su sucesor y le lleva a imponer el celibato a su hija. En un solo acto, Curcio ha perdido al primogénito destinado a seguir sus pasos y su reputación, es decir, todo lo que le importaba: «¿Hay más deshonor? / Eusebio me ha quitado vida y honra» (2000:163). ¿Qué puede hacer un hombre como Curcio, tan enmarañado en los hilos del honor sangriento? Solo la muerte de Eusebio puede limpiar su agravio, y el embajador decide vengarse de la manera más visible posible para que a nadie le quepa duda de su honorabilidad, pues agravios conocidos se cobran con públicas venganzas; consecuentemente, hace perseguir a Eusebio, negándole un lugar en la comunidad que él domina, forzándole a vivir con y como las fieras:

EUSEBIO	Como si diera muerte a Lisardo a traición, de aquesta suerte mi patria me persigue, porque su furia y mi despecho obligue a que guarde una vida, siendo de tantas bárbaro homicida. Mi hacienda me han quitado, mis villas confiscado, y a tanto rigor llegan, que el sustento me niegan.
---------	--

(Calderón de la Barca, 2000b:172)

Entre el primer y segundo acto tiene que haber pasado un corto lapso de tiempo, el suficiente como para que Julia entre en el convento y Eusebio se haya establecido como líder de los bandoleros. Este *impasse* de tiempo forma parte de la cruel venganza de Curcio, que no solo quiere acabar con la vida de Eusebio, sino hacerlo sufrir, antes de su sacrificio, lo máximo posible, sobrepasando los límites que establece la restitución de honor en casos de duelo, como se lamenta el bandido. Cuando el embajador decide finalizar su venganza, moviliza a sus allegados y les hace peinar todo el monte,

acorrallando a su presa como si de una cacería se tratase. Sin embargo, lo que el ofendido padre no puede imaginar es que la venganza no le va a traer la calma que espera, sino incomodidad y dudas; en el instante que Eusebio y Curcio se encuentran por primera vez, su sangre se reconoce, sin que sus portadores sepan qué les está sucediendo: «No sé qué respeto / has puesto en mí, que he temido / más tu enojo que tu acero», le confiesa el joven, a lo que él responde: «Yo confieso que has podido / templar en mí de la ira [...] / gran parte» (2000b:235). Las «señales del corazón», como las llama Clotaldo en *La vida es sueño* (2016:99), transmutan a los personajes y les hace dudar sobre su obligación – entregar al joven extranjero al rey o sacrificar al asesino de su hijo–, mostrando una piedad anteriormente desconocida. En *La devoción*, Curcio decide superarse a sí mismo y perdonar la vida de Eusebio, mientras que el bandolero, cruel y orgulloso como su progenitor, actúa como quien es en realidad y se humilla a las plantas del anciano:

EUSEBIO	No sé qué efecto has hecho en mí, que el corazón dentro del pecho, a pesar de venganzas y de enojos, en lágrimas se asoma por los ojos; y, en confusión tan fuerte, quisiera, por vengarte, darme muerte. Véngate en mí; rendida a tus plantas, señor, está en mi vida.
CURCIO	El acero de un noble, aunque ofendido, no se mancha en la sangre de un rendido, que quita grande parte de la gloria el que con sangre borra la victoria.

(Calderón de la Barca, 2000b:236)

A pesar del cambio de actitud que ambos sufren, el imperativo de la venganza y la violencia se imponen nuevamente cuando los personajes son reintroducidos en un contexto social y vuelven a estar rodeados de testigos. En un magistral intercambio de excusas y reclamos representa Calderón sobre las tablas la batalla que se está librando dentro de Curcio, cuya alma, que ha sido momentáneamente iluminada por la piedad, le guía hacia una resolución pacífica y todavía honorable –«Date a prisión, Eusebio, que prometo, / y como noble juro, de ampararte, / siendo abogado tuyo, aunque soy parte» (2000b:239)– se enfrenta a su rol como implacable ejecutor de justicia. Las inquietudes internas acaban silenciadas por los gritos del exterior:

OCTAVIO ¿Pues tú, señor, que habías
de animarnos, agora desconfías?

BLAS ¿A un hombre amparas, que en tu sangre y honra
introdujo el acero y la deshonra? [...]

OCTAVIO ¿Pues qué? ¿Tú quieres
defenderle? ¿A la patria traidor eres?

(Calderón de la Barca, 2000b:238-240)

El teatro de Calderón presenta una marcada tendencia a la indefinición espacial, expresamente buscada por el dramaturgo para facilitar la universalización de los valores que se tratan en sus Comedias (Juan Merino, 2017:174). En el caso concreto de *La devoción*, las dos localizaciones en las que se desarrolla la acción dramática van a tener poca importancia geográfica pero una gran carga simbólica, especialmente para Curcio. Él es quien indica que la obra transcurre en Siena al mencionar su cargo como embajador en Roma; la ciudad solo es importante, entonces, por la posición de poder y la reputación que el personaje ostenta dentro de ella:

CURCIO La señoría de Sena,
por dar a mi sangre fama,
en su nombre me envió
a dar la obediencia al papa
Urbano Tercio.

(Calderón de la Barca, 2000b:155)

En Siena se producen violencias prototípicas de los núcleos urbanos, como son el duelo y la imposición de la vida religiosa por no desvirtuar la honra de la casa paterna. Asimismo, es donde el sienés se muestra más cruel e impositivo, con breves expresiones de tristeza genuina, pero fundamentalmente implacable. En esta parte de la obra, Curcio siempre aparece acompañado, y ejerce sobre el resto de personajes los derechos que el código social le confiere: como padre tiene la potestad de imponer su voluntad a su hija, y como noble afrentado por un delito de sangre puede exigir la vida de su enemigo. El embajador no titubea en imponer su crueldad dentro del espacio social porque actúa según los preceptos de moral y justicia imperantes en el mismo. Solo cuando la acción transcurre en el monte va a encontrarse solo, siendo entonces, sin el peso de la opinión y libre de

valoraciones de terceros, cuando se lamenta y admite sus pecados; es en el monte donde se producen los milagros, y donde el tirano está más cerca de la salvación. Todo esto cambiará cuando sus allegados empiecen a buscar a Eusebio: las leyes del honor, gobernantes de la colectividad pasan entonces a dominar el espacio de la naturaleza previamente amparado por la Gracia, y el personaje empieza a experimentar una serie de desgarros entre su ser individual y su ser social que se externalizan en los intentos de aplacar la ira de Octavio y los villanos. Pero Curcio no consigue vencerse a sí mismo y se doblega ante la presión social: no solo permite que Eusebio sea asesinado, sino que acaba aceptando que su propio hijo no descanse en un camposanto por tal de mantener su reputación:

CURCIO	El cuerpo se retire lastimoso de Eusebio, en tanto que un sepulcro honroso, vuelto en cenizas, ve mi desventura.
TIRSO	Pues ¿cómo piensas darle sepultura tú en lugar sagrado a un hombre que murió descomulgado?
BLAS	Quien desta suerte ha muerto, digno sepulcro sea este desierto.
CURCIO	¡Oh villana venganza! ¿Tanto poder en ti la ofensa alcanza, que pasas desta suerte los últimos umbrales de la muerte?

(Calderón de la Barca, 2000b:250)

Curcio clama contra la crueldad de los suyos, pero no se atreve a enfrentarse a ellos. Las cadenas con la que él mismo se ha atado tan profundamente al mundo de los hombres –posición, honor, priorización de los bienes e injustas leyes terrenales sobre los augurios espirituales– lo apartan de la Gracia, lo condenan a seguir siendo una máscara de violencia sin salvación. Su tiranía solo ha generado muerte y pesares, pero es demasiado débil para vencer sus pasiones y vuelve a dejarse dominar por su *hybris*, y cierra la tragedia de la misma forma en la que la inició, intentando asesinar a su hija en el mismo lugar donde ha acabado con la vida de su hijo y su esposa.

Como ya se ha mencionado, Curcio forma parte de una tipología concreta de personaje: es un heraldo de la crueldad, un individuo que, aun siendo capaz de lamentar

sus acciones y ver las fisuras existentes en su aplicación del sistema del honor, sigue anteponiendo la violencia a la piedad para mantener un determinado orden en un contexto donde él ocupa un cargo destacado. Dentro de este arquetipo dramático se encuentra a su vez Aurelio, juez y verdugo de *Las armas de la hermosura*. Mientras que en *La devoción* se desarrollan las consecuencias ético-sociales de la crueldad, en el drama histórico estas aparecen focalizadas en el ámbito socio-político, mostrándose la destrucción que comporta el desequilibrio de la balanza del honor cuando la sociedad se rige por las leyes de la violencia y la restitución.

En el teatro calderoniano, la forma como los personajes se introducen en su mundo dramático tiene, en numerosas ocasiones, una importancia capital, ya que es el primer y más evidente reflejo de su carácter: aquellos que son inherentemente crueles entran en escena imponiendo su voluntad, sea de forma física o verbal, y su aparición produce alteraciones en el estado del resto de personajes, especialmente en aquellos que están subordinados a su poder. Aurelio irrumpe en la obra exigiendo «pompas de Marte y Belona» (1969p:942) en la idílica celebración de compromiso de su hijo, mandando destrozarse mesas y aparadores mientras acusa a los invitados del avance poco favorable de la guerra por haberse dejado distraer por «tan contrarias sirenas» (1969p:944) que han traído la ociosidad a la antes belicosa Roma. Su colérico parlamento va a ser el germen de los dos elementos trágicos de la Comedia, esto es, la marcha de su hijo a la guerra y el edicto contra las mujeres. El primero de estos acontecimientos no tendría por qué ser perjudicial para los romanos: Coriolano devuelve a Astrea a su campamento, siendo toda su interacción un breve y cortés intercambio de galanterías y respeto. Es la férrea justicia de Aurelio la que hace que el encuentro del primer acto se convierta en la sentencia de Roma en el tercero, porque permite a un agraviado Coriolano vengarse no solo de su padre, sino de la ciudad que permitió su deshonra.

En *Las armas* se libran simultáneamente dos batallas, una contra Sabinia y otra contra un supuesto debilitamiento de la moral y las costumbres, siendo las mujeres únicas culpables de la segunda y motivo de la primera. Veturia se alza, en nombre de todas las matronas, en contra del senado, y Coriolano, llevado por su deber de galán, decide ponerse a favor de su dama y en contra de su padre. La situación provoca un enfrentamiento nunca visto en la ciudad, y la divide entre aquellos que anteponen la tradición y los decretos del Estado y los que se niegan a acatar una ley que consideran injusta:

FLAVIO Nunca el Senado deroga
la ley que ya una vez hizo.

CORIOLANO Pues derogaréla yo [...].
Quien fuere de mi sentir,
en que no se vea ofendido
el honor de las mujeres,
me siga.

(Calderón de la Barca, 1969p:954)

La decisión de Coriolano de liderar el bando rebelde lo convierte en un traidor a los ojos del Senado y coloca en una difícil posición a Aurelio, que se bate entre la lealtad que le debe a su cargo y sus sentimientos como padre. El desarrollo de la problemática entre el deber y el querer, presente con menos matices y en un espacio menor de tiempo en *La devoción* e inexistente en los padres de *El pintor* y *No hay cosa como callar*, se acentúa en *Las armas* al exteriorizarse desde tres puntos de vista: los dos de Aurelio – como padre y como juez– y el de Veturia. El relato de la dama permite al lector-espectador ver con la distancia de la tercera persona el enfrentamiento fuera de escena entre Coriolano y su padre:

VETURIA [...] Y llegando a su hijo,
que al verle se echó a sus plantas,
le arrancó el laurel con una
mano y con otra la espada.
Con que el furor suspendido
–ya al valor de su constancia,
ya al decoro de su puesto,
ya al respeto de sus canas–
quedó [...].

(Calderón de la Barca, 1969p:956)

Al despojarle de los atributos que lo vinculan a la sociedad romana, Aurelio destierra simbólicamente a Coriolano: la espada, símbolo de su clase y su cargo militar y la corona de laurel, obtenida tras su victoria sobre el ejército sabino. El joven patricio acepta la humillación, sujeto por el decoro que ha de mostrar como noble al puesto y edad de su contrincante. El senador quiere que toda la ciudad presencie con cuánta dureza castiga a su hijo, para que no caigan sobre él rumores de parcialidad que empañen su reputación. Por ser la figura visible del levantamiento, el senado hace responsable a

Coriolano de la muerte de Flavio; culpable de un delito de sangre, pocas esperanzas quedan para el antiguo héroe. El patricio podría haber sido ajusticiado en ese preciso instante, pero la intervención de su padre lo mantiene momentáneamente a salvo:

VETURIA Muerto el senador, el pueblo
 con el pavor y a la instancia
 de su hijo en vengar su muerte,
 tanto el número adelanta
 que, embestido Coriolano
 de tan superior ventaja,
 fuera fuerza que matando
 muriera, si no llegara,
 intrépidamente osado,
 sobre el furor de las armas
 su padre a arrojarse en medio.

(Calderón de la Barca, 1969p:955)

Aurelio es un personaje mucho más astuto que Curcio. Ambos intentan proteger a sus hijos, pero donde falla el sienés triunfa momentáneamente el romano, ya que el exigir su muerte —«Muera, que no es hijo mío / quien es traidor a su patria» (1969p:955)— le permite utilizar su cargo de custodio del orden para encerrar a Coriolano hasta que se realice un juicio que satisfaga «al cielo y al mundo», siendo su ajusticiamiento «ejemplo, y no venganza» (1969p:955). Con esto, consigue sacar al condenado del calor del enfrentamiento, dándole unos días más de vida. Mas sin pretenderlo, las palabras del padre protector acaban siendo el epitafio del hijo, puesto que el tribunal decide seguir su consejo y convertir al condenado en un ejemplo para el pueblo romano, esperando frenar así cualquier nuevo intento de rebelión contra el poder establecido; vencido por sus propias palabras, Aurelio acaba siendo el auténtico verdugo de su hijo. El hombre «inapasionable» se sobrepone al individuo sintiente, la colectividad vence y la violencia se impone sobre el perdón:

AURELIO A un tiempo sin mí y conmigo
 balanzas mis manos son;
 en esta pongo el perdón,
 en esta pongo el castigo.
 Ya no puede haber malicia
 en el peso que dispuse,
 pues donde la pluma puse
 ha cargado la justicia.
 A mi dolor esta vez

no habrá consuelo que cuadre,
pues más que la voz de padre
pesó la pluma de juez.

(Calderón de la Barca, 1969p:961)

Como también ocurre en *La devoción*, de padres crueles nacen hijos crueles: Eusebio es tan orgulloso y agresivo como su padre, Coriolano aprende del suyo que el perdón no es una opción para el que ofende. La apariencia severa e impenetrable de Aurelio es todo lo que llega a ojos y oídos del joven patricio, pues el senador solo puede lamentarse y ser un ser humano real, asustado y confundido, cuando no hay terceros que lo juzguen. Sus enseñanzas son las que hacen que Coriolano, agraviado y resentido, traicione a los suyos y ponga la vida de los ciudadanos romanos en manos de los enemigos sabinos. Aurelio ha conseguido mantener su honor a costa de entregar a su hijo solo para perderlo definitivamente cuando sea este quien deshonne a toda la ciudad al humillarla de la forma más pública y cruel posible.

UN REINO DESTRUIDO. LA GUERRA ENTRE REYES Y PRÍNCIPES

En sus *Meditaciones metafísicas*, René Descartes estipula que en el cosmos solo existen tres sustancias: divina, *res extensa* y *res cogitans*. Esta distinción, que define la forma de estar en el mundo característica del Barroco, ofrece al lector moderno un excelente punto de partida en la comprensión del personaje calderoniano, el cual también se compone de una parte física y otra mental o identitaria, recogida en la expresión «ser quien se es»; corporalidad y sentido trascendental quedan unidos por la sangre, fijados en el estamento, enmarcados en honor. En *La vida es sueño* y *Los cabellos de Absalón*, Basilio y David son, en esencia, padres. Segismundo y Absalón, hijos. Pero dentro del teatro del mundo son reyes y herederos, presente y futuro de una dinastía. Debido a la dimensión política de su papel, los enfrentamientos que se producen entre ellos superan las fronteras de lo paternofilial, pues si bien la tiranía de un padre provoca pesar y puede llegar a comportar la muerte del hijo, la tiranía –o el amor– de un soberano acaba siendo castigada con una guerra civil.

Son pompas fúnebres y llantos, no músicas y regocijos, los que acunan al heredero polaco: el sol se oscurece, la tierra tiembla y Segismundo entra en el mundo bañado en la sangre de su madre. Basilio, rey astrónomo, pronto descubre que estos presagios son solo un aviso del caos que está por llegar: en las estrellas ve que el recién nacido está destinado a ser «el hombre más atrevido, / el príncipe más cruel / y el monarca más impío» (2016:111), quedando Polonia condenada en sus manos. Para evitar la caída de su reino, el monarca encierra a la «víbora humana del siglo» (2016:109) en una lejana torre, dándole solo un nombre, un guarda y una cadena. Esta *hamartia* cruel no es en sí misma un acto de tiranía, siempre y cuando se cometa en aras de garantizar el bien común; sin embargo, Basilio tiene otro motivo para alejar a Segismundo, una razón particular que empaña la nobleza de su decisión que será veladamente revelada en el discurso que dirige a su ilustre corte:

El discurso de Basilio parece obedecer –al menos aparentemente– a razones fundamentalmente políticas (sucesión al trono) motivadas por la urgencia político-dinástica de la situación contenciosa entre los dos sobrinos del Rey, viejo ya, los cuales – como el resto del reino, con la excepción de Clotaldo– mantenidos en la ignorancia de la realidad que va a destapar de golpe el Rey, se creen herederos únicos de la Corona. El discurso no es, obviamente, un discurso improvisado, sino construido y calculado en todos sus efectos por un gran maestro en el arte suasorio. En él, sin embargo, el rey Basilio al revelar el secreto se revela a sí mismo, pues no sólo revela sus pensamientos, sus percepciones, su «estilo científico» y su conciencia de dominar intelectualmente la situación, y al auditorio, sino también sus miedos y sus obsesiones. Quien habla – afirmábamos antes– no dice solo, sino que se dice, y al decirse nos dice quién es. [...] En su largo discurso frío, sin connotaciones emotivas, planificado y estructurado por una mente bien organizada, reflejada en la organización del enunciado, y cuidadosa de controlar, mediante paréntesis y comentarios, el impacto de las palabras sobre el auditorio, del que es muy consciente, es altamente significativo el hecho de que el único momento en que se produce una descarga de emoción es aquél en el que al imaginarse a sí mismo Basilio, personal y físicamente, a las plantas de Segismundo [...] deja escapar ese incontenible «¡con qué congoja lo digo!» (I, v.723), el único verso cargado de subjetividad en un discurso de doscientos setenta y dos versos. [...] Hacen visible en la cadena lingüística la obsesión de ese «yo» que se tematiza como víctima directa de la agresión, desalojando todos los otros referentes no directamente reducibles a ese me que protagoniza, como objeto directo –en vez del reino– la victimización de los daños pronosticados por los hados (Ruiz Ramón, 1997:142-144).

El parlamento de Basilio se construye sobre una doble argumentación que encadena la exposición de los acontecimientos con la justificación de los mismos; es una estructura cerrada que plantea los problemas que comporta la decisión del soberano a la vez que los responde con futuras soluciones. Su discurso se acerca más a la proclama que al diálogo, pues el resto de personajes no pueden hacer más que aceptar la propuesta del rey. Todo está ideado: nada se ha dejado al azar; lo único que debe hacer es demostrar a

Polonia la amenaza que representa Segismundo para que la corte acepte como sucesor a su sobrino, siendo menor para Polonia el agravio de verse sometida a una potencia extranjera que el de ser gobernada por un príncipe polaco enloquecido. Es precisamente en el momento del experimento cuando Basilio delata su motivación tirana, porque para que este dé el resultado que él espera ha saboteado la «bizarra condición» (2016:206) de su hijo desde su nacimiento para convertirlo en un «compuesto de hombre y fiera» (2016:142) incapaz de pasar la prueba de palacio. La vuelta de Segismundo a su legítimo hogar beneficia a su padre de diversas formas pues, en primer lugar, le permite enmendar la situación en caso de que sus predicciones no fueran correctas; en caso contrario, le garantiza el apoyo de los nobles a Astolfo. De esta forma, sea cual sea el escenario vencedor, él queda libre de cualquier acusación de tiranía. Basilio es consciente que quitarle a su sangre «el derecho que le dieron / humano fuero y divino, no es cristiana caridad» (2016:112), y de lo paradójico que resulta que, por librar a Polonia «de la opresión y servicio / de un rey tirano» (2016:112) actúe él como tal y por esos motivos le es fundamental que Segismundo se presente ante la corte, para poder catalogar de justa y no de tirana su decisión:

BASILIO	[...] Que si él, soberbio, osado, atrevido y cruel, con rienda suelta corre el campo de sus vicios, habré yo piadoso entonces con mi obligación cumplido; y luego en desposeerle haré como rey invicto, siendo el volverle a la cárcel no crueldad, sino castigo.
---------	--

(Calderón de la Barca, 2016:114)

Basilio se ocupa de que Segismundo despierte en palacio sin estar preparado negándole su identidad y la causa de su encierro desde que nace, dándole una educación llena de carencias. Nadie ha enseñado al bruto a *ser persona*, a manejarse dentro de las intrigas, cortesías y peligros del mundo de los hombres, dominado por las leyes de honor. En *La vida es sueño*, el honor es una presencia que todo lo cubre y todo lo condiciona, fuerza que deshace el nudo de la tiranía a la vez que sujeta el del albedrío; sabiendo ya quién es, Segismundo recrimina a su padre haberle arrebatado «libertad, vida y honor» (2016:141), trinidad inseparable que dota de sentido su existencia: la *res extensa* se

encuentra con la *res cogitans*, formándose el ser. Vista bajo el prisma del honor, la Comedia se abre a una dimensión social muchas veces oculta bajo la poderosa dicotomía libertad / destino, dado que la oposición existente entre padre e hijo surge propiamente de un conflicto de honor: Basilio procura evitar la deshonra que conlleva el humillarse a las plantas del usurpador de su poder, y para ello aleja al agresor antes de que le sea posible llevar a cabo la ofensa. El pretexto y preocupación por Polonia desaparece de su mente y su discurso una vez puede condenar con toda legitimidad al hombre que lo amenaza, pasando su reino de ser una «corte ilustre» (2016:107) a un «vulgo» «soberbio y atrevido» (2016:178) en el instante en que la voluntad de sus súbditos no se alinea con la suya.

En palacio –es decir, en la colectividad– va a descubrir Segismundo el código del honor, más concretamente los beneficios que el honor estamental garantiza a las clases privilegiadas. Como heredero y futura *fons honorum*, su potestad sobre el resto de personajes, continuamente coartados por las leyes de vasallaje y cortesía, es poco menos que absoluta; la soberbia de la torre se torna *hybris* en la corte, lugar donde va a poder expresar toda la violencia y crueldad que ha ido consumiéndole en su cautiverio: en tan solo unas horas asesina un criado, intenta violar a dos damas, amenaza al rey, se enfrenta a Astolfo y hiere a Clotaldo. Sus únicos límites son las amonestaciones de Basilio y la espada del duque moscovita, quien ha de encontrar un pretexto que le permita aceptar el desafío de su primo sin comprometer el decoro y respeto que le debe a la Corona: «Yo defendiendo / mi vida; así la majestad no ofendo» (2016:148). Segismundo, que demuestra ser un tirano tal y como predijeron las estrellas, vuelve a la torre como un don Juan arrastrado al infierno, castigado por sus pecados, por haberse atrevido a enfrentarse a toda fuente de autoridad. No obstante, sin culpa no hay expiación, sin conocimiento no puede la fiera convertirse en hombre; el preso creía que fuera de la torre encontraría la libertad, la misma libertad de la que disfrutaban las fieras, peces, aves y arroyos que observa desde su ventana. Pero Segismundo no es un animal, sino un hombre; su lugar no está en los montes, sino en el reino y en el trono, y si quiere reclamar su legítimo lugar deberá aceptar, junto con los privilegios, las obligaciones. Nada positivo le ha traído su soberbia: Estrella ha defendido su honor recordándole que debe ser más «galán cortesano» (2016:136) que apasionado, Astolfo se niega a humillarse ante él y mantiene su cabeza cubierta. Pero es Rosaura, la primera belleza que calmó su furor, quien más hiere la arrogancia y altivez del intocable príncipe, rechazándole como enamorado a la vez que como hombre:

ROSAURA Mas ¿qué ha de hacer un hombre,
que de humano no tiene más que el nombre
atrevido, inhumano,
cruel, soberbio, bárbaro y tirano,
nacido entre las fieras?

(Calderón de la Barca, 2016:146)

Gracias al experimento de su padre, Segismundo ha conocido los límites de la libertad. Su breve estancia le muestra la intrascendencia de sus anhelos, la insignificancia de una vida que, «en fin, pasa como sueño» (2016:210); este descubrimiento templará su soberbia y le insta a reprimir su ambición, convirtiéndose así el bruto en un individuo preparado para «ser quien es»: para asumir su papel solo necesita la aceptación de la colectividad, que en la obra se representa con la oferta del soldado rebelde. Este personaje reactiva la tragedia, y pone al alcance del protagonista todo aquello que ha soñado, esto es, la corona y Rosaura. La primera es fácilmente superable, pues Segismundo ya sabe que el poder y libertad que le promete el gobierno de Polonia es vano y pasajero. Sin embargo, el amor que siente por la dama es la única verdad incuestionable en un mundo de sombras y dudas, algo que «no se acaba» (2016:165) mientras el resto de glorias desaparecen. Sus deseos como individuo –asociado a su destino– y su obligación como príncipe –muestra de su albedrío– se enfrentan por última vez, venciendo al final la superación de las pasiones:

ROSAURA ¿Cómo es posible, señor,
que ni me mires ni oigas?
¿Aun no me vuelves el rostro?

SEGISMUNDO Rosaura, al honor le importa
por ser piadoso contigo,
ser cruel contigo ahora.
No te responde mi voz,
porque mi honor te responda;
no te hablo, porque quiero
que te hablen por mí mis obras;
ni te miro, porque es fuerza,
en pena tan rigurosa,
que no mire tu hermosura
quien ha de mirar tu honra.

(Calderón de la Barca, 2016:199)

A finales del tercer acto, tras recorrer un largo camino que finaliza en el mismo monte donde todo empezó, Segismundo y Basilio se rencuentran, llevando cada uno en sus espaldas el peso del destino. Basilio, el orgulloso rey sabio, se ve humillado a las plantas de su cautivo; Segismundo, espada en mano, se alza victorioso sobre el que fue juez de su albedrío. Toda Polonia se paraliza: el conflicto dinástico está a punto de resolverse. Sin embargo, Segismundo se ha vencido a sí mismo, pues ha renunciado al poder, al amor, a la libertad; en definitiva, ha aceptado su lugar en el mundo. Y en ese mundo de sueños y vanaglorias, él es príncipe pero también hijo, y como tal se arrodillará humildemente a las plantas de su padre, reconociendo su autoridad como *pater familias*. La superación del conflicto familiar pone fin a la guerra de sucesión, restableciéndose la paz en el reino. El hijo pródigo vuelve al hogar, la piedad que estaba perdida ha sido hallada, y todo lo que se previno violento, acaba resultando –al menos aquí, en esta perfecta escena anterior al juicio del soldado– misericordioso:

BASILIO	Hijo, que tan noble acción otra vez en mis entrañas te engendra, príncipe eres. A tí el laurel y la palma se te deben. Tú venciste; corónente tus hazañas.
---------	---

(Calderón de la Barca, 2016:208)

En las antípodas dramáticas de *La vida es sueño* se encuentra *Los cabellos de Absalón*, protagonizada por un piadoso monarca y un hijo que conoce bien las leyes de honor. A pesar de sus diferencias, sus tramas presentan numerosos puntos de encuentro, como es el enfrentamiento entre padre e hijo, el dilema sucesorio y la guerra civil. De igual modo, los tres grandes temas que dominan a los personajes polacos –libertad, destino y honor– muestran su influencia en la corte israelita, llena de presagios y regulada por unos códigos de la honra que, al no ser respetados, traerán la muerte a la casa de David. La tragedia se abre con la llegada del patriarca y los lamentos de su heredero, cuya estrella ha maldito con una culpable e irrefrenable pasión hacia su hermanastra Tamar; enloquecido e impulsado por un hado funesto, Amón ignora las advertencias de la dama y acaba violándola dentro del sagrado de su hogar, silenciando sus gritos con música y repudiándola en el instante que consume la deshonor. La petición de matrimonio de su víctima –«En nuestra ley se permite / casarse deudos con deudos, / pídemme a mi padre»

(1989:176)– magnifica la crueldad del crimen elevando su significación, dado que no es un ímpetu amoroso lo que mueve al príncipe, sino un instinto salvaje e impío que, sin mostrar arrepentimiento, desafía a las leyes divinas y terrenales, leyes de las que su padre es el máximo representante. La denuncia de Tamar pone a Amón a los pies de un soberano que quiere ser justo, pero acaba cediendo ante el agresor:

DAVID (*Ap.*) Pero ¿qué es de mi valor?
 ¿Qué dirá de mi Israel
 con tan necia remisión?
 Viva la justicia, y muera
 el príncipe violador [...].
 En mirándole, es de cera
 mi enojo deshecho al sol. [...]
 El castigo es mano izquierda,
 mano derecha el perdón;
 pues sea izquierdo el defecto.
 (*Alto.*) Mirad, príncipe, por vos,
 cuidad de vuestro regalo.

(Calderón de la Barca, 1989:194-196)

Los enfrentamientos paternofiliales encarnan una lucha entre dos ideas o modos de vivir totalmente opuestos entre ellos: la pasión de Segismundo amenaza la vida y trono de Basilio, mientras que los deseos de don Álvaro y don Juan se oponen a lo que don Luis y don Pedro esperan de ellos. La piedad y honor de virtud de Eusebio no tiene lugar en la Siena cruel de Curcio, como no hay lugar para las reclamaciones de Coriolano en la concepción del mundo de Aurelio. Para que una visión triunfe, la otra debe desaparecer o adaptarse, habiendo consecuentemente triunfadores y vencidos. Sin embargo, una parte de David se ve reflejada en Amón, y ese vínculo de semejanza anula la capacidad de disociación de un juez que nunca deja de verse como padre. Al fin y al cabo, él mismo fue en el pasado un hombre culpable que logró superar sus pasiones gracias a un acto de misericordia: «Adulterio y homicidio / siento tal, me perdonó / el justo Juez» (1989:195). En el universo dramático de la Comedia todavía se escuchan los ecos de la piedad y la Gracia, y ese condicionante, junto con su experiencia personal, lo lleva a ser el único padre que absuelve a su hijo sin aplicar ningún tipo de castigo o correctivo. Sin ser consciente de ello, entre las antiguas faltas del monarca y los pecados de Amón hay una profunda relación no de semejanza, sino de causalidad:

Sloman, al igual que otros investigadores anteriores, señala como fuente del drama los capítulos 13 a 19 del Libro II de Samuel. Esos capítulos son, en efecto, la fuente del argumento de *Los cabellos de Absalón*. Pero la fuente de donde procede el sentido trágico de la acción que el argumento espacializa en escena no está en ellos, sino en el capítulo 12, versículos 9 a 12 del mismo Libro II de Samuel, donde Yahvéh, por boca del profeta Natán, maldice a David a causa del adulterio y del homicidio de que este es culpable (Ruiz Ramón, 1984:42).

En el II Libro de Samuel no aparece una asociación explícita entre la maldición de Natal y el funesto destino de los príncipes, ya que, de hecho, esta parece cumplirse sobre su primer hijo con Betsabé, el cual muere al séptimo día de nacer²⁹. No obstante, teológicamente se ha considerado que el capítulo 12 marca el origen de la destrucción de la casa de David, siendo esta la premisa de la que parten la mayoría de las tragedias renacentistas y barrocas que abordaron este episodio. Que el punto de partida de la fatalidad se sitúe en antes del nacimiento de Amón explicaría los terribles «influidos» (1989:147) que le llevan a desear a Tamar y sitúan la tragedia dentro de la temática libertad / destino (Ruiz Ramón, 1984:42-43):

AMÓN ¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo
 el daño no reconozco?
 ¿Pues cómo al daño me entrego?
 ¿Vive en mí más que yo propio?
 No. ¿Pues cómo manda en mí,
 con tan gran imperio otro,
 que me lleva donde yo
 ir no quiero?

(Calderón de la Barca, 1989:147)

La insalvable influencia del hado explicaría el brusco cambio que se opera en el príncipe, que pasa de la obsesión a la repulsión. Siguiendo esta premisa, la pasión de Amón tiene como finalidad provocar su propia muerte y la de parte de su familia, sea

²⁹ «Entonces dijo David a Natán: «Pequé contra Jehová». Y Natán dijo a David: “También Jehová ha remitido tu pecado; no morirás. Mas por cuanto con este asunto hiciste blasfemar a los enemigos de Jehová, el hijo que te ha nacido ciertamente morirá”. Y Natán se volvió a su casa. Y Jehová hirió al niño que la mujer de Urías había dado a David, y enfermó gravemente. [...] Y al séptimo día murió el niño» (II Libro de Samuel, 12:13–18).

física o simbólicamente, como es el caso de Tamar, compelida a desaparecer del mundo de los hombres porque «[...] mujer sin opinión / no es bien que en la corte habite / muerta su reputación» (1989:192). Ella es la otra cara del perdón del rey, que ha salvado a la «prenda del corazón» (1989:196) sin limpiar el honor de la dama violada. En realidad, el juicio de David ha solucionado su propio conflicto con Amón, costándole sus predilecciones³⁰ el respeto de Absalón, hermano de la dama por parte de madre y padre, consanguineidad que tiene una importancia dramática capital por ser el elemento que desencadena lo trágico y enfrentará a padre e hijo: mientras que el soberano sigue rigiéndose por las leyes divinas del Antiguo Testamento, sus descendientes responden al código del honor, cuyos decretos restitutorios se oponen a la misericordiosa sentencia del juez. Como único hijo varón de su línea de sangre, Absalón decide desobedecer la voluntad del *pater familias* e imponer su derecho de venganza, matando a Amón para limpiar con su sangre la deshonra de Tamar, a quien entrega el cadáver de su agresor:

ABSALÓN	Para ti, hermana, se ha hecho el convite: aqueste plato aunque de manjar ingrato, nuestro agravio ha satisfecho: hágate muy buen provecho. Bebe su sangre, Tamar; procura en ella lavar tu fama hasta aquí manchada. Caliente está; tú, vengada, fácil la puedes sacar. [...]
---------	--

³⁰ Como apunta Saturnino Rodríguez, el especial afecto que David siente por Amón se hace patente desde las primeras escenas de la obra, así como la distancia existente entre padre e hija: «Esta actitud de amor hacia sus hijos se presenta desde el principio mismo del drama en la primera escena del Acto I. En esta escena todos los hijos, excepto Amón, están presentes para recibir a David, que vuelve triunfalmente a Jerusalén después de su Victoria contra los Mohabitas. Cada uno de los cuatro hijos (tres hijos varones y la hija Tamar) saluda a su padre con un diferente calificativo. [...] David, a su vez, los saluda [...] y los abraza dos veces a cada uno. Empieza por Salomón, y sigue con Absalón, Adonias y Tamar, y la segunda vez comienza por Adonias y sigue por Salomón, Absalón y Tamar. En ambos casos Tamar es la última. Este detalle se podría interpretar como una preferencia de David hacia los hijos varones. [...] Le preocupa más la ausencia de Amón que la presencia de todos los demás hijos, hasta el punto de que no quiere retirarse a descansar hasta haber visto a Amón. [...] David trata inmediatamente de levantar a Amón de su postración melancólica diciéndole que un príncipe heredero de Israel no debe dejarse abatir por el hado y la fortuna y cuando conoce la tristeza de Amón, aunque no la causa de esta, le ofrece para aliviarla todo lo que tiene. [...] Vemos aquí por una parte la grandeza de corazón y por otra la debilidad de David por el primogénito» (1980:105–107).

TAMAR Gracias a los cielos doy,
que no lloraré desde hoy
mi agravio, Absalón valiente.
Ya podré mirar la gente
resucitando mi honor,
que la sangre del traidor
es blasón del inocente.
Quédate, bárbaro, ingrato,
que en venta lo tiene puesto
su sepulcro el deshonesto:
en la mesa, taza y plato.

(Calderón de la Barca, 1989:222-224)

La sacrílega eucaristía es un presagio las impiedades y violencia que van a seguir al asesinato del primogénito, víctima tanto del honor como de la ambición de su hermanastro. El hermoso príncipe, que ansiaba el trono ya en vida de Amón, se convierte tras su muerte en el legítimo heredero por ser el segundo hijo del rey³¹, parentesco que ratifica su derecho dinástico³². Sin embargo, en Israel la sucesión es meritória, no lineal; el prudente patriarca aleja el poder del soberbio Absalón y el codicioso Adonías nombrando sucesor a Salomón, el más cercano de los príncipes a Dios:

DAVID Bersabé, vuestra madre, me ha pedido
por vos, mi Salomón: creced, sed hombre,
que si amado de Dios, sois el querido,
conforme significa vuestro nombre,
yo espero en Él que al trono real subido
futuros siglos vuestra fama asombre.

SALOMÓN Vendráme, gran señor, esa alabanza
por ser de vos retrato y semejanza.

(Calderón de la Barca, 1989:186)

³¹ En la tragedia solo aparecen cinco de los veinte hijos que tuvo David, siendo entonces Absalón su segundo hijo y no el tercero.

³² Absalón no es el único que aspira a gobernar Israel: su hermano Adonías tiene el mismo objetivo, como demuestra la discusión que mantienen al inicio del acto segundo. Cada uno de los príncipes fundamenta su derecho al trono, siendo el del hermano menor la elección meritória y la del mayor la sucesión lineal.

En *Los cabellos de Absalón*, el hado opera sobre David y sus descendientes a través de las leyes del honor, las cuales se alían con la ambición de Absalón y le ofrecen una legítima razón para asesinar al sucesor del rey, débil obstáculo que lo separa de la corona; el fratricidio desemboca en una guerra civil, escenario donde el príncipe se reunirá con el destino que le auguró Teuca y que él malentendió, muriendo ensartado «en alto por los cabellos» (1989:218). Su padre llorará su muerte, todavía sin entender que también él es responsable de la tragedia de su linaje, pues fue su amor paternal lo que desencadenó la tragedia:

El rey debería poner coto a los excesos filiales, especialmente a los de Absalón, conspirador rebelde que ambiciona la corona. Pero David no actúa como rey sino como padre, olvidando que, según reza el título de una comedia de Rojas Zorrilla, No hay ser padre siendo rey: al escuchar una historia de la pitonisa Teuca sobre un hijo asesino de su hermano, simpatiza con el caso ficticio y la emoción de la supuesta madre que aplica a las propias circunstancias, olvidando que anteriormente él mismo ha desautorizado a la adivina –inspirada por un espíritu diabólico– y olvidando que si la historia de Teuca se refiere a una madre particular, él, David, no es un padre sino un rey. Perdona, en suma, a Absalón, asesino de Amón, provocando los males posteriores, al ignorar que la autoridad suprema debe tomar en ocasiones una decisión política en bien de la comunidad, y no es libre de traspasar ciertos límites de la clemencia (Arellano, 2011:22).

David cree estar siguiendo el ejemplo del Rey de reyes –«Venció en Él a la justicia / la piedad; su imagen soy» (1989:195)–, pero comete el error de olvidar que Dios exculpa al pecador, pero no el pecado, pues Yahvé perdonó su vida a cambio de llevarse la de su hijo recién nacido, siendo su dolor el precio de la vida que le arrebató a Urías y de su adulterio. Sin embargo, David absuelve a su hijo sin hacerle pagar de por su crimen: la impunidad de la que disfrutó el violador afrenta todavía más a las víctimas de su deshonor, que deben tomarse la justicia por su mano para poder reponer su reputación – «Entera satisfacción / tomad, o en eterna afrenta / vivid sin fama desde hoy» (1989:191), le recuerda una desesperada Tamar a su hermano–. Para la dama, poca diferencia hay entre la amorosa tiranía de su padre y la permisividad amparadora de don Diego Tenorio en *El Burlador de Sevilla*: sea por amor o por privilegio, los agresores disfrutaban de su libertad mientras que sus víctimas han de esconderse del mundo hasta que una ley superior –Dios en el mito, el honor y el destino en Calderón– los sentencia y las restituye. El dramaturgo cifró en esta obra las tensiones que existieron en su época entre el ideal de la piedad y el del honor, siendo imposible de aplicar en la España del Rey Planeta la

misericordia predicada por los evangelistas y recordada por numerosos moralistas y autores:

Refiérenos el sagrado Evangelio por san Mateo, en el capítulo quinto, y san Lucas en el sexto: «Perdonad a vuestros enemigos y haced bien a los que os aborrecen». Habéis de considerar lo primero que no dice haced bien a los que os hacen mal, sino a los que os aborrecen: porque, aunque el enemigo os aborrezca, es imposible haceros mal si vos no quisiéredes. [...] Todo cuanto mi amigo me diere, siendo temporal, es inútil, vano y sin sustancia. Mas, mi enemigo, todo es grano; todo es provechoso cuanto dél me resulta, queriendo valerme dello. Porque del quererme mal saco yo el quererle bien, y por ello Dios me quiere bien: si le perdono una liviana injuria, a mí se me perdonan y remiten infinito número de pecados; y si me maldice, lo bendigo; sus maldiciones no me pueden dañar. [...] ¿Cuál, si pensáis, es la causa de tan grande maravilla y la fuerza de tan alta virtud? Yo lo diré: de que así lo manda el Señor, es voluntad y mandato expreso suyo. Y si se debe cumplir el de los Príncipes del mundo, sin comparación mucho mejor del Príncipe celestial, a quien se humillan todas las coronas del cielo y tierra (Alemán, 2015:184-185).

El rey no se supera a sí mismo, pues la piedad es la pasión que le ciega. A través de la parcialidad del soberano, el dramaturgo muestra la necesidad de condenar a aquellos que se enfrentan a la ley y abusan de su posición a la vez que rechaza el asesinato como vía retributiva: el perdón del juez no ofrece justicia a la víctima, pero la muerte del violador no trae la paz a Tamar, sino que le arrebató a su hermano más querido; entre el indulto y la sangre³³ se encuentra el justo castigo que restituye a la víctima y rompe el ciclo de violencia y sufrimiento sobre la que se construye el honor estamental. El pecado de Basilio fue la crueldad, el del patriarca el afecto. Su imparcialidad acaba destruyendo su reino y los coloca a las plantas de sus hijos, uno triunfante y el otro desangrado, ejemplos, sin querer serlo, de tiranía.

³³ La mayoría de las víctimas de honor que se «vencen a sí mismos» optan por desterrar al agresor; esta solución –presente dentro del corpus de tesis en *El galán fantasma* y *El encanto sin encanto*– les permite remover el elemento disonante y devolver la estabilidad social sin atacar los principios de caridad y magnanimidad que se les exigen como nobles.

ALBEDRÍOS FEMENINOS E INMISERICORDES VOLUNTADES PATERNAS

Una característica de las tensiones paternofiliales es que, en los casos en que el padre se enfrenta a un hijo varón, el conflicto siempre se origina después de que estos hayan atacado de alguna forma el orden establecido. Este punto de unión, visible incluso en *La vida es sueño*³⁴, solo aparece en los conflictos entre padres e hijas en una ocasión, y lo hace en una obra tan concreta como *La cisma de Inglaterra*, en la cual Thomas Boleno es una figura paterna desencantada y con poca autoridad que, incapaz de frenar la ambición de su hija, solo puede esperar que el cristiano ejemplo de la reina inspire a Ana a superar sus pasiones, advirtiéndole de su posible final:

THOMAS De sus virtudes aprende;
que yo te hice lo que pude:
tú verás lo que conviene.
Dios hay, y aunque soy tu padre
tal vez podrá ser que niegue
la sangre por el honor,
y no rehusaré tu muerte.

(Calderón de la Barca, 1969n:150)

Boleno es el primero en conocer y aceptar la decisión de Enrique VIII de prender a su hija. Como don Pedro y don Luis, antepone su posición social como hombre de confianza del rey a su sangre, siendo el estoico juez que lleva a cabo la preceptiva real:

THOMAS Aunque pudiera,
como padre en fin, rendirme
a la pasión, no pretendo
sino que el mundo publique
que he sido juez, y no padre. [...]
Lavaré en mi misma sangre
las manos.

(Calderón de la Barca, 1969n:170)

³⁴ Para Basilio existen dos líneas temporales: el presente en el cual transcurre la Comedia y el futuro, el cual, dada su condición de astrólogo, ya ha experimentado: cuando el rey encierra a Segismundo en la torre, lo hace como castigo a unos hechos que no se han producido todavía para el resto de personajes, pero sí para él.

El conflicto familiar presente en *La cisma* no es el prototípico que se da entre padres e hijas porque en estos tiene un papel primordial la subordinación de la dama. Como reina, Ana pertenece a un estamento superior, por lo que la relación de poder cambia, sin contar la circunstancia de que como mujer casada la autoridad de su padre sobre ella es prácticamente nula al formar parte de otro núcleo familiar. Por esas razones, son Dorotea y Julia, tristes protagonistas de *La niña de Gómez Arias* y *La devoción*, las que mejor ejemplifican este tipo de enfrentamientos, que no se originan por acciones pasadas como en el caso de los varones, sino por los venideros; su rechazo al futuro que sus predecesores les imponen las llevará a revelarse, sin saber que su atrevimiento les traerá funestas consecuencias.

La devoción de la cruz es un muestrario de violencia, siendo la física la más visible al lector-espectador: delante de sus ojos desfilan dos intentos de asesinato, un duelo y la persecución y muerte del protagonista. La crueldad que resulta en sangre es el ingrediente unificador, el atributo que se encuentra en permanente disputa con el título de la tragedia. Con todo, la violencia psicológica encuentra, a su vez, lugar en el mundo dominado por Curcio, ejercida principalmente sobre Julia, hilo sobrante en su tapiz de honor destinado a desaparecer. Su futuro es el resultado socio-económico de su siglo: el ingreso en un convento era la solución más honorable para las hijas en familias sin capital que igualar a la dignidad de su título nobiliario. En una centuria donde la subida de las dotes iba en paralelo al hundimiento y el colapso económico (Vigil, 1986:209), la cantidad que exigía el noviciado era un módico desembolso para los padres y hermanos de la solterona, pues pagándolo se ahorraban su manutención. Más por fuerza que por providencia se llenaron muchos conventos, y las historias anónimas de millares de mujeres fueron visibilizadas en el teatro mediante personajes como Julia, dividida entre su amor y sus obligaciones al honor y a su padre.

El primer diálogo entre Julia y Curcio es un magnífico ejemplo del abismo existente entre el poder real del *pater familias* y el que socialmente estaba aceptado que ejerciera: el embajador asume que su hija le debe una obediencia absoluta, teniendo poder sobre su «vida» (2000b:152) y voluntad. Bajo esta premisa, la opinión de Julia no es relevante al tener que estar forzosamente subyugada a sus deseos: «Que sola mi voluntad, / en lo justo o en lo injusto / has de tener por tu gusto» (2000b:153). A la obediencia filial ha de sumársele la potestad que el varón de más rango, en este caso Curcio, tiene sobre las mujeres de su núcleo familiar: como el cuerpo de la dama materializa y guarda la

honra familiar –custodiada en última instancia por su hermano y su padre–, este es capaz de justificar, mediante la manipulación de los límites de las leyes de honor, el enclaustramiento de su hija por ser la única medida capaz de evitar un matrimonio desigual que desvirtuaría su linaje. Julia acepta el poder que su padre tiene sobre su vida, pero niega su control sobre su libre albedrío que Dios le ha dado:

JULIA Solo tiene libertad
un hijo para escoger
estado; que el hado impío
no fuerza el libre albedrío. [...]
La libertad te defiende,
señor, pero no la vida.
Acaba su curso triste,
y acabará tu pesar;
que mal te puedo negar
la vida que tú me diste.
la libertad que me dio
el cielo, es la que te niego.

(Calderón de la Barca, 2000b:153)

La voluntad de Curcio solo tiene jurisdicción sobre el cuerpo y sangre de la dama porque fueron generados por él; sin embargo, su alma, su libertad, es un regalo de la divinidad, inherente a su persona y ajeno a los códigos normativos de la sociedad. Mediante este argumento jurídico-teológico (Regalado, 1995, I:405), Julia rechaza el cambio de estado, advierte a su padre que no puede imponérselo y le recuerda que hay una ley superior a las del mundo:

The *patria potestas* is a matter of law, but Julia reduces it to its theological basis and infers therefrom its limitations. God created secondary causes, and among them the authority of fathers over children, but he also created the free-will as something independent of secondary causes. The authority of a father, therefore, extends over the domain of secondary causes, namely, over the property, body or life of a child, and he cannot be questioned within that area (at least, by the child, whose obedience must be absolute), but he has no authority over the free-will (Entwistle, 1948:474).

Lo cierto es que, a pesar de sus terribles amenazas e intentos de coacción, Curcio no tiene la capacidad ni moral ni legal de encerrarla en un convento sin su beneplácito; el código del honor puede estar de parte del padre, pero el civil se posiciona a favor de Julia:

Trento fue claro en este aspecto al condenar con excomunión mayor a quien «obligase» a tomar hábito contra su voluntad; pero dejó varias leyes expeditas para que se pudiera influir sobre la posible e infeliz profesas, bien por la insistente persuasión de los padres, consejos eficaces que deben interpretarse como órdenes a acatar y más para la hija, cuya misión era la obediencia y el sacrificio «a favor de los padres»; bien por su intención de hacer criar a la niña / futura profesas en la educación de la comunidad religiosa si su carácter era permeable y su ánimo receptivo. Esta última circunstancia podría explicar por qué tantas «chiquillas» de corta edad eran ingresadas como postulantes, luego al noviciado y a los dieciséis tomaban la profesión, haciendo los votos reglamentarios (Pazzis Pi Corrales, 2010:16-17).

El Concilio acordó, a su vez, que a cualquier religioso que en el plazo de cinco años desde su entrada demostrara que su ingreso había sido forzado se le permitiera salir. Buenas intenciones y poca incidencia hubo de tener esta disposición, pues la estructura social que las hacía entrar al convento era la misma que las rechazaría si salieran (Vigil, 1986:209-210). Cotidianidad del Barroco es hacer leyes ideales fácilmente trampeadas por una realidad cada vez más estrecha y sacrificada; siglo de religión y Contrarreforma en el que los preceptos del mundo de los hombres tienen más fuerza que los divinos, de padres que someten e hijos sometidos, de matrimonios sin afecto y religiosas sin vocación. Julia, encerrada en una habitación junto al cadáver de su hermano (2000b:163), decide cumplir la voluntad de Curcio y entregarle su libertad a la honra de su menguada familia. Permanece estoica en su encierro hasta que la Fortuna –o la providencia– pone una escalera en su ventana; entonces, repudiada por su padre y amante, indigna de Dios al haberse entregado y con la sangre de su hermano en la conciencia, Julia baja la escalera, vuelve a encontrarse prisionera del mundo y decide, por primera vez, tomar las riendas de su libertad: «Pues si ya me habéis negado / vuestra clemencia, mis hechos [...] / darán espantos al mundo» (2000b:214).

Melveena McKendrick recoge en uno de sus libros la incompreensión que despertó Julia en determinados sectores de la crítica, desde las consideraciones de Gerald Brenan sobre la absurdez del «religious melodrama of the most romantic and extravagant kind» al análisis de Valbuena Prat, que la define como un «tipo tan marcadamente neurótico» que está «predisuesto para el sadismo, del mismo modo que había tendido, subconscientemente, al incesto» (1974:124). Sin embargo, Julia no es un personaje nuevo, sino que sigue el tipo *bandolera*, popularizado y redefinido por Lope de Vega en *La serrana de la Vera* (1974:109); lo que hace Calderón con su protagonista es radicalizar ciertos aspectos del *topos*, cargándola con faltas de extraordinario peso que rozan lo sacrílego, sin que ella sea directamente responsable de ellas. Como sus compañeras

forajidas, Julia recurre al bandidismo como respuesta a una sociedad que la desprecia, afirmando su dignidad –su libre albedrío– mediante una conducta abiertamente anti-social (1974:110). Para comprender sus decisiones hay que entender las circunstancias en las que se ve adscrita: abandonada por su padre y convencida de que Dios le ha dado la espalda, Julia no tiene hogar al que volver. Ha «dejado de ser quien era» en el momento en que cede a los intentos de Eusebio; ya no hay lugar para ella, porque Julia ya no es nadie, solo una mujer deshonrada sin nadie que pueda restituirla. Deja atrás su pasado como dama y abraza el bandolerismo para sobrevivir, no por sentimentalismo o por neuroticismo. Se rebela contra las convenciones que le impone una sociedad dirigida y pensada para los hombres (1974:130), sobreponiéndose a su situación y acercándose a su salvación a medida que se adentra en la criminalidad. La respuesta social a su decisión no se hará de esperar: a la que revela su identidad delante de Curcio, este se abalanza sobre ella para matarla. No hay lugar para una forajida deshonrada en el mundo de los hombres, en su sistema del honor de sangre; solo en el Cielo que le abre la Cruz y su arrepentimiento puede estar segura, y en él desaparece para poder seguir existiendo.

Si en *La devoción* se refleja a la mujer que entra forzosamente en un convento, las doncellas de *La niña de Gómez Arias* se enfrentan a su otro final esperable, el matrimonio por conveniencia. Julia protege la honra de los suyos dejando su casa, Dorotea ha de acrecentar la grandeza de la suya aceptando un hombre al que no conoce. Su destino queda sellado en los pocos minutos que dura la proposición de matrimonio de don Juan Íñiguez; el noble galán, cautivado por su belleza y discreción, ha rechazado el casamiento que sus familiares le recomendaban y se presenta ante don Luis para recibir su bendición antes de empezar a cortejar a su enamorada. La noticia llena de regocijo a su futuro suegro, quien entrega al instante a su hija, «porque ella no tiene más / acción en sus pensamientos / que mi obediencia» (1969o:802). La alegría de don Luis es comprensible si se tienen en cuenta los títulos y posesiones que don Juan enumera antes de exponer sus intenciones: un mayorazgo «ilustre y rico» (1969o:802) en Guadix, parientes y deudos nobles en Granada. Una vez unidos en matrimonio, Dorotea obtendría la posición de dueña de una hacienda próspera y respetada, al mismo tiempo que la honra de su familia se acrecienta al juntarse con la del caballero; en resumidas cuentas, la unión cumple todos los deseos y expectativas que un padre noble, tanto sobre y bajo el Corral, puede albergar para su hija y el futuro de su linaje. La rapidez con la que los acontecimientos se encabalgan entre la declaración y la huida de Arias impide que la muchacha tenga tempo

quiera de asimilar la situación, mas el lector-espectador no necesita de sus lamentos para saber lo que ocurrirá si nada estorba los planes de don Juan y don Luis: la dama se lamentará en privado de su situación, clamará contra su destino y aceptará, por miedo o por deber, el casamiento concertado. Dorotea no tiene voz en esta escena, pero pueden prestársela otra de las numerosas protagonistas calderonianas que se enfrentan a su misma suerte:

MARGARITA El sí que a mi padre he dado,
de miedo fue de mi padre:
[...] lágrimas y suspiros,
que ahora por testigos salen
de que son vuestros placeres
nacidos de mis pesares.

(Calderón de la Barca, 1960i:535)

Como tristemente recita Margarita en *Para vencer a amor, querer vencerle*, la voluntad de la hija pertenece al *pater familias*. Son el elemento más débil dentro de la jerarquía familiar, el más sometido por el código del honor; Dorotea, simplemente, no puede dejar de ser quien es. Mientras viva y sea parte de su casa, está obligada a obedecer. Pero la dama es joven, y está enamorada; su inexperiencia en el mundo la lleva a fugarse con Arias, creyendo que una vez casada y fuera del alcance de don Luis, todo se solucionará a favor de los amantes:

DOROTEA Pero habiéndome tú dado
de esposo mano y palabra, [...]
¿por qué me he de arrepentir? [...]
Pues si con sola una ausencia
tantos daños se reparan, [...]
¿qué necia desconfianza
podrá hacer que me arrepienta?

(Calderón de la Barca, 1969o:805)

En el tiempo en el que ella encuentra en el monte razones para empezar a arrepentirse, en la ciudad su padre ha procurado encubrir su partida, haciendo creer a sus allegados que la muchacha se encuentra en un convento; el engaño no consigue cubrir su deshonor, pues «ya en el lugar se ha sabido / que un Gómez Arias, soldado, / de su casa

la ha sacado» (1969o:809). La reputación de don Luis está perdida no tanto por el secuestro de su hija, sino por la condición de su secuestrador, un soldado raso sin méritos ni reconocimiento. Casarla con él, única restitución pacífica posible, limpiaría la afrenta de la huida, pero deshonraría su linaje. Humillado, don Luis procura mantenerse sereno y prudente mientras trata de dar con el homicida de su honor. A pesar de que su ira parece dirigida mayormente al galán, será Dorotea la primera víctima de su venganza: en el instante en el que la ve intenta asesinarla, olvidando el decoro que le debe a don Diego y al sagrado de su hogar. Los gritos de la dama —«¡Qué me da muerte mi padre! (1969o:815)»— alertan a Arias, que vuelve a llevársela al confundirla con Beatriz. De nuevo burlado, a don Luis no le quedará más remedio que hacer pública su vergüenza a la reina Isabel I, esperando que su intervención le permita restituir su doblemente insultado honor:

DON LUIS Cuerda, virtuosa y atenta
 creció, hasta que a turbar vino
 atención, virtud, cordura,
 el traidor aleve hechizo
 de un hombre. Aqueste, engañada,
 la sacó del poder mío. [...]
 La eché menos, que vine
 en su alcance, que la miro
 con otro nombre, amparada
 de la casa de un amigo.

(Calderón de la Barca, 1969o:823)

Don Luis adultera los detalles de su agravio, silenciando su fallido intento de homicidio y la verdadera razón por la que su hija escapa del hogar, aparte de hacer que sea el amor lo que le lleva a reunirse con ella y no el azar y la venganza. El padre quiere ofrecer una determinada imagen de sí mismo ante la soberana que lo exima de cualquier responsabilidad, salvaguardando su honra al alabar la discreción y virtud de Dorotea. Su sentido discurso no conmueve a Isabel, quien se la entrega con condiciones: «Yo a tus brazos restituyo / libre a tu hija, advertido / que debajo de mi amparo...» (1969o:826). Sus suspicacias afloran de nuevo en el momento en que ordena el matrimonio de los fugados: «Ya has visto / de tu hija el honor, don Luis, / vengado y restituido» (1969o:826). La unión que es aceptada al instante por todos los implicados; la soberana restituye a Dorotea, limpia su agravio y la reinserta en su contexto social: una vez vengada, ningún

tipo de justicia externa puede aplicarse sobre ella. Es tras verla segura, protegida en su condición de esposa y con su honor intacto, cuando la reina manda ejecutar a Arias por cometer la impiedad de venderla; la víctima queda perdonada y el auténtico culpable castigado, algo poco usual en el teatro barroco pero frecuente en el calderoniano cuando son las monarcas las que se alzan como protectoras del honor femenino.

LA SUNTUOSA CÁRCEL DE LOS HADOS: DOS PRINCESAS CUSTODIADAS POR EL REY

Una de las características que separan a Calderón del resto de dramaturgos áureos es la profundidad y continuidad con la que trató la dicotomía libertad / destino. Esta temática, representada de numerosas formas y en multitud de perspectivas, fue principalmente encauzada a través del enfrentamiento entre un rey tirano y su descendencia, y encontró su más perfecta expresión en *La vida es sueño*; Segismundo es el más famoso heredero enfrentado con su predecesor, pero sus pesares son compartidos por numerosos personajes, entre ellos las protagonistas de *Las cadenas del demonio* y *Los tres afectos de amor*, prisioneras como él de su horóscopo y de su padre. El conflicto dinástico de *La vida es sueño* se aligera en estas dos Comedias, que varían sutilmente de rumbo para acercarse a orillas más religiosas, sociales o sentimentales que su antecesora.

El nacimiento de Irene está teñido de malos presagios: los sabios han examinado su futuro en las estrellas para solo encontrar en él «robos, muertes, distensiones, / bandos, tragedias, incendios, [...] / ruinas y escándalos». Los dioses de Armenia han maldito a la princesa al ser «el principal instrumento» que los destruirá junto con el imperio, viéndose sometidos por la «[...] nueva ley de un dios / superior a todos ellos» (1969q:646). Ante semejante amenaza, el rey Polemón decide intervenir, desencadenando con sus acciones el hado contra el que se enfrenta:

IRENE	Dispuso mi padre el rey que yo muriese en naciendo. ¿Quién vio más cruel tirano, injusto y torpe decreto, que hacer los delitos él porque yo no llegue a hacerlos? De esta sentencia apelando de su ira a su consejo, él mismo mudó intención. [...]
-------	--

Que en esta torre, fundada
en los ásperos desiertos
de Armenia, viva, si acaso
vive quien vive muriendo.

(Calderón de la Barca, 1969q:646-647)

La decisión de su padre afecta tanto a la familia como al imperio, pues al no existir la ley sálica en Armenia –«De cuya corona y cetro / hija heredera nací» (1969q:646)– el apartar a la princesa deja la Corona sin herederos directos. Encerrada, sin poder ni voluntad, Irene es una víctima fácil para el Demonio, quien bajo la apariencia del dios Astarot le ofrece el cetro y la libertad a cambio de su alma; como la serpiente no puede cumplir directamente la plenitud de su promesa –Irene no puede gobernar de forma independiente sin el consentimiento y abdicación del emperador– trama un plan que le permita acceder legítimamente al trono, esto es, haciendo que sus primos, Licanoro y Ceusis, se enamoren de ella. No puede haber candidatos a la sucesión más opuestos, pues todo lo que es prudencia en uno es soberbia en el otro. La llegada de los príncipes dividirá la población entre los seguidores de los dioses antiguos y los cristianos, que se verán liderados por Licanoro. La decisión del galán une políticamente a Irene y Ceusis, pero no sentimentalmente. Lamentablemente para el pretendiente y el Diablo, los afectos de la dama se decantan por el príncipe cristiano y, una vez liberada de la posesión e influencia demoníaca, se convierte en su esposa, haciendo de Armenia un imperio oficialmente cristiano tras su unión. El caos que los sabios vaticinaban a Polemón era imprescindible para que sus territorios pudieran renacer bajo la bendición de Dios; su enfrentamiento con el destino de su hija materializa la resistencia a la conversión de los paganos, tratados magnánimamente por la divinidad si dan muestras de arrepentimiento. El rey mostró piedad al no asesinar a su hija y la mantiene separada de la colectividad para proteger al reino, no para evitar ser destronado; Irene acepta la grandeza del Dios que la salva y le ofrece una sincera libertad, sin cadenas ni condiciones. Ambos son capaces de redimirse, y por eso son salvados al final de la representación.

En *Los tres afectos* no es en una ruda torre, sino en la abundancia de un alcázar rodeado de bosque y belleza donde vive presa la bella princesa de Chipre. Como Segismundo, Rosarda desconoce la causa de su encarcelamiento; solo tras años insistiéndole a su padre que la libere de su dorada prisión y la presión de la sucesión hacen que Seleuco la libere, no sin antes advertirle de su triste destino:

SELEUCO Hallé, digo, que teniendo
 en tu horóscopo contraria
 influencia tu hermosura,
 peligro te amenazaba
 de violenta muerte, siendo
 tu gracia ella y tu desgracia.
 Sangriento fiero homicida
 contra ti traidoras armas
 previene. [...]
 A esta causa,
 viendo ser tu perfección
 tu peligro, retirarla
 quise a los ojos del mundo.

(Calderón de la Barca, 1969r:1188)

El conflicto paternofilial del drama es idéntico al existente entre madres e hijos, las cuales encierran a sus descendientes no porque sean un peligro para la colectividad – como sí lo son Segismundo, Irene, Semíramis y Faetón–, sino para protegerlos de las amenazas del exterior. La tiranía de sus familiares, paradójicamente, se ejerce en su favor, sin ver que es la asfixia de su cuidado la razón por la cual los héroes y herederos se acaban encontrando solos y sin experiencia en un mundo tan engañoso y peligroso como es el de la Comedia barroca. Rosarda cuestiona, como todos sus compañeros de destino, la decisión de su padre, exigiendo una oportunidad de vivir antes de morir:

ROSARDA ¿Es bueno que porque el hado
 no ejecute en mí su saña,
 la ejecutes tú, sin ver
 que porque el daño no haga,
 antes ya que él me sepultas,
 aun primero que él me matas?

(Calderón de la Barca, 1969r:1189)

En *Los tres afectos* –y en cierta forma también en *Las cadenas*– el dramaturgo manifestó el principal problema de los sabios cuya ciencia les permite leer, como anunciaba Segismundo, «lo que está determinado / del cielo», libro que «nunca miente, nunca engaña» pero que puede ser malinterpretado por los astrónomos, simples hombres cuyos miedos y quimeras interfieren y modifican el sentido de lo que observan en las estrellas (2016:205). Esto le ocurre a Seleuco, cuya mente asume el peor desenlace posible al ver en el destino de su hija un peligro que la amenaza; en ningún momento el

hado le ha asegurado la muerte violenta de Rosarda, pero el padre, incapaz de entender que nadie nace ajeno a la sombra de la muerte, decide tenerla custodiada. Al final, lo que las estrellas vaticinaban era el intento de asesinato llevado a cabo por su primo Arteo y la despechada Ismenia, y la sangre que salpica el rostro de la princesa tras el fallido disparo. Ante este resultado, tan inocuo en comparación a lo que había imaginado, el asombrado rey solo puede celebrar que lo que el destino «prometió sangriento / vino a ejecutar benigno» (1969r:1212).

HERMANOS HONRADOS, HERMANAS INVISIBLES. HISTORIA DE UN DUENDE Y UNA ALACENA

En los hogares en los que falta la figura del *pater familias*, la posición de más poder dentro de la jerarquía familiar pasa a ser ocupada por los hijos varones, los cuales obtienen con el cargo la obligación de velar por el honor de las mujeres de su casa, con especial atención al de las casaderas. Las hijas, por consiguiente, se ven o bajo una doble autoridad en el caso de familias completas como Julia, custodiada por Curcio y Lisardo, o subordinadas a sus hermanos, los cuales pueden llegar a ser más recelosos de su honra que un padre o incluso que un marido. Las tensiones intrafamiliares que se producen en estos casos son la base del argumento de *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, comedias hermanas que comparten año de escritura y tipo de protagonista. Dentro de las numerosas similitudes existentes entre Ángela y Marcela, lo más relevante en ellas es su principal diferencia, esto es, su estado civil.

Ángela es la joven viuda de un «administrador en puertos» (2011c:121) que falleció debiéndole al rey una gran cantidad de dinero. Sin rentas y con la reputación malograda vuelve al hogar familiar, intentando «escondida y retirada / componer mejor sus deudas» (2011c:122). Una vez en Madrid, su tutela y mantenimiento recae sobre don Luis y don Juan, que la aceptan con condiciones; preocupados porque su propio honor no se vea comprometido por el pasado de su hermana o por cualquier escándalo futuro, deciden ocultarla encerrándola en casa, sin «[...] permisión, ni licencia / de que nadie la visite» (2011c:122). Si quiere subsistir, Ángela ha de aceptar dejar de existir para el mundo: nadie, salvo sus custodios y su prima Beatriz, sabe que está en la ciudad y que reside en el mismo domicilio que sus hermanos. La triste viuda ha perdido un marido para

encontrarse de repente «con dos hermanos casada» (2011c:126), con una existencia llevada «tan de secreto, que apenas / sabe el sol que vive en casa» (2011c:121). Confiado en la eficacia de sus cuidados –a los que les suma la ingeniosa invención de la alacena– don Juan decide invitar a don Manuel, íntimo amigo con el que se encuentra en deuda al haber sido herido por don Luis.

El primer enfrentamiento entre el hermano y el galán va a asentar las bases de su relación. Don Luis es un *enajenado de honor*, un sujeto tan obsesionado por mantener su reputación que ve amenazas de deshonor en cada acto, en cada posible desenlace. Todas las medidas establecidas para guardar a Ángela le parecen insuficiente, pues solo se han puesto «[...] por defensa / de su honor más que unos vidrios / que al primer golpe se quiebran» (2011c:123). La idea de que un caballero joven, atractivo y soltero pase la noche en su casa despierta todos sus recelos, pero por respeto no se opone abiertamente a los deseos de Juan, hijo primogénito y principal sustentador del hogar. A pesar de que la opresión que Luis ejerce sobre Ángela resulta desproporcionada para el lector moderno, lo cierto es que responde a los códigos sociales y de conducta del Seiscientos, época que tuvo un especial interés en controlar a las mujeres que, una vez liberadas de la autoridad paterna al casarse y sin marido que las gobierne, no se encuentran directamente sometidas a una figura de control masculina. Por ese motivo, si disponían de recursos para mantenerse podían vivir de forma mucho más independiente, siendo consideradas por los organismos de control un mal ejemplo para las doncellas:

Los moralistas y la sociedad eran muy rigurosos con ellas. [...] Se las miraba con recelo porque podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás mujeres. Juan de Pineda indica: «tenemos más que hacer en guardar una viuda, que cuatro doncellas, por la licencia que tienen de usar de su libertad». Vives señala [...] que las viudas deben estar encerradas y «si alguna vez tienen que salir de casa que salgan muy cubiertas, tarde, acompañadas de dueña», y además que vayan por sitios donde no haya gente aunque tengan que dar más vuelta. Les advierte que no hablen mucho con sacerdotes so color de devoción. [...] Francisco de Osuna sostiene que las viudas deben vestir humildemente, y que lo mejor sería que llevaran hábito porque han de ser reducidas todas al estado de vejez [...]. Juan de Soto sostiene que las viudas han de estar muy recogidas, tener el rostro amarillo y penitente, y oler a incienso. [...] Guevara se compadece de ellas: a las mujeres después de viudas no les es lícito andar fuera, ni salir de casa, ni hablar con los extraños, ni negociar con los suyos, ni conversar con los vecinos, ni pleitear con los deudores, sino que conforme a sus tristes estados «se han de tapiar en sus casas, y se han de encerrar en sus cámaras, do tienen por oficio regar los estrados con sus lágrimas, y romper los cielos con suspiros» (Vigil, 1986:195-197).

Si los moralistas encuentran razones para defender el encierro de las viudas, en la comedia se encuentran también voces que justifican los rigores de don Juan y don Luis; en la consolación que Isabel le da a su señora se advierten los temores de una sociedad que, sin saber cómo gestionar la viudez femenina, solo puede esconderla en aras de evitar situaciones que pudieran comprometer determinados preceptos sociales³⁵:

ISABEL Señora, no tiene duda
de que, mirándote viuda,
tan moza, bizarra y bella,
tus hermanos cuidadosos
te celen, porque este estado
es el más ocasionado
a delitos amorosos.

(Calderón de la Barca, 2011c:127)

Isabel remata sus consideraciones recordándole a la dama las «viuditas de azahar» (2011c:128) que pululan por la corte, que sin recatos a su honor, «[...] sin toca y devoción, / saltan más a cualquier son, / que una pelota de viento» (2011c:128-129), poniendo en duda, junto con su reputación, la de sus familiares. Bajo el prisma del honor, la situación en la que se encuentra Ángela no es un castigo injusto –tal como ella lo ve–, sino un mecanismo para protegerla de habladorías. Sus hermanos no muestran interés en casarla así que, sin esa lícita motivación, cualquier salida ociosa es considerada perniciosa. Sin la capacidad de ausentarse libremente y por largos períodos de tiempo, todo el enredo debe desarrollarse en su propio hogar. Esto da ocasión a determinadas escenas poco comunes en las comedias de Calderón, como es la inspección que dama y criada hacen de las pertenencias de los invitados, husmeando en sus papeles y oliendo la ropa del galán. La clausura y los mecanismos para ocultarla acaban jugando a favor de Ángela, que

³⁵ «Los moralistas no eran partidarios de que los viudos contrajeran segundos matrimonios. [...] Este empeño obedecía a la mentalidad clerical, de acuerdo con la cual, la represión sexual, la perfección individual y el orden social son inseparables. Para los moralistas una sociedad ideal y perfecta hubiera sido la que se aproximara a su idea del mundo angélico [...]. En general, veían el matrimonio como un mal necesario para asegurar la reproducción. Y pensaban que los que habían estado casados una vez ya habían hecho su contribución genética a la Historia. [...] Eran contrarios a que se celebraran segundas bodas, tanto hombres como mujeres. Pero ponían más énfasis en que no se volvieran a casar las mujeres porque hacían una especie de traslación hacia el futuro de la fidelidad debida al marido y del derecho exclusivo de este al uso del cuerpo de su mujer» (Vigil, 1986:198–199).

disfraza su identidad y se convierte en una *dama duende* sin nombre y, por lo tanto, sin responsabilidades de clase o de estado. La presencia que deja notas y revuelve la alcoba no es una viuda, ni siquiera es humana; la máscara del duende le permite dejar de ser quien es y actuar con una libertad hasta entonces desconocida intramuros de su cárcel. Solo cuando se revele tapada ante don Manuel empezará su vida a correr peligro, acercándose el peso de la realidad y el deber a medida que la obra llega a su fin.

De más libertad dispone Marcela en *Casa con dos puertas*, aun siendo su grillete un hermano igualmente severo y obsesionado por el honor. Don Félix también cree en las ventajas del encierro, dando por hecho que su honra está a salvo siempre y cuando permanezca oculta de posibles agravios. Al igual que en *La dama duende*, la futura afrenta se materializa en un apuesto caballero al que, por las leyes de la cortesía inherentes a su condición de noble, el receloso hermano ha de admitir en su casa. Sin alacena, en una pequeña habitación escondida y con la prohibición de ser vista se encuentra la dama durante toda la estancia de los visitantes. El veto de don Félix anima más que amedranata a Marcela, que acaba fijándose en el galán incitada por la curiosidad; tan infructíferas como a don Luis y don Juan le resultan a Félix sus protecciones de honor, pues son ellas mismas las que acaban uniendo a los amantes:

MARCELA ¡Cuánto ignora, cuánto yerra
 en esta parte el honor! [...]
 Este recato, en efecto,
 en Félix mi hermano, esta
 curiosidad, Laura, en mí,
 o este destino en mi estrella,
 despertaron un deseo
 de saber si el huésped era,
 como gallardo entendido,
 cosa que quizá no hiciera
 a no habérmelo vedado.

(Calderón de la Barca, 1960b:287)

Marcela aprovecha que su encierro no es tan férreo como el de Ángela³⁶ y se cita con Lisardo en casa de su amiga Laura, espacio ajeno a la influencia de don Félix que la protege al tiempo que le permite obviar sus responsabilidades familiares: mientras se hace pasar por la dueña de la casa, la dama puede dejar de ser «Marcela», la hermana custodiada, para ser simplemente una «mujer noble» sin identidad ni más ataduras que las de la honestidad y el decoro; para ella, la casa de Laura se asemeja a un escenario en el que le es posible actuar *como ella quiere* en vez de *como su hermano le impone*. Sin embargo, su escenario es un espacio connotado, ya que no deja de ser la vivienda de una noble: así como Ángela podía romper las leyes del decoro al interpretar el papel de un duende, Marcela tiene un código de conducta de respetar; puede dejar de ser ella misma, pero no le es posible «dejar de ser quien es». Ese condicionante le obliga a descubrir su rostro, a responder determinadas preguntas incómodas sobre su relación con Félix y, lo más importante, la expone a los peligros del honor:

MARCELA Y así suplicaros quiero
que a don Félix no le deis
señor, más señas de mí,
ni le digáis que yo os vi,
ni que mi casa sabéis;
porque me van en rigor
a una sospecha creída,
hoy por lo menos la vida,
y por lo más el honor.

(Calderón de la Barca, 1960b:289)

Sea dentro o fuera del hogar, Marcela y Ángela son culpables de un mismo delito de desobediencia. Al hacerlo, se han enfrentado a la autoridad del familiar que las guarda, deshonorándolos tanto por no respetar sus órdenes como por reunirse con un hombre sin

³⁶ Aun cuando el encierro de las doncellas fue defendido por algunos moralistas –siendo ejemplo de ellos Juan de la Mora y Alonso de Andrade (Vigil, 1986:21)–, la mayoría de ellos consideraban adecuado dejarlas salir con vigilancia, centrandó sus esfuerzos en definir qué actitud y modales debían mantener durante sus paseos. Esta concesión se debía en gran parte en las grandes dificultades que encontraban a la hora de casarse las muchachas que habían vivido encerradas pues, al no haberse relacionado más que con familiares, carecían de la «desenvoltura» y la «mínima gracia» (Vigil, 1986:24) que se esperaba de ellas. Para no frustrar las posibilidades matrimoniales de Marcela, don Félix debe permitirle salir y mantener amistades ajenas al círculo familiar.

su consentimiento. En el momento en que don Juan y don Félix se descubren burlados – y por ello deshonrados– deciden limpiar la afrenta matando tanto a su «infame» (2011c:316) y «vil» (1960b:308) hermana como al amigo que, sin saberlo, los ha ofendido. Es particularmente interesante ver los razonamientos de honor que mantienen Luis, Juan y Félix a lo largo de las escenas finales de la obra, caracterizadas por la rapidez con la que sucede todo y donde el sentimiento principal es la ira: los hermanos amenazan con la espada a Ángela y Marcela movidos por la vergüenza, pero no olvidan «quien son», es decir, las obligaciones estamentales que tienen con su adversario. Ese código entre caballeros hace que Luis se niegue a entrar en la habitación donde está encerrada la pareja, porque «[...] matarle entre los dos será hazaña / muy cobarde, y aun será / vil traición y no venganza» (2011c:317); en el caso de don Félix, el poder que tiene sobre la vida de su hermana queda neutralizado por el sagrado que le garantiza Lisardo, obligado por su condición de noble a «defenderla y ampararla / por mujer» (1960b:308).

La restitución sangrienta del honor es un rasgo común entre la comedia y la tragedia calderoniana, si bien en una será una posibilidad evitable y en la otra se alza como realidad difícilmente superable. En un universo dramático que gira y vive por y para el honor, los conflictos entre hermanos manifiestan la perdurabilidad de una problemática social que se presenta como irresoluble: víctima y verdugo tienen edades parecidas, por lo que no es posible ver un enfrentamiento entre una generación que valora el orden por encima de todo y otra que antepone su libertad. En el caso de las hijas y las hermanas, un opresor es sustituido por otro, oscilando sobre sus cabezas la misma espada de Damocles. Solo el género que encuadra su historia les permite evitar un desdichado final, siendo en la comedia donde menos presión ejerce el honor que, aunque visible, solo enseña sus fauces y no devora víctimas. Sin negar los atisbos trágicos que se observan en ellas (Olson y Wardropper:1978), *Casa con dos puertas* y *La dama duende* son comedias; su estructura, ingenios y damas siguen las convenciones de la capa y espada, y eso afecta del mismo modo a su final. El espectador sabía que, por muchas dificultades que se presentaran, en la última escena todas las damas acabarían felizmente casadas con su galán, desde Ángela y Marcela a Beatriz y Laura, por eso las protagonistas son una doncella y una viuda, y sus intereses amorosos jóvenes solteros. Por la misma razón, don Luis y don Félix, los hermanos que con más recelo vigilan a la dama, no son solo estoicos personajes secundarios con poca presencia, sino que se los muestra también en su faceta de enamorado, haciéndose patente que su visión del honor no es tan rígida como aparentan

al principio. En ese aspecto, ambas obras son un ejemplo del doble rasero con el que el honor juzgaba a hombres y mujeres, puesto que las mismas situaciones que para ellas son motivo de murmuración y amonestación resultan para ellos perfectamente normales: en *La dama duende*, Ángela se escapa para ir a ver el *Hero* y *Leandro* de Antonio Mira de Amescua; al salir del corral se entretiene hablando, y es entonces cuando don Luis se la encuentra y, viendo a sus amigos reunidos alrededor de una tapada tan «airosa» (2011c:119), decide acercarse. Formar parte de semejante reunión en plena plaza y, posteriormente, perseguir una mujer por la calle no supone una vergüenza para él, y si bien se decide a seguirla para ver si la reconoce, su comportamiento sigue siendo reprobable dentro del impecable código de conducta que impone en su casa. Más adelante, cuando le refiera lo sucedido a su hermana, esta clamará contra de las «mujeres tramoyeras» (2011c:133), salvaguardándose al comentar que seguramente la tapada no sabía quién era su perseguidor, y que solo huía para ser seguida. Su respuesta deriva en un fantástico diálogo que pone en relieve la ironía de la viuda, su conocimiento de lo que espera de ella y el ideal que don Luis pretende imponerle:

DON LUIS ¿En qué has pasado
la tarde?

DOÑA ÁNGELA En casa me he estado
entretenida en llorar.

(Calderón de la Barca, 2011c:134)

Más ostentosas son las faltas de don Félix, quien tampoco tiene reparos a seguir a desconocidas. La amorosa persecución le reporta más beneficios que a su compañero, pues consigue descubrir quién es la dama y dónde vive; una vez resuelto el enigma, empieza a cortejar a Laura, avanzando su relación hasta el habitual intercambio de palabras a través de una reja:

DON FÉLIX Solo digo que obligada
a mis finezas constantes,
a mis servicios corteses
a mis afectos leales,
merecí que alguna noche
por una reja me hablase
de un jardín, donde testigos

fueron de venturas tales
la noche y jardín; que solos
a los dos quise fiarme.

(Calderón de la Barca, 1960b:280)

La honesta distancia del jardín no va a ser respetadas durante mucho tiempo porque, movida por sus celos, Laura va a querer hablar con don Félix a solas. Este, apenado por su desdén, aprovecha la argucia de Celia para escabullirse dentro de su casa. El mismo caballero que no quiere que se diga que dejó entrar a un noble en su casa viviendo en ella su hermana se expone a sí mismo y a su dama a la deshonra entrando, a plena luz del día, en su vivienda justo después de que salga su padre. Más adelante, llegará a arriesgar seriamente su reputación presentándose de improviso en la puerta de Laura solo porque deseaba verla (1960b:290). Por supuesto, todos estos episodios son constantes y esperables dentro de las comedias de capa y espada; y, por supuesto, que don Félix sea un hermano obsesionado con el honor es un pretexto para crear un obstáculo entre la pareja principal. Eso no quita que el galán acepte, en Laura, los mismos comportamientos –salir, hablar o estar bajo el mismo techo que un hombre– que ve reprobables para su hermana. Para el agravio se necesitan dos personas y, sin verlo, don Félix es exactamente el tipo de pretendiente que tanto teme que seduzca a Marcela; sus intenciones son honestas, pero también las de ella y Lisardo. El encierro acaba resultando inútil, porque la encerrada, al igual que él, está dispuesta a saltarse determinadas normas por tal de conseguir aquello que anhela. La caracterización no sangrienta de los hermanos y la soltería –o viudedad– de los implicados permite el final feliz esperado en la comedia. Con un final parejo en verbo y acción el enredo queda solucionado, Marcela y Ángela ganan la libertad de salir de la custodia y el hogar de sus familiares y pasan a ser damas casadas, protegidas y amparadas por unos esposos a los que ellas mismas –o el destino– han elegido.

LA PROTECCIÓN MATERNA Y EL SUEÑO DE LA LIBERTAD

Cuando Lope de Vega establece en su *Arte nuevo de hacer Comedias* la tipificación dramática que va a caracterizar su dramaturgia y la de sus sucesores, lo hace con un sintetismo solamente explicable por la relación de espejo que establece entre sus personajes y sus coetáneos:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha; [...]
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre [...].
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas [...].
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho.

(Vega, 2006:146-147)

El teatro áureo aspira a la verosimilitud al tiempo que moldea y define el ideal. Todos los dramaturgos llevaron a escena virtuosas damas, gallardos caballeros y ancianos venerables, representando ante su público cada parte, estamento y ley que daba sentido a su realidad; y si bajo el corral la madre es la gran pieza olvidada, forzosamente ha de serlo sobre el escenario. Sin entrar a considerar los motivos y arquetipos³⁷ con los que la crítica ha justificado o definido este olvidado personaje, el presente apartado pretende resaltar las similitudes existentes en las madres calderonianas, celosas guardianas de sus hijos que procuran, sin conseguirlo, protegerlos de un futuro lleno de peligros y presagios de muerte. La gran excepción a esta regla general es Semíramis, la «madre devoradora» (Forastieri-Braschi, 1990:32) por excelencia: la reina asiria no puede responder al modelo materno calderoniano porque nunca llega a considerarse *una madre*; Ninias es una

³⁷ Véase Menéndez y Pelayo (1880); García Lorenzo (2012); Caballero (2019) y Schevill (1918).

molestia a la cual ha alejado de su lado, y el rechazo que siente por él es conocido por todo el reino:

SEMÍRAMIS Decir que a Ninias, mi hijo,
de mí retirado tengo,
y que siendo mi retrato,
parece que le aborrezco,
es verdad lo uno y lo otro;
que, como has dicho tú mismo,
no me parece en el alma
y me parece en el cuerpo.

(Calderón de la Barca, 2009:211)

A consecuencia de ello, el enfrentamiento que se desarrolla en la Segunda Parte de *La hija del aire* es más político que maternofilial ya que para ella, la vuelta de Ninias supone la llegada de un usurpador que la aparta del poder (Pelenur, 2001:64) amparándose en la socialmente establecida superioridad de su sexo; el vulgo que no desea ser gobernado por una mujer poco valora las victorias de la emperatriz, sin que les importe que los atributos arquetípicos de género se hallen alternados entre ellos:

SEMÍRAMIS Naturaleza en los dos,
si es que lo es el parecidos,
sino dos yerros: el uno
trocarse con su concepto,
y, el otro, habernos trocado
tan totalmente el afecto,
que, yo mujer y él varón,
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y él cobarde,
yo con brío, él sin esfuerzo,
vienen a estar en los dos
violentados ambos sexos.

(Calderón de la Barca, 2009:211-212)

La naturaleza de Semíramis no varía en exceso de la Primera a la Segunda Parte de la obra. Sigue siendo el resultado de la oposición de Venus y Diana, un «monstruo divino» (2009:123) caracterizado por una dualidad externa –«Siendo sus neutrales trenzas / para ser negras, muy rubias, / para ser rubias, muy negras» (2009:120)– e interna: su cuerpo *venúsico* contrasta con su alma *dianesca*, su delicadeza visible con la oculta

ferocidad y coraje que la impulsa a gobernar. Sin experimentos iniciáticos, Semíramis llega a la corte como reina y sin que nadie le haya enseñado a «ser quien es», por lo que nunca ha de amoldarse al papel secundario que el mundo de los hombres fuerza sobre las damas nobles; la llegada de su heredero a Babilonia es el desencadenante que cambia su significación social y le impone su rol natural de mujer, relegando su psique varonil al silencio de sus habitaciones de viuda. Por esa razón se viste de varón y suplanta la identidad de su hijo, para volver a entrar en el espacio del poder que se le veta, reconociendo a Ninias como sucesor solo en su lecho de muerte: «Yo, si el reino te quité, / ya te restituyo el reino» (2009:320).

Calderón recuperó el arquetipo de la madre devoradora en *Eco y Narciso*, obra que presenta una particularidad dentro de la temática libertad / destino al ser el amor –no la soberbia o violencia– el vehículo de lo trágico; realmente, la influencia del destino no podría mostrarse de otra forma en los bucólicos montes de Arcadia, gobernados por la arrolladora fuerza suprema de Amor, que ejerce su influencia en todos y cada uno de los protagonistas de la obra: Liríope fue secuestrada y olvidada por su amante, Narciso es fruto de su violenta pasión, Eco es la esquivada dama que a todos enamora, las aguas cautivan ingenuos galanes. El alado dios toma mil formas, siendo para Narciso «una voz y una hermosura» las que «solicitarán su fin» (1969e:1914): «Guárdale de ver y oír» (1969e:1914), advierte Tiresias a Liríope antes de dejarla sola en su oscura gruta, cárcel voluntaria en la que la pastora se protege de los embistes de Fortuna, espacio matricial donde aísla al hijo, anulando sus sentidos, subyugando su voluntad. Su control es tan extremo que ni tan siquiera le permite «discurrir» (1969e:1914) sin su autorización, criándole como a un bruto mientras le niega la libertad de la que disfrutaban las fieras:

NARCISO

Pues si una fiera y una ave
del lecho y el nido echan
a sus hijos, para que ellos
a vivir sin madre aprendan,
¿por qué tú, viéndome ya
con las alas que en mí engendra
el discurso, y con el brío
que mi juventud ostenta,
no me despides de ti?

(Calderón de la Barca, 1969e:1909)

Liríope mantiene a Narciso encerrado en la cueva –extensión alegórica de su vientre– para protegerlo e impedir su crecimiento: mediante el control del entorno, la madre fuerza un estado infantilizador sobre su hijo, manteniéndolo en un estado de inmadurez y dependencia que impide el desarrollo de los instintos básicos de la pubertad, castrándolo simbólicamente para alejarlo del deseo sexual que amenaza su vida. Para impedir que los hados se cumplan, Liríope no solo separa a Narciso de la colectividad, sino que pretende anular sus sentidos, siendo el resultado de su crianza un cruce entre hombre y niño débil e ignorante, plagado de miedos e incapaz de sobrevivir más allá de su cueva, como demuestra su corta estancia en la aldea.

En las obras libertad / destino se produce siempre un cambio de localización que activa el hado trágico de sus protagonistas a la vez que los separa de sus captores. En *Eco* y *Narciso*, este cambio de paradigma se produce con matices, ya que se libera físicamente al preso sin que ello comporte la desaparición de la vigilancia materna. Con su regreso al prado Liríope vuelve a estar bajo el amparo de su padre, ahora cabeza de familia, y su hijo deja de ser un rehén para convertirse en un mozo más al cual no puede negar relacionarse con el resto de pastores y pastoras, de entre las que destaca la bellísima Eco. Su hermosura y su voz aumentan los terrores de la madre, quien decide seguir dominando a su hijo desde la distancia, respetando el decoro social, mediante la compañía constante de Bato y proyectando sobre su hijo a sus obsesiones, encomiándole a que se guarde de cualquier situación que pueda desencadenar su muerte: «Que tú solo no más / podrás guardarte a ti mismo» (1969e:1920). Estas palabras se asientan en la mente del galán, haciéndole preso de sí mismo, pero el amor todo lo vence, y la atracción de Narciso por Eco lo lleva a rechazarla y a buscarla, haciéndole partícipe de un juego amoroso en el que se enfrenta su instinto y su destino. Testigo de su debilidad, Liríope decide volver a intervenir, segunda *hamartia* mortal que enmudece a Eco y da voz a la «ninfa» de la fuente. La fatalidad ha llevado al galán hacia su muerte, pero es su madre, no su destino, quien lo arroja al agua, porque Narciso no está condenado a enamorarse de sí mismo. La atracción que siente por su reflejo no es el resultado cruel de una flecha de Cupido, sino que nace de su ignorancia: Liríope lo ha anulado tanto desconoce sus atributos físicos, siendo su muerte el resultado de sus excesivos celos –«Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios / que para estorbarlo puse» (1969e:1940)–. Protegiéndole del amor que tanto la hirió (Hesse, 1960:134) condena a un hijo que ha de entregarse a las aguas para dejar de temer.

Entre *Eco y Narciso* y *El monstruo de los jardines* pueden establecerse ciertos paralelismos más allá de su argumento libertad / destino, como la anulación de la propia naturaleza y el impulso del amor como desencadenante de lo trágico: Narciso reprime sus sentimientos e impulsos para evitar ceder a la hermosura que lo amenaza, mientras que es la condición masculina de Aquiles lo que lo precipita a la muerte. Tetis ha leído en las estrellas que las Moiras sitúan el fin de su hijo en la guerra de Troya, conflicto al que pretende arrastrarlo Ulises y al que, como hombre, Aquiles no puede ignorar. Para alejarlo del rey de Ítaca, la nereida cubre a su hijo en ropajes de mujer y lo envía a Gnido suplantando la identidad de Astrea, fallecida prima de Deidamia. La pasión que Aquiles siente por la dama lo lleva a renunciar a «nombre, ser, honor y fama» (1969h:2000), matando parte de su identidad para poder vivir cerca de su hermosura. Sin embargo, Aquiles no encuentra en el reino de Polemio la felicidad que ansía, pues tampoco allí puede ser libre: correspondido por su amada, el exterior femenino de *Astrea* obliga a la pareja a mantener sus amores en secreto, situación que se hace insostenible en el momento en el que llega la petición de matrimonio de Lidoro; es entonces cuando el hijo de Tetis se da cuenta de que ha huido de la muerte en vida de la gruta por una vida a medias con Deidamia, anhelo que no puede conseguir disfrazado y que perderá si se descubre como hombre:

AQUILES	Monstruo, pues, de dos especies, tu dama de día, y de noche tu galán; no te merece mi amor de galán, mi dama, ni favores, ni desdenes, pues ni dama me despides, ni galán me favoreces.
---------	---

(Calderón de la Barca, 1969h:2010)

«¿Puedo yo no ser quien soy?» (1969h:2010), le responde sencillamente ella, encerrando en su pregunta todo un universo de obligaciones, principios y destinos; Deidamia no puede dejar de ser la heredera de Troya, y al aceptar su papel ha de separarse de su enamorado quien, al perderla, decide renunciar a todo y asumir su mortal sino, abocándose a la muerte de la misma forma en que Narciso se sumergió en las aguas:

AQUILES Fortuna, piérdase todo
 día que a Deidamia pierdo. [...]
 Así yo, habiendo dejado
 la nupcial ropa de Venus,
 solo túnicas de Marte
 vestiré [...].
 Adiós, teatro funesto
 donde mi primer amor
 representó sus afectos.
 Adiós, bastardos adornos
 de mi cautela instrumentos.
 Adiós flores, adiós fuentes:
 adiós Deidamia.

(Calderón de la Barca, 1969h:2020)

Fortunas de Andrómeda y Perseo continúa la temática heroica, narrándose en la Comedia la ascensión del hijo de Júpiter. Soberbio y valiente, Perseo es quien más ansía descubrir su linaje, cuestionando constantemente a su madre, mostrándose siempre inquieto e insumiso ante ella. Su rebeldía es probablemente dada por su crianza asilvestrada, sin preceptos ni decoros: «Perdonad, que es hijo mío; / y criado en aquestas caserías, / no sabe lo que son cortesánías» (1969m:1648), se excusa Dánae a Polídites ante la rústica contestación que su hijo le dirige al rey. La dama ha dado al joven toda la libertad que le negó Acrisio, y eso ha hecho que su relación sea distante, distancia por otra parte necesaria para el desarrollo del argumento, ya que, dramáticamente, Dánae es la pieza que une las tramas de la obra: su encuentro con Júpiter provoca los celos de Juno, originándose así su enfrentamiento con y Mercurio y Palas, medio hermanos del protagonista; los dos dioses le muestran en un sueño el pasado de su madre, tornándose la visión en realidad solo cuando la identidad de su madre es desvelada por Lidoro. Polídites reconoce y restituye socialmente a la dama, que deja de ser Diana para retomar su auténtico nombre; con su identidad se descubre también parte del hado de Perseo, siendo su sangre en parte divina y su destino³⁸ el impulso que lo lleva a buscar la gloria:

³⁸ En la obra solo es relevante parte del horóscopo de Perseo, sin que llegue a especificarse que la tiranía de Acrisio se origina por el temor que siente a que se cumpla el oráculo de que su nieto lo asesinará. La Comedia se aleja del componente trágico y se centra en el heroico, augurándose solamente sus futuros triunfos a través del Polídites: «Ha de venir una beldad a ellos, / madre de un joven que ha de enriquecellos / de triunfos de que el sol será testigo» (1969m:1647).

POLÍDITES Porque has de saber, Perseo,
que eres de sangre tan alta
que en aquesta obligación
me pone el cielo [...].
Y así, pues con tus sucesos
hoy mis sucesos se enlazan,
dándose la mano a un tiempo
tu noticia y mi esperanza.

(Calderón de la Barca, 1969m:1659-1660)

Encauzado ya el camino del héroe, la función conductora de Dánae desaparece, haciéndolo a su vez ella a mitad del segundo acto. La princesa de Argos, más tutora que madre, se separa de Perseo sin tan siquiera despedirse, puesto que no tiene que defenderlo de un futuro que se le presenta prometedor.

DE PADRES TIRANOS E HIJOS REBELDES: LA CONFRONTACIÓN DE LAS DOS CARAS DEL HONOR

Dentro de la «biografía del silencio» de Pedro Calderón de la Barca destaca un escabroso episodio familiar, un rumor que ha ido pasando de biógrafo a biógrafo sin tener fundamento ni pruebas verídicas y que saltó del campo de la vida al de la obra del autor a partir de los estudios de Anton Constande y, especialmente, Alexander Parker (Trives, 2015:46), quien vio en las singulares relaciones fraternales de *La devoción de la cruz* y *Las tres justicias en una* la sombra del supuesto incesto entre su hermana Dorotea y Francisco –hijo natural de su padre–, crimen del que Diego, otro de los hermanos, estaría al corriente y a favor; su aberrante relación explicaría la dureza que Diego Calderón padre mostró hacia sus hijos en 1611, año en el que expulsa a Francisco de su casa, destierra a Diego a México y envía a su hija a un convento toledano. Sin duda, lo morboso de la situación contribuyó a que esta hipótesis perviviera hasta ser oficialmente desmentida en las biografías calderonianas de Cotarello y Cruickshank:

Hoy en día sabemos que las fechas no encajan en la segunda hipótesis. El plan de enviar a Diego a México se puso en marcha en abril de 1608, cuando Dorotea (bautizada el 4 de marzo de 1598) acababa de cumplir diez años. El Francisco, de dieciocho, que le acompañó pudo haber sido Francisco González, en cuyo caso no había sido expulsado todavía de casa. Podría aducirse, no obstante, que el padre pensó que en torno a marzo de

1608 había sucedido algo que provocó el envío inmediato de Diego y Francisco a México, y el traslado de Dorotea a Toledo cuando se supo con claridad que estaban pensando en regresar a España; pero suponer que Francisco, a sus dieciocho años, abrigaba realmente planes respecto a Dorotea, de nueve, con la connivencia de su hermano, de once (Diego fue bautizado el 21 de abril de 1596), resulta excesivo para nuestra imaginación. La explicación más segura es, tal vez, que años después, cuando el poeta elaboró argumentos a partir de relaciones familiares problemáticas, se dio cuenta de las posibilidades de desastre que habían existido en su propia familia y desarrolló en su imaginación una situación que no se había dado en la realidad (Cruikshank, 2011:100).

Más probable que un incesto es la posibilidad de que los hermanos, cada uno por su parte, hubieran hecho algo que disgustara a su padre y motivara su salida del hogar familiar. Ciertamente, parece la premisa más viable si se tienen en cuenta los documentos que se conservan de don Diego, en los que aparece retratado como un hombre autoritario y propenso a la venganza que intentó controlar a sus hijos incluso después de morir: en su testamento advierte a Diego que si se llegaba a casar con alguna de sus primas o «con una persona con quien me dijeron trataba dello» (Cruikshank, 2011:96) sería a costa de su herencia, amenaza dirigida también a Francisco: «Y a él le mando expresamente no se case con aquella mujer con quien trató de casarse, y si lo hiciere y conforme a las leyes le puedo desheredar de todo, lo hago» (2011:97). A Pedro Calderón –que por aquel entonces tenía quince años– no le impone ninguna condición matrimonial, pues dos años antes ya se había decidido que no iba a casarse; su lugar estaba en la capellanía que su abuela materna, Inés de Riaño, había fundado en la iglesia de San Salvador. No parece que don Diego tuviera en cuenta la voluntad de su hijo cuando, preparándolo para su futuro cargo de primer capellán, lo matriculó en Derecho Canónico en la prestigiosa universidad de Alcalá de Henares en 1614, estudios que abandonaría en el instante en que su padre falleciera:

La muerte prematura del padre tuvo al parecer como consecuencia su decisión de lanzar una nueva apuesta en lo referente a su carrera; en vez de regresar a Alcalá para licenciarse en Derecho Canónico, se matriculó en diciembre en Salamanca, donde se podía estudiar también Derecho Civil. Quizá influyeron en él consideraciones de tipo económico, pero no deberíamos desestimar la posibilidad de que Pedro reaccionara ante el final de lo que consideró una tutela opresiva por parte de su padre. Al fin y al cabo, el padre había supuesto, sin duda, en su testamento que su muerte no dejaría a Pedro sin el dinero para proseguir su formación universitaria. Si aquel no era otro más de sus errores de cálculos económicos –y la continuación lo fue–, el hecho de que Pedro no regresase a Alcalá para el segundo trimestre parece un rechazo deliberado de los deseos de su padre (Cruikshank, 2011:101).

El dramaturgo empezó su andadura literaria tras la muerte de su padre. Quizá este no habría aprobado que un hijo suyo se hiciera poeta, quizá no sintió la necesidad de escribir hasta que se quedó huérfano. Sea como fuere, sobre 1617-1620 se publican sus primeros poemas (Cotarelo, 2001:81) y en 1623 su primera Comedia, iniciando un extenso corpus dramático en el que forzosamente, hubo de volcar parte de sus experiencias personales. Calderón representó de forma recurrente los conflictos que genera el exceso de autoridad, especialmente dentro del ámbito doméstico: de las cuarenta obras que recoge esta tesis, dieciséis presentan un enfrentamiento entre miembros de la misma familia. Dada la similitud que existe entre ellos, es más que probable que la despótica figura paterna que construye el dramaturgo sea un reflejo de su propio padre, encontrándose entonces en el hijo rebelde una parte del mismo Calderón y sus hermanos, todos ellos víctimas de las malas decisiones de su progenitor:

No basta con alegar que se trata de opiniones modernas anacrónicas o que las familias del siglo XVII esperaban que los padres fueran dominantes; dominante no tiene por qué significar destructivo. En las obras de Calderón hay muchos padres cuya actitud dominante echa a perder o destruye las vidas de sus hijos. El tema constituye casi una obsesión. Las madres dominantes son más raras que las que mueren en el parto o poco después (las madres de Segismundo, Semíramis, Rosarda, Leonido, Heraclio, Adonis y Justina), por lo cual parece posible que el joven Pedro acusara a su madre en su subconsciente por haber muerto de ese modo, dejando así vía libre por lo menos a algunas desgracias familiares, sobre todo las de una madrastra hostil y los pleitos subsiguientes. Pedro no habría sido un caso único de este tipo de inculpação subconsciente (Cruikshank, 2011:100-101).

Diego Calderón había de ser algo más que un padre tirano, como más que eso lo fueron aquellos que salieron de la pluma de su hijo. Curcio y Basilio, por ejemplo, son hombres complejos, llenos de miedos, dudas y arrepentimientos. El escritor no solo no juzgó a sus personajes, sino que procuró constantemente evitar reducirlos a simples arquetipos de venganza, dándoles una dimensión tan rica que el lector-espectador no puede evitar sentir una punzada de compasión por ellos; si Calderón acabó usando la escritura como método catártico, parece plausible pensar que, de alguna forma, comprendió a su padre y denostó sus métodos, actuando, cuando la vida le puso en la misma situación con la llegada de un hijo ilegítimo de forma totalmente opuesta a la de don Diego (2011:102).

Dejando a un lado la lectura biográfica, es comprensible a nivel dramático el uso constante del conflicto familiar como marco de la acción por su nivel de significación. En cierto sentido, en Calderón la familia es una estructura metateatral, pues sus integrantes –los protagonistas– se ven forzados a interpretar un papel –el que les marca el ideal del honor– delante del resto de personajes; una de las Comedias que más permite ver este doble juego de ficción es *La dama duende*, donde Ángela es un personaje calderoniano que a su vez interpreta el papel del «duende» y el de «perfecta viuda» con el fin de conocer a don Manuel sin deshonrarse a sí misma y a sus hermanos. Adicionalmente, el que la jerarquía familiar del Seiscientos fuera un reflejo de la estamental permitía convertirla en un microcosmos sobre el que actuaban las mismas fuerzas, amenazas y deseos que se percibían en España, revelándose a través de una confrontación paternofilial todos los poderes y debilidades del Estado. Por todo esto, los diferentes enfrentamientos entre familiares reproducen problemáticas específicas, todas ligadas con el tema del honor; por ejemplo, la problemática del honor estamental restitutorio es representada a través de los conflictos paternofiliales y fraternales, ahondándose en cada grupo una tensión de honor específica: en el primer caso, el *pater familias* se ve obligado de castigar al hijo que ha deshonrado su linaje, cumpliéndose la amenaza del filicidio si no se encuentra otra vía de limpieza como el matrimonio; en las disputas con hijas, el foco del conflicto se desplaza hacia el futuro ya que se centran en el desproporcionado control que los padres ejercían sobre las doncellas, decidiendo su destino –más concretamente, su estado civil– sin tener su consentimiento o tan siquiera valorar su opinión. Complementariamente, este tipo de padre pretende imponer a sus descendientes, sean varones o mujeres, un ideal de perfección filial contra el que los dominados acaban revelándose de algún modo. Finalmente, en los hogares donde el hermano es el responsable de la dama y la honra familiar las presiones del honor se extreman, dando como resultado el encierro de la mujer.

Por más que los conflictos fraternales y los paternofiliales denuncian las tiranías de la honra, este no es siempre una amenaza sangrienta o un atributo negativo; en las obras libertad / destino, el honor aparece vinculado a la dignidad del individuo, traducándose en su innato derecho a vivir de forma acorde a su posición y linaje. Esta visión positiva del honor se encuentra reflejada en los enfrentamientos entre madres e hijos –salvo en *La hija del aire*–, reyes y príncipes o princesas: por protección, los hijos son apartados de la colectividad, impidiéndoseles así cumplir con su rol social; sin

propósito ni rumbo, estos personajes se encuentran anulados, en un estado de parálisis permanente, en un «vivir muriendo» que solo puede superarse mediante el restablecimiento de su legítimo lugar en el mundo, encontrándose entonces con su honor, esto es, con su significado trascendental. Sin embargo, la contextualización positiva del honor no elimina las cadenas que la reputación y la fama imponen sobre los hombres; claro ejemplo de ello el Aquiles de *El monstruo de los jardines*, que accede a ser quien es y cumplir con su destino aun sabiendo que morirá en la guerra: «Ya voy Ulises, aguarda, / que fama y honor pretendo» (1969h:2021).

VI. EL HONOR DE VIRTUD, ALMA DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA*

El honor entendido como el resultado de una vida virtuosa muestra el resultado de una forma determinada de estar en el mundo, y remite a épocas concretas de la historia: así como la vivencia del honor estamental en España es inseparable de los acontecimientos y elementos que formaron el particular microcosmos de su Barroco, la búsqueda de la *virtus* aparece focalizada en períodos de expansión y crecimiento, como lo fueron la Grecia y Roma clásicas y el Renacimiento europeo. Ya Sócrates había enseñado a su discípulo Platón los beneficios del ejercicio de la virtud, entendida como «la creencia en que existe objetivamente una vida buena (tanto para los individuos como para los estados) que puede ser objeto de estudio y definida mediante procesos intelectuales metódicos» (Tomar, 1998:245); el alumno se convirtió en maestro, y de sus enseñanzas entendió Aristóteles que la virtud era la perfecta medianía, la balanza que evita que el hombre caiga en el exceso de los vicios³⁹ y que lo galardona con el honor, el mayor de todos los bienes externos (Aristóteles, 2005:136). La reciprocidad aristotélica entre la *virtus* y el honor sobrevivió a los imperios clásicos, perduró en la Edad Media y encontró en la idiosincrasia del Renacimiento –en su revitalización, humanismo y antropocentrismo– un terreno perfecto en el que arraigar; de este modo, los fragmentos que más claramente muestran la perversión de la *virtus* en una Europa cada vez más mercantilizada son, precisamente, del XVI, siglo que, como Jano, abrió la puerta a un nuevo comienzo que pronto empezó a vislumbrar cómo llegaba su final. Así, a una España en camino a la enajenación, la limpieza de sangre y el honor estamental, le recuerda Juan Luis Vives:

Gloria no es otra cosa sino el renombre de mucha virtud. Honor es el acatamiento prestado a la virtud excepcional. [...] Dignidad es, o bien la buena opinión que tienen los hombres,

³⁹ «Es, por consiguiente, la virtud un estado electivo que se encuentra en la condición media relativa a nosotros, el cual se define con la definición con que lo definiría un hombre sensato. Y es una mediedad entre dos vicios: el uno por exceso, el otro por defecto. Y lo es por el hecho de que los unos se quedan cortos y los otros exceden lo conveniente tanto en las afecciones como en las acciones, mientras que la virtud encuentra y elige el término medio. Por lo cual, en lo que toca a su entidad y a la definición que pone de manifiesto su esencia, la virtud es una condición media, por más que con respecto a lo mejor y a la excelencia sea un extremo» (Aristóteles, 2005:85-86).

granjeada en justicia por la virtud, o cierto decoro que asoma al exterior de la virtud, que vive recatada en la más entrañable intimidad. Poder y reinar es tener a muchos, por cuyo bien mires recta y desinteresadamente. Nobleza es ser conocido por hechos honoríficos, y para el hijo de buenos, es mostrarse semejante y digno de sus padres (Vives, 1977:23-34).

Poco importaban, a mediados del Quinientos, las enseñanzas de virtud del *Enquiridión* o las palabras de los clásicos, al menos en un territorio con profundas divisiones raciales y conflictos estamentales. Las amonestaciones de santa Teresa a los obsesionados con los agravios, a los que ella comparaba con las «casas de pajitas» (1965:337) de los niños, y su recuerdo de que el único provecho importante era el del alma –por lo tanto, el del ejercicio de la caridad y el perdón– solo tenían sentido si se encontraban encerrados en tratados religiosos. El mundo Barroco, o más concretamente, la vivencia del honor del mundo barroco no era ya el de la *virtus* clásica de los moralistas, sino el de la intransigente ley de honor de la Comedia Nueva, aquel que asesina esposas solo por la sospecha, el que encierra hermanas tras alacenas de cristal e impone su autoridad sobre el albedrío. Aunque la preponderancia de uno no significó la absoluta desaparición del otro, el honor de obras era en el XVII un recuerdo lejano, un ideal que no podía sobrevivir en una colectividad basada en la «opinión». La *virtus* fue, como don Quijote, un caballero famélico que rondó por los territorios castellanos, provocando admiración a la vez que burla, destinada a morir, caduca y sin sentido, en la cama del desengaño: «Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano» (Cervantes, 2012: II, 634). Veintiún años después de la muerte del Caballero de la Triste Figura nacía en los escenarios madrileños otro valedor del honor por virtud, Pedro Crespo, un campesino y cristiano viejo en el cual se encuentran dos modos de entender el honor. Los versos en los que él mismo expone su particular razonamiento han tenido tanta fortuna como los del monólogo de Segismundo, y son cita obligatoria para cualquiera que se aproxime a *El alcalde de Zalamea*:

PEDRO CRESPO Al rey, la hacienda y la vida
 se ha de dar; pero el honor
 es patrimonio del alma,
 y el alma solo es de Dios.

(Calderón de la Barca, 2011b:106)

La sorpresa que la expresión «patrimonio del alma» causa en don Lope de Figuera es similar a la fascinación que ha despertado en la crítica; de entre los numerosos artículos y estudios que hay sobre el concepto del honor en la obra, destacan, por su rigor y alcance, los de Peter N. Dunn (1964), el primero en observar las implicaciones legales que la respuesta de Crespo tenía en el drama ya que si bien el honor del villano tiene un origen religioso, sus consecuencias van a afectar al orden jurídico y social del pueblo. Pedro Crespo entiende la justicia y el honor de la misma forma, esto es, como un bien inalienable al ser humano, pues le es natural y otorgado por un poder superior –sea Dios o el monarca–, siendo ambos atributos los vínculos que lo unen con sus hermanos cristianos. Esta concepción se asemeja a la idea de unidad que transmitió san Pablo en el capítulo XII de la Primera Epístola a los Corintios, la cual es, según Dunn, fuente fundamental del honor de virtud del villano (1964:80):

Porque así como el cuerpo es uno, y tiene muchos miembros, pero todos los miembros del cuerpo, siendo muchos, son un solo cuerpo, así también Cristo. Porque por un solo Espíritu fuimos todos bautizados en un cuerpo, sean judíos o griegos, sean esclavos o libres; y a todos se nos dio a beber de un mismo Espíritu. Además, el cuerpo no es un solo miembro, sino muchos. [...] Mas ahora Dios ha colocado los miembros cada uno de ellos en el cuerpo, como él quiso. Porque si todos fueran un solo miembro, ¿dónde estaría el cuerpo? Pero ahora son muchos los miembros, pero el cuerpo es uno solo. [...] Antes bien los miembros del cuerpo que parecen más débiles, son los más necesarios; y a aquellos del cuerpo que nos parecen menos dignos, a éstos vestimos más dignamente; y los que en nosotros son menos decorosos, se tratan con más decoro. Porque los que en nosotros son más decorosos, no tienen necesidad; pero Dios ordenó el cuerpo, dando más abundante honor al que le faltaba, para que no haya desavenencia en el cuerpo, sino que los miembros todos se preocupen los unos por los otros. De manera que si un miembro padece, todos los miembros se duelen con él, y si un miembro recibe honra, todos los miembros con él se gozan. (1ª Corintios, 12:12-26)

Si es Dios quien otorga honor a su Creación, este es un bien connatural al hombre, por lo que no depende de la proximidad con la *fons honorum*, razonamiento que sustenta el honor estamental: tan honorable es Crespo como lo son don Lope o don Álvaro, cada uno piezas imprescindibles del cuerpo social, parte todos como cristianos del Cuerpo Místico de Cristo y, como españoles, todos súbditos de la Corona, favorecidos con una serie de privilegios y subordinados con obligaciones de clase. Leída desde una perspectiva política, la Primera a los Corintios puede traducirse como una valorización del sistema estamental, donde todos los grupos se encuentran en una perfecta relación de ofrecer y servir –o respetar, en el caso de los nobles– al resto, siendo esta la clave que sustentaría la estructura. Crespo pronuncia sus palabras en un contexto muy concreto: pretende

responder a las advertencias de don Lope —«¿Sabéis que estáis obligado / a sufrir, por ser quien sois, / estas cargas?» (2011b:106)— y dejarle claro que su obligación de villano es proporcionar a los soldados una hacienda; su fama y honra están exenta de tributos porque no es un bien terrenal, y mucho menos de clase. Don Lope se admira ante semejante respuesta, pero rápidamente la olvida: en sus dos primeras preguntas a Crespo, el cabo ha dejado claro que para él el honor es un valor estamental ajeno a los villanos, por lo que no entiende cómo el campesino, por rico que fuera, iba a poder «perderse» si no tiene honor que perder en primer lugar:

DON LOPE	¿Cómo habíais, decid, de perderos vos?
PEDRO CRESPO	Dando muerte a quien pensara ni aun el agravio menor...
DON LOPE	¿Sabéis, voto a Dios, que es capitán?

(Calderón de la Barca, 2011b:105)

Por supuesto, Crespo no opina lo mismo. Desde su primera aparición en el drama sabemos que es «limpio linaje» (2011b:85), un hombre sensato que ha sabido acrecentar su fortuna mediante el trabajo bien hecho, respetado en toda Zalamea aunque sea algo presuntuoso al tener «más pompa y más presunción / que un infante de León» (2011b:69). Es, en resumidas cuentas, un hombre hecho a sí mismo, y lo más importante: su sangre está limpia de impurezas raciales. Los dramas de la honra villana estaban siempre protagonizados por agricultores o campesinos, pues eran un *topos* que el público reconocía rápidamente, como apunta Castro en *De la edad conflictiva*:

El retorno a la agricultura y al campesino, doctrinal y literariamente, se debía a haberse identificado el hacer y el no hacer de la persona con el hecho de pertenecer a la casta digna o a la indigna. [...] Ya en el siglo XV alardeaba el judío castellano de ser más apto que la gente de casta cristiana para los menesteres que requerían usar la inteligencia. [...] Partiendo de esa creencia, se llegó a la idea de que solo la tarea de labrar la tierra, o de ocuparse de ella, estaba a salvo de la sospecha de un ancestral judaísmo (1972:XXI).

Calderón hizo un trabajo excepcional en la caracterización de Crespo al hacer que funcionasen en su personaje dos visiones aparentemente antagónicas de la vivencia social y religiosa, puesto que el villano es cristiano viejo de ilustre linaje, y eso en sí mismo ya le confiere honor. Su pureza racial es lo que debe garantizarle el respeto de los soldados, no su dinero, y por esa razón, el rico campesino rechaza comprar una ejecutoria simplemente porque no tiene sentido según sus principios: «Pues ¿qué gano yo en comprarle / una ejecutoria al rey, / si no le compro la sangre?» (2011b:86). Lo fundamental para él es la sangre, pero no la heredada, sino la cristiana. Su visión y porte orgulloso provoca las burlas de los militares y en especial la de don Mendo, quien tiene sangre hidalga pero la hacienda empobrecida; mas, ¿de qué le sirve al mezquino hidalgo el título –comprado por su padre, por cierto– si no puede trabajar para mantenerse? Mendo ha podido pagar su camino hacia la nobleza, pero sigue siendo la burla de Zalamea. Su triste condición lo hace indigno de Isabel, de inferior condición pero de más honra, y la «honra no la compra nadie» (2011b:86).

Toda la arquitectura dramática está diseñada para resaltar el honor del villano, aunque este no sea perfecto. En él se considera presunción y vanidad lo que a los nobles se les entiende como natural, esto es, la exhibición sin reparos de su honra. La «opinión» de sus semejantes es una obsesión para el campesino tanto como lo es para los nobles calderonianos –algunos capaces de matar a sus esposas para limpiarla–, algo que siempre lleva en los labios: de las ocho veces que aparece el término en la obra, repartidos equitativamente en el primer y tercer acto, en cinco es pronunciada por Crespo –primero con orgullo, posteriormente en su súplica a don Álvaro–, una por Juan cuando le recuerda a don Álvaro que los labradores también tienen honor y dos por el militar, burlándose en ambos casos de las presunciones de padre e hijo. A través de los versos donde se especifica la palabra «opinión» se advierte el crescendo del conflicto y se insinúa un final semejante al esperado en las afrentas de honor entre nobles: secreto, bodas o muerte. La naturaleza prudente de Crespo le inclina al secreto; sin embargo, muchos personajes saben ya lo ocurrido, imposibilitándole la ocultación de «agravio tan manifiesto» (2011b:175). El lector-espectador, acostumbrado a los estereotipos y resoluciones arquetípicas de la Comedia Nueva, sabe que las bodas no pueden resultar una alternativa viable debido a las diferencias sociales entre agresor y agredida, a no ser que el dramaturgo decidiera decantarse por una vía más idealizada e igualar de algún modo a la pareja –como ocurre, por ejemplo, en *El perro del hortelano* de Lope o en algunas de las *Novelas ejemplares*

cervantinas–; algo similar hace Calderón al hacer que sea la visión del honor de Crespo la que tome las riendas de la situación:

PEDRO CRESPO [...] Mi hija
se ha criado, a lo que pienso,
con la mejor opinión,
virtud y recogimiento
del mundo, tal madre tuvo,
¡téngala Dios en el cielo!
Bien pienso que bastará,
señor, para abono de esto,
el ser rico, y no haber quien
me murmure; ser modesto,
y no haber quien me baldone. [...]
Restaurad una opinión,
que habéis quitado. No creo
que desluzcáis vuestro honor,
porque los merecimientos,
que vuestros hijos, señor,
perdieren por ser mis nietos,
ganarán con más ventaja,
señor, con ser hijos vuestros. [...]
¿Qué os pido? Un honor os pido,
que me quitasteis vos mismo.

(Calderón de la Barca, 2011b:174-176)

A lo largo de su súplica, Crespo maneja dos conceptos básicos, esto es, la dignidad de su familia y las obligaciones del militar. El anciano empieza preciándose de la honestidad de su hija y esposa, concluyendo con sus propios cuidados. Este primer bloque temático pretende convencer al capitán de que sí existe una igualdad entre él e Isabel, y por lo tanto las bodas son una solución digna para las dos partes implicadas. El dinero será, posteriormente, la amalgama que una el argumento basado en la nobleza del espíritu con la nobleza de clase, recordando el alcalde su fortuna antes de admitir los distintos «merecimientos» que gozan los hijos de caballeros y los de campesinos, pero rápidamente añade que, al ser don Álvaro de linaje ilustre, nada pierden las futuras generaciones. Concedor del poder del dinero, le ofrece todos sus bienes terrenales a don Álvaro, incluso su vida y la de su hijo, para que repare la opinión de Isabel y restablezca su honor familiar: «Crespo has turned the other cheek to the Captain, offering him his own dishonour (in the eyes of the world), offering indeed to become the mere thing which the Captain has assumed him to be, if he will grant Isabel status and respect as a person» (Dunn, 1960:100). El orgulloso labrador es capaz de renunciar a su «opinión», lo más

sagrado que tiene, para salvar la de su hija. La humillación física del anciano arrodillado llega de esta forma a límites trascendentales:

Calderón shows what are the spiritual implications of Crespo's material offer. He is asking the Captain to recognize what unites them both; begging the Captain to look to his own Christian honour, to put himself right with his own soul and its patrimony, before God. Not simply «mi honor», but «un honor», for the honour of Christians is a communion, and although no man can destroy it, he can wound it, and all share in the common hurt (Dunn, 1960:101).

La tensión llega a su clímax, y corresponde a don Álvaro aflojarla y resolver el conflicto. No obstante, el capitán solo la aumenta. El soberbio militar se sabe intocable por el poder civil, así que se permite amenazar y despreciar al anciano que tiene a los pies: «poco tengo que temer; / si por justicia ha de ser, / no tenéis jurisdicción» (2011b:177). Su única recomendación es que Crespo se mantenga en silencio, sin importarle el ostracismo que eso supone para la familia del labrador. Ante esta situación, en los esquemas fijos del teatro, el padre solo podría desagraviarse mediante el asesinato de la víctima, elemento deshonoroso y conflictivo. Pero Crespo ya ha decidido no hacerlo, porque el sacrificio del inocente resulta demasiado antinatural para aquel que, como él, que se rige por un firme y personal código de conducta. La muerte de Isabel solo es una opción para Juan, más cercano a la faceta soberbia y violenta del honor al estar más contaminado por el dinero, fácilmente vinculable a la noción estamental del honor:

If gold has not transformed Pedro Crespo, it has transformed his children [...]. The first we learn about Juan is that he plays «pelota» and, like a genuine Calderón noble, has lost. [...] Unlike Juan Labrador, Crespo has no apparent objection to his son's playing «pelota». His quarrel with Juan takes up the matter of risk. According to the father, Juan ventures more than cash when he makes bets he cannot immediately cover; he needlessly endangers his reputation. [...] The thematic unity of the apparently random progression from a rich but always endangered harvest to a son who has come to ask his father to pay his gaming debts is that gold is a noble metal which, when possessed in sufficient quantity, raises the consciousness of the possessor from physical to metaphysical preoccupations. «Opinión» is Pedro Crespo's entirely aristocratic obsession. But he wishes for his son to preserve his standing through peasant caution, never pledging more than he can immediately pay. Yet Juan has moved far more deeply into aristocratic values and knows that the noble, in wagering all, risks the loss of all (Ter Horst, 1981:307-308).

Juan dispone de dinero, formas y mentalidad de hidalgo, pero carece de un título que proteja sus intereses. El hijo que pide dinero a su padre porque lo ha perdido todo

apostando busca en la ejecutoria la argumentación para desdecirse de sus obligación de acoger soldados, «y redimir vejaciones / del sol, del hielo y del aire» (2011b:87), algo que lo une a don Álvaro. Tanto el militar como el labrador entienden el estatuto de la nobleza como un manto protector, una excusa que les evita enfrentarse a las penalidades y los castigos. Por eso Juan, tan cerca del honor de la Comedia y tan lejos del de virtud de su padre, no duda en esgrimir la espada contra su hermana, en una escena que podríamos encontrar en numerosas obras de honor calderonianas. Juan sobrepasa sus funciones y límites sociales dos veces intentando salvar su honor: primero ataca a un oficial, algo impensable para un villano, y luego se hace heraldo del honor familiar, función que corresponde a su padre. Por su imprudencia y arrogancia, Pedro acaba encerrándolo hasta poder llevar a cabo sus planes (Jones, 1955:447); unos planes que, por otra parte, nadie consigue comprender, porque el agraviado hace justamente lo contrario a lo esperado y hace aún más pública su vergüenza al iniciar un proceso judicial que expone a todo aquel que no lo supiere ya el estupro de Isabel. Crespo se sobrepone a su papel de padre y pasa a sumir su función de representante de la ley, y publica su deshonra para garantizar su desagravio. Como alcalde, sabe que don Álvaro, que tan confiado se mostraba al tener la certeza de que sus delitos no iban a considerarse graves dentro de un tribunal militar, pagará con su sangre la ofensa, quedando su honor nuevamente limpio. Ante la noticia de lo sucedido, el poder militar se alza contra el villano que se atreve a enfrentárseles, reencontrándose don Lope y Pedro Crespo en una escena muy similar a la de su presentación:

DON LOPE	¿Vos sabéis que a servir pasa al rey, y soy su juez yo?
PEDRO CRESPO	¿Vos sabéis que me robó a mi hija de mi casa? [...]
DON LOPE	¿Vos sabéis cuánto os prefiere el cargo que he gobernado?
PEDRO CRESPO	¿Vos sabéis que le he rogado con la paz, y no la quiere?
DON LOPE	¿Que os entráis, no es bien se arguya, en otra jurisdicción?
PEDRO CRESPO	Él se me entró en mi opinión, sin ser jurisdicción suya.

(Calderón de la Barca, 2011b:191-192)

El cabo y el alcalde siguen hablando en idiomas de honor opuestos. Figueroa entiende la justicia como su justicia, representando el «esprit de corps» que asocia el honor a la pertenencia de una institución más que a la clase social (Dunn, 1960:93). El que su jurisdicción haya sido saltada por un vulgar villano es algo incomprensible para él, aunque entienda los motivos que han llevado a Crespo a detener a don Álvaro; solo desde la comprensión de que uno de sus oficiales se ha propasado tiene sentido su promesa de restitución «Yo os sabré satisfacer, / obligándome a la paga» (2011b:192)—, pero esta llega tarde y, probablemente, resultaría insatisfactoria para los ofendidos. El alcalde condena tras un juicio al acusado, el padre queda vengado sin que haya caído en venganzas personales a las cuales renunciaba a principios del acto tercero, y aplica su justicia de forma imparcial, protegiendo a Isabel y encerrando a Juan. Cuando este pase a ser un soldado más, queda bajo el mando de Figueroa y sale enseguida de prisión, hecho que muestra una vez más la sobreprotección de los militares y la permisividad del cabo. Si la obra concluyera de este modo, el final resultaría en exceso idealista y ajeno a la dramaturgia de Calderón. Crespo sigue habiéndose propasado en sus funciones, y el pronóstico social de Isabel no augura ser muy positivo aun cuando, en teoría, la afrenta ha sido solucionada: la mancha que acompaña su reputación es demasiado grande y notoria, y si bien en *El alcalde de Zalamea* se aboga por cambios y nuevas perspectivas de entender las reparaciones y el honor, en ningún momento se olvidan las exigencias y consecuencias de la nueva ley del mundo. La intervención *ex machina* del rey salva la vida del alcalde y de toda Zalamea, contra quien iba dirigida la ira de Figueroa. La justificación que el campesino da de sus acciones al monarca es paralela a su explicación del honor a don Lope, estableciéndose una vez más una relación directa entre el primer y el tercer acto:

PEDRO CRESPO Toda la justicia vuestra
 es solo un cuerpo no más;
 si este tiene muchas manos. [...]
 Y ¿qué importa errar en lo menos,
 quien acertó lo demás?

(Calderón de la Barca, 2011b:197)

La unidad del Cuerpo Místico de Cristo que aúna a los hombres en su honor se troca al final de la representación en la unidad del sistema judicial español, cuyo máximo

representante es el rey; y Crespo no se está dirigiendo a un monarca abstracto, sin más nombre que el de «Rey» en el *dramatis personae* del drama, sino que habla con Felipe II, conocido por sus actos de clemencia y su piedad. Antonio Regalado recuerda en *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* la imagen que el pueblo tenía del monarca, poniendo de ejemplos de su virtud sus indultos a un gran número de condenados a muerte el Viernes Santo de 1579 y la liberación durante su viaje a Lisboa de todos los prisioneros de las ciudades por las que cruzó (1995, I:376). Por supuesto, históricamente el rey debía ser Felipe II pues el drama se construye a partir de un episodio real:

La obra de Pedro Crespo se desarrolla sobre un fondo histórico concreto y enlaza con él: en junio de 1580, Felipe II se pone al frente de las tropas que le esperaban en la provincia de Badajoz para entrar en Portugal. En cuanto a los enfrentamientos entre campesinos y soldados, eran muy frecuentes, como lo atestigua el caso que relata Castro Rossi, y aduce José María Aguirre para explicar la conducta de Pedro Crespo: «Su abuso de autoridad podría considerarse psicológicamente válido, fundado en la desconfianza del villano de que la nobleza le haga justicia; tal desconfianza está justificada por Castro Rossi, narrando el caso de un soldado que, habiendo herido al padre y el hermano de una doncella, que luego violaría, fue mandado prender por su jefe, don Pedro Girón, quien "la misma noche le dio libertad"». A la misma situación se refiere el artículo tercero del edicto que Felipe II promulga durante su estancia en Badajoz «que ningún soldado ni otra persona de cualquier grado ni condición que sea ose ni se atreva a hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida» (Ynduráin, 1986:304-305).

El rigor histórico, a pesar de todo, no es ciertamente una preocupación para Calderón: en numerosas ocasiones cometió anacronismos y alteró partes de la historia o de los mitos por tal de ajustarlos a la idea que la Comedia pretendiera transmitir, por lo que todo se ha ajustado para que sea Felipe II y no otro monarca el que otorgue el perdón a Crespo. Felipe II da una oportunidad al alcalde para que explique lo sucedido, entiende que la sentencia es «justa en cuanto a la moral», (2011b:46) y premia la entereza de Crespo nombrándole alcalde perpetuo. Queda así, consecuentemente, restablecida la armonía de los extremeños y limpia la deshonra del villano.

Por otra parte, la violencia de la sentencia es desproporcionada: a los nobles, como bien le ha recordado el monarca, se les guillotina, un proceso mucho más breve e indoloro que el garrote. La respuesta del villano puede resultar más o menos cómica o cínica —«El verdugo que tenemos / no ha aprendido a degollar» (2011b:198)—, pero es, indudablemente, una advertencia a todos los militares que van a establecerse a partir de

ese momento en la villa. La crueldad del castigo es uno de los motivos que llevó a Domingo Ynduráin a defender la inexistencia de un honor de virtud en la obra puesto que al final Crespo acaba reparando su agravio con una venganza sangrienta y el encierro de Isabel en un convento, primando entonces el honor estamental sobre el espiritual (1986:309-310). El texto en sí resalta la búsqueda de venganza del padre ofendido —«Pues ¡juro a Dios, / que me lo habéis de pagar!» (2011b:178), le increpa a don Álvaro antes de coger la vara de alcalde—, y la motivación que lo mueve es la reparación de su mismo honor, por mucho que se aproxime a la investigación del delito en traje y funciones de alcalde. Pese a ello, la resolución y el castigo recaen sobre el culpable, no la víctima. Esta es una diferencia fundamental entre *El alcalde* y la mayor parte del corpus calderoniano, más centrado en mostrar las continuas injusticias que recaen sobre la víctima que en ofrecer castigos que, en su mundo coetáneo, en el Madrid que él habitaba y paseaba, simplemente no ocurrían, y cuando lo hacían, como es el caso del alcalde extremeño que se atrevió a detener a un militar, se convertían en noticia y mito. Además, por la forma como se anuncia el ingreso en el convento de Isabel se extrapola que la decisión ha sido tomada por la dama, no por su padre: «Un convento tiene ya / elegido y tiene esposo, / que no mira calidad» (2011b:199).

En más de una ocasión ha presentado el dramaturgo la opción del convento, la cual solo puede aparecer o impuesta por la figura masculina de más autoridad o bien elegida libremente por la mujer por tal de proteger los restos de su honra, como ocurre con Leonor en *No hay cosa como callar*. Por el comportamiento general de Pedro, pero especialmente por el de Isabel, quien se pone a los pies del padre para que la sacrifique en las aras del honor (2011b:166-167), es coherente que salga de ella la decisión de apartarse de una sociedad que jamás va a volver a aceptarla como antes, porque aunque el juicio haya limpiado su ofensa, la «opinión» que los demás tienen de ella se ha resquebrajado. Este matiz anularía la consideración de Ynduráin de que el labrador recluye a Isabel sin su consentimiento (1986:309), quedando Crespo entonces como un hombre piadoso con los inocentes y castigador de ofensores. De modo similar, la afirmación del crítico de que «el mismo hecho de que solo pueda recuperar su honra u honor mediante el castigo legal y material del capitán, demuestra que no es patrimonio del alma» (1986:309) podría neutralizarse desde la perspectiva de que, por mucho que el honor de Crespo es patrimonio del alma, vive inserido en una sociedad donde predomina el honor estamental, al cual se debe: la relación de semejanza que se establece entre la

honra y la opinión –relación que tanto Ynduráin como la mayoría de estudiosos que se han acercado de la obra han recalcado acertadamente– es intrínsecamente barroca e inseparable del género teatral. Crespo puede tener la certeza de tener la sangre limpia y una honra inmaculada, pero no puede evitar el contexto de murmuraciones y juicios de valor externos en el que vive. Esa bipartición entre lo que él cree y la sociedad le exige explica su negativa de asesinar a Isabel y su obsesión con la opinión: el villano solo puede alzarse contra los límites del honor prototípico cuando este colisiona contra los del honor de virtud, viéndose obligado entonces a buscar subterfugios. Lo esperable es que, sin bodas ni posibilidad de un duelo, Crespo limpie su honra con la muerte de su hija o el silencio; que el protagonista decida seguir un camino totalmente distinto ya le ofrece un honor que, aunque no quisiéramos o pudiéramos llamar sin riesgo «patrimonio del alma», es fundamentalmente opuesto al estamental: lo importante no es que haya una venganza; lo importante es quién recibe la venganza, y en qué situación queda la víctima. Isabel no está en un convento porque su padre la considere perdida, sino por el contexto en el que vive. No hay mácula de vergüenza o pesar en la revelación de Crespo del futuro de su hija; ahora estará con un esposo que no mirará su título, sino sus acciones y su honra, impoluta al no haber sido liviandad, sino fuerza, lo que en un primer momento la afrentó. Entre la solución del convento y la que le ofrece don Lope –quien por otra parte, no explicita cómo va a «remediar» la situación de Isabel, por mucho que se lo mencione, a hechos pasados, al villano (2011b:198)–, es lógico que alguien que cree en el honor por virtud se decante por la primera opción. Las observaciones de si la venganza es más o menos personal es un elemento incómodo prototípicamente calderoniano, pero que, en sí, no afecta en profundidad a los temas tocados en la obra, ni a la visión del honor que de ella se extrapola.

El alcalde de Zalamea propone una vivencia del honor tan distinta a las que el dramaturgo tiene acostumbrados a sus lectores modernos que muchos la han considerado una Comedia singular, una rara avis de difícil enclave dentro de su dramaturgia; y precisamente por eso se ha convertido en una de sus obras más conocidas. Salvando las numerosas distancias que las separan, se distingue en la obra un objetivo similar al del *Burlador de Sevilla*: la advertencia a aquellos que abusan de su posición social de su posible fin. Sin la huida constante hacia la idealización, Crespo desmitifica el carácter absoluto del honor estamental, y moviéndose dentro de sus límites consigue mostrar sobre el escenario lo triunfal que resulta escarmentar al agresor sin condenar a la víctima. Eso

no quiere decir, sin embargo, que Calderón no introduzca elementos idealistas: el que su virtud sea tan estimada por el rey que lo convierta en alcalde de por vida es sin duda una licencia poética difícilmente aplicable a la vida real, pero menos probable es que la caída de Roma a manos de los sabinos fuera evitada por el llanto de una mujer, como ocurre en *Las armas de la hermosura*. La obra es un bello canto al honor de virtud, al honor pacífico que convierte a humildes labradores en respetados alcaldes, al honor que protege; un honor presente también en el teatro de Calderón de la Barca, pero que ha pasado por alto, soterrado por truculentas tragedias y uxoricidas, obviado por siglos de acercamiento ideológico al autor. *El alcalde* es una flor de almendro dentro del invierno del honor, pero sigue estando ahí. Es cierto que nunca aparecerá con tanta fuerza como en Crespo, pero el dramaturgo no deja de abogar por él; dos años después, en 1638, lo volvería a hacer aparecer en boca de una reina de Aragón en *Gustos y disgustos*:

REINA

Vasallo mi padre fue;
pero de tanta nobleza,
de tanto honor, tanta fama,
tanto lustre, tantas fuerzas,
que si hubiera otro en el mundo
mejor que vos, cosa es cierta
que con vos no me casara.

(Calderón de la Barca, 1960e:960-961)

Dos concepciones del honor, que trasladan dos modos de ver el mundo y el valor del individuo en sociedad; uno es hija de su tiempo, un reflejo del clima de asfixia y control que manifiesta el teatro áureo, otro es la herencia de un pasado clásico, más centrado en la ética social y menos en su organización, un recuerdo que pervivía casi exclusivamente dentro de libros religiosos. Sin uno no puede entenderse el otro, pues la preponderancia del honor estamental solo indica el pulso vital del Barroco, pero no puede eliminar su contraparte, que va vislumbrándose en breves versos en alguna comedia, o en la vida de algún hidalgo andante que se cansó de todo y decidió vivir en su locura y su virtud.

VII. *LAS ARMAS DE LA HERMOSURA,* ESPEJO DE UNA SOCIEDAD EN CRISIS

A lo largo de su historia, la sociedad española ha ido experimentando determinados cambios en su estructura: distribuciones estamentales, de clases, sistemas totalitarios, democráticos, monárquicos y republicanos, cada siglo ha moldeado según sus particulares necesidades la distribución y organismos de poder de la colectividad. A pesar de ello, hay, dentro de esa constante mutabilidad, una idiosincrasia tan arraizada en el folclore y las creencias generales que parece destinada a sobrevivir, estoica e inmóvil, a todos los embates del tiempo, eterna en un universo en movimiento. Tristemente, los constructos ideológicos no acostumbran a cimentarse sobre los principios de armonía y hermandad que predicán los textos sagrados de los hombres, quienes hacen, a su vez, que sus Escrituras sean una justificación trascendental de sus concepciones y prejuicios terrenales, garantía de supervivencia de los privilegios que solo una pequeña casta o grupo disfruta. Dentro de estos axiomas discriminativos, destaca la misoginia inherente e imprescindible de la sociedad patriarcal, presente en los clásicos griegos y latinos, en la Biblia y en toda la literatura oriental y occidental hasta alcanzar un nuevo grado de esplendor en el segregado mundo barroco, que coronó su ancestral desprecio a lo femenino con el halo de cristal y espinas del honor. Por supuesto, el siglo de la poesía iba a encontrar nuevos cauces para plasmar sus credos más pasionales, viéndose a lo largo del período dos vehículos de transmisión misógina, los tratados morales y la literatura de tema amoroso, obras de opuesta verba e idéntica res originados por la «decadencia de las costumbres» y unidos por su tendencia idealizadora.

EL CLAVEL QUE SILENCIÓ A AMINTA: IDEALIZACIÓN Y DENOSTACIÓN DE LA MUJER

Desde el medievo, la mujer es, simultáneamente, «angélica figura» (Petarca, 1989:118) y «trampa del diablo para capturar almas» (Andrés de Olmos *apud* Baena Zapatero, 2011:104), paradoja entonces nada contradictoria al ser reflejo de la dual naturaleza femenina fijada por la Vulgata y difundida por la tradición; su carácter seductor

y peligroso es herencia del legado de Eva, la primera portadora de la semilla diabólica de la cual germinaron todas las calamidades del mundo, gran y única culpable de la condenación de los hombres:

Mujer, parirás en medio de dolores y angustias, te volverás hacia tu marido y él te dominará: ¿y no sabes que tú eres Eva? Vive la sentencia de Dios sobre este sexo tuyo aún en este mundo: que viva también la culpa. Tú eres la puerta del diablo; tú eres la que abriste el sello de aquel árbol; tú eres la primera transgresora de la ley divina; tú eres la que persuadiste a aquel a quien el diablo no pudo atacar; tú destruiste tan fácilmente al hombre, imagen de Dios; por tu merecimiento, esto es, por la muerte, incluso tuvo que morir el Hijo de Dios (Tertuliano, 2001:27)

Las Sagradas Escrituras están colmadas de ejemplos de su fatídica influencia: Dalila, Atalía, Jezabel, Herodías, Salomé... todas ellas perdición de los hijos de Adán, malditas de nacimiento, intrínsecamente malvadas. Y sin embargo, aun cargando con el peso de la culpa, algunas consiguieron «vencerse a sí mismas»; prueba de ello es Rahab, la prostituta que ocultó a los espías de Josué en Jericó y garantizó la toma de la ciudad, o la fiel Rut, símbolo de la misericordia divina. Las dos son parte de una línea de devotas hijas y esposas que culmina en María, «la sierva del Señor» (Lucas, 1:38) y madre de Jesús, tan excelsa y virtuosa que tuvo, en su vida y su Asunción, el privilegio de situarse siempre a la derecha de su Hijo, lugar que corresponde, en el Antiguo Testamento, a la madre del rey según los Salmos –«Hijas de reyes están entre tus ilustres; está la reina a tu diestra con oro de Ofir (45:9)»– y el I Libro de los Reyes:

Vino Betsabé al rey Salomón para hablarle por Adonías. Y el rey se levantó a recibirla, y se inclinó ante ella, y volvió a sentarse en su trono, e hizo traer una silla para su madre, la cual se sentó a su diestra. Y ella dijo: «Una pequeña petición pretendo de ti; no me la niegues». Y el rey le dijo: «Pide, madre mía, que yo no te la negaré» (2:19-20).

Eva introduce el pecado en el mundo, María les entrega a los pecadores su Redentor. La raíz infernal de la Primera Mujer da como fruto la Madre del Mundo, la bienaventurada que creyó (Lucas, 1:45). Entre sus antípodas se sitúa la esencia de lo femenino, la María Magdalena que ungió con perfume los pies de Cristo (Lucas, 7:37) y fue el primer testimonio de su resurrección, (Juan, 20:11-18), señalada por el Mesías y silenciada por su Iglesia. El ver a la mujer paralelamente como un arquetipo de

condenación e intercesión divina generó una particular concepción de género que se relacionaba con el masculino bajo el paradigma de repulsión y atracción, asonancia que llevó a la conclusión lopesca de que la mujer era como una sangría, «que a veces da salud, y a veces mata» (Vega, 1984:286-287). No obstante, el juego de opuestos que tanto agradaba a los poetas incomodaba al estamento eclesiástico, encargado de fijar una moral ortodoxa fiel a los decretos tridentinos (Hernández Bermejo, 1988:175): dentro del reformado código social, la mujer perdió parte de los privilegios conseguidos a lo largo del Renacimiento. El acercamiento humanista a las teorías antropocentristas aportó tímidas mejoras en las condiciones de vida de sus compañeras de siglo; la defensa de pensadores como Tomás Moro de sus capacidades intelectuales y del beneficio que comportaba para la república educarlas permitió la aparición de la *docta puella* y la entrada de las mujeres en un mundo de conocimiento que durante siglos les había estado vetado. Sin embargo, su modelo de «mujer instruida» se enfrentaba al de la «mujer virtuosa» de Juan Luis Vives (Martín Casares, 2002:230), viéndose su utopía rebajada a un conjunto de licencias que ofrecían una cierta libertad siempre dentro de la rigidez del hogar; ejemplo de ello fue la aceptación de que las damas pudieran leer, siempre y cuando sus lecturas no sobrepasaran el limitado catálogo religioso aprobado por los moralistas que excluía cualquier divertimento u ociosidad:

Quienes reconocen el derecho y capacidad de la mujer para las letras le imponen otros límites. Debe cuidar en extremo qué libros escoge para leer, dedicando su atención a los piadosos y rechazando los profanos. Se trata en definitiva de utilizar la lectura como medio para fomentar las virtudes propias de su condición y de las funciones que se le asignan: modestia, vergüenza, castidad, prudencia, sumisión y piedad cristiana. Los libros de caballería, las comedias y las novelas de tema amoroso son condenados expresamente (Hernández Bermejo, 1988:178).

Por mucho que las concepciones de género del Quinientos son mayormente idénticas a las medievales, el discurso violentamente misógino de sus antecesores no casaba con los aires de cambio y modernidad propios del siglo, por lo que los moralistas idearon nuevos mecanismos de adoctrinamiento de entre los cuales destacan los manuales de comportamiento, primera muestra del proceso de teatralización por su reducción del individuo a un ideal, sea el perfecto cortesano de Castiglione o *La perfecta casada* de fray Luis de León; no obstante, aunque el peso de la máscara fue impuesto a ambos sexos, el valor de los hombres dependía de las distintas funciones que podían ejercer en la república

(Martín Casares, 2002:218), mientras que a ellas se las definía a partir de su función dentro de una jerarquía familiar: para Vives, la mujer solo tiene sentido en su papel de doncella, esposa o viuda, trinidad a la que fray Luis de la Cerda añade el de la monja (2002:218), estado en el que sigue sometida simbólicamente a un varón. La mujer era entendida como un anexo masculino, por lo que solo le es lícito aquello que contente y mejore la calidad de vida de sus familiares o esposo: el silencio, la soledad y la obediencia son sus tres grandes virtudes, sin las cuales no puede sustentarse una sociedad patriarcal. No es casual que a lo largo del XVI y el XVII el encierro femenino fuese defendido y alabado por los religiosos, pues al retirarla de la vida pública reforzaban la división de los géneros a la vez que les impedían crear disonancias en el modelo de masculinidad. Para defender sus métodos, los autores solo tuvieron que recordar la propensión al pecado que sufrían las hijas de Eva, siendo necesaria la tutela de un noble varón para frenar sus impulsos naturales:

El concepto de «paz en la casa», relacionado con la concordia en el matrimonio y la familia, recaía plenamente sobre las mujeres, responsables directas de la estabilidad y la convivencia pacífica en el seno matrimonial. [...] Luis Vives no solo responsabiliza a las mujeres de la paz en casa sino que justifica esta relación en base al control que deben realizar de sus emociones porque son «naturalmente» malignas y se pueden dejar llevar de la ira, que proclama como una condición innata de la mujer. En este sentido, subraya que las mujeres deben dominarse –o estar dominadas por los hombres, que son más nobles por naturaleza– para que haya paz en el hogar. Para Vives, la «paz en el hogar» constituye, por tanto, una obligación de las mujeres que deben resolver cotidiana y pacíficamente los conflictos familiares controlando su naturaleza maligna. Del mismo modo, Fray Alonso de Herrera responsabiliza a las mujeres de la paz en el hogar, considerándolas mediadoras por excelencia entre Dios y los hombres, cuanto más hacedoras de la paz en el hogar. En cierto modo, el texto alude al culto mariano, muy desarrollado en la España Moderna, y al papel de mediadora de la Virgen María que debía servir de modelo a todas las mujeres castellanas. Para ser esposas perfectas, las mujeres de la época debían mediar en los conflictos, ellas eran las pacificadoras, las hacedoras de paz en la casa (Martín Casares, 2002:223-224).

La unión de las teorías evíticas y marianas refuerza un sistema familiar que complementa a la perfección la estructura social: en su etapa infantil, la niña está gobernada por sus pasiones, por lo que es necesario que su comportamiento esté tutelado por una figura ajena a la moldeable sustancia femenina; esta condición hace que incluso en del período de crianza asociado a la madre, la toma de decisiones sobre su educación recayera en el padre, innatamente más inclinado a la virtud. Superados los primeros años, la muchacha pasa a ser doncella, edad peligrosa al despertarse los primeros instintos

naturales y afianzarse los conocimientos aprendidos. Si la educación paterna ha sido la adecuada, la doncella supera en gran medida su condicionamiento natural y se acerca al ideal materno-conyugal indispensable en su papel de mujer casada, estado en el que aflora la parte mística de su naturaleza y actúa como intercesora entre hijos y marido, ocupando un papel secundario al lado del padre que ejerce su autoridad como juez sobre todos los miembros del núcleo familiar. Indudablemente, para que toda esta férrea distribución sea viable ha de negársele a la mujer cualquier traza de individualismo o de pensamiento crítico, limitando desde su nacimiento sus conocimientos y experiencias, al tiempo que se le ofrecen tratados de perfección y hagiografías que enfatizan los beneficios de la entrega y el estoicismo. Y, por si aún le quedaban preguntas acerca de las imposiciones de su sumisión, sacerdotes, padres y pensadores la acallaban con la sublime virtud del silencio, arma que garantizaba la pervivencia del sistema:

Mas, como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no solo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco. Y el abrir su boca en sabiduría, que el sabio aquí dice, es no la abrir sino cuando la necesidad lo pide, que es lo mismo que abrirla templadamente y pocas veces, porque son pocas las que lo pide la necesidad. Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libtó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones; y así como es esto lo que su natural de la mujer y su oficio le pide, así por la misma causa es una de las cosas que más bien lo está y que mejor le parece. Y así solía decir Demócrito que el aderezo de la mujer y su hermosura era el hablar escaso y limitado. Porque, como con el rostro la hermosura dél consiste en que se respondan entre sí las facciones, así la hermosura de la vida no es otra cosa sino el obrar cada uno conforme a lo que su naturaleza y oficio le pide. El estado de la mujer, en comparación del marido, es estando humilde, y es como dote natural de las mujeres la mesura y vergüenza, y ninguna cosa hay que se compadezca menos, o se desdiga más de lo humilde y vergonzoso, que lo hablador y lo parlero (León, 1972:126-127).

El silencio de la mujer adquiere una renovada importancia en el siglo XVII por ser uno de los elementos fundamentales del sistema de honor: al desprecio misógino que incitaba a los pensadores griegos, romanos, medievales y renacentistas a hacerlas callar ha de sumársele el miedo del hombre barroco, quien se ve directamente amenazado por el «femenil» cuchicheo: si sus secretos e intimidades domésticas alcanzaran oídos

públicos, su reputación quedaría mancillada, sufriendo las consecuencias de su deshonra su valor social y sus relaciones comerciales (Ariès y Duby 1991:VI, 197). Por esa razón era imprescindible que las hijas y las esposas desempeñaran, callando, «su prerrogativa de guardianas del hogar y de la moral familiar» (1991:VI, 29) para proteger su honor de doncella o matrona y el de los varones a ella asociados. La sistemática ordenanza del silencio parece ser indicativo de la resistencia femenina a las pautas de comportamiento patriarcales (Vigil, 1986:16), por lo que fueron necesarias nuevas formas de mantener a la mujer urbana dentro de los inocuos límites del hogar, llenándola con tareas domésticas que la dejen sin tiempo de ocio, enemigo de la virtud y compañero de la murmuración: «si la casada no trabaja, ni se ocupa en lo que pertenece a su casa, ¿qué otros estudios o negocios tiene en que se ocupar? Forzado es que, si no trata de sus oficios, emplee su vida en los oficios ajenos, y que dé en ser ventanera» (León, 1972:81). El dinero fue, nuevamente, el gran adversario de los moralistas, ya que en los domicilios burgueses las tareas domésticas eran responsabilidad de la servidumbre, por lo que la noble desempeñaba un rol más de gestión que de amorosa entrega hogareña. Hilar y rezar solo podían ocupar unas horas determinadas de su día y la tentación de salir debía ser grande, especialmente en los años dorados del corral de Comedias.

Si la lectura piadosa y los quehaceres diarios no podían evitar que la dama fuera «parlera y vagabunda» (León, 1972:81), tendría que ser educada desde el espacio público, precisamente a través del moralmente denostado ocio: el teatro fue el mecanismo de propaganda institucional más eficaz de la monarquía católico-absolutista, representando a través de la «heroína pizpireta y enredadora» los mismos valores que recogía la apocada «ñoña de los moralistas» (Vigil, 1986:35). La perfecta dama que recorría los escenarios españoles exponía a las espectadoras los peligros de perder el honor, las amenazas de la honra y los beneficios que obtienen aquellas que, gracias a su ingenio y su silencio, acaban felizmente casadas con un galán de su estamento y aprobado por sus padres. Desde las tablas a las novelas amatorias, de caballerías, pastorales y bizantinas, pasando por la lírica amorosa, los escritores fortalecieron un modelo femenino silencioso y sufriente, una belleza estática diseñada para ser observada: bien lo sabe Aminta, retratada en el instante en que se cubría los ojos con la mano (Quevedo, 1981:344-355) o sostenía entre sus labios un clavel (1981:342-343); más adorada fue Lisi, que despertaba la admiración y anhelos de Quevedo al peinarse (1981:493), acariciar un pequeño perro (1981:518) o, simplemente, recostarse a descansar a la sombra de un laurel (1981:533-534). Los poetas

barrocos, siguiendo la tradición del amor cortés, se acercan y definen a la mujer con una reverencia casi sagrada al verla como una intermediaria entre la belleza terrena y la belleza de la Creación, siendo Lisi una Laura española, un ángel de perfección que acerca al poeta a lo sublime y lo eterno. Forzosamente por ello, Lisi ha de ser un arquetipo sumamente abstracto sin ningún rasgo de individualidad o personalidad, una bella flor que muere lentamente en un vaso mientras ilumina con su belleza y discreción el honor de los habitantes de la casa. En el universo literario, el género que dotó de más libertad a la mujer fue la comedia, mundo trastocado en el que la dama miente, traza ingenios, se escapa e intenta, en definitiva, ser libre, para escándalo de eclesiásticos y pensadores:

Los papeles femeninos violentaron las restricciones, convenciones, códigos y costumbres de la sociedad, provocando la ira de críticos y censores más proclives a fijarse en la mujer vestida de hombre, provocadora de grandes entusiasmos entre el público y pan nuestro de cada día en los tablados, donde la música teatral tuvo un rico desarrollo que hospedó los talentos de las actrices para el canto y la danza. Otra causa que contribuyó a igualar actrices y actores fue la problemática del conflicto del honor y amor, entre códigos inflexibles y el sentimiento personal. Las figuras femeninas participan de lleno en este conflicto apareciendo en el tablado como personas dotadas de alma, conciencia y libre albedrío (Regalado, 1995, I:935).

Pero aunque en el género del enredo se eliminen las diferencias entre sexos y que autores como Wardropper defiendan que en este tipo de obras las mujeres vencen a los controles masculinos que las sujetan (González, 1995:53), el objetivo que persiguen es esencialmente patriarcal, puesto que solo desean casarse: tomando como ejemplo *La dama duende*, doña Ángela solo se libera del control de sus hermanos después de ser entregada como esposa a don Manuel, pasando de la custodia de un varón a la de otro. La comedia podía invertir los valores sociales, pero no podía suprimirlos y, en aras de mantener el decoro y la verosimilitud, ciertas ataduras debían respetarse. Con todo, es innegable que las damas cómicas de Lope y Calderón consiguieron con su astucia superar la censura y denunciar la asfixiante situación de sus compañeras de siglo, resquebrajando la máscara del imperturbable ideal que, al menos teóricamente, representaban. En el caso concreto de nuestro dramaturgo, la crítica a la extrema misoginia imperante fue verbalizada a través del ligero divertimento de la capa y espada, la gravedad de la tragedia y el agrisado diálogo de la tragicomedia, pero fue en el drama histórico de *Las armas de la hermosura* donde más directamente cargó contra los dictámenes y pretensiones de los moralistas y arbitristas.

EL SENADO ROMANO Y LA JUNTA DE REFORMACIÓN DE OLIVARES

Gaspar de Guzmán tuvo muy presente que, para triunfar, el jovencísimo rey debía ser lo opuesto de su padre. En 1621, España ansiaba un cambio de rumbo político que la devolviera al esplendor de los primeros Austrias, una vuelta a los orígenes que la impulsara lo suficiente como para seguir avanzando. Como le recuerda Francisco de Quevedo, mucho se esperaba del Cuarto Felipe y de la herencia de su sangre, nada menos que una perfección que permita salvar a la patria de la deshonra:

Mucho tenéis que copiar en Carlos V, si os fatigaren guerras extranjeras y ambición de victorias os llevare por el mundo con gloriosos distraimientos. Mucha imitación os ofrece Felipe II, si quisiéredes militar con el seso, y que valga por ejército en unas partes vuestro miedo y en otras vuestra providencia. Y más cerca lo que más importa, su padre de Vuestra Majestad [...] os pone delante los tesoros de la clemencia, piedad y religión. Es Vuestra Majestad de todos descendiente, y todos son vuestra herencia, y en vos vemos los valerosos y oímos los sabios y veneramos los justos; y fuera prolijidad, siendo Vuestra Majestad su historia verdadera y viva, repetiros con porfía las cosas que deben continuar vuestras órdenes, y que esperamos mejorará vuestro cuidado. Haga Dios a Vuestra Majestad señor y padre de los reinos que castiga con que no lo sea (1986:XXII-XXIII).

Tan importante como ser es, en el XVII, aparentar. No era suficiente que el nuevo soberano admitiera y respondiera a las súplicas de sus vasallos, tenía darles una evidencia tangible del progreso que iba a traer su reinado. Con ese objetivo nace las Juntas de Reформación, organismos cuyo objetivo era acabar con la laxitud del régimen anterior y que promovieron pragmáticas de marcada voluntad simbólica, como son las referentes a la moda: las leyes suntuarias, integradas dentro de la remodelación económica de Olivares, fueron mucho más que un ejercicio de control del gasto por su pretensión de moldear la imagen de la corte y la de una nueva España frugal y sobria, tan visiblemente distinta a la anterior que, como menciona Javier Portús, cualquier extranjero que hubiera estado en Madrid en 1618 y volviera en 1623 se habría encontrado en un ambiente completamente distinto (2015:246-247). No obstante, la buena voluntad del gobierno se vio prontamente frenada por una serie de acontecimientos imprevistos, como fue la canonización de cinco españoles –san Isidoro, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y santa Teresa de Jesús– en 1622, tan solo un año después de la creación de la Junta; tal honor no podía recibirse sin unas celebraciones que igualaran la dignidad de sus homenajeados, por lo que la ciudad que esperaba ser modelo de austeridad se llenó de

«ceremonias litúrgicas, representaciones teatrales, certámenes poéticos o procesiones que recorrieron las calles y plazas [...], que se engalanaron con una gran cantidad de arcos triunfales y altares efímeros», (Portús, 2015:251). Para compensar el enorme dispendio económico, se impidió el juego «de cañas y toros» que el ayuntamiento tenía planeado, recomendándose que ese dinero se empleara en limosnas (2015:251), decisión más bien simbólica teniendo en cuenta el gasto previamente acumulado.

Poco después, en 1623, llegaría de improviso el príncipe de Gales, quien durante seis meses disfrutó del agasajo de Felipe IV y sus nobles con constantes banquetes, juegos caballerescos, torneos, procesiones y corridas de toros, llevándose con él a Inglaterra la llamada Venus del Pardo de Tiziano, uno de los cuadros preferidos de Felipe III y magnífica muestra de la generosidad española (2015:252). Los años siguientes darían nuevos motivos de celebración, como los autos de fe y el recibimiento del archiduque de Austria en 1624, la beatificación de san Francisco de Borja en 1625, la visita en 1626 del cardenal Francesco Barberini (2015:252), entre otros. Festejo tras festejo, la opulencia de la corte restauró la debilitada imagen internacional del imperio a la vez que mostraba a los españoles la grandeza de su nuevo soberano, haciendo de las procesiones y los juegos en el símbolo de un nuevo renacer, derrochándose el dinero en espectáculos de gloriosa apariencia mientras las arcas del Estado se iban consumiendo; indudablemente, ningún reinado ha sido tan barroco como el del Rey Planeta.

En su primer lustro como valido, el conde-duque tuvo que enfrentarse a la imposibilidad de equilibrar las necesidades de la política exterior con las nacionales porque, en resumidas cuentas, los ingresos no eran suficientes para sufragar el coste de las numerosas guerras y frentes de gasto que cada día parecían amenazar a la dignidad de la Corona. Sus constantes medidas de ahorro se vieron bloqueados por circunstancias ajenas a su control, como las descritas anteriormente, y por el sistema social del honor castellano: la ostentación era un requerimiento de la nobleza, un imprescindible reflejo de su estatus al que no podían ni estaban dispuestos a renunciar. La teatralización de la sociedad llegó a tal grado de precisión que se llegó a estipular hasta el número mínimo de camisas que debían poseer los nobles:

Un eclesiástico de la época, fray Juan de Castro, calculaba que una señora necesitaba la siguiente ropa: cuatro camisas delgadas a cuatro varas y media cada una, y cuatro enaguas de lienzo a cinco varas, costando seis reales la vara; veinte varas de puntas (para dos enaguas), a doce reales de plata la vara; dos vestidos de seda, a catorce varas cada uno, y

a tres pesos la vara; diez varas de guarnición para cada uno de estos vestidos, a doce reales vara; una pollera de raso o terciopelo, siete varas, a dos pesos cada una; un manto, diez pesos; un corte de puntas, doce pesos. Aparte los vestidos de salir, usaban las mujeres batas para andar por casa; prendas que recibían el nombre de ropas de levantar. Las damas elegantes las llevaban de seda con guarnición. También los caballeros distinguidos hacían uso de tal ropa (Deleito y Piñuela, 1966:181).

Las piezas de vestir que menciona Juan de Castro son solo la base sobre la que se construye el armario de las damas a la que habría de sumársele mantos, velos, adornos, sombreros, calzado y un sinfín de capas decorativas a cada cual más desmesurada y costosa. Sin pretenderlo, la puesta de escena de España ante el mundo había abierto la puerta a las modas extranjeras, para gran disgusto de moralistas, escandalizados por los guardainfantes, rebozos y jubones escotados que tanto agradaban a sus portadoras. Los adalides del decoro consideraban que el rebozo era un elemento encubridor que permitía «pasar de la libertad al libertinaje e incluso al delito con gran facilidad» (Escalonilla, 2001:75) al ocultar la identidad de su portador. También el guardainfante ocultaba las indecencias, porque además de ser una señal de coquetería era una manera de esconder los embarazos fuera del matrimonio (Deleito y Piñuela, 1966:153). No obstante, iba a resultar extremadamente complicado para el gobierno frenar la moda del pernicioso guardainfante cuando la mismísima reina los llevaba, y al parecer por razones poco honestas:

Las prohibiciones, varias veces reiteradas, fueron tan letra muerta como todas las que dictaba el poder público frente al poder omnímodo de la costumbre. Lejos de desaparecer el guardainfante, aumento aún de volumen desde la muerte de la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, pues la nueva reina Mariana de Austria aceptó y aun patrocinó aquella moda. Según opina un escritor moderno, fue «sin duda para atraer más al rey, que era de los más partidarios de estas grotescas invenciones, porque en sus galanteos le proporcionaban la sorpresa de lo desconocido» (Deleito y Piñuela, 1966:154).

Allí donde fracasaron los argumentos morales procuraron convencer los sanitarios: Alonso de Carranza llegó a afirmar que este tipo de prenda podía generar problemas de fertilidad debido a que su anchura característica admitía demasiada cantidad de aire y frialdad, quedando el útero «frío, y con esto condensa y estipado, [...] totalmente inepto para la generación»; la solución femenina de protegerse del frío con calzones es también desaprobada por el jurisconsulto, porque «porque con esto reciben demasiado calor [...] que produce sequedad y adustión en el útero: causa también de la esterilidad,

como enseña el mismo Hipócrates» (Suárez Figaredo, 2011:107). Para su desespero y el de muchos, las dificultades al concebir no amedrantaron a las nobles, como tampoco lo hizo la prohibición del jubón escotado a cualquier mujer que no ejerciera la prostitución (Deleito y Piñuela, 1966:161), por lo que las prendas indecorosas siguieron exhibiéndose en acontecimientos públicos, en los que el guardainfante se encontraba con la lechuguilla.

Los vestidos femeninos podían irritar a los moralistas, pero donde avistaron directamente la ruina del imperio fue en el aliño masculino. A causa de la defensa que durante siglos habían hecho de la naturaleza del hombre, «dotado de entendimiento y razón» (León, 1972:44), su gusto por la fruslería debía ser motivado por causas externas, que en este caso fueron la perversión francesa⁴⁰ y la mala influencia del ocio, que les hace concebir «ánimo y condición de mujeres» (León, 1972:80) y corrompe su sustancia gallarda. Para devolver la gravedad a la corte, se inició una campaña en contra de los sombreros demasiado largos, los cuellos exagerados y las calzas, única pieza de vestir que se sustituyó orgánicamente a favor de los gregüescos, un tipo de calzón ancho, largo y discreto —es decir, más económico— que para agrado de los reformadores se puso de moda alrededor de 1622 (Portús, 2015:247). La lechuguilla, por el contrario, iba a ser más difícil de erradicar, puesto que era una de las prendas favoritas de caballeros y damas. Este tipo de cuello estaba formado por grandes pliegues de tela holandesa que cubrían la totalidad del cuello, y costaban al erario público varios millones al año (Deleito y Piñuela, 1966:211); teniendo en cuenta que en 1621 finaliza la Tregua de los Doce Años y se retoman las hostilidades con los Países Bajos, es lógico que el Estado promulgara una pragmática que prohibiera la lechuguilla que, aparte de empobrecer sus arcas, financiaba al enemigo holandés. Con todo, a los nobles les incomodaba enseñar el cuello después de tantos años de recogimiento, por lo que la Junta promovió el uso de la valona, menos recargada y sin almidón. La valona era mucho más económica y cómoda que su antecesora, pero no hizo fortuna porque a los nobles les parecía un cuello demasiado

⁴⁰ En *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos*, Alonso de Carranza culpa reiteradamente a Francia de los excesos y amaneramientos del traje y la idiosincrasia española al ser allí donde se originaron las modas moralmente más perniciosas. A esta razón ha de añadirse la tensa situación entre ambas naciones, que en 1636 —año de publicación de la obra— se encontraban en guerra, por lo que la vestimenta era vista como un campo de batalla doméstico en el que España, además de perder, estaba sufragando al ejército enemigo al ser Francia su principal vendedor de telas. Por todo ello, el autor ruega al rey que prohíba su uso y reinstaure las costumbres y modos de vestir nacionales, llegando a extrapolar que el cambio de vestido de los nobles facilitaría a corto plazo la victoria militar.

francés y no estaba la situación política como para «salir todos gavachos», como diría don Fernando de Contreras (1966:213). Tampoco ayudó en absoluto que Felipe IV enfermara de la garganta poco después de defender su uso, por lo que tuvo que encontrarse un cuello más adecuado al público castellano: de esa búsqueda nace la golilla, que «era como una valona armada sobre un soporte inferior o alzacuello de cartón o lienzo almidonado, cerrado a modo de platillo, que envolvía y oprimía la garganta, dando a los hombres la impresión de decapitados» (1966:214). Después de años de deliberaciones, sustitución de prendas y advertencias, el 11 de febrero de 1623 entran en vigor las leyes suntuarias, las cuales alcanzaron a la población con inusitada dureza:

Para cumplir las pragmáticas de 1623, a poco de promulgadas, y después de anunciarse por público pregón en los puntos más frecuentados, cayó sobre la Calle Mayor y el Prado a la hora del paseo una turba de alguaciles que, armados de sendas tijeras, y a una señal dada, atacaron sin piedad a los elegantes de ambos sexos, cortando cintas, encajes y adornos; recortando el ala de los sombreros hasta el límite reglamentario, arrancando joyas, pasamanos y remates de oro, cuellos, dijes, etc., o saqueando las tiendas que los contenían, para quemar públicamente lo que estaba fuera de las leyes. Hubo dama a quien se hizo bajar de su coche en plena marcha, y muchas tuvieron que sufrir indiscretos manoseos policíacos y despojos violentos de los perifollos que ostentaban; todo en plena vía pública (Deleito y Piñuela, 1966:280).

Lo que a ojos del lector moderno es un ejemplo de autoritarismo fue un imperativo para los organismos de poder del Seiscientos. Las pragmáticas de 1623 no han de entenderse solamente como un ideario político o una medida de ahorro, a pesar de que eran, en parte, ambas cosas. En realidad, su alcance superaba la esfera de lo tangible porque, más que detener la influencia extranjera, su objetivo final era proteger los débiles cimientos simbólicos de un imperio ya al borde del colapso; Felipe IV no estuvo dispuesto a renunciar al *plus ultra* enarbolado ciento siete años antes y asumir el *ubi sunt*, y para mantener el legado dinástico procuró exterminar cualquier fuerza dispersadora, como las definió Maravall (1980:71), que amenazara la precaria estabilidad del régimen. En ese contexto de crisis, las leyes suntuarias eran una fuerza de contención (1980:91) del germen de individualidad que contiene la moda, pues es innegable que en ella se encontró una forma de expresión, un divertimento radicalmente opuesto a la moral dominante y hasta una protección contra las hostilidades de la opinión, como demuestran algunos usos del rebozo y el guardainfante; semejantes razones suponían *per se* un riesgo para el sistema, mas fue la capacidad unificadora que el adorno ejerce sobre los sexos lo que

motivó principalmente a los gobiernos del Tercer y Cuarto Felipe a promover preceptivas sobre el vestido:

Las mujeres inventaron excesivo gasto a su adorno, y así la hacienda de la república sirve a su vanidad. Y su hermosura es tan costosa y de tanto daño a España, que sus galas nos han puesto necesidad de naciones extranjeras para comprar, a precio de oro y plata, galas y bujerías, a quien sola su locura y devaneo pone precio; de suerte que nos dejan los extranjeros el Reino lleno de sartas y invenciones y cambray y hilo y dijes, y se llevan el dinero todo, que es el niervo y sustancia del reino. Y lo que más es de sentir es de la manera que los hombres las imitan en las galas y lo afeminado, pues es de suerte, que no es un hombre ahora más apetecible a una mujer que una mujer a otra. Y esto de suerte, que las galas en algunos parecen arrepentimiento de haber nacido hombres, y otros pretenden enseñar a la naturaleza cómo sepa hacer de un hombre mujer. Al fin hacen dudoso el sexo, lo cual ha dado ocasión a nuevas premáticas, por haber introducido vicios desconocidos de naturaleza. [...] Al fin se ve en estado España, por nuestros pecados (Quevedo, 2012:54-55).

El anterior fragmento de *España defendida* desenmaraña el hilo argumentativo que hubo detrás de las pragmáticas: primero se censura un elemento aparentemente superfluo –las nuevas modas– vinculado a un enemigo o colectivo menospreciado –la mujer–, auténtico responsable de las desgracias del país. Seguidamente, se genera una relación de influencia entre este culpable y la virtud que intenta protegerse –el ideal masculino–, el cual es definido como una inevitable víctima. La interferencia de arquetipos sexuales que tanto incomoda a Quevedo en 1609 se hace más visible hacia 1623, en particular en el tocado de los hombres: por los años de las pragmáticas lo habitual era ver a galanes con finos bigotes y cabello largo con guedejas, nombre que reciben los mechones que, dejándose caer por delante de las orejas, enmarcan la cara; en comparación con el cabello corto y la barba característica de los reinados de Carlos I y Felipe II (Deleito y Piñuela, 1966:215), estos usos capilares eran bastante más afeminados, y tal consideración se tenía de aquellos que los lucían: «Los hombres ocupados en curar y componer el cabello desdican del sexo», sentencia Carranza (Suárez Figaredo, 2011:122) antes de advertir que «en uno y otro adorno se contraviene [...] a la naturaleza, a la escritura y a la disciplina. A la naturaleza, porque [...] estos artificios (en los ojos despabilados y de personas que tienen buen sentir y discurso) la deturpan» (2011:124). El apunte del moralista de cómo la guedeja puede producir confusión sobre la identidad sexual es paralela a la que Quevedo hace sobre los adornos, y su aparición en sendos textos es más que una hipérbole dramática; lo que preocupa a los moralistas es que la unión física conlleve al final a una unión psíquica, desapareciendo entonces las

diferencias que sustentan el modelo social patriarcal. Por eso ambos aluden a la naturaleza, y por eso causó tanta repulsión la superficialidad de un nuevo peinado; para los moralistas, las continuas derrotas españolas eran debidas a la feminización de sus hombres, perdiéndose con este cambio los atributos que le habían dado el favor de Dios:

Que de la misma suerte que V. Majestad, como único asilo y amparo de la Católica Cristiandad (casi reducida a solo su Imperio) y como verdadero primogénito de la Iglesia Católica Apostólica Romana, con el auxilio divino que le asiste castiga al Luterano protervo y reprime al rebelde Calvinista y disipa al pérfido Hugonote [...] se oponga también a la perdición y estrago de los antiguos buenos usos y costumbres que en estos sus fieles vasallos causan los trajes y adornos detestables y lascivos que estas gentes nos comunican como atendiendo cuidadosamente, lo primero, a la perversión de nuestras costumbres en daño de las almas; lo segundo, a la subversión de nuestras haciendas y patrimonios; lo tercero, a la efeminación y desmedro del orgullo y valor español, juzgándose a lo menos en lo segundo y tercero grandemente interesados. Con que V. Majestad debe esperar del Altísimo gran premio eterno y grandes aumentos y felicidades en su Corona y amplísimo Imperio. Que Dios prospere y nos guarde su Real persona para el bien público, amparo y defensa de la fe verdadera de la Iglesia Católica contra infieles y pérfidos herejes y sus fautores (Suárez Figaredo, 2011:126).

Según la teoría hipocrática de los humores, considerada en aquella época un tratado médico de primer nivel especialmente a partir de la aparición de *Examen de ingenios para las ciencias*, la naturaleza del hombre estaba condicionada por los cuatro estados antagónicos de calor / frío, humedad / sequedad, de cuyas combinaciones surgían los cuatro humores que dominaban cuerpo y psique: sangre, bilis, flema y melancolía. Cada sexo dependía de dos estados que garantizaban sus necesidades biológicas, por lo que las mujeres eran, salvo en caso de anomalía, naturalmente frías y húmedas para poder concebir, al contrario que los hombres, cálidos y secos para favorecer el desarrollo de su inteligencia; esta segregación fundamentó la misoginia científica⁴¹ y respaldó la religiosa,

⁴¹ La teoría de los humores fue la base «objetiva» de los prejuicios sociales y raciales que corroboraban la supremacía del hombre español sobre la mujer y sus enemigos internacionales; el ejemplo más claro de esta biología aventajada lo ofrece, nuevamente, la pluma de Francisco de Quevedo: «Como sea verdad asegurada por los filósofos que de la buena o mala templanza de los humores resultan las complexiones en los cuerpos, y de ellas las costumbres, las cuales, aunque suele corregir la razón, por la mayor parte muestran, o en las obras o en la intención, imperiosamente su malicia, es sin duda que España, teniendo tierra templada y cielo sereno, causará semejantes efetos en humores y condiciones; como se ve, pues ni la frialdad nos hace flemáticos y perezosos como a los alemanes, ni el mucho calor inútiles para el trabajo como a los negros y a los indios; pues, templada la una calidad con la otra, produce bien castigadas costumbres» (Quevedo, 2012:51).

porque viene a demostrar que a la mujer «en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio» (Huarte de San Juan, 1991:305). Al tiempo que los estados delimitaban las capacidades, los humores a ellos vinculados definían el carácter y el aspecto físico, por lo que el exterior era una extensión de la biología interna del individuo. Es esta concordancia la que sustenta las premisas de, entre otros, Carranza y Quevedo, quienes la entienden como una relación de semejanza bidireccional: si el desequilibrio de los humores es capaz de producir cambios en la fisonomía, la alteración constante de la apariencia podría forzar que la flema y la melancolía –humor que aumentaba en los tiempos de ocio– dominaran sobre la bilis y la sangre y «enfriaran» los estados del hombre. A la clase política le preocupaba que la «feminización» de la moda masculina comportara la «flematización de la sociedad», es decir, la imposición del temperamento flemático propio de las mujeres a quienes debían acrecentar, proteger y gobernar el país, situación insostenible a largo plazo que acabaría colapsando y desintegrando la nación. Para impedirlo, España había de reavivar el carácter sanguíneo de sus hombres mediante guerras que les recordaran su heredada grandeza y erradicaran la enfermedad nobiliaria del ocio:

Mientras tuvo Roma a quien temer y enemigos, ¡qué diferentes costumbres tuvo! ¡Cómo se ejerció en las armas! ¡Qué pechos tan valerosos ostentó al mundo! Mas luego que honraron sus deseos perezosos al ocio bestial con nombre de paz santa, ¡qué vicio no se apoderó de ella! Y ¡qué torpeza no embarazó los ánimos que antes bastaron a sujetar el mundo! Viose entonces que la prudencia de los hombres sobra para vencer el mundo; mas no sabe vencerse a sí. Y si es verdad que a la invidia de los enemigos y al miedo precioso que se les tiene (llámole así por el efeto que hace) se debe el cuidado y diciplina de los perseguidos y invidiados, largo es sin duda en España este fruto, pues como tierra que por todas partes se ve advertida de ojos enemigos de sus principios, a que se ejercita toda en defensas de su virtud; y así en esta poca paz que alcanzamos, en parte maliciosa, el largo hábito a las santas costumbres de la guerra la sustenta en ellas, aunque a mi opinión España nunca goza de paz: solo descansa, como ahora, del peso de las armas, para tornar a ellas con mayor fuerza y nuevo aliento. Y son a todos como a ella importantes las armas tuyas, pues, a no haberlas, corriera sin límites la soberbia de los turcos y la insolencia de los herejes, y gozaran en las Indias seguros los ídolos su adoración, de suerte que es orilla deste mar, cuya gloria es la obediencia destas olas que solamente la tocan para deshacerse (Quevedo, 2012:52).

LA MITIFICACIÓN DE ROMA Y EL CONCEPTO DEL HÉROE CASTELLANO

Calderón recoge todas las inquietudes de sus compatriotas acerca del vestido, la feminización, las mujeres y el estado de la nación en *Las armas de la hermosura*, drama

histórico gobernado por un senado quevedesco el cual, decenios después, se hace eco de su encendido razonamiento para denunciar cómo el ocio y la paz han debilitado tanto a Roma que cualquier enemigo se cree en condiciones de vencerla:

AURELIO Mira con estas noticias
si ha sido prevención cuerda
que otras trompetas y cajas
despertador tuyo sean
y de cuantos hoy en Roma,
divertidos, no se acuerdan
de aquellos primeros héroes
que de apagadas pavesas
fueron incendio de Europa
hasta coronarla reina
del orbe; y dejando aparte
abandonadas proezas
que en África y en España
Rómulo dejó dispuestas,
y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza,
¿a qué más puede llegar
el baldón de la honra nuestra,
que a pensar el enemigo
que ya Roma no es la que era,
pues se promete en sus timbres
que no ha de hallar resistencia?

(Calderón de la Barca, 1969p:943-944)

Detrás de las palabras del personaje y del poeta se advierte la Roma mitificada de la cual los españoles se sentían sucesores. Desde su origen, Castilla había vivido por y para la guerra, pues empezó luchando por su independencia, siguió con la llamada Reconquista y continuó, incansable, en América; sus héroes eran guerreros que arbolaban sus espadas por Dios y por su tierra, siendo sus ideales los propios de un pueblo bendecido en constante expansión (Elliot, 1977:09). Bajo el reinado de los primeros Austrias, Castilla se convirtió en el corazón del mayor imperio en la historia de Europa, solo comparable en grandeza y fama al romano:

Los españoles eran conscientes de realizar algo que incluso sobrepasaba las proezas de los romanos. Estaban en vías de construir un imperio universal verdaderamente universal, en el sentido de ser un imperio global. Este progreso global puede ser simplemente trazado mediante una serie de fechas: en la década de 1530, la conquista de Perú; en la de 1560, las Filipinas, y en 1580, la anexión de Portugal y la consiguiente anexión del África portuguesa, el Lejano Oriente y Brasil. Desde ese momento en el imperio del rey de España no se ponía, efectivamente, el sol. Sobrepasó, por tanto, en extensión y en número

de habitantes, al mayor imperio de la historia de Europa, el romano. [...] El imperio romano se convirtió en modelo y punto de referencia para los castellanos del siglo XVII que se veían a sí mismos como los herederos y sucesores de los romanos, conquistando un imperio aún más extenso, gobernándolo con justicia e imponiendo leyes que eran obedecidas en los más lejanos confines de la tierra. Era un potente mito y tenía importantes consecuencias psicológicas para aquellos que creían en él (Elliot, 1990:29).

España era reacia a aceptar la paz aun en los peores momentos porque la inactividad militar atacaba más su sistema simbólico que el perder una batalla. La *Pax Hispanica* iniciada por Lerma era un oxímoron en sí misma, dado que el misticismo castellano era contrario a cualquier idea de la paz por ser esta entendida como una puerta de entrada del ocio y, en cierta medida, de la igualdad, ya que en el ocio todos los nobles –sean franceses, españoles o alemanes– se comportan del mismo modo; en tiempos de descanso, incluso los israelitas se olvidaron de Dios y forjaron ídolos falsos. Pero, así como los hijos de Leví masacraron a los herejes, Dios castigaba España arrebatándole la victoria y asolando sus tierras con hambre y enfermedades, plagas que solo llegarían a su fin si los caballeros olvidaban los placeres de la paz y volvían a congraciarse con su origen místico. Al menos, eso creía Quevedo y –quitándole la trascendencia cristiana– defiende Aurelio, y de ahí la similitud de sus parlamentos. Además de su visión apocalíptica, ambos comparten el culpable que ha condenado su patria a la deshonra, el cual no puede ser otro que las mujeres. En el caso de la Comedia, es la gallardía de dos en particular la que más afrenta al senador. Extramuros, la que agravia su honor es Astrea, la reina sabina que alienta a las tropas enemigas y decora su blasón con las arrogantes siglas SPQR⁴² que avergüenzan al senado romano: «al Sabino Pueblo / ¿Quién Resistirá?» (1969p:943). Dentro de la ciudad, es Veturia quien se le enfrenta, estandarte de las mujeres que él tanto aborrece. En realidad, para el senador las sabinas son poco más que la enfermedad que ha debilitado a los jóvenes patricios: su música, sus festejos, su amor y su gentileza son el germen maléfico que amenaza los pilares que han dado sentido a su existencia. Humillado por Astrea y convencido de que las sabinas son ponen en peligro el porvenir de Roma,

⁴² En *Las armas de la hermosura* Roma aún no ha adoptado las siglas SPQR –Senātus Populusque Rōmānus–, pero la ironía no podía pasar por alto a los espectadores de la Comedia: Astrea arrebató el emblema de su enemigo para mostrar la seguridad y arrogancia de su ejército, transformando todo lo heroico del lema romano en un símbolo de su caída. De hecho, la república elige las mismas siglas como respuesta al mensaje sabino: «Senado y Pueblo Romano / es Quien resistirle piensa» (1969p:946).

aprovecha que los galanes están en el frente para promulgar un edicto muy familiar para el público del corral:

PASQUÍN Una ley ha publicado
en que manda, lo primero,
que no sean admitidas
a los militares puestos
ni políticos, negadas
a cuanto es valor e ingenio:
que ninguna mujer pueda
del hábito que hoy trae puesto
mudar la forma, inventando
por instantes usos nuevos;
y que, para renovarlos,
haya de ser con precepto
de que sean propias telas,
sin géneros extranjeros,
oropel del gusto, mucho
brillante, y poco provecho
y estas sin oro y sin plata,
ni usar tampoco de pelo
que propio no sea, de afeites,
baños, perfumes ni ungüentos, [...]
y en fin, lo que más sintieron
fue que no salgan en coches
a los públicos paseos,
ni permitan en sus casas
banquetes, bailes ni juegos; [...]
y, en fin, para no cansarte,
paso entre paso se fueron
los escotados al rollo
y los jaques al infierno:
con que para no ser vistas,
unas y otras se escondieron.

(Calderón de la Barca, 1969p:951-952)

En boca de Pasquín, nombre en extremo ligado a su función principal dentro de la Comedia, el dramaturgo reproduce una a una las pragmáticas de 1623 añadiendo la de 1642 que prohibía que las actrices se cambiaran de vestido y representaran distintos personajes «bajo pena de destierro del reino y doscientos ducados de multa» (Regalado, 1995: I, 564): todo el paradigma moralista está aquí recogido, desde la ropa al uso del coche, desde su indirecto encierro a la negativa de que disfruten del más mínimo divertimento dentro del decoro de su hogar. Ante sus severos ojos, Calderón presenta una Roma excelsa que ha ganado la batalla y ha colocado a las mujeres en su sitio, apartadas del mundo y ocupadas en su única función provechosa, «hilar, / coser y echar

un remiendo» (1969p:952). Y, también ante ellos, expone las consecuencias de semejante sometimiento y atropello; Veturia, futura nuera de Aurelio, rechaza la vida de encierro que le impone la ley y se alza en contra de las pragmáticas a la vez que expone la hipocresía de todos aquellos que pretenden silenciarla haciendo pública la gran pregunta que tantísimas damas calderonianas han murmurado en la intimidad:

VETURIA Porque siendo las mujeres
 el espejo cristalino
 del honor del hombre, ¿cómo
 puede, estando a un tiempo mismo
 en nosotras empañado,
 estar en vosotros limpio?

(Calderón de la Barca, 1969p:953)

El discurso de Veturia ha sido considerado, por algunos críticos, una elaborada defensa al uso femenino de afeites y adorno y una crítica, en exclusiva, a las leyes que se los prohíben (Hernández Araico, 1994:100). Innegablemente, las recriminaciones de la matrona parten del edicto suntuario, pero su reprobación es mucho más amplia, como más extensos son los «privilegios antiguos» (1969p:953) que reclama: las sabinas no se encierran en sus casas, negándose a recibir a sus enamorados, para evitar ser «vistas sin aseo» (1969p:951) como argumenta Pasquín, sino por «la desestimación, / el desdén, el descariño, / el ultraje, el ajamiento» (1969p:953) con las que el pueblo romano las trata. Por eso Veturia sale sola, «sin preceptos el aliño, / sin ley vagando el cabello, / sin orden puesto el vestido» (1969p:954) a explicar a los hombres que las mujeres no van a consentir ser tratadas como «esclavas» y niegan la autoridad que, «con tal dominio» ni «en mujeriles adornos» les deja «arbitrio» (1969p:953). En ciento cuarenta y seis versos, Veturia desgrana todas las injusticias que han tolerado las mujeres, y empieza recordando al senado que su derecho al adorno es tan ancestral como su privanza, «quizá de miedo», «del uso de armas y libros» (1969p:953); su brevísimo aparte, escuchado por todos, pone en entredicho el conjunto de argumentos biológico-religiosos que se han utilizado para dominarlas al tiempo que saca a la luz la prosaica realidad de que, en realidad, todo se fundamenta en el miedo de los hombres, miedo a perder el poder, miedo a no ser más que otro, miedo a la imperfección, miedo a la igualdad. Aunque la dama acepte sin cuestionar su secundario papel en el mundo, sus palabras desarticulan, al menos sutilmente, la

preconcebida idea de su incapacidad. Del mismo modo que las pragmáticas prohibieron una realidad física para proteger una entidad simbólica, Veturia usa el pretexto de los adornos para denunciar la tiranía de la «bruta nación» (1969p:953) que ha olvidado la también ancestral cortesía que todo caballero le debe a una mujer por el mero hecho de serlo. Su falta de respeto ha agraviado a las sabinas, y como les recuerda Veturia, perdidas ellas, poca ciudad queda para proteger:

VETURIA Inútil os fue el valor,
 poco provechoso el brío,
 la resolución sin logro,
 y sin efecto el peligro,
 pues nada lográis quedando
 ya de nosotras mal vistos;
 que si, en fe de apetecidas,
 vuestro agasajo nos hizo
 que descansase la queja
 a la sombra del cariño,
 ¿qué mucho que, despreciadas,
 al contrario, el albedrío,
 que fue dócil al halago,
 sea rebelde al desvío?

(Calderón de la Barca, 1969p:953)

ENTRE LA LIRA Y EL TAMBOR: DOS VISIONES ANTAGÓNICAS DEL HONOR

La resistencia silenciosa de las mujeres troca en revolución en el instante en que parte de los hombres decide apoyar su causa: liderados por Coriolano, una facción de patricios desafía la autoridad del senado y exige la anulación del edicto para asombro de los senadores: como les recuerda Flavio, «nunca el Senado deroga / la ley que ya una vez hizo» (1969p:954); la combativa contestación del general –«Pues derogaréla yo» (1969p:954)– anula la posibilidad de entendimiento y genera un conflicto entre aquellos a favor del gobierno y los que defienden que, en lo que no es justa ley, no ha de obedecerse al poder. La ruptura de la ciudad es la consecuencia inevitable del choque de tensiones que Calderón introduce en la primera escena, donde la violencia de Aurelio contrasta con el decoro de Coriolano y su desprecio a las mujeres con la actitud valiente de Veturia y Astrea; el mundo del anciano se desvanece en el juego cortesano iniciado por las sabinas, y ningún edicto es capaz de frenar el cambio social que se produce cuando una nación

deja de estar en expansión y se estabiliza. La Roma de Aurelio es, en definitiva, demasiado distinta a la Roma de Coriolano, como lo son los sonidos del tambor⁴³ y la lira que acompañan los primeros versos del drama. Al igual que en *La vida es sueño* y *La hija del aire*, en *Las armas* la música es un símbolo que presagia el conflicto a partir de la desarmonización de tonos militares –tambores y trompetas– y palatinos, dentro de los cuales destaca históricamente la lira. Estos instrumentos tienen, por sí mismos, una profunda significación conocida tanto por el espectador barroco y el dramaturgo, creándose un vínculo metateatral que marca el tono de la Comedia:

La lira representó, con sus afinadas cuerdas, la armonía del mundo (armonía de las esferas), la concordia; su música era capaz de la curación; los antiguos la empleaban para disipar la melancolía. [...] En los primeros tiempos el cristianismo adoptó ese mismo significado, y la perfecta relación de sus órdenes fue comparada con la buena conducta del creyente. [...] Todavía como ejemplo de la armonía del alma y aun del mundo fue empleada simbólicamente entre los tratadistas de los siglos XVI y XVII [...]. El tambor guarda un fuerte carácter telúrico y mágico. Se ha dicho repetidamente que expresa el ritmo del mundo y el pulso de la naturaleza: los hace explícitos. Es el corazón humano que bate, el corazón del animal, el palpito que acompasa lo viviente. Su atribución cósmica se debe a la identificación con el trueno y el rayo, de ahí que tenga una marcada connotación bélica: Ares (Marte) e Indra lo escuchan complacidos. [...] Ciertamente, durante la Edad Media fueron numerosas las leyendas que referían al poder de los tambores y sus influencias sobre quienes los escuchaban. Si eran de piel de lobo, todo anunciaba tensión; si eran de cordero, todo indicaba concordia. [...] Fue a partir del siglo XV cuando formó, ya de manera usual, parte de las empresas militares (Andrés, 2012:957-958 y 1535-1541).

En su fundación, Roma consagró sus altares a Marte: las armas dieron un propósito a sus hombres, las contiendas acrecentaron la pequeña ciudad hasta hacerla «reina del orbe» (1969p:944), el tambor marcó el compás de la victoria; tras años de esplendor, Rómulo deja en herencia al senado una nación invicta, ahora amenazada por huestes enemigas en las cuales los gobernantes vislumbran el fin de una era dorada y el advenimiento de un futuro incierto. Con la voluntad de proteger el legado de sus

⁴³ Como indica Gilabert, el tambor militar –más conocido en la época como «caja»– «es el instrumento de percusión que más veces aparece en el teatro del Siglo de Oro y, junto al clarín, constituye buena parte de la sensación acústica global que reinó en la escena durante más de dos siglos» (2020:152). Los espectadores barrocos asociaban el sonido del tambor a la contienda militar o la guerra civil, siendo por lo tanto un «elemento indispensable para simbolizar un furor guerrero que el espectador no puede ver, pero debe creer sin usar sus ojos, con el poder sugestivo del arte sonoro (2020:153).

predecesores, los patricios deciden enviar a sus hijos a la batalla al tiempo que purgan la ciudad de los «nocivos faustos de Flora y Baco» (1969p:942), imponiendo sobre las generaciones nacidas en la paz los ideales de la guerra, erradicando cualquier influencia que difiera con el arquetipo marcial de virilidad, austeridad y dominancia de los ancestrales héroes. Las pretensiones del senado de devolver Roma a una época pre-rapto totalmente masculina debieron, de nuevo, resultar familiares a los espectadores de la obra, dado que son una traslación de las que albergaban numerosos pensadores, políticos y arbitristas barrocos: los edictos de unos son las pragmáticas de los otros, así como el pasado glorioso añorado por Aurelio es hermano del misticismo castellano, aún vigente en tiempos de Calderón, estableciéndose en ambos un vínculo indivisible entre las armas y la fama; de esa unión surge una concepción característica del honor –aquí definida como honor del tambor– fundamentado en arquetipos de masculinidad, el cual segrega del espacio público los atributos prototípicamente femeninos en aras de potenciar las características del guerrero. Por consiguiente, las sociedades regidas por el honor del tambor son inherentemente severas y propensas a la ejemplaridad, propiedades que se hacen evidentes en el juicio de Coriolano. Como líder de los rebeldes, los jueces le inculpan todos los delitos ocurridos durante la revuelta en un litigio parcial y desproporcionado que tergiversa los motivos de la sublevación y pervierte las palabras del acusado hasta hacer de la supresión del edicto una conspiración política:

RELATOR

Habiéndose publicado
un edicto del senado,
a derogarle dispuesto,
dijo que él publicaría
otro en contra, en que mandase
que ninguno le observase;
dando a entender que podía
leyes quitar y poner;
a cuyo efecto movió
la milicia en que mostró,
no sin ambición, querer,
el día que su furor
contra el senado armas toma,
levantándose con Roma,
coronarse emperador.

(Calderón de la Barca, 1969p:960)

Bajo el mando de Coriolano, Roma dominó pueblos, venció a los etruscos y resistió el ataque de Sabinia, victoria con la que cruzó triunfante las puertas de la ciudad a escasas horas de su encarcelamiento. Su laureada fama va totalmente en contra de los intereses del senado, por lo que es necesario destruirla antes de acusarlo de traición delante de «nobleza y plebe» (1969p:960) a fin de evitar una posible rebelión; de ahí el cambio de narrativa llevado a cabo por el relator, quien lo presenta como un malévolo usurpador dispuesto a asesinar a un anciano por tal de hacerse con el poder. La muerte de Flavio es el argumento concluyente de sus aspiraciones imperiales –«Y sobre un senador muerto, / despertado las sospechas / de quererla hacer imperio» (1969p:964)– y, sin embargo, las pruebas contra él son exageradamente inconsistentes: gracias a las explicaciones de Veturia, el lector-espectador sabe que fue una «desmandada punta» la que lo hirió en medio de un «ciego» y «confuso tumulto» (1969p:955), siendo su fallecimiento un triste accidente. A su vez, el testigo solamente identifica la espada su espada como arma del crimen, pero no aclara si hubo una voluntad homicida o, simplemente, dio una estocada al aire: «Testigo hay que afirma ser / suya, y de otro alguno no, / la espada que a Flavio hirió» (1969p:960). Puesto que no se le permite asistir al pleito, público y jurado escuchan únicamente la perspectiva del senado y una brevísima contrarréplica, dictada por el relator, en la cual reafirma su lealtad a la república, concluyendo con que «no se opuso su fortuna / al Senado, sino a una / no justa ley [...]» (1969p:960).

El modo en cómo se utiliza el edicto a lo largo revela las intenciones de ambas partes: la acusación lo menciona brevemente y se centra solamente en la atrevida respuesta del general, falseando su receptor para dar a entender que la amenaza de derogación de Coriolano iba dirigida al senado, no al edicto en sí. Solo es a partir de la intervención indirecta del cabo cuando se subraya que la auténtica causa de la rebelión no fue obtener el poder, sino el controvertido contenido del edicto y su dudosa legalidad, porque ningún gobierno tiene potestad sobre los fueros antiguos. Bajo esa perspectiva, el levantamiento de la república es una demostración de legítima resistencia a la tiranía, escalando en violencia tan solo después de la negativa del senado a suprimir una ley impugnada por la mayoría de la población. No obstante, esta realidad es rápidamente desestimada por el tribunal, el cual ha tomado su decisión antes de sentarse en la tribuna. En realidad, todo el juicio es una farsa minuciosamente orquestada cuyo fin es lavar la dañada imagen de los organismos de poder; por todo ello, la pena de Coriolano es, más

permanecer en posición defensiva mientras la república se consume lentamente. Mediante el cerco y la retirada constante, Coriolano impone sobre los seguidores de Marte una muerte deshonrosa, lenta y cruel, dejándole sin la dignidad de la batalla y, sin ella, le arrebató su preciado honor militar.

Dentro de esta segunda Numancia, Aurelio sigue rechazando la humillación de la derrota, mas su orgulloso rigor no va a conseguir silenciar esta vez el clamor de los romanos, alzados en un grito unánime de rendición: «A precio de que vivamos, / Sabinia de Roma triunfe» (1969p:970). Como última muestra de valor, el senador decide presentarse ante el emperador con la intención de conseguir un armisticio respetable para ambas partes, reencontrándose en su tienda con su hijo; en ese instante, juez y víctima intercambian papeles, sin que por ello lo hagan sus demandas y veredictos: Coriolano niega a su padre la misma piedad a la que él renunció al firmar su sentencia, dejándolo libre, tal y como Aurelio hizo, solo por evitar ser el responsable directo de su muerte. A través de su enfrentamiento, Calderón escenifica el carácter cíclico de la violencia, pues si el desproporcionado sentido del honor de Aurelio encerró a media ciudad en sus casas y le hizo renunciar a su hijo, el de Coriolano le quita un padre y condena toda una nación; el sucesor asimila a la violencia del predecesor, y cierra el círculo de crueldad retributiva iniciado por este:

CORIOLOANO Romano, aunque siempre ha sido
perdonar acción gloriosa,
también acción generosa
es vengarse el ofendido.
Di a Roma que yo he venido
a destruirla, y que así
no espere piedad de mí;
porque no la he de tener
hasta verla perecer. [...]

AURELIO ¿Quién te dio tanto rigor?

CORIOLOANO El padre que me ha engendrado. [...]
¿Qué mucho, pues, si él faltó
a ser padre, por ser juez,
siendo juez y hijo esta vez,
que falte a ser hijo yo? [...]

AURELIO Mira que es Roma tu madre;
mira que yo soy tu padre.

CORIOLANO Tú has dicho que no lo eres.
Si te creo, ¿qué más quieres?
(Calderón de la Barca, 1969p:973-974)

La humildad de Coriolano se quedó, junto con los atributos que le hacían «ser quien era», encerrada en una cárcel romana. El resentimiento le impide vencerse a sí mismo, y ni las justificaciones de Aurelio, los ruegos de Enio o el perdón de Lelio son capaces de conmoerlo, porque su mente está nublada por una deshonra tan inmensa que solo la muerte de los testigos y la destrucción Roma pueden limpiarla. Y entonces, cuando ya no hay lugar para la esperanza, cuando familia, amistad y nobleza han sido despreciadas, una devota de Cupido vuelve a revelarse contra el injusto tirano: «Matronas de Roma, hagamos / nosotras los ejemplares» (1969p:976). A su orden, las mujeres salen, acompañando a los hombres convocados por Enio, a recibir al enemigo: delante de las murallas de la ciudad, una pareja encabeza a los vencidos y otra lidera a los vencedores, solamente separadas por un ser híbrido de sangre romana naturalizado en Sabinia. Al final del acto tercero, Veturia cumple con la promesa que hizo en el primero y se enfrenta a su antigua reina y galán para salvar su ahora hogar:

VETURIA Ninguna habrá
tan livianamente necia,
que ya no desee que Roma
contra los sabinos venza. [...]
Y yo fuera la primera [...]
[que] la diera a entender a Astrea
cómo ya de su venganza
no necesita la nuestra.

(Calderón de la Barca, 1969p:945)

Astrea y Veturia son personajes muy similares. Ambas son portavoces del honor femenino y se mantienen firmes en tiempos de adversidad, circunstancia que las lleva a encabezar revueltas aunque siempre desde un segundo plano, ya que mientras ellas dan voz a la causa, son sus compañeros quienes tienen la obligación de actuar: por esa razón es Sabinio quien declara la guerra movido por las «repetidas instancias» (1969p:943) de Astrea, del mismo modo que las recriminaciones de Veturia instan a Coriolano a objetar públicamente el edicto. Como la responsabilidad de los enfrentamientos recae también sobre el personaje masculino, es su fama la que se ve acrecentada —ejemplo de ello son la

asociación del emperador con las victorias de su ejército y la rendición a sus plantas de Aurelio— o, en el caso de Coriolano, comprometida. A pesar de ser ella quien denuncia la tiranía de la pragmática, el nombre de Veturia nunca se menciona durante el juicio, hecho comprensible si se tiene en cuenta que las mujeres han sido tan sometidas en Roma que ni siquiera se les permite asistir a acontecimientos públicos; por otra parte, al senado tampoco le conviene resaltar su insumisión, dado que iría en contra de la imagen femenina, callada y delicada, que quieren imponer. Las damas viven dentro de un mundo masculino, y asumen un papel de compañera que al final se demostrará imprescindible.

Con todo, son sus diferencias las que definen la evolución de la trama, puesto que la reina se inclina hacia el honor del tambor al tiempo que Veturia es portavoz del de la lira. Aun cuando sendas concepciones se basan en principios discriminadores, en *Las armas* el honor de la lira unifica lo separado por el tambor mediante la vinculación del honor con la nobleza de la sangre, entendida como la tendencia innata del aristócrata a la virtud. Este vínculo crea una distancia estamental y fortalece las relaciones internas del grupo, cuyos miembros, sean hombres o mujeres, comparten un código y atributos propios, superando la segregación basada en la idealización y denostación de determinados sexos prototípicos del honor del tambor. Para las sociedades de la lira, lo masculino y lo femenino conforman una alianza inseparable, insertada dentro de un entramado social en el cual cada uno desempeña un papel complementario; este papel está, a su vez, limitado y protegido por «los privilegios antiguos» (1969p:953), nombre con el que Veturia define las funciones históricas que hombres y mujeres han desempeñado desde la antigüedad y los privilegios consustanciales a cada uno de ellos. Como puede apreciarse, el honor de la lira respeta la distribución tradicional de los roles de género, pero, al contrario que el del tambor, valora la función que la mujer ejerce dentro de la colectividad: así como la madre era considerada una intercesora entre el hijo y el padre, la presencia de la dama garantizaba la concordia entre nobles, ya que cualquier descortesía era una ofensa hacia su persona. Esta particularidad del honor femenino aparece en centenares de Comedias y es, en *Las armas*, la causa del primer conflicto paternofilial:

CORIOLANO Perdona,
 señor, y dame licencia
 para suplicarte que
 no enojado las ofendas,

ni a ellas ni a cuantos conmigo
a mi ruego las festejan;
y más en este jardín,
donde Veturia se alberga,
noble matrona, a quien todas
reconocen preeminencia
por su real sangre [...].

(Calderón de la Barca, 1969p:944)

Coriolano interrumpe educadamente a su padre por tal de impedir que sus palabras o su indecorosa vehemencia lo agraven a él o a las doncellas presentes. El jardín de Veturia es un sagrado donde la violencia no tiene lugar; la hermosura frena la injusticia, y concierta lo que antes era desorden. No obstante, su función pacificadora forma parte de un juego de dos, porque si los hombres no acatan las normas del juego cortesano, es decir, si no respetan el obligado respeto que les deben, la mujer pierde su capacidad de intermediaria y la armonía desaparece definitivamente, como ocurre en Roma después de la publicación del edicto. Su encierro supone la desaparición de sus atributos característicos y, por lo tanto, sin compasión que equilibre la severidad propia de los hombres, la sociedad tiende a la ejemplaridad, la desproporción y el aniquilamiento. A lo largo de la Comedia, el dramaturgo subraya cuán imperiosamente necesita Roma a las mujeres, porque sin ellas es imposible que la nación sobreviva; Rómulo planeó el secuestro de las sabinas para asegurar el porvenir de su patria (1969p:942), el cual se recuerda en el compromiso de Coriolano y Veturia donde se celebra el amor del presente –«A que su edad / viva eterna» (1969p:941)– y la promesa del futuro: «Y su beldad / en fecunda sucesión / a Roma ilustre» (1969p:941). Calderón universaliza esta realidad comparando Roma y Jerusalén (1969p:942), el corazón de Israel donde nació Salomón, heredero de aquel cuyo legado jamás se extinguiría (II Samuel, 07:12-17); comparación por otra parte nada casual, pues son los dos grandes imperios mitificados por los españoles, ambos perpetuados a través de la sangre, ambos inmortales gracias al linaje que iniciaron. En ese sentido, el cerco de la ciudad es un reflejo de su colapso interno y, a la vez, un símil del edicto en cuanto a sus consecuencias:

VETURIA	Que ha de ser siempre en nosotras, si no hacéis lo que os pedimos, el agasajo forzado, poco seguro el cariño, el favor poco constante,
---------	--

el desabrimiento fijo,
triste y escabroso el lecho,
el gusto forzado y tibio,
con melindres la fineza,
el halago con retiros,
siempre el enojo rebelde,
nunca seguro el alivio.

(Calderón de la Barca, 1969p:954)

La asfixiante realidad impuesta sobre ellas las lleva a rebelarse negando sus afectos a esposos y galanes, situación que, a la larga, afecta a la descendencia y pone en peligro la pervivencia de la nación. Análogamente, los sabinos encierran a los romanos dentro de sus murallas, y con las vías de suministro cortadas, Roma no puede hacer más que extinguirse lentamente. Las decisiones unilaterales de los hombres son la causa de todos los conflictos –el rapto, el edicto, el destierro de Coriolano, el cerco–, y por esa razón les es imposible solucionarlas; tendrá que ser su opuesto, tanto en forma como en significado, el que restaure el orden con sus lágrimas, única arma capaz de conmover el tambor de Marte. Veturia conquista aquello que el senador, el noble y el soldado no consiguen, libera la nobleza de Coriolano de las cadenas de la venganza y le recuerda «quién es»:

VETURIA	¿Qué quieres?
CORIOLOANO	No sé; mas sí sé... Rogarte que no llores; que tu llanto dolor a dolor añade. [...]
VETURIA	¿Qué más armas quieres quitarme, que quitarme que no llore, si contra enemigo amante la mujer no tiene otras que la venguen o la amporen [...]?
CORIOLOANO	Si con ellas ventajosa tu hermosura me combate, ¿qué mucho que por vencidas se den mis penalidades?

(Calderón de la Barca, 1969p:979)

El concepto del llanto va hilándose sutilmente durante todo el drama hasta culminar en el reencuentro de los amantes: el primero en referirse a las lágrimas es Aurelio, quien las compara con el canto de las sirenas «que, si otras cantando matan, / ellas llorando deleitan» (1969p:499), resaltando con ellas la nociva influencia de las sabinas y su capacidad de corromper a los hombres. Poco después, Enio las enlaza con la guerra al ver en el pesar de Astrea –«[...] Nadie llegó a verla / o sin lágrimas los ojos / o el semblante sin tristeza» (1969p:943)– una de las razones principales de la toma de armas de Sabinio. Por consiguiente, en el primer acto el llanto solo aparece relacionado con la mujer y siempre como causa de los males de la ciudad.

A finales del segundo acto, las lágrimas son el símbolo del triste futuro de Roma, el cual anuncia Coriolano tras su alianza con el emperador: «Y llore Roma en sus ruinas / mi injusto aborrecimiento» (1969p:969). A partir de estos versos, el llanto deja de ser femenino, se universaliza –«Los que mi desdicha vieron, / lloren todos mi venganza» (1969p:974)– y reaparece personalizado en un hombre en el tercer acto: «Por no quedarme otra ruina, / lloraré tu ruina yo» (1969p:974); Coriolano silencia con estas palabras las exhortaciones de su padre, expresándole por primera vez sus auténticos sentimientos, hasta entonces ocultos por la ejemplaridad. Gracias a la anterior repudia de Aurelio, Coriolano queda eximido de sus obligaciones filiales, por lo que le es posible desobedecer al *pater familias* sin deshonorarse a sí mismo; en los escasos segundos en que las máscaras del ideal y la cortesía caen, el militar expone públicamente su tristeza a un senador que desprecia cualquier indicio de debilidad, resultando más humano aquí que en todos sus heroicos actos anteriores. Calderón siembra en la mente de su protagonista una semilla de pesar que le impide convertirse en un tirano frío e impasible, situando en el centro del escenario un joven humillado y abandonado por su patria y su padre, cuya única solución es limpiar su deshonor para poder reintegrarse en otro colectivo que lo acepta, pero no le es natural. La angustia de Coriolano justifica dramáticamente su rendición ante Veturia puesto que lo sitúa en un punto intermedio entre la crueldad y el perdón, al cual va acercándose a medida que avanza su dialogada batalla; la rabia inicial troca en obligación y deseo de venganza –«Que, aunque Sabinio me fía / de su voluntad las llaves, [...] / yo sé que desea vengarse»; «Sé que vengarme deseo» (1969p:978)–, y concluye con lo imposible del perdón:

CORIOLANO [...] Tú me persuades
 a que, sin venganza, quede

corrido de no vengarme,
donde todo sea rencores,
todo iras, todo pesares.

(Calderón de la Barca, 1969p:979)

«El valor está obligado / tanto a bienes como a males» (1969p:979), le responde ella serenamente. La matrona desarma uno a uno los argumentos de su oponente, mientras procura hacerle entender el contrasentido de resolver una injusticia mediante otra mayor. Sin embargo, no hay que ver en las intervenciones de Veturia una defensa idealizada de la superación de las pasiones, porque en ningún momento le niega a Coriolano su derecho de restitución; su pretensión no es salvar Roma en sí, sino que intercede únicamente por los inocentes que morirán si continúa el cerco:

VETURIA	Si estás quejoso, si estás después de deshonras tales, de su senado ofendido y de su nobleza, paguen su senado y su nobleza los agravios que ellos hacen; pero el pueblo, que a tu lado siguió tus parcialidades, lloró tus desdichas preso y desterrado tus males, hasta que le enmudecieron las mordazas de lo infame, ¿por qué ha de morir, por qué?
---------	---

(Calderón de la Barca, 1969p:978)

Por más que el amor de la dama hable en idiomas de honor, su visión es tan radicalmente opuesta a la del galán que la contienda queda en tablas, pues ni él logra convencerla de quedarse en Sabinia ni ella de volver a Roma. Sin embargo, en el momento de la despedida las miradas de los amantes se cruzan por última vez, y los ojos de Veturia capturan a Coriolano tan irremediabilmente como los de Lucinda al poeta: «Pero si las estrellas daño influyen / y con las de tus ojos nací y muero, / ¿cómo las venceré sin albedrío?» (Vega, 1984:246). Las lágrimas de su enamorada, «siempre victoriosas / municiones de cristales» (1969p:979), desarman al general y le hacen renunciar a su honor en un breve verso —«Viva, pues, triunfante Roma» (1969p:979)— a pesar de que esa decisión puede costarle la vida. Para honrar la generosidad de los emperadores sabinos,

Coriolano obliga al senado a retirar el edicto e igualar en condición y privilegios a hombres y mujeres, desterrando definitivamente el honor del tambor de Roma a favor del de la lira al darles a ellas el arbitrio y gobierno de la honra. De este modo, la última escena retorna a la armonía del comienzo, volviendo a «ser ellas las rogadas / y ser ellos los rendidos» (1969p:953), auténtica ley del mundo que Roma nunca debió olvidar; en *Las armas*, las mujeres son las grandes protagonistas y las auténticas heroínas al ser las únicas capaces de inspirar y recordar la nobleza de los hombres incluso en las circunstancias más oscuras:

The play is a vindication of woman's place in society. The two great dramatic moments of the play, first at the end of Act I when Coriolano defies the unjust edict of the Senate and second at the end of Act III when he overcomes his desire for revenge and shows mercy to Rome, represent the triumph of a woman. In both instances Veturia prevails upon Coriolano to act rightly. She inspires in him the spirit of self-sacrifice which makes him defy the Senate regardless of danger, and she teaches him mercy. Love and valour are not incompatible. In Plato's Symposium Phaedrus claims that love inspires men to noble deeds; and this is its achievement in *Las armas de la hermosura* (1958:65).

SOBRE LA PRETENDIDA CONSTRUCCIÓN MEDIANTE OPUESTOS DE *LAS ARMAS DE LA HERMOSURA* Y SU DENUNCIA AL SISTEMA DEL HONOR

Para entrar en el canon literario, una obra ha de superar un monstruo compuesto de cabezas diferentes –como probablemente lo llamaría Calderón y sin duda lo definiría Semíramis (2009:224)– del tiempo, el público y la crítica. Monstruo, entonces, de un solo cuerpo, porque el crítico no puede dejar de ser lector y el lector siempre está, de algún modo u otro, influido por su contexto. Por sus anacronismos, y probablemente por ser una de sus Comedias más enraizadas en la problemática histórica de su tiempo, *Las armas de la hermosura* quedó relegada a un discreto segundo lugar dentro de los estudios calderonianos decimonónicos a pesar de haber gozado de cierta popularidad a lo largo de los siglos XVII y XVIII⁴⁴, y no fue hasta mediados del XX, gracias a las aportaciones de

⁴⁴ Laura Hernández González señala como prueba del éxito de *Las armas de la hermosura* las ocho representaciones documentadas que se llevaron a cabo entre 1678 y 1692 y su continuación en los escenarios españoles durante la primera mitad del siglo XVIII (2016:575).

Alexander Parker y Albert Sloman, que el drama salió del semiolvido nacional. Sus investigaciones iniciaron una nueva tendencia en la crítica y fijaron determinados preceptos que, aunque no son del todo imprecisos, es conveniente reconsiderarlos bajo una perspectiva más cercana a la construcción dramática del personaje y al tratamiento del honor.

Sloman basa la caracterización de los personajes en una tipificación sustentada por un juego de opuestos. Según sus observaciones, las damas de *Las armas* son mayormente tiernas, gentiles y compasivas, en contraste a unos patricios crueles y vengativos; sus lágrimas son el antídoto a la severidad masculina (1958:83), por lo que el llanto es una capacidad exclusivamente femenina, un símbolo de su tierna naturaleza. No obstante, como se ha mencionado anteriormente, aquí las lágrimas son un punto un punto de encuentro, un sentimiento compartido por ambos géneros, un universal que el escritor defiende en más de una Comedia: en palabras de Gómez y Patiño, «para Calderón, pues, el llanto contrariamente a lo establecido hasta ahora, no es una cuestión de género, sino una cuestión de igualdad» (2002:1026). La cuidadosa evolución de las lágrimas en la trama es un reflejo de la construcción dramática calderoniana, la cual se desvincula aquí del modelo tradicional de género y del tipo dramático del Arte Nuevo, ya que todos los personajes sienten las mismas emociones, fallos y virtudes, si bien las expresan o se dejan dominar por ellas distintamente.

Reducir los protagonistas a un esquema dicotómico genera algunas incongruencias entre su psicología y sus actos, además de empequeñecer la maestría del dramaturgo. El caso más claro de esta disonancia es Veturia, quien experimenta un desarrollo excepcional: en un primer momento, responde plenamente al prototipo de la dama –«Belleza, linaje, absoluta y apasionada dedicación amorosa, audacia» (Ruiz Ramón, 1967:138)–, caracterización que se acentúa gracias a su asociación inmediata con el galán y por la música que acompaña su aparición en escena: «No puede amor / hacer mi dicha mayor» (1969p:941). Sin embargo, al descubrir la amenaza sabina olvida inmediatamente los cisnes de Venus y asume las insignias de Palas, imaginándose con «[...] el arnés trenzado, el fresno / blandiendo en la mano diestra, / en la siniestra el escudo» (1969p:945) a lomos de un caballo, defendiendo en combate el honor de Roma. Su arrojo es admirado por Coriolano y denostado por Aurelio y Flavio, los cuales siguen juzgando a la mujer a partir de los tópicos patriarcales:

CORIOLOANO ¿Quién pudo desempeñarse
ni más noble ni más cuerda?

TODAS Lo mismo todas decimos.

AURELIO No es la resolución esa
que queremos de vosotras.

FLAVIO No; que otra habrá, en que se vea
que las mujeres no son
tan dueños nuestros que puedan
en descrédito poner
de Roma el valor.

(Calderón de la Barca, 1969p:945)

Después de amonestarla, Aurelio ofrece a su hijo «la bengala, / estoque, toga y diadema» de general» (1969p:945) en una escena cargada de significación llevada a cabo «con pública aclamación, / de todo el pueblo en presencia» (1969p:945). El senado designa a Coriolano adalid de la ciudad y hace de él un referente para el resto de ciudadanos porque su linaje, valor, audacia, general y apostura –cualidades que comparte con el personaje del galán descrito por Ruiz Ramón (1967:138)– corresponden, junto con las prendas militares, al ideal del honor y conducta determinados por el Estado romano. Mas sus afectos son tan volátiles como sus medallas, y el general pasa de ser un paradigma laureado a un traidor a pesar de mantener sus rasgos esenciales en el instante en que su lealtad envaguece; en aras de mantener su dominio y someter a la nobleza, el gobierno de Roma convierte la obediencia en el atributo más destacado dentro del honor estamental, y por esa razón la reputación del protagonista va desapareciendo paralelamente a su «humildad»:

CORIOLOANO La vida hubiera
dado en albricias, señor,
a no importar mantenerla
para que, en servicio suyo
en mejor trance la pierda:
en cuyo agradecimiento
a Flavio las plantas besa
mi humildad [...].

(Calderón de la Barca, 1969p:945)

CORIOLOANO A uno y otro doy los brazos,
por ser prisiones sus lazos
que mi humildad os ofrece.

(Calderón de la Barca, 1969p:953)

LELIO Arrogante
estás.

CORIOLOANO Harto estuve humilde,
arrojado en una cárcel
y arrojado en un desierto.

(Calderón de la Barca, 1969p:976)

Las anteriores intervenciones forman parte de la despedida de Coriolano antes de partir a la guerra en el primer acto, su regreso triunfante a la ciudad a principios del segundo y, finalmente, a su enfrentamiento con Lelio a mediados del tercero. Como puede apreciarse, la humildad aparece subordinada a los órganos del poder, puesto que Lelio es el cabo y tribuno de la nobleza, siendo consecuentemente desdeñada en el momento en que se rechaza su autoridad. Al dejar de estar limitados por los convencionalismos sociales, los personajes abandonan la ejemplaridad y consiguen obtener una dimensión mucho más humana y verosímil a medida que experimentan sentimientos fuertemente pasionales –ira, impotencia, tristeza, venganza...– que los acercan al público y los alejan de su colectividad. Como mecanismo de preservación, el senado procura reducir la identidad de los romanos mediante edictos y juicios ejemplares a un arquetipo manipulable y sumiso, asegurando su mando en un silencio cómplice. Mas callar ante la injusticia es una abominación para las sangres ilustres, y la más regia de todas es la de Veturia: ni ella ni las sabinas, cuya intervención las iguala en gallardía a la matrona, responden al modelo de comportamiento predefinido, y destruyen las pretensiones con su desdén y arrojo. Su coraje sorprende a los legisladores de *Las armas*, pero los espectadores de la obra estaban acostumbrados a estas demostraciones de valentía: el corral había presenciado las hazañas de centenares de mujeres varoniles, sobre todo dentro del género tragicómico, donde adquirirían una gravedad lucreciana que las impulsa a la grandeza heroica; quién podría olvidar el valor de Estela en *Amor, honor y poder*, o la estremecedora entrega a la muerte de Isabel en *El alcalde de Zalamea*. Con todo, este perfil de dama suele ser un personaje independiente, esto es, no asociada a ningún varón o están subordinadas a otra mujer, como ocurre con Cenobia, «deidad en quien los astros

se miraron / para hacerla tan fuerte como bella, / que en ella los extremos se igualaron. (1969ñ:74)», o las acompañantes de Circe en *El mayor encanto, amor*. La relación entre este tipo de damas de compañía y la protagonista sigue un patrón muy particular de corte mitológico idéntico al establecido por Diana con sus ninfas: las mujeres de este perfil habitualmente desdeñan el amor –característica que las vincula con el culto a la diosa virgen– y acompañan sin temor ni recelos a su señora a la batalla:

CASIMIRA	Esta vida y este pecho te ofrezco yo de mi parte.
CLORI	Yo que conozcan los hombres cuánto las mujeres valen.
SIRENE	Hoy el sol será testigo de mi valor arrogante.
TISBE	De nuestro poder haré que el mundo se desengañe.
ASTREA	A Palas verás armada cada vez que me mirares.
LIBIA	A mí a Venus, pues verás a mis pies rendido a Marte.

(Calderón de la Barca, 1969g:1539)

Sin embargo, la situación de las sabinas es más particular porque no se enfrentan a un peligro externo –siguiendo los ejemplos anteriores, la invasión romana o la rebelión de Arsidas–, sino que combaten contra sus propios gobernantes, a quienes están sometidas. Su libertad es muy inferior a la de sus compañeras, hecho que condiciona la naturaleza de su revolución, pues las damas no se dejan llevar por su ira y, en vez de tomar las espadas anteriormente negadas o aceptar una muerte en vida, trasladan el conflicto al ámbito doméstico, espacio donde son soberanas y donde los filos del silencio y el reproche hieren más que las lanzas. Si las advertencias de Veturia hubieran acabado en el verso ciento treinta y cuatro, la sublevación habría quedado en los límites del decoro y no se produciría un trasvase de funciones de género, ya que las mujeres no asumirían el papel reparatorio masculino y solo forzarían la actuación de sus familiares. Pero su parlamento continúa, y los avisos se tornan amenazas, pues están dispuestas a relegar las armas de la hermosura y empuñar las del honor:

VETURIA Y cuando aquesto no baste,
 monstruos somos vengativos:
 temed, pues, temed que el odio
 quizá se pase a peligro;
 que en manos de las mujeres
 también, con violentos bríos,
 saben herir los puñales,
 saben cortar los cuchillos,
 y cuando no, ser sus ojos,
 viendo el adagio cumplido,
 de que las mujeres somos
 milagros y basiliscos.

(Calderón de la Barca, 1969p:954)

Al igual que Sloman, Parker examinó el drama desde una perspectiva dicotómica que influyó notablemente en sus conclusiones, particularmente en sus hipótesis sobre el honor, ya que lo consideró un atributo exclusivamente masculino y, en consecuencia, una extensión de su crueldad: «Honour makes Aurelio publicly degrade his own son and vote for his sentence to death; honour makes Coriolano prepared to destroy his native city» (1959:221). Desde su perspectiva, el honor de los patricios imposibilita las relaciones humanas al sobreponer la venganza a la piedad y el afecto, y ha de pasar a ser custodiado por las mujeres a fin de que sean el amor, la razón y el perdón los sentimientos que dominen las relaciones humanas (1959:222). Ciertamente, el honor de Aurelio y Coriolano es fundamentalmente restitutorio y sangriento, «something that fosters a purely selfish placing of one's own reputation and social dignity above everything else» (1959:221); sin embargo, Parker obvia las situaciones en las que el honor ampara a los personajes, siendo ejemplo de ello el enredo de la prisión: aunque la estratagema de la dama le permite escapar antes del juicio, Coriolano se niega a ser libre a costa del «honor y fama» (1969p:959) de Enio, poniendo en peligro su vida por tal de proteger a su compañero. En la acelerada y esticomítica discusión que mantienen se exponen los lazos existentes entre la amistad y el honor, un honor distinto al de sus padres, intrínsecamente piadoso y altruista:

ENIO Eso es desesperación.

CORIOLANO Esto es honra. [...]

ENIO Es furor.

CORIOLOGANO Es honor. [...]

ENIO Es ingrata
fe con Veturia.

CORIOLOGANO Veturia
me querrá (que es noble dama)
más con alabanza muerto
que vivo sin alabanza.

(Calderón de la Barca, 1969p:959)

Por más que en el honor de los jóvenes siga existiendo un componente mortal, este es debido a la imposible situación en la que se ven involucrados. Sin embargo, es muy revelador que la muerte solo pase a ser una imposición externa en los últimos versos de Coriolano, referentes a la opinión de la dama; si, tal y como defendieron Parker y Sloman, esta fuese el símbolo de amor y concordia, su única preocupación sería salvar la vida de su galán, no su honor. Pero como demuestra ella misma en su proclama inicial, Veturia está completamente insertada en el sistema del honor, incluyendo su faceta más violenta o magnánima; es el honor lo que le impide huir con su enamorado y abandonar la ciudad que la ha humillado, no el amor, como tampoco es precisamente su espíritu benévolo lo que la lleva a revelarse. La dama exige a su prometido, es decir, al varón de más rango de su núcleo familiar, la limpieza su ofensa y actúa ante edicto según los mandatos del honor vindicativo, y por lo tanto no renuncia a su privilegio restitutorio ni, recordemos, se lo niega a Coriolano, pues en su súplica final le insta a vengarse solo en los responsables de su agravio. Su perdón no es, en consecuencia, ni universal ni completamente desinteresado, porque sigue siendo un mecanismo de desagravio:

VETURIA El desagravio del noble
más escrupuloso y grave
no estriba en que se vengó
sino en que pudo vengarse.
Tú puedes, y también puedes
dar tan precioso realce
al acrisolado oro
del perdón; que en el semblante
del rendido luce más,
con el primor de su esmalte,
lo rojo de la vergüenza
que lo rojo de la sangre.

(Calderón de la Barca, 1969p:978)

Los patricios tienen la capacidad de perdonar y amar sinceramente a sus allegados; las matronas son dignas adversarias, fieras en la lucha y ecuánimes en la paz. Los propios personajes invalidan la separación «mujer -amor», «hombre-honor», puesto que ambos llegan a ser heraldos de la venganza: la severidad de Aurelio es comparable a la de Astrea, quien no duda en sacrificar a las sabinas sitiadas, poniendo la derrota de Roma por encima de sus vidas inocentes. En ninguna ocasión exige su liberación, puesto que su objetivo principal vengar la vergüenza de sus vasallas y la suya propia, ya que el engaño de los romanos ofende a toda Sabinia; es únicamente tras ver su agravio limpiado, con el senado humillado a sus plantas y a sus mujeres victoriosas, cuando decide retirarse de la contienda. En realidad, el punto central del argumento y desenlace de *Las armas* es la denuncia de la tiranía, la cual solo puede ser evitada o erradicada a partir de la superación de las pasiones. Calderón alteró el mito de Coriolano e intercambió su enfrentamiento con los volscos por los sabinos a fin de resaltar cómo los anhelos individuales acaban destruyendo la colectividad, anteponiendo el sentido de la obra al rigor histórico:

In a play about the rights of Rome's women it is inevitable that reference should be made to the occasion when those rights were first and most flagrantly abused, and, by making the Sabines rather than the Volscians the attackers, Calderón could trace the events in Rome back to their first cause. The Romans carry off the Sabine women; the Sabines seek revenge and attack Rome. This causal sequence which Calderón establishes makes it clear that it is man himself rather than fortune which has shaped the conditions of war and violence of the play's first act. [...] Calderón clearly shows the moral responsibility of all the characters involved for the disaster (Sloman, 1958:78).

Los conflictos que asolan la república son el resultado de las iras y temores de sus individuos: Aurelio, dominado por su rabia y desprecio, insta un edicto sin fundamento, meramente sustentado por los prejuicios misóginos de un senado envejecido; el Estado pierde la objetividad y comete un acto despótico, encendiendo los sentimientos de sus ciudadanas: Veturia se deja llevar por su furor y fuerza la intervención de los patricios, dando comienzo a una protesta que colisiona con la severidad de los senadores, cuyo orgullo les impide retractarse. Al ver su posición amenazada, la curia vuelve a imponer su voluntad y condena falsa e injustamente a Coriolano, llenándolo de ira y ansia de venganza, moldeando con su propia tiranía al futuro tirano de su destino. La crueldad y desmesura destruyen el conjunto social de Roma, fragmentada en una nobleza culpable y una plebe sacrificada, cercenada en hombres y mujeres. La muerte se

va nutriendo de las divisiones generadas por la crueldad, por lo que solo la unidad de la concordia puede salvar la ciudad:

VETURIA No, Aurelio: ni es bien que dudes
 cuán hija de la nobleza
 es la piedad, ni te asuste
 el ver que soy la que ayer
 a mi voz en arma puse
 a Roma, y que hoy a mi voz
 en paz ponerla procure;
 que no hay víbora, por más
 que en flores se disimule,
 que no escupa la triaca
 contra el veneno que escupe.

(Calderón de la Barca, 1969p:970)

Veturia antepone sus obligaciones nobiliarias a su agravio, y abre una tregua con su enemigo para proteger a la plebe y a sus compañeras. Movida por su honor, asume su responsabilidad en lo ocurrido y se vence a sí misma en dos ocasiones, una ante Aurelio y otra ante Coriolano, declinando su ofrecimiento de escapar con él; ella misma se ha señalado como cabo y tribuno de las mujeres, por lo que abandonarlas supondría una deshonra. Su superación inspira la de los patricios, capaces de superar respectivamente su orgullo y enarbolar la bandera de la derrota y renunciar a una venganza desproporcionada. Tres personajes se dejan dominar por su pasión, tres personajes se vencen; en una estructura cíclica típicamente calderoniana, al final de la representación las lágrimas de la prudencia extinguen el fuego de las pasiones.

LA MIRADA CRÍTICA DEL TEATRO

Como muchos otros escritores de su tiempo, Calderón sintió cierta predilección por usar temas, escenas, e incluso Comedias completas y personajes concebidos por terceros, dándoles en cada ocasión su tono particular y su visión de la realidad: lo hizo, por ejemplo, con la tirsiana *La venganza de Tamar* y con *La niña de Gómez Arias* de Vélez de Guevara, sin olvidar sus revisiones de tragicomedias lopescas como *El alcalde de Zalamea* o *El médico de su honra*. Lo mismo ocurre en *Las armas de la hermosura*,

con la salvedad de que, en esta ocasión, él había sido partícipe en la redacción del original; el drama es una refundición de *El privilegio de las mujeres*, escrita colaborativamente por él, Antonio Coello y Juan Pérez de Montalbán en 1636, ocupándose cada uno de ellos, según Sloman, de una jornada en concreto: Calderón sería así el «arquitecto» de la obra al diseñar en el primer acto los personajes, escenas y conflicto (1958:61) mientras que Montalbán y Coello se habrían encargado del segundo y tercer acto respectivamente (1958:69 y 73). Por lo tanto, cuando en 1652 revisa su escrito, está verdaderamente reexaminando su modo de componer, sometiendo a su arte y personajes a unos cambios influidos indiscutiblemente por su maduración como escritor, pero también por sus experiencias personales. Calderón tiene entonces cincuenta y dos años, y demasiadas circunstancias –la guerra de Cataluña, el sacerdocio, la muerte de su hermano– le separan del hombre que había sido en 1636. Sus Comedias, en sintonía con una época compleja y devastada moral y militarmente, adquieren un carácter más sombrío y sutil, su construcción dramática se robustece y encuentra un cauce de expresión natural; su teatro se llena de cuidados y matices, la psique de sus personajes se complica y llena de terrores. Son los años de *La hija del aire* y de *El pintor de su deshonra*, de personajes angustiados que luchan fútilmente contra un destino impuesto. La mano que sostiene la pluma ha cambiado, y sus creaciones están destinadas a hacerlo a su vez; díganse sino a la fiera Veturia, mucho más directa y arrogante en *El privilegio de las mujeres*⁴⁵ que en su versión posterior:

VETURIA	<p>El vicio al ocio entregados, muerto el valor, o dormido, para infamar las mujeres tomáis injustos motivos. antes siempre las mujeres, grandes ocasiones dimos de valor, quien tan cobarde, que al soborno ha perecido. [...] No bastaba que envidiosos hayáis siempre procedido que inhábiles las mujeres al militar ejercicio y a los estudios sutiles porque siempre os excedimos ya doctos o ya valientes</p>
---------	---

⁴⁵ Sobre los conflictos de autoría de esta obra, véase Vega García-Luengos (2007).

nos usurpéis, atrevidos
en el reino de las armas
y en el ocio de los libros,
manchado el laurel de Marte
y el laurel de Palas limpio.

(Pérez de Montalbán, Coello y Calderón, 1636:354)

Su discurso apasionado, colérico y soberbio es más cercano al de Segismundo que al de su homónima, a pesar de que su denuncia central sigue siendo la misma. Sin embargo, la Veturia de 1636 es más dama de enredo que regia matrona, y esa característica influye notablemente en su psicología: Calderón la define siguiendo los parámetros del modelo evítico tradicional –seductora, manipuladora, culpable– e introduce su personaje dentro de una escena que bien podría ser una adaptación política del Génesis:

VETURIA	Mira bien lo que respondes.
AURELIO	Advierte primero hijo.
VETURIA	Que en sola una vez me pierdes.
AURELIO	Que en una vos te has perdido.
VETURIA	No faltes a mi fineza.
AURELIO	No te faltes a ti mismo.
VETURIA	Mi amor está en tu elección.
AURELIO	Y tu amor está en tu arbitrio. [...]
CORIOLANO	Qué haré patria, qué haré honor, en esto me determino.
AURELIO	Contradices al senado.
VETURIA	No intentas lo que te pido.
AURELIO	Eres traidor con tu patria.
VETURIA	Eres ingrato conmigo. [...]
AURELIO	Honras te ofrece el senado.
VETURIA	Finezas el amor mío. [...]

CORIOLANO Más pesa aquesta balanza
amor, amor ha vencido.

AURELIO Qué dices hijo traidor.

CORIOLANO Que pudo más el hechizo,
y que a fuerza del amor
he de hacer romper altivo
la injusta ley del senado. [...]
Pues piérdase el honor mío
a trueco de que me quieras,
que es poderoso y antiguo
de la mujer el imperio,
siempre con el hombre ha sido.

(Pérez de Montalbán, Coello y Calderón, 1636:356)

En *El privilegio de las mujeres*, Veturia y Coriolano son significativamente más culpables de sus desgracias, dado que ella usa sus artes maliciosamente y provoca la caída en desgracia del galán y él se atreve a desenfundar su espada delante de Aurelio. Este acto varía enormemente la connotación de la desposesión porque, aunque el general no amenaza directamente al juez, comete un acto de traición que justifica la retirada de las insignias militares. Los lamentos encendidos y vengativos de Coriolano, el exacerbado dramatismo con el que procura arrojarse junto con Veturia de las murallas de la ciudad, y en definitiva, la rapidez e insustancialidad emocional de la escena impide al lector-espectador empatizar con el personaje, el cual es por otra parte poco más que un bosquejo. En ese sentido, la refundición redime a los personajes y los hace más complejos y verosímiles, dejando de ser sujetos pasionales y pasivos. El foco de atención es distinto en *Las armas de la hermosura*, el tono se vuelve más grave, y con él los protagonistas: en 1652, Coriolano no «pierde su honor» por Veturia, porque lo honorable es alzarse a su lado. Sigue sintiendo temor, sigue preocupado por perderla —«¿Perdida / Veturia, ¿qué más perdido?» (1969p:954)—, pero no es el temor o su «hechizo» lo que motiva su rebelión, sino la injusticia del senado, el oprobio intolerable que la ciudad está causando a una de sus comunidades más débiles, tan parcial como intolerable al ir en contra de todo principio de nobleza. Coriolano es un joven algo displicente, galán, valeroso, enamorado, vengativo y compasivo, un digno compañero de Veturia; no la de la primera versión, tramoyera y enclaustrada en los límites del arquetipo, sino la dama valiente que clama justicia y se enfrenta al tirano, la que se vence a sí misma, la Belona que prefiere morir a manos de su prometido antes que abandonar a las suyas: al final, el arma de su hermosura, más que las lágrimas, es su capacidad de inspirar y guiar a su compañero. En la Comedia

original la dama ya tenía dentro de sí la semilla de la grandeza; en la de mediados de siglo, el dramaturgo solo la ha dejado crecer. La mujer en Calderón llegó a ser algo más que una imagen evítica o mariana, y sus obras se llenaron de heroínas fuertes y completas, capaces de sobreponerse a las cadenas del honor y la tradición, mujeres que mostraban una realidad distinta a las espectadoras, en cuya psique se iba arraizando, poco a poco, ese nuevo paradigma:

La visión progresista de la mujer que ofrece Calderón en su teatro es presentada a través del recurso de la plasmación de las convenciones sociales, de la utilización de un marco social cotidiano de valoración positiva de lo masculino y de aspectos fácilmente reconocibles por la inmensa mayoría de los espectadores dentro del plano de la Comedia. Es una manera de conectar con la realidad diaria como medio para captar su atención y a partir de ahí poder presentar su ideología [...]. Y Calderón es precursor de una consideración moderna de hombres y mujeres como seres humanos iguales y a la vez únicos y variados. Aún en nuestros días el espacio femenino sigue caracterizándose en algunos sectores por la restricción o la escasa representación. La búsqueda de su identidad guía muchas de sus reivindicaciones incluso hallándonos ya inmersos en un nuevo milenio. Calderón se anticipó de forma clarividente a esta actitud. Por ello la lectura actual de su teatro adquiere el sello de la vigencia desde una doble perspectiva: la denuncia del escaso desarrollo y marginación de la mujer y la exhortación solapada a una postura activa y dinámica por parte de todo el sector femenino. En definitiva, la mujer es contemplada por Calderón como protagonista de su propio cambio, pero sobre todo como un ser humano poliédrico, como un «pequeño cielo» desde una mirada absolutamente desbordada de humanidad y ternura hacia las criaturas de su universo histriónico (Escalonilla, 2001:79).

Como se ha mencionado anteriormente, el crecimiento de los personajes es dependiente del nuevo foco o intencionalidad dramática de *Las armas*; en este aspecto, *El privilegio de las mujeres* usa las pragmáticas de 1623 como base arquitectónica, saltando rápidamente a un argumento más destinado a entretener que a profundizar en el conflicto social que las había motivado. Debido a ello, la acción desarrollada sobre el escenario es mayormente ajena a la vivencia cotidiana del espectador, y esa distancia impide en gran medida el trasvase del mensaje moral propuesto en el drama, el cual resulta demasiado irreal y, por lo tanto, inaplicable fuera de los márgenes del idealismo literario. Ejemplo de ello son las imposiciones finales de Coriolano, las cuales fueron ampliamente modificadas en *Las armas*:

CORIOLANO Primeramente,
 que las mujeres que hoy
 tiranizadas contiene

CORIOLANO Que os han de restituir
 las joyas que os enriquecen. [...]
 Que el hombre que a una mujer

se pongan en libertad;
y las que volver quisieren
A Sabinia no se impidan
ni sus personas ni bienes.
Que las que quieran quedarse,
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites.
Que la que se aplique a estudios
o armas, ninguno las niegue
ni el manejo de los libros
ni el uso de los arneses:
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas,
y en las lides de laureles.
Que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no la hiciere cortesía,
por no bien nacido quede.
Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres.

(Calderón de la Barca,
1969p:980)

donde quiera que la viere
no la hiciera cortesía,
por necio y grosero quede.
Y que podáis, si ofendidas
de vuestros maridos fuereis,
castigar como los hombres
su adulterio con la muerte.
Y por mayor privilegio,
más grave, y más eminente,
pues yo por una mujer
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
al poder de las mujeres.
Y que ellas puedan, sin el
matarle, atarle y prenderle,
porque han de ser absolutos
dueños de la honra siempre.
Y con estas condiciones,
que Roma ufana concede,
esté aquesto instituido;
el campo sabino es este,
yo quedo triunfante en él,
de tí, y del triunfante quedes.
Ella queda agradecida,
él parte confuso, alegre,
porque entre los dos partimos
aplauzo tan excelente,
mirando restituidas,
ufanas, y honrando siempre
a los heroicos y grandes
privilegios las mujeres,
para que dellas merezca
el perdón, si es que no hubiesen
ferido los tres oficios
como la beldad merece.

(Pérez de Montalbán, Coello y
Calderón,1636:383)

La versión de Coello se centra en resolver ordenadamente los conflictos abiertos del drama: primero restituye los adornos femeninos, luego pasa a defender la cortesía debida a las damas y las convierte en «absolutos dueños de la honra», o lo que es lo mismo, en absolutas dueñas de los hombres, cuya vida pasa a estar en manos de sus esposas, madres y hermanas. De esta forma, el escritor revierte los roles patriarcales y otorga a la mujer la posición de máxima autoridad doméstica, siendo esta una solución viable dentro del drama, pero completamente imposible de aplicar fuera del escenario. Por esa razón, no existe ninguna posibilidad de que semejante desenlace pudiera influir en el modo de pensar de los espectadores, puesto que iba en contra de toda la estructura y principios de regulación de la colectividad. Sin embargo, dentro de *Las armas* el parlamento de Coriolano es coherente y lógico, ya que limpia la afrenta y, al darles

potestad de ejecutoras, garantiza a las mujeres la pervivencia de sus antiguos y nuevos privilegios. La obra no pretende ser una respuesta a las pragmáticas, su objetivo no es transmitir un determinado mensaje al público del corral; al igual que centenares de Comedias, *El privilegio de las mujeres* tiene un desenlace poco verosímil porque es esencialmente un divertimento, sin que por ello pierda calidad o sea una pieza menor; su objetivo es, simplemente, distinto. Cuando Calderón retoma su argumento lo hace movido por otras inquietudes y en un contexto político muy determinado:

Tras años de guerra, Felipe IV lanza la última ofensiva contra Cataluña. La rendición definitiva de la ciudad de Barcelona tras el asedio se produce el 11 de octubre de 1652. Durante esos meses se sucedieron las discusiones sobre la mejor manera de poner fin a la contienda. Las posturas se dividieron entre los partidarios de arrasar el territorio con un castigo ejemplar y los que defienden la indulgencia y el perdón. Finalmente, el 3 de junio de 1653 Felipe IV concede un perdón general y promete observar los privilegios y fueros del principado. Teniendo en cuenta la intensa presencia de este debate en la vida cortesana, es poco probable que la representación de *Las armas de la hermosura* en palacio no fuera interpretada en relación con el conflicto catalán. Roma, al igual que la ciudad de Barcelona en 1652, sufre en la Comedia un asedio militar y, debilitada por el hambre, acepta la rendición al tiempo que envía al rey embajadas de súplica. Además, el origen del conflicto catalán también residió en la derogación de una serie de privilegios del principado. La lectura de la obra como una súplica en favor de la magnanimidad del rey resultaría evidente. Por otro lado, la relación de Calderón con la campaña catalana fue especialmente intensa. Parece que estuvo presente en los sucesos de Fuenterrabía que dieron origen a la guerra catalana y participó en la guerra de Cataluña, como caballero de la Orden militar de Santiago, en una compañía de caballos-corazas hasta que se licenció del ejército en 1642. Fue herido en campaña, asistió al sitio de Lérida y presencié el agotamiento de un pueblo devastado por la guerra, el hambre y la epidemia de peste. En unos años la población del principado se redujo en una quinta parte. Esta visión desolada de la guerra se advierte en *Las armas de la hermosura* [...], donde Calderón aboga por la defensa del pueblo que sufre las veleidades de sus gobernantes (Domínguez de Paz y Rodríguez Corona, 2001:132-133).

Calderón trató en infinidad de ocasiones el tema de la violencia y la venganza; en decenas de obras describió sus aciagas consecuencias, su infructuosidad y su influencia sobre los tiranos, tiranizados al mismo tiempo por sus pasiones. En el drama, la venganza ha estado a punto de acabar con el mayor imperio del mundo: la república se ha enfrentado a sus miedos y ha superado sus rencores, pero es necesario un cambio de paradigma que impida el retorno de los errores del pasado. Para Coello, el intercambiar los papeles de víctima y verdugo fue garantía suficiente; para nuestro dramaturgo, sin embargo, la solución tenía que pasar forzosamente por el tamiz de la piedad, porque sin ella cualquier nación se ve abocada a su destrucción. Bajo esa perspectiva, modifica el discurso de Coriolano y premia a las sabinas con el «arbitrio» del honor, con la voluntad de fin a la

cultura del desagravio instigada por el senado mediante la imposición de un código social basado en el respeto y la cortesía, pues, desde ese instante, la fama de un noble es dictaminada por su trato hacia las damas, quedando deshonrado cualquiera que se atreviera a atacar su dignidad y decoro. Con esta resolución, el general impide la promulgación de nuevas leyes en contra de las mujeres, y realza su importancia dentro de la sociedad, dándole una función pacificadora tan imprescindible en la paz como en la guerra:

CORIOLANO Decir que esto del valor
nos ha olvidado, es propuesta
tan vana, que el mismo Marte
el primero es que la niega,
puesto que, amante de Venus,
al mundo puso en sospecha
de que él y Cupido habían
trocado dardos y flechas,
viendo cuánto ventajoso,
porque su dama lo sepa,
pelea el soldado que
con armas de amor pelea,
juzgando que son de Marte.

(Calderón de la Barca, 1969p:944)

El Estado no puede sobrevivir sin la mitad de sus miembros, y para que el conjunto prospere todos han de tener una función dentro de la colectividad. Por ese motivo, Coriolano exige que se dé a las mujeres libertad para tomar armas y libros además de adornarse si así lo desean, siendo esta su petición más idealizada, y no obstante la que más se acerca al concepto de unidad que el escritor procura transmitir. Los enamorados ponen fin a una época de división que solo ha herido a Roma y, desde la concordia, asientan los mandamientos de un futuro más próspero y, sobre todo, más justo. *Las armas de la hermosura* es una contestación indirectamente directa a las guerras nacionales de la Corona, a las leyes suntuarias, a la política de Olivares y a una sociedad dominada por la enajenación del honor y el terror de perder su lugar en el mundo; definitivamente, Calderón no vio en la decadencia de las costumbres la causa de la declinación de un imperio que llevaba años en la deriva, ni compartió las exacerbadas exigencias de parte de sus contemporáneos, las cuales solo debilitaban aún más la nación. Desde las trincheras de la Corte denunció los excesos que el gobierno de Felipe IV llevaba demasiado tiempo

cometiendo mientras representaba ante los ojos del monarca los beneficios del perdón y la grandeza de la piedad, haciendo de la justicia magnánima el verdadero honor al que todo rey cristiano debía aspirar.

En la Comedia, Sabino y Astrea conforman un diminuto *speculum principis* eclipsado en gran medida por la acción, pero tan magníficamente hilado dentro de la trama que era imposible que alguien con la sensibilidad artística del «Rey poeta» – acostumbrado, además, al teatro de sutilezas calderoniano– no se percatara del emblema que encerraban: la pareja es un símbolo del imperio, del poder militar y de un marcado sentido del deber y la lealtad hacia sus vasallos, pues, a pesar de sus antiguas derrotas, los soberanos siguen batallando contra un enemigo históricamente invencible por tal de proteger y salvar a las sabinas raptadas. Probablemente, Felipe IV debió sentirse rápidamente identificado con semejante encarnación del poder monárquico, bajo cuyo mando se agolpaba una nación derrotada, pero deseosa de vencer; al fin y al cabo, esa era la razón principal por la cual España seguía envuelta en un ciclo incesante de conflictos internos e internacionales: la necesidad de mantener su honor y defender su fe, autoridad e intereses tanto de los embates del tiempo y la Fortuna como a los de los países que se oponían a –o simplemente, no compartían– su forma de estar en el mundo. Los reyes desaparecen durante gran parte de la representación, y sin embargo sus acciones tienen una importancia capital: ellos declaran la guerra, ellos acogen a Coriolano y ellos acceden a retirar sus tropas y perdonar la ciudad. Su caracterización se va apuntalando en el primer acto, a través de sus intervenciones y de los comentarios que de ellos hacen los romanos, los cuales introducen al lector-espectador a Sabino y, en especial, a Astrea: pronto se revela que la reina es una «celtíbera española»⁴⁶ de tal valentía y eminencia que ha podido conmover y despertar al pueblo sabino:

⁴⁶ La nacionalidad de Astrea es uno de los detalles más cuidados de *Las armas*: los territorios celtíberos hacían frontera con Cataluña (González-Conde, 1992:304), circunstancia que reforzaría la teoría de que la obra fue escrita en 1652 al calor de los acontecimientos de la sublevación. Asimismo, los celtíberos fueron una de las comunidades que más ferozmente se opuso la invasión romana, siendo su resistencia en Numancia la mayor muestra de su coraje. Su sacrificio les ha hecho pasar a las páginas de la historia y creó un mito hondamente arraigado en el imaginario español, mito que Calderón recupera en el drama; las similitudes que se establecen entre Numancia y Roma y los atributos asociados históricamente a los celtíberos –capacidad militar, valentía, orgullo y honor– son indiscutiblemente las razones que motivaron al dramaturgo a cambiar el origen de su emperatriz, la cual era chipriota en *El privilegio de las mujeres*. Por otra parte, una de las características más particulares de esta población prerromana era el *hospitium*, contrato que garantizaba la seguridad y protección de los pueblos hermanados y «tenía el valor añadido de

ENIO

A toda Sabinia hallé,
sin recato de que sea
contra Roma la jornada,
no tan solo en arma puesta,
pero en marcha; a cuyo efecto,
estaban pasando muestra
de militares pertrechos
todas las campañas llenas.
Numerosas huestes son
las que alistadas se asientan,
según supe, voluntarias;
porque (como dije) Astrea,
que adquirir de vengadora
de las mujeres intenta
el alto nombre, en persona
las conduce y las alienta
con tan gran jactancia.

(Calderón de la Barca, 1969p:943)

Astrea es el único personaje español, atributo que se resalta en tres ocasiones en el primer acto –ella misma se definirá después como «española Palas» (1969p:949)–, y presenta un gran parecido con la reina Isabel I de *La niña de Gómez Arias*, a quien se asemeja en su determinación y su lugar al lado de su esposo en el frente y en el gobierno. Ambas soberanas adquieren la responsabilidad de vengar a sus vasallas y se muestran inusualmente gallardas y decididas ante el conflicto que se les presenta, exhibiendo un arrojo varonil al tiempo que una presencia acentuadamente femenina, ya que la celtíbera muestra públicamente su llanto y pesar, mientras que la reina española altera su estado y apariencia como garantía de su compromiso con Dorotea (1969o:824).

El escritor fue inusualmente explícito en su mensaje político, y refuerza continuamente los nexos existentes entre España y Sabinia, siendo esta y no Roma su referente. Paralelamente a la valoración del imperio transcurre el rebajamiento moral de la república, primeramente descrita por la emperatriz y corroborada por las actuaciones del senado: en *Las armas*, el imperio añorado es una patria de origen salvaje, fundada por

su significación religiosa, la de los séquitos de guerreros dispuestos a dar su vida por la de su jefe militar» (Sánchez, 2005:284). Aunque sea imposible de descubrir si Calderón conocía este código civil, lo cierto es que tiene una traslación perfecta dentro del sistema político sabino, puesto que es la «fingida amistad» (Calderón de la Barca, 1969p:942) y la traición de Roma a su futura patria hermana lo que afronta en primer lugar a Sabinio y le hace alzarse en armas en dos ocasiones contra Rémulo y el senado.

dos «espurios hijos de los hados» (1969p:946) y engrandecida por bandidos que viven «sin Dios, sin fe, sin culto, / del homicidio, el robo y el insulto» (1969p:946), oculta tras unas murallas que encierran las crueldades de una «[...] ley tan inviolable que, su extremo / asaltarle costó la vida a Remo» (1969p:947), un pueblo que vivió por y para destruir y dominar. Es sumamente revelador que esta visión no llegue a desmentirse nunca por el bando romano, el cual únicamente tinta de esplendor sus conquistas pero es incapaz de añadir más honores a su pasado; la única vez que la ciudad se redime es en las palabras con las que Coriolano calma a Astrea en el campo de batalla –«puesto que has llegado al puerto / donde las mujeres tienen, con franca escala el respeto» (1969p:949)–, afirmaciones por otra parte inmediatamente refutadas por las leyes suntuarias; el rapto de las sabinas es la demostración más sacrílega de la impiedad romana, ya que Rómulo agravia a un invitado, seguramente desarmado, en el sagrado de su hogar, y profetiza el trato que los suyos van a dar a las extranjeras. En añadidura, Roma es definida como un transmutado teatro de la Fortuna (1969p:496), idea que se va recuperando a lo largo de la obra: en el segundo acto, Veturia recuerda cómo en la ciudad «[...] no hubo calle ni plaza / que no fuese lastimoso / teatro de mortales ansias (1969p:955), metáfora utilizada de nuevo por Coriolano cuando se presenta ante los reyes sabinos:

CORIOLANO Soy el aborrecimiento,
 la ira, la saña, el rencor,
 la ojeriza, el odio, el ceño
 de aquel réprobo destino
 que hizo verdad el concepto
 que teatro del hombre al hombre
 llamó, pues en mi supuesto
 midió las distancias que hay
 de lo próspero a lo adverso.

(Calderón de la Barca, 1969p:967)

Será Aurelio quien, en el tercer acto, se distancie de su misma impiedad a través de un fingido «real teatro» y «una farsa alegre e importuna», «adonde el discurso advierte / que hizo los versos la suerte / y la traza la fortuna» (1969p:973). Esta asociación subraya el carácter ejemplar de la Comedia, cuya lección queda cifrada en los lamentos, repetidos a modo de plegaria, del hijo repudiado: «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo, / que a la fortuna representa el tiempo!» (1969p:967). La musicalidad del verso, la injusta situación presentada al auditorio, la piedad de los sabinos y la crueldad de los romanos,

el triste mudar de Coriolano; todo ello va calando en la mente del espectador y evidencia las intenciones de Calderón, su visión del conflicto y la respuesta que el rey estaba obligado a dar si no quería ser un tirano cruel, el severo juez que condenó su propio reino. En ese *theatrum mundi* que se sabe teatro –Aurelio así lo manifiesta en su apremio a Enio, recordándole que el rapto es una de esas «memorias» universalmente conocidas, «según en su gran teatro / al mundo las representan / el tiempo en veloces plumas» (1969p:942)– mas ignora el estar siendo representada en uno de los salones del palacio del Retiro (Hernández González, 2016:574), Sabinia carga contra Roma liderada por una monarquía fuerte y equitativo, el auténtico ideal de la concordia: solamente una civilización unida en el respeto puede tener ese ímpetu, ímpetu que se encuentra en el alma española, aunque enterrado bajo el desgobierno y la venganza; al menos, así lo presenta el dramaturgo al hacer que sea la reina quien aliente a las tropas –las cuales, para hacer todavía más clara su relación, se organizan en tercios–, impulsada por el legado de su patria:

ASTREA Pues toma en albricias de eso
esta sortija; que yo
a tener que vencer vengo.
Manda, Sabinio, que al arma
toque el ejército nuestro,
antes que se fortifiquen.

SABINIO Con ese español aliento,
¿quién no ha de animarse? [...]
Toca a embestir, y un caballo
me dad.

ASTREA Y a mí otro, que tengo
de ser la primera yo
que, complacido mi esfuerzo,
vea la cara al enemigo,
la caballería rigiendo.

SABINIO Pues porque la infantería
no vaya en el desconsuelo
de ir sin ti y sin mí, seré
yo quien gobierne sus tercios.

ASTREA Pues al arma.

SABINIO Pues al arma.

SOLDADOS ¿Quién no ha de seguir su ejemplo?

TODOS ¡Vivan Sabinio y Astrea!

(Calderón de la Barca, 1969p:947)

El pueblo es un reflejo de sus dirigentes; los sabinos se guían por las enseñanzas de justicia y entrega de sus soberanos, los romanos aprenden de la crueldad de su senado. Acorralados e impedidos para la batalla, el gobierno de la república vaga a la deriva, indeciso y sobrepasado por las circunstancias, decide resistir dentro de los muros, los mismos muros que Rómulo ordenó construir en aras de procurar, ilusamente, evitar las mudanzas de la Fortuna (1969p:946). Poco más pueden hacer los herederos de un fratricida que dejar morir a los suyos, ningún otro fin es posible para un pueblo nacido de la violencia. Ha de ser el ejemplo de las sabinas, nacidas en una tierra totalmente contraria y educadas en la integridad las que lideren el vencimiento de la antigua fiereza: Veturia ha sido vasalla de un «rey ilustre» y una «generosa reina»; sabe que «jamás con los rendidos / usaron de ingraticudes» (1969p:970). La dama destaca además cómo su ejemplo ha ennoblecido a la milicia, y por tanto no duda que los soldados aceptarán «a que las venga el amago, / antes que el golpe ejecuten» (1969p:970).

Las cualidades de los monarcas se confirman en la aceptación del perdón de Coriolano, ya que al comprobar que sus súbditas están protegidas, naturalizadas y con la garantía de retornar con ellos a Sabinia todas aquellas disconformes con su situación en Roma no tienen más motivos para combatir. El decisivo poder de la monarquía y su benéfica influencia parece ser una censura a los excesos de autoridad del gobierno de Felipe IV, que actúa, como el senado, de forma autónoma, ajenos a una *fons honorum* que les inspire las virtudes cardinales de la justicia, la templanza, la piedad y la fortaleza, corrompidos por una voluntad de poder y una Razón de Estado que ha priorizado su pervivencia y dominio por encima de la ecuanimidad; como ya escribió el dramaturgo en *Los cabellos de Absalón*, «La justa razón de Estado / no se reduce a preceptos / de amor» (1989:277), pero pocas veces la razón de Estado es justa: «¿No sabes cuán pocas veces / la dura razón de Estado / con la religión conviene?» (1989:264). Roma se ha abocado al maquiavelismo y ha pagado las consecuencias de su decisión, semejantes a las que sufrirá el Júpiter español si accede a las presiones de arrasar Barcelona. El príncipe cristiano prueba su fe en los momentos de adversidad, y no hay más demostración de gloria y divinidad que el perdón. Aquí coincidían hasta los más opuestos espíritus, aquí compartieron tinta las plumas de Calderón y Quevedo, aquí encontró justificación la monarquía de los Austrias, aquí queda fijado la esencia del Evangelio:

Me levantaré e iré a mi padre, y le diré: «Padre, he pecado contra el cielo y contra ti. Ya no soy digno de ser llamado tu hijo; hazme como a uno de tus jornaleros». Y levantándose, vino a su padre. Y cuando aún estaba lejos, lo vio su padre, y fue movido a misericordia, y corrió, y se echó sobre su cuello, y le besó. [...] El padre dijo a sus siervos: «Sacad el mejor vestido, y vestidle; y poned un anillo en su mano, y calzado en sus pies. Y traed el becerro gordo y matadlo, y comamos y hagamos fiesta; porque este mi hijo muerto era, y ha revivido; se había perdido, y es hallado». Y comenzaron a regocijarse (Lucas, 15:18-24).

Nadie ha de estar tan en desgracia del rey, en cuyo castigo, si le pide misericordia, no se le conceda algún ruego. [...] Como aconseja el Espíritu Santo cuando dice: «Noli nimium esse justus»; pecado en que incurren los que tienen autoridad en la república, y son vengativos; que hipócritas, de la justicia de Dios hacen venganza, afrenta y arma ofensiva. Éstos son alevosos, no jueces; traidores y sacrílegos, no príncipes. [...] Y por demás se juntan autoridades de Aristóteles, y otros filósofos, que en las tinieblas de la gentilidad mendigaron algún acierto, cuando el rey Cristo Jesús en este evangelio enseña como verdad, vida y camino a todos los monarcas, el método de la justicia real. [...] Señor, el delito siempre esté fuera de la clemencia de vuestra majestad, el pecado y la insolencia, mas el pecador y el delincuente guarden sagrado en la naturaleza del príncipe (Quevedo, 1986:10-12).

Estuviese escrita en 1652 o en cualquier otro año, España fue durante generaciones un país sumido en guerras, tan embebido de ánimo bélico que parte de su población se resistía a abandonar el ideal marcial. La evidencia de la ruina y el colapso caía pesadamente sobre los hombros de un rey ya cansado y desengañado por las circunstancias –sin victorias, sin heredero, sin recursos, sin esperanzas de mejora–, sucesor de un imperio en el que no se ponía sol que dejaría en herencia una nación endeudada y anímicamente vencida. En sus cartas a sor María de Ágreda se percibe la auténtica alma del rey, muy distante de su exterior imperturbablemente pasmado; Felipe IV se confiesa culpable, abrumado, incapaz de corregir a sus súbditos, completamente convencido de ser el causante de la degradación política de sus reinos. El Júpiter español no era más que un hombre acosado por las dudas y fuertemente movido por la misión que Dios le había encomendado como católico emperador, sabiéndose ejecutor de Su justicia misericordiosa, pero sin fuerzas para aplicarla:

Las cosas de Cataluña se mantienen aún en bellaco estado, pues el enemigo se mantiene todavía en campaña: ya ha ocupado algunos puestos; espero que el tiempo le atajará los pasos, ya que nuestras fuerzas no están en estado de poderlo hacer. En Flandes no hay nada de nuevo. De Italia hay días que faltan cartas, y estoy con cuidado porque la armada de Francia sabemos que ha ido a la vuelta de Nápoles, y si en aquel reino tuviésemos ahora nueva guerra sería cosa de mucho cuidado. Vamos tratando de las disposiciones generales para el año que viene, pero todo está en estado que, si el Señor no nos asiste, temo la última ruina de esta Monarquía; y así, os encargo que continuéis y aumentéis vuestras suplicas para que se duela de nosotros, pues os confieso que me hallo fatigado: Él sea bendito. Nos hallamos buenos, pero como se va dilatando la sucesión de varón de

estos reinos, anteveo sus daños si faltase: os vuelvo a encargar apretéis con Nuestro Señor, pues quiere que le pidamos en nuestras necesidades, pero siempre estoy resignado en su santa voluntad. De Madrid, a 22 de diciembre 1654 –Yo, el Rey (Seco Serrano, 1958:07).

Sin duda, como decís, es la justicia la base sobre la que carga todo el gobierno de una monarquía, y sin ella padecerá todos los daños que apuntáis; reconociéndolo yo así, deseo que se administre rectamente en mis reinos y que los ministros la ejecuten con todo cuidado; pero están tan dañados los ánimos y tan olvidadas las virtudes, que no sé si consigo lo que procuro, particularmente en tiempos tan turbados y con una guerra tan larga; pero no obstante estas dificultades tan difíciles de reparar, hago y haré lo posible para conseguir lo que tanto importa, y a vos os pido me ayudéis con Nuestro Señor, para que me asista en lo que tanto conviene. [...] De Madrid, 19 de abril 1655 – Yo, el Rey (1958:17).

Reconozco, Sor María, que nuestros pecados (y particularmente los míos) son el motivo de los aprietos y castigos que padecemos, y como en mí faltan las virtudes que poseía el santo rey Ezequías, temo que no he de acertar a desenojarle; si bien siento verle ofendido y deseo su culto y veneración, para lo cual he ordenado y ordenaré de nuevo a todos mis ministros y prelados que eviten con todo cuidado y castiguen con todo rigor pecados públicos y escandalosos, y me den cuenta de lo que obraren; y si me fuera lícito ir yo personalmente por esas calles a remediarlos, lo hiciera con mucho gusto, pero temo que como están los vicios tan arraigados será muy difícil extinguirlos, aunque de mi parte haré lo posible para conseguirlo; pedid vos a Nuestro Señor me ayude para ello. [...] De Madrid, a 18 de agosto 1655 – Yo el Rey (1958:28-29).

Calderón es plenamente consciente de su público, especialmente de su espectador principal. Desde su designación como director de representaciones de la corte en 1635, su teatro fue principalmente de corte palaciego y sacramental (Fiadino, 2003:273), y es entre ese año y la muerte del monarca en 1665 cuando redacta sus obras más comprometidas y políticas –*El alcalde de Zalamea* (1636), *La vida es sueño* (1636), y *La hija del aire* (1652) serían solo un breve ejemplo–, pensadas para conmover a los nobles del Coliseo y el Retiro, pequeños ejemplos de buen gobierno y de denuncia expuestos cuidadosamente ante Felipe IV. En el caso de *Las armas de la hermosura*, el dramaturgo ofreció una contestación indirectamente directa a las guerras nacionales de la Corona, a las leyes suntuarias, a la política de Olivares y a una sociedad dominada por la enajenación del honor y el terror de perder su lugar en el mundo; definitivamente, Calderón no vio en la decadencia de las costumbres la causa de la declinación de un imperio que llevaba años en la deriva, ni compartió las exacerbadas exigencias de parte de sus contemporáneos, las cuales solo debilitaban aún más la nación. Desde las trincheras de la Corte denunció los excesos que el gobierno de Felipe IV llevaba demasiado tiempo cometiendo mientras representaba ante los ojos del monarca los beneficios del perdón y la grandeza de la piedad, haciendo de la justicia magnánima el verdadero honor al que todo rey cristiano debía aspirar.

VIII. LAS TRAGEDIAS DE VENGANZA Y LA TIRANA LEY DEL HONOR

LA CUCHILLA, LA BALA Y EL FUEGO: LA TRAGEDIA DEL SACRIFICIO DE HONOR

De un corpus compuesto por más de cien Comedias, tres son las que más pasiones e inquietudes han provocado entre el público, lectores y críticos; tres tragedias –o dramas, según a quién se pregunte⁴⁷– protagonizadas respectivamente por tres uxoricidas y tres esposas asesinadas, trinidad inmisericorde y asfixiante que consagró durante siglos a Calderón como el cruel dramaturgo del honor, la fría e inhumana pluma del régimen totalitario del Seiscientos. Pero incluso aunque esto fuese cierto, aunque el escritor no fuese más que un brillante y sanguinario heraldo del honor, hay algo encapsulado en *A secreto agravio, secreta venganza*, *El pintor de su deshonra* y *El médico de su honra* que sigue fascinando a los auditorios contemporáneos, un terrible eco de tiempos pasados que sigue vivo en nuestra interioridad e impide que caigan en el olvido; indudablemente, ellas son, junto a *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, los campanarios más altos, monumentales y austeros de la catedral que es la dramaturgia calderoniana. Y todavía hoy subsiste la misma pregunta que se hicieron todos y cada uno de los críticos y espectadores que se han enfrentado a las tragedias de honor, todavía hoy es una necesidad saber dónde se posicionaba Calderón, si a favor del asesino o de la víctima; muchos pensaron, en un primer momento, que la balanza de la simpatía se decantaba hacia los maridos: lo defendió Bances Candamo –primero en fijar por escrito el género de las «tragedias de venganza» (1970:34), nombre por el cual este tipo de obras eran conocidas en la época y término aquí empleado para referirnos a ellas– en *Theatro de los theatros* (1970:34) y lo sentenció Menéndez Pelayo, incapaz de separar autor de obra, resultándole los dos «radicalmente inmorales», sentimiento compartido por Gerald Brenan, quien vio en la actuación del rey Pedro I un implícito asentimiento (Sullivan, 1981:358). Contrariamente, para otros la simple conceptualización de un Calderón reaccionario y antitético a la

⁴⁷ La polémica sobre el género dramático de estas Comedias se desarrolla más extensamente en los artículos de Toro (1988); Ruiz Ramón (1984) y Parker (1971).

doctrina cristiana era en exceso dispar con la imagen beatífica del sacerdote que habían construido, y tuvieron que sortear esa incompatibilidad a fin de evitar la disonancia cognitiva generada entre su modelo idealizado y la realidad del texto. De ese conflicto surgieron las consideraciones de Antonio Rubió, el cual llegó a afirmar que *A secreto agravio, El médico y El pintor* habían sido escritas exclusivamente para contentar al público sediento de honra del corral de comedias, aun a pesar de ir en contra de la propia ideología de su creador:

Tanta ferocidad en los sentimientos, que con dureza merecida han echado en rostro a Calderón algunos críticos extranjeros, [...] es por fortuna una excepción en su hermoso teatro, morada de pasiones nobles, templo de purísimos ideales y de armoniosa poesía. [...] Hay casos en que la gravedad del mal es tan extraordinaria, tan inflexibles las exigencias del pundonor, tan vivo el deseo de excitar el terror y de producir un saludable escarmiento (pues también había su fondo moral en el mismo rigor con que se penaban las infracciones de la fidelidad conyugal), que no consienten a nuestro poeta más reparación que la venganza, ni otro desenlace, por repugnante que sea, que la muerte del ofensor. Entonces, ya que otra cosa hacer no puede, se ceba en las mismas inconsecuencias del honor mundano y se queja amargamente de sus bárbaras leyes, que condenan al inocente, le obligan, para rehabilitar su opinión, a convertirse en criminal. [...] No hay duda, como hemos apuntado anteriormente, que malentendidas conveniencias dramáticas y el deseo de halagar los sentimientos de un público por demás exigente en materias de honor fueron parte muy poderosa en que procediera también de esta suerte, Calderón, que como sacerdote y cristiano pensaba de muy diferente modo que como escritor (1882:99-106).

Ruiz Ramón utilizó el proverbial ejemplo del monstruo de dos cabezas para definir la producción calderoniana, siendo una parte «la de un Calderón dramaturgo cristiano» y de otra «la de un Calderón dramaturgo del mundo anticristiano del honor» (1968:22). Las dos facetas que mejor encarnan al padre del auto sacramental y al director de representaciones de la corte, facetas aparentemente antitéticas pero inseparables, pues en ambas se apoyan los pilares de su dramaturgia, sea profana o sacra: el mundo de los hombres es uno de los grandes protagonistas en la trascendencia de la eucaristía, así como la piedad siempre encuentra una grieta por la que iluminar el inmisericorde teatro del honor, aunque sea de formas inescrutables, opuestas a toda lógica; hacia esa conclusión avanzan las páginas de este apartado, como también desemboca la presente tesis. Mas, antes de llegar a nuestro destino, han de comprenderse los de don Lope de Almeida, Gutierre Alfonso Solís y Juan Roca, los verdugos y víctimas del honor conyugal.

LOS UXORICIDAS MENORES

Entre 1635 y 1638, Calderón escribe y representa siete Comedias⁴⁸ en las que aparece un personaje que intenta –y en la mitad de los casos, consigue– asesinar a su esposa; cantidad inusual que se concentra en estos años para luego prácticamente desaparecer de su corpus hasta su gran retorno alrededor de 1650 con *El pintor de su deshonra*, la última de sus incomparables tragedias de venganza. Las causas que motivaron este interés dramático continúan siendo, a día de hoy, un misterio: gracias a los *Avisos*, sabemos que en 1643 ocurrieron –o más correctamente, alcanzaron la esfera pública– tres uxoricidios en la villa de Madrid, por lo que es posible que fueran las circunstancias históricas las que le hicieran retomar a un prototipo de protagonista que había alcanzado su máxima expresión en *El médico*, pincelándolo con los matices y melancolías que caracterizaron su vida en esos años.

Si se parte del contexto, es cierto que desde 1621 a 1640 se cometieron, solo en la capital, ocho parricidios, de los cuales un 86,5 por ciento correspondía a conyugicidios en los que fallecieron dos maridos y seis mujeres, una cifra sorprendente alta pero que no superaba los ocho llevados a cabo en la década anterior (Llanes Parra, 2011:443). Quizá la justicia se mostró, como en dos de estas obras, excesivamente benigna con el asesino en alguno de los casos y eso le impulsara a escribir, o quizá simplemente fue testigo del planteamiento desarrollado por Lope de Vega alrededor de 1631 en *El castigo sin venganza* y en el atribuido *El médico de su honra* y decidió «refundirlo» y transformarlo en algo distinto, más afín a sus principios, alumbrando a los esposos con una luz muy distinta a la empleada por el Fénix. Para poder comprender la totalidad de este arquetipo conviene, antes de empezar propiamente con el estudio de Almeida, Solís y Roca, detenerse en sus semejantes, quienes no llegan a teñirse las manos de sangre por la intervención de la providencia o por un amor tan sincero que es capaz, solo en el espacio del mito, de salvar a la inocente, condenada igualmente por un destino cruel; las estrellas

⁴⁸ Aunque en este recuento se añade *El gran monstruo del mundo*, esta tragedia no aparece analizada en este capítulo por ser la muerte de la esposa una consecuencia del hado de Herodes más que el resultado de la ley del honor.

de *Los tres mayores prodigios* transmutan en honor en *Gustos y disgustos* y *La devoción de la cruz*, obras de opuesta temática encontradas en lances de honra.

Vicente de Foix

Las desgracias de Vicente han sido tratadas anteriormente⁴⁹, mas no era entonces el lugar para detenerse en sus pesares personales. Él es el último marido agraviado del ciclo y el que experimenta más superficialmente el conflicto entre amor y honor debido a que la trama principal de *Gustos y disgustos* orbita alrededor de la dicotomía existente entre el honor y la lealtad, pero incluso en su pronta decisión encuentra Calderón un resquicio en el que exponer la tiranía de su acción y el dolor que esta comporta; Foix, cuyo intenso amor hace que lleve dos años casado en secreto con la hija del mayor enemigo de su familia, no alberga hasta finales del tercer acto sospecha alguna de la virtud de Violante aun a sabiendas de que el rey ha entrado de noche en sus aposentos, sombra de cómplice agravio hacia la que el propio padre de la dama se decanta al preguntar si ella dio ocasión (1960e:967) y la que el galán acalla con un amago de ira, siempre anudada a la deshonra:

DON VICENTE Si a oírlo
ni a preguntarlo llegara
de otro que de ti, imagino
que por las bocas del pecho
acabara de decirlo,
porque quien pregunta, duda;
y de honor tan claro y limpio
aun es la pregunta ofensa,
por ser de la duda indicio.

(Calderón de la Barca, 1960e:967)

Aunque crea sinceramente en su inocencia, hay una parte de él que ya ha sido corrompida por los celos, amargo sentimiento que le vuelve posesivo y le hace guardar la

⁴⁹ Véase el capítulo IV.

puerta de su enamorada noche tras noche –«[...] Que si allí vivía, / era porque allá tenía / conmigo todos mis celos»–, celos que, una vez pronunciados, corrompen la mente y envenenan el alma –«Todos dije, y dije bien», (1960e:964) exclama previa acusación– y le hacen ver tentaciones e insinuaciones donde solo ha existido altivez y honestidad, ya que el hecho de que la pareja haya pasado numerosas noches juntos desde hace años no es razón para dudar del honor de la dama, puesto que antes de ceder a requiebros amorosos impone no una promesa, sino un matrimonio clandestino amparado por Dios –«Violante es mi esposa: el cielo / este casamiento hizo» (1960e:968)– que, a pesar de no estar legitimado por el Derecho civil, es plenamente válido ante un tribunal de honor:

VIOLANTE Correspondite en efecto;
Pero no ignoras ni ignoro
Cuánto fui atenta al decoro
De mi honor y mi respeto;
Pues casada de secreto
Me vi, antes que tu porfia,
Venciendo la altivez mía,
A pesar del rubio coche,
De los hurtos de la noche
Hiciese cómplice al día.

(Calderón de la Barca, 1960e:965)

Las sospechas de don Vicente comienzan a despejar el sendero de la culpa femenina que el esposo decide recorrer cuando sus miedos y verosimilitudes superen las primeras certezas. Como todos sus compañeros de desdichas, el galán encuentra una mácula en su esposa, un fallo en este caso absolutamente parcial al estar él implicado pues es su misma relación amorosa:

DON VICENTE Que si callé con amor,
no puedo callar con celos.
viste al rey...

VIOLANTE Sin que prosigas
más, di si es cordura o no
que siendo tu esposa yo,
que tienes celos me digas.

DON VICENTE No lo es; pero tú me obligas
a estas culpas que en mi están.

VIOLANTE ¿Yo?

DON VICENTE Sí, porque si me das
 oculto el bien merecido,
 no soy del todo marido,
 y soy del todo galán.
 Y así, divina Violante,
 no yerro en hablar celoso,
 pues he entrado a ser tu esposo
 sin salir de ser tu amante.
 Mi corazón, no te espante
 si hoy como dama te ama;
 que no se ofende tu fama,
 pues entre amar y temer,
 llegaste a ser mi mujer,
 sin dejar de ser mi dama.

(Calderón de la Barca, 1960e:967)

Su primer «no», inmediatamente trocado en «sí», augura el drástico cambio que va a sufrir el personaje cuando escuche oculto tras una puerta falsa la narración de las pretendidas conversaciones y encuentros de su dama con Pedro II. En este momento, después de dos actos de sospechas, celos y tensiones de honor, de nada sirve el desconcierto de Violante, puesto que nadie está dispuesto a escuchar sus palabras: el rey silencia impositivamente su verdad –«No te hagas desentendida», «Ya los disimulos bastan» (1960e:989)–, Vicente ya la ha sentenciado como culpable; cuando su prometido sale de nuevo a escena, lo hace resuelto a acabar con la «tirana» (1960e:991) que lo humilla, y cuya culpa demuestra su estancia en las habitaciones de la reina, requerimiento entendido como acogida a sagrado: «[...] Evidencia es clara; / porque no ha de osar venir / donde la muerte la aguarda» (1960e:991). Sus inquietudes se han convertido en realidades, y su imaginación perturbada de pasiones escribe una verosímil trama en la que Violante ha sucumbido a su naturaleza mudable y se ha entregado a otro hombre en el breve espacio en el que él ha dejado de custodiarla, siendo así su honestidad consecuencia de su vigilancia en vez de un atributo consustancial a su «sangre ilustre, ser y honor» (1960e:992). Decididos ya los papeles de la tragedia, Vicente deja caer la máscara de galán, se viste con los ropajes de marido deshonorado y se adereza con los rubíes de la venganza, restituyendo su honor de la misma forma en como lo perdió, a través de una ventana y en el secreto de la noche: «Y entrando en él esta noche / por una de sus ventanas, / le daré la muerte [...]»; la supuesta adúltera ha de morir en el espacio de la vergüenza, atraída hacia su desgracia –«Para que a este cuarto vuelva, / abriré esta puerta falsa» (1960e:991)–, cercada cual asustadiza presa, asesinada por los pecados de un monarca y un marido desconfiado.

Sin embargo, las pretendidas certezas no pueden cercenar el sentimiento, reclamando la restitución una vida y dos almas: mientras se oculta entre las flores y maleza del jardín, Vicente acepta su estado como una muerte en vida, puesto «que no será acción tirana / sepultarme vivo, puesto / que voy cadáver con alma» (1960e:991). Solo el azar salva a los enamorados de las tristezas de la venganza, siendo ellos la única pareja que va a conseguir dejar atrás, una vez erradicada la desconfianza y probada la honra de la esposa, la deshonor de forma pacífica, casándose de pleno derecho, libres de las tiranías de la pasión. De las seis damas sentenciadas por la honra, solo Violante consigue sobrevivir, a pesar de ser la tercera rescatada por una fuerza superior a la del honor, ya que Rosmira y Deyanira no experimentarán sus gozos y alegrías, al menos no en el mundo de los hombres.

Curcio

Un parto prematuro en el octavo mes es prueba suficiente para Curcio del adulterio de su esposa a pesar de ser una circunstancia natural y al parecer nada inusual dentro del pequeño universo de *La devoción*; en el segundo acto, los villanos Tirso, Gil y Blas hablan sobre Catalina y su hijo, nacido a los seis meses de embarazo:

BLAS ¿Bartolo no se casó
 con Catalina, y parió
 a seis meses no cabales?
 Y andaba con gran placer
 diciendo: «¡Si tú le vieses!,
 lo que otra hace en nueve meses,
 hace en cinco mi mujer».

TIRSO Ello, no hay honra segura.

(Calderón de la Barca, 2000b:188)

La antitética reacción de Bartolo la de Curcio, a cuyos desvelos pone voz el desconfiado Tirso, evidencian la enajenación que experimenta aquel que vive sometido a las sospechas del honor. Ya desde el primer momento en que su esposa le anuncia la noticia recela el noble —«Ya me había prevenido / por sus mentirosas cartas / que, cuando me fui, quedaba / con sospecha [...]» (2000b:156)— y cuya única «falta» es el

desarrollarse en su ausencia. Una ligera alteración de lo esperado, un rumor instantáneamente deslumbrado por el sol de la virtud es todo lo que el inquisidor de su honra necesita para llevar a Rosmira al monte y asesinarla con extremada violencia, «tirando por varias partes / mil heridas» (2000b:194) con su espada, símbolo nobiliario mutado en puñal sacrificial. Su crimen, más que su monólogo, es lo que traslada al lector-espectador al interior del personaje, capaz de planear semejante brutalidad con premeditación y distancia⁵⁰ pero ejecutándola sanguínea e irracionalmente, sin que sea una cadena de casualidades, encuentros, papeles y confesiones lo que alce su brazo, ni notar sobre sus hombros la fuerte presión social que carga la pistola de *El pintor*. En *La devoción* no existe verdaderamente un escándalo público, solo una sombra murmuradora fácilmente refutada. Mas, para desgracia de Rosmira, no hay hombre más enajenado de honor que Curcio, como tampoco existe ofensa, por ínfima e irreal que sea, que no necesite ser limpiada:

CURCIO [...] Y yo la tuve
de mi deshonra tan clara
que, discurriendo en mi agravio,
imaginé mi desgracia.

(Calderón de la Barca, 2000b:156-157)

Curcio comparte gran parte de las propiedades que definen a los uxoricidas mayores, especialmente con Gutierre y Almeida: los tres sienten celos desmedidos, son pasionales, planifican su restitución para que esta parezca un desgraciado accidente y ocultan, en parte, sus inseguridades personales bajo las leyes del honor. Conjuntamente, todos sufren la disociación entre su honor y su corazón que les produce la simple idea de la venganza en largos monólogos, siendo uno de ellos reconvertido parcialmente en confesión pública pues se relata ante un tercero en *La devoción*, desahogo impuesto por

⁵⁰ En su largo parlamento con Julia, Curcio rememora el proceso de dudas, angustia y desgarró emocional originado por su situación: «Yo entre confusiones tantas, / ni vi regalo en la mesa, / ni hice descanso en la cama» (2000b:158). Teniendo en cuenta que el sienés tuvo tiempo de reflexionar sobre la posible inocencia de Rosmira –«Y aunque a veces discurría / en su abono, y aunque hallaba / verosímil la disculpa...» (2000b:159)– y hubo de esperar hasta el día de la caza para justificar su ida al monte y garantizarse una coartada, además de decidir dónde asesinarla (2000b:159–160), difícilmente puede decirse que la decisión del crimen fuera causada por un exabrupto pasional.

las circunstancias y el peso de la culpa en el que aparecen cuatro tristemente bellos versos que resumen a la perfección la esencia despótica del honor:

CURCIO Tan desabrido conmigo
 estuve, que me trataba
 como ajeno el corazón,
 y como a tirano el alma.

(Calderón de la Barca, 2000b:158-159)

No obstante, hay en la expresión y acciones del sienés ciertos matices, determinados atisbos de su carácter que manifiestan su naturaleza cruel: al contrario que sus análogos, él está plenamente seguro de la inocencia de su esposa —«Puso en mí tanto la instancia / del temor que me ofendía», revela a su hija, «que, con saber que fue casta, / tomé de mis pensamientos, / no de sus culpas, venganza» (2000b:159)—, por lo que la esposa no es ajusticiada por sus acciones o por una duda verosímil, sino por resquebrajar involuntariamente el ideal de honestidad dictaminado por su marido: la mujer de Curcio no solo debe serlo, sino parecerlo, y Rosmira, a pesar de que toda Siena tenía de ella «opinión de santa» y ser «común ejemplo / de las matronas romanas» (2000b:155) ha de morir porque al honor, como se lamenta don Gutierre, «nube negra, / si no le mancha, le turba» (2012:304), y, como prosigue Curcio, «[...] quien nobleza trata, / no ha de aguardar a creer / que el imaginar le basta» (2000b:157). A fin de calmar una conciencia perennemente agitada, este busca en el comportamiento de su hija Julia, último recuerdo de la madre, indicios que le demuestren que el agravio llegó a producirse, último mecanismo para dejar atrás su imperdonable acción:

CURCIO En este punto a creer llevo
 lo que el alma sospechó,
 que no fue buena tu madre,
 y manchó mi honor alguno;
 que hoy el error importuno,
 ofende el honor de un padre
 a quien el sol lo igualó
 con resplandor y belleza,
 sangre, honor, lustre y nobleza.

(Calderón de la Barca, 2000b:154)

Todo lo que en las tragedias de venganza es frialdad y raciocinio es en Siena visceralidad y venganza, pecado cruel de ira *per vitium* (Delgado Morales, 2009:102) que maldice a toda la familia: su intento de uxoricidio separa a los hermanos y provoca la posterior atracción al confundirse el vínculo de sangre con atracción amorosa; por seguir sus enseñanzas, Lisardo morirá en un duelo –causado, por otra parte, por una también adulterada imaginación que le hace ver ofensas donde solo hay cortesés misivas–, su venganza hace de Eusebio un bandolero y la imposición del convento, sumada al abandono que Julia siente, hace de ella un «ministro de la muerte», una salvaje homicida obsesionada por cobrar su deshonra (2000b:225). La crueldad del *pater familias* envenena la sangre de sus descendientes, los hace vengativos y los enajena con un honor de restitución íntimamente ligado con la *hybris* soberbia, particularmente en Eusebio. La fanática devoción de Curcio al dios del honor liga su alma a un mundo corrupto y violento, impidiéndole alcanzar la gracia ni obtener la salvación (O'Connor, 1986:371); su necesidad de desagravio y sus pasiones ciegan sus ojos a los continuos mensajes de la providencia, retornando a su camino de perdiciones y pecado incluso tras ver ascender a su hijo, quedándose solo y atrapado en un ciclo de crueldad e impiedad el cual aleja, irremediablemente, al hombre de Dios:

El desenlace reproduce el momento de la violencia original: Eusebio, linchado por la multitud, muere al pie de la misma cruz en que Curcio atacó a Rosmira; allí acude Julia pidiendo la ayuda de la cruz divina. Curcio, a pesar de los sucesos trágicos y milagrosos que ha presenciado (el alma de Eusebio se ha detenido en su cadáver hasta que el sacerdote Alberto puede confesarlo), no ha aprendido nada: amenaza a su hija con matarla, como hizo con su mujer [...]. Pero ella asciende asida a la cruz del sepulcro de Eusebio, eludiendo la violencia paterna, para regresar al convento y «hacer nueva vida» de conversión. Esta solución final (salvación por la cruz) no elimina la tragedia humana que ha sucedido en el mundo: la cruz salva a Eusebio y Julia de la muerte espiritual, pero no de sus sufrimientos en vida (Arellano, 2009:26).

Curcio y Rosmira, Violante y Vicente son espejos en los que se refleja una problemática mayor: en sus Comedias, su conflicto conyugal expone, respectivamente, la opuesta relación del honor con los preceptos religiosos y las consecuencias del abuso del poder, algo por otra parte habitual en las obras donde aparecen enfrentamientos entre familiares. La realidad de Curcio, Vicente, Gutierre, Almeida y Roca es esencialmente idéntica, por lo que consecuentemente sus acciones y conclusiones deben ser mayormente las mismas, siéndolo también los motivos que, poco a poco, los distancian de sus enamoradas: nunca sabremos qué habría ocurrido si Gutierre hubiera escuchado a

Mencía, o si don Juan se hubiese atrevido a disparar al oír los llantos y desesperadas súplicas de entrar en un convento de Serafina. El silencio es emblema de honor, y para sobrevivir en el espacio de las apariencias y los susurros los cónyuges callan, confesándose únicamente en el secreto de habitaciones cerradas, hilvanando monólogos en los que el emisor no solo es juez, fiscal y verdugo, sino que responde en nombre del acusado, creando un diálogo alienado en el que el agravio ocupa el lugar de la verdad.

Hércules

La historia del Hércules de *Los tres mayores prodigios* transcurre en un universo de leyenda, en un mundo anterior a las leyes de la honra. En consecuencia, aunque estas indudablemente influyen en él, no lo hacen con la fuerza con la que arrollan al resto de uxoricidas, ocurriendo en esta África rebosante de mitología y presagios situaciones jamás esperadas, como es, simplemente, una conversación sincera entre un marido y su esposa. Hércules y Deyanira se rencuentran en la soledad de los montes y esa privacidad es lo que les permite compartir sus desdichas y valorar en privado, libres de la ponzoña de los celos y lejos de la mirada escrutinadora de la sociedad una situación aparentemente imposible de solucionar, ofreciendo en su diálogo la otra visión del honor tan inmisericordemente ignorada en las tragedias de venganza, *Gustos y disgustos* y *La devoción*:

DEYANIRA	¿Por qué has de pensar de ti tan vilmente, que antepongas la satisfacción ajena, mi bien, a la tuya propia? ¿Por qué has de pensar que al verme contigo, siendo tu esposa, te han de murmurar, pues antes cierran con esto la boca a la malicia? ¿Tan poco fías tú de ti, que pongas duda en tu honor, fomentando malicias escrupulosas? [...] Ten de ti satisfacción, tendranla las gentes todas; porque si tú tu honra dudas, ¿quién ha de creer tu honra? [...]
----------	---

HÉRCULES Porque importa
 la satisfacción ajena
 a veces más que la propia.

(Calderón de la Barca, 1969s:1584)

Deyanira ha sido secuestrada. El centauro Neso la mantiene cautiva durante un año, en el cual Hércules ha recorrido el continente buscándola y ampliando con la ayuda de Jasón y Teseo su búsqueda por Asia y Europa, hacia donde han viajado a su vez los ecos de su deshonra: hasta en lo más ignoto del orbe se conocen las desgracias de Hércules y su amada, todos murmuran sobre la honestidad de la dama y el valor del héroe —«Y donde acaba/ una duda, empieza otra» (1969s:1583), le admite apesadumbrado—, todos esperan escuchar el relato de su grandiosa restitución, cuya primera parte ya ha sido escrita con la sangre de su raptor. No obstante, es ahora cuando el protagonista se ha de enfrentar al trabajo impuesto por la joven deidad del honor, porque es en este momento, delante de su esposa, cuando ha de combatir la más difícil de las batallas: salvarla o matarla —«Porque en confusión dudosa, / tu honra guarda tu vida / y es tu vida mi deshonra» (1969s:1580)—, vencerse a sí mismo —«Y siendo así que en la duda / y en la verdad hay dos cosas, / la una mi satisfacción...» (1969s:1583)— o sucumbir ante el monstruo del honor —«...Y la de todos la otra» (1969s:1583)—. Su lucha personal lo asemeja en cierta forma con Curcio al estar ambos sumidos en un conflicto extremadamente similar, puesto que el griego sabe de la inocencia de Deyanira pero es parte al mismo tiempo de una sociedad que le exige sacrificarla en aras de mantenerse cohesionada. En la Comedia mitológica no se ven las grandes exclamaciones retóricas contra el honor habituales en las tragedias, mas sí se aprecia una profunda tristeza hacia esa ley social siempre más certera que la propia verdad que ignora los sentimientos del amado y las súplicas de la amada, teniéndose que elegir entre el amor o el colectivo, sin permitirse excepciones:

HÉRCULES Tu vida es la cosa
 que más mi vida venera,
 y que más el alma adora.
 No temo, no, de mi agravio
 la ejecución rigurosa;
 que bien conozco que al sol
 no le embarazan las sombras;
 mas como en el mundo nadie
 consigo se vive a solas,

y es menester que uno viva
con los demás, es forzosa
desdicha satisfacer
con alguna acción ahora
mal las malicias ajenas.

(Calderón de la Barca, 1969s:1583)

Hércules deja también su vergüenza oculta entre inhóspitos montes, apuñalando la identidad de su esposa en vez de su cuerpo: «Vive, mas yo no te vea; / vive, mas yo no te oiga» (1969s:1584) sentencia, forzándola a vivir bajo otro nombre en una pequeña villa de labradores. Con esta acción Hércules salva por segunda vez la vida de su dama pero no la restituye, negándole de este modo su vuelta al hogar conyugal: el *impasse* elegido horroriza más a la dama que las flechas que la apuntaban a principio de su arco argumental porque la dejan muerta en vida, obligándola a ser una sombra de quien fue. Deyanira, como todas las esposas calderonianas, no teme a la muerte, teme a la deshonra; sea en vida o como triste cadáver, ha de limpiar su fama a ojos del mundo, y el único que puede brindarle el agua o la sangre de la ablución es su marido, supremo juez de su honra:

DEYANIRA O me imaginas culpada
 o inocente (aquesto nota):
 si culpada, aqueso acero
 mi infelice pecho rompa;
 si inocente, aquestos brazos
 mansamente me recojan.

(Calderón de la Barca, 1969s:1584)

La cultura del desagravio afecta por igual a hombres y mujeres, así como los celos y desdenes; Deyanira será incapaz de aceptar los desprecios de su enamorado y urdirá una estratagema para recuperarlo mediante la sangre de Nero, cuyas propiedades mágicas han de revivir su antiguo amor y devolverla a su legítimo lugar; pronto descubrirá que la misma sangre que debía salvarla es la que mata abrasando al héroe, *hamartia* que se cobra la vida de la conyugicida y el que previamente pensó en asesinarla. Las muertes finales de *Los tres mayores prodigios* son, de forma más distante que en el resto de obras aquí mencionadas, consecuencia del honor, ya que es la decisión intermedia del protagonista lo que la provoca: en lances de honor solo existe el perdón o la venganza, por los cuales hay que pagar un alto precio. Hércules no estuvo dispuesto a enfrentarse al mundo ni a sí

mismo y muere ensangrentado, Deyanira no acepta la piedad ofrecida por considerarla indigna, perdiendo por ello su honra y a su amor. Su tragedia será inmortalizada, años después, en un lienzo pintado por un marido ofendido para un amante celoso, nuevo principio en una eternidad de venganza.

LOS UXORICIDAS MAYORES

Por más que en un principio pueda parecer que *A secreto agravio*, *El médico* y *El pintor* son islas de un mismo archipiélago situado en los confines del corpus calderoniano, lo cierto es que existe un fuerte vínculo entre ellas y Comedias tan dispares como *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, *Los tres mayores prodigios* y *La devoción de la cruz*. Este vínculo nace de del propio modo de concebir el arte del dramaturgo, pues es Calderón un autor esquivo con tendencia a cubrir su pensamiento bajo subtramas, juegos retóricos y un constante rechazo a enjuiciar a sus creaciones, sean tiranos asesinos o ejemplos de virtud. Su naturaleza bifronte y huidiza obliga a aquel que pretende descifrar la *intentio auctoris* de sus tres tragedias más desconcertantes a realizar una lectura más amplia de su corpus, ya que solo así podrá divisar los delicados hilos que recorren el tapiz de su universo dramático, los miedos y anhelos que motivan las acciones de sus personajes. Unos –en este caso, los «uxoricidas menores»– arrojarán luz sobre otros –los «mayores»–, haciendo de intérpretes y guiando a Teseo en un laberinto de apariencias y medias verdades, habitado por criaturas monstruosamente humanas.

Porque si hay algo que Vicente, Hércules y Curcio demuestran es que «el uxoricida» es un tipo concreto de personaje cuya máscara puede ser asumida por cualquier «galán», «héroe» o «viejo», arquetipos que los definen hasta que su honor conyugal es amenazado. Sus pensamientos y acciones demuestran que Almeida, Solís y Roca no son, como ha llegado a afirmarse (Armendáriz:2002), monstruos crueles y sádicos, sino el resultado de un contexto determinado. Ver al marido como único culpable de un crimen fundamentado en el honor responsabiliza a un solo sujeto de la condición intrínsecamente violenta de todo un sistema de control social, convirtiéndose el asesino en chivo expiatorio de la colectividad. Definir a Gutierre como un ser inhumano que actúa irracionalmente al compás de su particular necesidad de venganza supone afirmar implícitamente que Solís es un elemento disonante ajeno a la moralidad del grupo al que

pertenece, resultando por lo tanto una irregularidad que brota espontáneamente y en ínfimo porcentaje dentro de una sociedad fundamentalmente equilibrada en vez de ser una consecuencia y víctima de un código preestablecido. Sin embargo, esta premisa queda invalidada cuando son personajes como Vicente y Hércules, tan alejados del arquetipo del «marido celoso» o el «enajenado de honor», los que toman la determinación de cometer el asesinato en aras de recuperar su cuestionada posición dentro del colectivo, salvándose las damas por circunstancias ajenas al control del uxoricida: la falta de testigos permite a Hércules fingir la muerte de Deyanira al tiempo que la fuerza a dejar de «ser quien es» en medio de unos desconocidos montes, mientras que Violante es protegida por la confesión de la reina y restituida por el rey; incluso Curcio se debate a lo largo de toda la obra entre la culpa y su sentido del deber, mostrando una debilidad que imposibilita verlo como un mero ejemplo de *hybris* cruel. Ni él ni Gutierre son abominaciones insalvables, porque en el teatro profano de Calderón los monstruos no existen. Este esposo y este padre son hombres desesperados, fieles a unas leyes inmisericordes que les obligan a actuar, y si bien eso no erradica su culpa personal ni encubre las pasiones que se vislumbran a través del escudo del honor, los hace profundamente humanos y universaliza un dolor originado de una causa concreta, la cual no deja de ser la anteposición de la obligación al deseo.

La diferencia fundamental entre las tragedias de venganza y las Comedias anteriormente comentadas es que las primeras se centran exclusivamente en el honor conyugal, impidiéndose así la aparición de fuerzas externas –amor, destino, azar, trascendencia– que obstaculicen la realización del homicidio. En Sevilla, Nápoles y Lisboa los únicos poderes superiores al uxoricida son el honor y la autoridad real, la cual se encuentra asimismo sujeta a los mandamientos del desagravio y cuya jurisdicción termina en los muros que flanquean los hogares de los protagonistas; dentro del microcosmos doméstico los maridos se alzan como soberanos, teniendo plena potestad sobre sus esposas y criados, adquiriendo su voluntad ribetes de ley. La asociación entre el Estado y la familia, ya descrita en su correspondiente capítulo, es reforzada en *El médico* y *El pintor* a través los símbolos políticos de la caída del caballo, la utilización del mito de Hércules⁵¹, quedando fuera de escena en *A secreto agravio* con la muerte

⁵¹ A parte de ser un ejemplo clásico de virtud y fuerza vinculado desde el siglo XVI con la figura del príncipe (McKendrick, 1993:140), la importancia de Hércules en España era destacada al el mito

Sebastián I y Almeida en Alcazarquivir. El marco histórico se llena además de significado al encuadrarse el enfrentamiento doméstico dentro de territorios en guerra o sumidos en la inestabilidad, tales como lo fueron Lisboa en el verano de 1578, España durante el destronamiento de la Casa de Borgoña y los doce años que duró la sublevación catalana. Estas correlaciones crean un vínculo inquebrantable entre la crisis familiar y la nacional, entendiéndose así a los esposos como una «pequeña patria» –continuación de la estructura metateatral propia de las Comedias donde aparecen conflictos fraternales o paternofiliales– que, tanto en la realidad como en la ficción, constituye el corazón del sistema integrador del honor, el cual se extendía desde su centro a los distintos planos de construcción social (Maravall, 1979:66).

Del mismo modo en que el matrimonio era el átomo de la distribución jerárquica, el honor conyugal fue el núcleo dogmático que sustentó la ideología y la estructura estamental por ser la sangre el «vehículo» que transfería «el honor del linaje de los antecesores al hereditariamente virtuoso, el cual posee la virtud por haber recibido la sangre misma de sus predecesores» (1979:44). La nobleza había justificado sus privilegios en un «sistema credencial» (1979:163) que hacía de su legado una fuente de dignidades y capacidades inherentemente superiores, concepción que a su vez protegía la monarquía especialmente en su forma más absolutista por ser el linaje del rey la razón principal e incuestionable de sus aptitudes para el gobierno, dignidad reforzada por axiomas religiosos que revestían de trascendencia la distribución del poder. Siguiendo una lógica de causa y efecto, es natural que los organismos de control propios de este tipo de sociedades se centren en la protección y divulgación las premisas ético-políticas que garantizan su supremacía, trasladándose en el siglo XVII gran parte de esta función de regulación a la población: Estado e Iglesia dotaron a los maridos con las armas jurídicas y morales necesarias para imponer su voluntad sobre las mujeres de su casa a fin de asegurar la pervivencia del régimen patriarcal (1979:67), manteniendo paralelamente sujetos a los hombres a la autoridad gubernamental mediante la vinculación de su honor con el de la hija o esposa. Dentro del tejido colectivo, el noble era ejecutor y víctima del

fundacional de la Casa de Austria, apareciendo siempre en asociación con el monarca reinante: el emperador convirtió las palabras del héroe en su lema, y Felipe II aparece en una medalla como un nuevo Hércules recibiendo el mundo de un Carlos V convertido en Atlas; posteriormente, Francisco de Zurbarán adornará el salón de reinos del Buen Retiro con pinturas relacionadas con sus doce trabajos, cuyo propósito era alabar a Felipe IV como un nuevo y victorioso Hércules (Armas, 2014:114).

honor al mismo tiempo, dicotomía que se extremaba a medida que aumentaban las presiones de la honra:

Subjection of wife to husband was both a reflection and a guarantee of society's subjection to the state and mankind's to God. Thus society gave the husband the means to impose his will –the wife was subject to him by divine and human law– but at the same time demanded that he imposed it. Husbands were responsible to society for their wives' behavior and those who did not correct adulterous wives were denounced as accessories to the sin in Christian manuals, although severe punishment was condemned. The problem was that the husband's authority and control was vested in a creature –woman– thought to be composed of cold and wet humours (man was hot and dry) which rendered her wilful, unpredictable and untrustworthy, and governed by uncontrollable sexual urges. She posed therefore a constant threat to family unity and subjection to her husband was the only way of trying to keep these tendencies under control. In the context of a patriarchal system where honour and reputation were invested in the behaviour of one's wife. [...] Such assumptions about woman's nature were calculated to breed insecurity and suspicion precisely because they conceded to the wife the power to take away not only the husband's peace of mind but his social role and with it his identity (McKendrick, 1993:141).

Debido a su estrecha relación con la *commixtio sanguinis*, el adulterio de la mujer fue una de las mayores amenazas con las que el sistema estamental hubo de convivir; la temida «mezcla de sangres» corrompía tanto la «pureza» del legado como todo el credo ideológico sobre el que se basaba la distribución de los privilegios porque demostraba cómo la «virtud» de la sangre era, simplemente, una falacia destinada a favorecer a un determinado colectivo: en la práctica, era imposible distinguir –a falta de evidencias físicas destacables– a un hijo adulterino de otro biológico, aunque estos fueran engendrados por individuos de opuesta condición. Como la paternidad de los hijos nacidos dentro del matrimonio se le atribuía siempre al esposo de la adúltera, era forzoso que, para mantener intacta la pretendida superioridad de clase, en ambos infantes se desarrollara la naturaleza gallarda exclusiva de la nobleza, sin que las supuestas «impurezas» de la sangre villana del adulterino enturbiaran su aprendizaje y su virtud.

Asimismo –y para más escarnio del engañado–, las cualidades morales e intelectuales de los descendientes masculinos eran consideradas un reflejo directo de las del padre, su principal modelo y maestro (Bolufer Peruga, 2010:219 y 229), por lo que el descubrimiento o sospecha continuada de una infidelidad no solo deshonraba severamente a todos los miembros de la casa, sino que también cuestionaba la integridad y capacidades del *pater familias* cuya falta de observación y vigilancia había permitido tal fatídica situación. Por estos motivos, desde una perspectiva política la adúltera era lo

que Maravall define como un «peligro disolvente» (1979:67), una asonancia que, cuanto menos, cuestionaba desde lo más profundo del sistema el orden e ideario impuesto por reyes, clérigos, padres y esposos. La única forma de mantener «el control de la sucesión filial en el orden psicológico-moral de los caracteres y en el orden patrimonial de la herencia» (1979:67) era someter las pasiones y albedrío de las mujeres, utilizándose nuevamente el miedo como instrumento predilecto para grabar la doctrina en sus flemáticas mentes: el Derecho civil permitía al marido burlado ejecutar, previa autorización, a la infiel dejando a su elección el método y brutalidad del castigo (Bazán Díaz, 2007:314), indeterminación que las dejaba completamente indefensas ante la violencia de sus verdugos. Si se tiene presente la normalización histórica de las agresiones domésticas hacia las mujeres y su extrema dependencia respecto a sus maltratadores, es sencillo imaginar el terror que la legitimación estatal de la violencia debía despertar en ellas, independientemente de su culpabilidad o inocencia. Durante la Edad Moderna, los tejidos sociales occidentales y orientales continuaron entendiendo los golpes y vejaciones como una parte esencial de los «correctivos» que los maridos empleaban para «rectificar» las acciones o palabras «inapropiadas» de sus esposas, asumiéndose la violencia marital como un aspecto severo pero habitual de la vida conyugal. Por más que la sociedad y los jueces –religiosos o civiles– desaprobasen el uso indebido de la fuerza, no existía un marco que fijase dónde acababa la «sujeción justa» (Ruiz Sastre, 2016:471) y empezaba la crueldad, quedando en la práctica el agresor protegido y la víctima desamparada, quien rápidamente entendía que cualquier confesión indebida podía poner en riesgo su sustento; las víctimas solo hacían públicos los abusos sufridos cuando su vida o esa misma subsistencia que las mantenía enmudecidas peligraba, representando sus acusaciones un pequeño porcentaje de los «delitos contra la moral sexual o contra las normas del matrimonio»: a modo de ejemplo, durante todo el siglo XVII en la capital del Arzobispado de Sevilla solo 28 mujeres –y un hombre (2016:473)– denunciaron la violencia improcedente de sus cónyuges (2016:464).

La situación de las litigantes no distaba significativamente de las que soportaban estoicamente su cruz, ya que por lo general los tribunales instaban a la agredida a volver al hogar y al agresor a moderar la fuerza de sus lecciones sin llevarse a cabo ningún tipo de seguimiento del caso; solo ella, él y el silencio cómplice de la colectividad serían testigos de cómo actuaría realmente el marido injuriado una vez se cerrasen las puertas y recuperara la vara de alcaide. La brutalidad de la limpieza de la vergüenza, del honor, de la simple asunción de la dominancia y el sometimiento era una verdad cruda que se iba

sirviendo envuelta en mieles de honestidad y amorosas virtudes marianas a unas doncellas acostumbradas a ver los triunfos de galanes y damas en el teatro, reposando en los tratados moralistas la aspereza de un estado que entendía la obediencia como la mayor muestra de amor y obligación cristiana:

Bien a propósito de esto es el ejemplo que Sant Basilio trae, y lo que acerca dél dice: «La víbora –dice– animal ferocísimo entre las sierpes, va diligente a casarse con la lamprea marina; llegada, silba, como dando señas de que está allí, para desta manera atraerla de la mar a que se abrace maridablemente con ella. Obedece la lamprea, y júntase con la ponzoñosa fiera, sin miedo. ¿Qué digo en esto? ¿Qué? Que por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. ¡Oh, que es un verdugo! ¡Pero es tu marido! ¡Es un beodo! Pero el fiudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapacible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal» (León, 1972:54-55).

Educadas en el miedo, la mirada de las doncellas y las casadas tuvo que ser más penetrante, más discreta. Quizá, desde la cazuela, las amorosas –o angustiosas– anagnórisis paternofiliales eran entendidas como advertencia de las propiedades de la sangre, de su capacidad de descubrir a sus descendientes solo por ver en ellos el brillo de su nobleza o las cualidades de su casa. Incluso cuando esta no fuera la intención de los dramaturgos –difícilmente puede defenderse tal premisa en Calderón, más interesado en reprender a aquellos hombres que, como Clotaldo, abandonan a enamoradas y obligaciones por igual tras la consumación sus amores–, el temor todo lo alcanza, todo lo contamina. Ellas son las únicas que podrían guiarnos por los recovecos de su imaginación, encorsetada junto a su realidad de género en los márgenes de la ecúmene de sus compañeros de siglo. Ellos tampoco se vieron libres de las ataduras del miedo, siendo sus cárceles más amplias y dignificadas, mas cárceles al fin y al cabo.

Si la pena de las mujeres se manifestó en su cuerpo, los hombres fueron controlados desde uno simbólico, esclavos de su propio sistema. Esta dualidad es inherente a las sociedades patriarcales sometidas a estructuras fundamentadas en criterios excluyentes –títulos nobiliarios, capital– regidas a partir de dos planos de control, uno físico y otro simbólico: mientras que el primero se expresa en las jerarquías sexuales y de clases que perfilan su contorno, el segundo es su nutriente primordial, el pigmento que embellece el bosquejo organizativo. Habitualmente, estos planos son correlativos e interdependientes, dado que el símbolo hace más fuerte al referente y sin referente es imposible que el símbolo perviva. Por ese motivo, cuando a lo largo del Renacimiento

ciertas disciplinas históricamente dependientes de la teología –geografía, cosmología, filología, filosofía, política...– empiezan a desligarse de la «ciencia magna», emancipándose consecuentemente de la fuente matricial del símbolo, este empieza debilitarse, arrastrando en su lenta caída la inviolabilidad de las figuras civiles y religiosas a las cuales había ungido de autoridad. El estudio llevó a la duda, la duda a la crisis pirrónica, la crisis a la reconstrucción; el hombre encuentra su lugar en el centro de la Creación, posición a la que podía aspirar solamente entonces, en aquel breve interludio donde el mito perdió sus propiedades de Atlas. El espíritu humanista construyó sus alas con cera y planeó invencible sobre el mundo durante un centenar de años para acabar precipitándose al vacío del nihilismo en el instante que descubrió que su saber no bastaba, que su recién adquirida fuerza resultaba finalmente insuficiente para vencer a los titanes que se había atrevido a cuestionar. Su herencia fue un rastro de cera derretida, gotas heladas ajenas al calor y la fluidez del pasado que sirvieron en los albores del siglo XVII para moldear un renovado código simbólico con el que endoselar a unos referentes políticos más acordes a la realidad de una nueva era, dominada por reyes Soles y Planetas que recogían en su cetro la capacidad de Juez de Dios, figuras intermedias más simbólicas que humanas que expulsaron al hombre de la Utopía y lo devolvieron a su origen pecador. La gran caída de los Ícaros pasados fue prueba suficiente para demostrar a los hombres que debían estar siempre sujetos a una ley, y si estos se habían apartado a Dios, serían la monarquía absoluta y una Iglesia cerrada en la ortodoxia los estandartes del orden. Los vientos del nihilismo crearon a hombres eran cárcel de hombres, y para impedir nuevas revoluciones, los individuos debían de ser sometidos, y no hay mayor cadena que la que nace del símbolo, pues este dictaminará el valor que el ser dé a su propia existencia; si la destrucción de un modo de estar en el mundo había tenido comienzo con la fragmentación del símbolo, ahora sería este el que los mantuviera cautivos.

De todos los instrumentos y mitos utilizados por el gobierno absolutista de los Austrias, la equiparación de la honra del hombre a la de su esposa hubo de ser la más efectiva y la más enajenante, puesto que imponía en el marido un estado de inseguridad constante. En el plano físico, la mujer dependía del marido, pero en el simbólico, era él el que verdaderamente dependía de su compañera, de su hija o incluso de su hermana. Solo los nacidos en la cúspide estamental estaban libres de las cadenas del miedo conyugal al haber renunciado al matrimonio o estar unidos, en el caso de los monarcas, a una *fons honorum* que gozaba de su misma inmunidad político-religiosa en materias de virtud. Un noble joven y soltero apostaba su felicidad, ser y honor en la elección de su

futura esposa; una vez casado, accederá al estatus más alto dentro de la jerarquía familiar, continuador del linaje de su casa nobiliaria. El carácter, condición social y virtuosismo de la mujer a la que ligase su nombre, siendo ella quien defina su futuro fuera y dentro del hogar. Los mancebos llegaban a la edad casadera prácticamente sin experiencia ni relación con el género contrario más allá del que pudieran experimentar con los miembros de su propia familia o los que se permitieran en ambientes oficiales fiscalizados por decoros y distancias, por lo que su primera fuente de conocimiento sobre cómo elegir y qué implicaciones tiene la vida de casado eran las preconcepciones sociales que alimentaban y eran alimentadas por el discurso religioso. Este les recordaba las dádivas de este estado que, por su clase, no podían excusarse al tiempo que les advertía sobre la agónica situación de los malcasados, víctimas de la demoníaca maldad femenina:

Ello es así que no hay cosa más rica ni más feliz que la buena mujer, ni peor ni más desastrosa que la casada que no lo es; y lo uno y lo otro nos enseña la Sagrada Escritura. De la buena, dice así: «El marido de la mujer buena es dichoso y vivirá doblados días, y la mujer de valor pone en su marido descanso, y cerrará los años de su vida con paz. La mujer buena es suerte buena, y, como premio de los que temen a Dios, la dará Dios al hombre por sus buenas obras. El bien de la mujer diligente deleitará a su marido e hinchará de grosura sus huesos. Don grande de Dios es el trato bueno suyo: bien sobre bien y hermosura sobre hermosura es una mujer que es santa y honesta. Como el sol que nace parece en las alturas del cielo, así el rostro de la buena adorna y hermosea su casa». (Ecl, 36.) Y de la mala dice, por contraria manera: «La celosa es dolor de corazón y llanto continuo; y el tratar con la mala es tratar con los escorpiones. Casa que se llueve es la mujer rencillosa (Prov, 19.), y lo que turba la vida es casarse con una aborrecible». La tristeza del corazón es la mayor herida, y la maldad de la mujer es todas las maldades (León, 1972:30-31).

Una vez bendecidos por el sacramento, el cuerpo de la mujer se volvía una extensión del de su compañero, quedando legal y económicamente en sus manos. Estos tenían licencia para corregirlas e incluso asesinarlas si contaban con la autorización de un tribunal, pero ellas gobernaban en la trascendencia del símbolo al ser la principal vasija depositaria del honor conyugal. Un infundado rumor de adulterio, una palabra mal dada en un momento inoportuno fragmentaba no solo la honra del varón sino su misma masculinidad, la cual se enfatizaba y fortalecía en la violencia de los castigos y «correctivos».

Para el Estado era necesario que el marido se sintiera humillado a fin de coaccionarlo a corregir el elemento disonante del orden familiar, estableciéndose de esta forma el microcosmos de control que luego se trasladaría en la macroestructura jerárquica

estatal. En este punto, la supremacía patriarcal y la ideología misógina se unen en su máxima expresión político-social: tal y como afirma McKendrick, las preceptivas contra la mujer eran un arma de sometimiento femenino tanto como un engranaje de sujeción masculina, puesto que responsabilizaban al marido de las acciones de un ser de naturaleza demoníaca y humores húmedos, dándoles a ellas la capacidad de destruir su rol social y su misma identidad dentro del colectivo (1993:141). En un ejercicio imposible de subyugación y dominancia, el hombre debía controlar a la esposa y era al mismo tiempo controlado por ella; de esta forma, la esposa constituía una amenaza constante para el marido (1993:141), quien jamás podría confiar plenamente en su virtud. Esta es la realidad que Calderón plasma en la «conciencia alucinada» (Ruiz Ramón, 2000:70) de los uxoricidas, verbalizadores de ese combate entre lo aprendido y lo experimentado, oscilando entre la confianza demostrada y la sospecha asimilada en dos monólogos extremadamente similares en los que la tradición misógina se alza con la victoria:

DON GUTIERRE Y así, acortemos discursos,
pues todos juntos se cierran
en que Mencía es quien es
y soy quien soy; no hay quien pueda
borrar de tanto esplendor
la hermosura y la pureza.
Pero sí puede, mal digo,
que al sol una nube negra
si no le mancha, le turba,
si no le eclipsa, le hiela.

(Calderón de la Barca,
2012:303-305)

DON LOPE Leonor es quien es, y yo
soy quien soy, nadie puede
borrar fama tan segura
ni opinión tan excelente.
Pero sí puede, ¡ay de mí!,
que al sol claro y limpio siempre,
si una nube no le eclipsa,
por lo menos se le atreve;
si no le mancha, le turbia,
y al fin, al fin le obscurece.

(Calderón de la Barca,
2011a:152)

Don Gutierre y don Lope experimentan lo que McKendrick denomina «la tiranía de la mujer sobre la mente del marido», la cual se materializa en las tragedias en la progresiva vinculación de la esposa al enemigo que les aprisiona o «emascula». En su deseo de escapar de la espiral de la duda y la vergüenza, el uxoricidio es entendido como un «tiranicidio» necesario para recuperar su libertad y el control ilícitamente arrebatado (1993:141). Su violencia nace, en consecuencia, de su deseo de proteger su propia autoridad y la del sistema que se la confiere (1993:141), el cual participa de forma pasiva en la violencia ejercida; la aceptación del crimen por parte de las figuras de autoridad expone un sentimiento de «solidaridad social y masculina» (1993:136) que protege al uxoricida y pone de manifiesto la crueldad intrínseca del código moral del honor convertido en imperativo categórico de obligado cumplimiento. Tal y como afirma

Antonio Regalado, el personaje calderoniano puede clamar contra la ley que le obliga a esgrimir el cuchillo, mas nunca negarse a empuñarlo: «Calderón sabía que respetar la ley y actuar por un sentido del deber no preservaba necesariamente a la libertad del otro, sino que podía reprimirla y destruirla, que se podía respetar una ley injusta y que el deber podía llevar a la injusticia» (1995:I, 289). Almeida, Solís y Roca serán los brazos ejecutores de una justicia social fundamentada en una injusticia moral, piezas del ajedrez de las honras. Solo el portugués, en su destino de muerte, consigue la paz deseada, quedando sus sucesores muertos en vida en un universo de venganza que los ha destruido en aras de proteger su propia pervivencia, semejante al Cronos devorador de inocentes.

Gutierre Alfonso de Solís

A las afueras de Sevilla, una mujer pronuncia el nombre de su esposo y conjura a la muerte. Un reguero profético de desgracias ha guiado los pasos del incauto tirano a la quinta donde habita el Argos que todo lo ve, todo lo sabe y todo lo imagina. Don Gutierre Alfonso Solís es el nombre que la fatalidad toma en la historia de *El médico de su honra*, su paciente y su enfermedad, es la sombra omnipresente destinada a matar toda luz. Mas antes de que el hechizo de los celos hiciese de él el segundo mayor monstruo del mundo, Gutierre era solo un hombre, Solís era solo un apellido ilustre y su vida, una cotidianidad. Antes de que el mito se la arrebatara y lo silenciase, era su voz la que narraba la tragedia que se abre con un caballo desbocado, un infante de Castilla malherido y un rey indescifrable; siglos después, es hora de que el monstruo recupere la palabra y se defina ante nuestros ojos como lo que en realidad es: un enamorado más envenenado por su propia inseguridad.

El dramaturgo introduce a su protagonista desde dos perspectivas opuestas: la de la opinión, fundamentada en la descripción que el resto de los personajes hacen de él, y la definida por él mismo. Estas dos líneas de presentación son tan contrarias entre sí que hacen posible que el ejemplo de perfecto vasallo observado por el lector-espectador sufra los desprecios del rey, quien le vuelve la espalda al considerarlo un galán licencioso por la querrela presentada por Leonor: «De vos, don Gutierre Alfonso [...] / grandes querellas me dan». «Injustas deben de ser» (2012:237-238), responde quedamente, todavía sin saber de qué se le acusa pero convencido de su inocencia. La seguridad y prudencia que

desprende su contestación dista del temor y la premura mostrado por el infante en su última audiencia con Pedro I, materializándose en su voz su conciencia inocente y culpable. El noble mantiene la calma incluso después de escuchar el nombre de Leonor porque no tiene nada que ocultar, quebrándose su aplomo solo cuando el monarca le exige ir en contra del «heredado respeto» (1960e:966) que como caballero le debe a la dama⁵²:

- REY ¿Qué causa tuvisteis, pues,
 para tan grande mudanza? [...]
- DON GUTIERRE Suplícoos no me apretéis,
 que soy hombre que, en ausencia
 de las mujeres, daré
 la vida por no decir
 cosa indigna de su ser.
- REY Luego, ¿vos causa tuvisteis?
- DON GUTIERRE Sí señor, pero creed,
 que si para mi descargo
 hoy hubiera menester
 decirlo, cuando importara
 vida y alma, amante fiel
 de su honor, no lo dijera.
- REY Pues yo lo quiero saber. [...]
- DON GUTIERRE Mirad...
- REY No me repliquéis,
 que me enojaré por vida.
- DON GUTIERRE Señor, señor, no juréis,
 que menos importa mucho
 que yo deje aquí de ser
 quien soy, que veros airado.

(Calderón de la Barca, 2012:240-242)

⁵² La reverencia hacia la mujer por parte de los nobles es un imperativo continuamente recordado en las tres obras de venganza, y de cuyo olvido se origina la tragedia: en *A secreto agravio*, Leonor envía a Sirena a advertir Benavides que por ser «principal, noble y honrado, / por español y soldado» está «obligado a ser cortés» porque una mujer –«no Leonor, / porque le basta saber / a un noble que una mujer»– «le suplica que su amor / olvide» (2011a:143). El aviso reaparece más sucintamente en *El pintor* en el momento en que Serafina demanda al galán que obedezca los principios de su sangre y haga honor a quién es (1968:308). La asociación del respeto a la dama con el axioma de nobleza explica no solo la incomodidad de Solís en esta escena, sino que expone el poco respeto que el rey muestra a su vasallo al forzarle a atentar contra su propio honor de clase.

La presión a la que Pedro I somete a don Gutierre avanza el conflicto entre Mencía y Enrique del segundo acto, exponiéndose en ambas escenas la problemática del honor frente a la autoridad real. Ambos han de recordar al poderoso la consideración debida a su linaje –el ruego de no atentar contra la dignidad de una mujer, la denuncia de la esposa del ataque contra su honra–, advertencia que prontamente se desestima y en la que descansa una de las semillas de la tragedia, ya que sus explicaciones ofenden a Leonor y fuerzan la intervención de don Arias, cuyo desafío agravia de retorno a Solís. El rey, agraviado a su vez por el atrevimiento de los caballeros, ordena su encarcelamiento, oportunidad que el Trastámara no duda en aprovechar: «En ocasión de la caza, / preso Gutierre, podré / ver esta tarde a Mencía» (2012:249). El engaño del monarca, su descortesía y sus excesos permiten los del infante, y presagian las faltas de prudencia que desembocan en el asesinato de la inocente. En este primer encuentro se empieza a percibir, además, la futura rivalidad y la predisposición de Pedro I en contra del futuro médico, manifestada en la parcialidad de su «juicio»: en vez de escuchar con ecuanimidad sendas partes, desconfía de las razones del acusado y parece solo interesado en encontrar una prueba que pruebe su ya sentenciada culpabilidad, sentimiento que se verbaliza en forma de aparte: «¡Vive Dios que me engañaba! / La prueba sucedió bien» (2012:244). El juez se implica personalmente en los agravios de la dama porque ve su justicia cuestionada por un «poderoso», amparándola en parte a fin de demostrar su autoridad:

REY	Y fiad, Leonor, de mí, que vuestra causa veré de suerte que no os obligue a que digáis otra vez que sois pobre, él poderoso, siendo yo en Castilla rey.
-----	--

(Calderón de la Barca, 2012:226)

Los recelos del soberano son compartidos posteriormente por el privado del Trastámara, recelos motivados también por su propia inseguridad. Dentro de la obra, será el que guíe al lector-espectador por los entresijos de la tragedia, tragedia a la que él mismo dio comienzo al transgredir el sagrado de Leonor y frustrar sin pretenderlo sus esponsales con su prometido. Don Arias será el confidente y el adversario que descubra las pasiones del resto de personajes, siendo suya la voz que anuncie la oscuridad que está por venir:

DON ARIAS En mi vida he conocido
galán necio, escrupuloso
y con extremo celoso
que, en llegando a ser marido,
no le castiguen los cielos.
Gutierre pudiera bien
decirlo, Leonor; pues quien
levantó tantos desvelos
de un hombre en la ajena casa
extremos pudiera hacer
mayores, pues llega a ver
lo que en la propia le pasa.

(Calderón de la Barca, 2012:319)

Arias y Gutierre reflejan recíprocamente las virtudes y defectos de su opuesto, con el que comparten más similitudes que diferencias. El rechazo de Solís hacia Leonor dignifica las acciones del enamorado que antepone la honradez intrínseca de la dama a la opinión de toda Sevilla –«Como yo sé / la inocencia de ese pecho»; «en la ocasión satisfecho / siempre de vos estaré» (2012:319)–, ofreciéndole una restitución que ella no le exige –«Yo tuve la culpa, / [...] solo me quejo de mí / y de mi estrella» (2012:315)– y que él, por otra parte, no siente que le deba –«No os vuelvo el rostro y con eso / la obligación satisfago» (2012:315)–. No obstante, la honorabilidad de su ofrecimiento queda empañada por el interés: «Que es vuestro amor quien me mueve, / mi deseo quien me obliga» (2012:316).

Para añadir más pesares al rechazo de Leonor, de las palabras y motivaciones de don Arias se desprenderá la naturaleza generosa de su rival, el cual tras ver restituido su nombre le tiende los brazos en señal de amistad, porque entre caballeros de su condición «está bien el ser amigo / uno y otro» (2012:293). Mientras don Gutierre es sincero en su ofrecimiento y no vuelve a nombrar ni recordar la ofensa previa, el privado acepta su ofrecimiento únicamente por encarecimiento del infante, faltando a la cortesía que le debe a su semejante delante de Leonor y perdiendo aun más su favor por ello: «Pues si fuerais noble vos, / no hablarades, vive Dios, / así de vuestro enemigo» (2012:320). Allí donde Solís es volátil es fiel don Arias, y donde él es descortés, es el primero un ejemplo. Ninguno es el ideal caballeresco prototípico de la Comedia, quedando las manos de los dos teñidas de sangre al final de sus respectivas historias, uno mediante una sangría, el otro acompañando al tiranicida a Montiel. Es precisamente en ese claroscuro de donde surge la grandeza de los personajes, así como en él reside la advertencia del dramaturgo de que también los hombres buenos cometen las más impensables ofensas.

La lealtad a los ideales caballerescos de don Gutierre es una constante destacada en su relación con sus allegados, como se ejemplifica en el diálogo que mantiene con Coquín en su visita fugaz a Mencía. Ante la sugerencia del criado de huir y salvar la vida, el noble entra en cólera, ofendido por la sola idea de responder la cortesía de un «deudo y amigo» (2012:263) con un agravio:

DON GUTIERRE ¡Vive Dios, necio villano,
que te mate por mi mano!
¿Pues tú me has de aconsejar
tan vil acción sin mirar
la confianza que aquí
hizo el alcaide de mí?

(Calderón de la Barca, 2012:269)

La conceptualización de la injuria se materializa un instante después con una agitada Mencía que le implora su favor. Es aquí, en la trama del embozado, donde don Gutierre ensaya sin saberlo los pasos con los que limpiará su deshonra final. Alarmado por la turbación de su esposa –«Un hombre...», empieza a murmurar; «Presto» (2012:271), le apremia él, avizor a la amenaza que esa palabra esconde–, su primer instinto es detenerse unos instantes para comprender lo que está ocurriendo: «Ya es forzoso que me asombre. / ¿Embozado en casa un hombre? [...] / Todo soy hielo» (2012:271). Tras la reflexión y la certeza viene la valentía y la resolución de actuar –«El recelo / pierde, pues conmigo vas» (2012:272)–, abriéndose paso la exaltación –«¡Vive Dios que desta suerte, / hasta que sepa quién es, / le he de tener! [...]»– que impulsa su violencia: «Que después / le darán mis manos muerte» (2012:273). Este forzoso desenlace suele encubrir la particular reacción del marido, opuesta en origen y esencia a su análoga en *A secreto agravio*. Don Gutierre toma la espada porque su honor se lo exige, alimentándose su ira de su sentimiento de afrenta, pero solamente actúa después de cerciorarse de la certeza del agravio: donde don Lope asume desdichas, Mencía ha de afirmar en dos ocasiones la presencia del embozado, accionándose entonces la restitución de sangre. La sorpresa del marido denota la absoluta confianza en la que reposaba su honor, lo impensable que era el mero pensamiento de la deshonra en el hogar que custodia el «esplendor» de la «hermosura y la pureza» (2012:303) de su esposa. Desde sus esponsales, Solís ha vivido en las dichas de su incuestionable honra, paz de espíritu que se tinta con la negrura de un «pero» (2012:278). Profanado el sagrado de su conciencia y

su casa, el rigor de su venganza se empapa de una severidad tan insólita y ajena a él que llega a horrorizarle: en otro anuncio del destino, sin luz y ciego de rabia, atrapa a Coquín y, desoyendo sus avisos, intenta darle muerte. El criado salva la vida por intervención de Fortuna, que arroja luz en el equívoco con la vela de Jacinta. Abiertos los ojos a la verdad despierta de su encanto, asombrado de su propio furor: «¡Qué engaño! ¡Qué error! [...] / ¡Oh ciego abismo / del alma y paciencia mía!» (2012:273).

Esta no es la primera vez que el personaje acude a su espada o da muestras de su sentido del honor. Mas una vez comience a extenderse la ponzoña de los celos, su ánimo y se altera, resultando sus razones para desenvainar cada vez más sombrías. Hasta ese momento, don Gutierre solo ha posado la mano en ella como respuesta al reto de don Arias –«Vuestra majestad me dé / campo en que defienda altivo / que no he faltado» (2012:247)–, reto que por otra parte se encuadra en las prerrogativas del honor estamental –«[...] Pues a un caballero /se le concede la ley» (2012:247)–. En el posterior exabrupto con Coquín, el ímpetu inicial se apacigua al segundo de existir, dando lugar a una de las conversas más reveladoras de la tragedia. Hasta su reacción a la supuesta afrenta de Leonor está libre de violencias, puesto que solo persiguió a un tapado y, al no poder asegurar sus desvelos, rompe el compromiso, siendo la fama actual de la dama resultado de sus voluntarias licencias y no una malicia del antiguo enamorado. El dramaturgo se cuidó de enmarcar su violencia en contextos que la amparasen a fin de mostrar que los extremos a los que será capaz de llegar no son fruto de su carácter o de los excesivos recelos de su honra exclusivamente, sino que son efectos de un veneno que le consume el corazón. La enfermedad de los celos, caballo desbocado que todo lo destruye, entra en su quinta asida al cinto de un infante de Castilla, dejando en ella parte de su dolencia, huye de la Troya que acaba de prender:

DON ENRIQUE Cuando los cielos
 tanto me fatigan hoy
 que en cualquier parte que estoy
 estoy mirando mis celos,
 tan presentes mis desvelos
 están delante de mí
 que aquí los miro y así
 de aquí ausentarme deseo,
 que aunque van conmigo creo
 que se han de quedar aquí.

(Calderón de la Barca, 2012:202)

Don Gutierre pronto va a descubrir que el destino del trágico está plagado de amargas ironías. Las muestras de aprecio que él considera dádivas a su honor descubrirán ser en realidad semillas de desdicha, cifrándose su desgracia en el verso «sabe tu alteza / honrar» (2012:199). Dos gracias le concede el infante a su vasallo, descansar en su quinta e interceder por él ante el rey; dos veces le prodiga este su alabanza, una en su primer encuentro, otra en el último, momento en el que reconoce la daga de su vergüenza en la espada del Trastámara:

DON ENRIQUE El rey mi señor de mí,
 –porque humilde le pedí
 vuestras vidas este día–
 estas amistades fía.

DON GUTIERRE El honrar es dado a vos.
 (Ap.) ¡Qué es esto que miro! ¡Ay Dios!

(Calderón de la Barca, 2012:292)

La yuxtaposición de recitados y apartes recoge el juego de ocultación y disimulo en el que viven inmersos los protagonistas, en cuyos parlamentos se teje el hilo de su suerte. Obligado por su lealtad⁵³, el caballero enmascara sus advertencias en halagos, dignifica su nobleza en su respeto y se somete a su poder solo para prevenirle que, llegado el momento, será capaz de matar al sol que alumbra sus atrevimientos:

DON GUTIERRE Sois fuerte enemigo vos
 y cuando lealtad no fuera,
 por temor no me atreviera
 a romperlas, ¡vive Dios! [...]
 Mostrara entonces también
 que sé cumplir lo que digo;

⁵³ Uno de los atributos más destacados de Solís es su lealtad, virtud continuamente realizada en sus parlamentos con Pedro I y Enrique de Trastámara. Cuando en el primer acto el infante se apresura a huir a Sevilla, el caballero le encomienda que descansa sin descuidar su obligada obediencia, confrontado en su respeto vasallático y su honor nobiliario: «Necio en apurar estoy / vuestro intento, pero creo / que mi lealtad y deseo...» (2012:200). Posteriormente, después de haber explicado a Pedro I la causa de sus mudanzas, se somete a su voluntad ofreciéndole su espada, insignia de su nobleza, y su vida: «Yo me pongo a vuestros pies, / donde a la justicia vuestra / dará la espada mi fe / y mi lealtad la cabeza» (2012:240). El soberano reconocerá su virtud en el último consejo que le ofrece a su hermanastro, recordándole que la daga extraviada podría haber retornado a su amo impregnada en sangre «a no ser el que la rige / tan noble y leal vasallo» (2012:356).

mas con vos por enemigo,
¿quién ha de atreverse, quién?
Tanto enojaros temiera
el alma cuerda y prudente
que a miraros solamente
tal vez aun no me atreviera,
y si en ocasión me viera
de probar vuestros aceros,
cuando yo sin conoceros
a tal extremo llegara,
que se muriera estimara
la luz del sol por no veros.

DON ENRIQUE (Ap.) De sus quejas y suspiros
grandes sospechas prevengo.

(Calderón de la Barca, 2012:294-295)

Enrique, conocedor de la lengua del silencio, percibe al instante la amenaza velada y se retira, comprendiendo que el caballero está respondiendo aquí a la confesión que le hizo en su quinta, donde enmascaró sus celos en la máscara del amigo que perdió una dama. La vehemencia del galán contrasta ya entonces con la prudencia del marido que, sin olvidar su condición de vasallo, rechaza cortésmente escuchar la causa de su inquietud: «Yo no os la pido, / que a vos, señor, no es bien hecho / examinaros el pecho» (2012:200). El noble se mantiene en silencio y responde con monosílabos, en harto contraste con su habitual expresión hiperbólica, las preguntas de su señor por tal de no implicarse en sus desvelos. Es Mencía, movida por el miedo, quien comete el error de aconsejarle al no percibir que la auténtica intención del infante es encontrar un resquicio en las palabras del marido una justificación que le permita volver a visitarla. A pesar de la poca implicación de don Gutierre en la conversación, en esta se recoge la incapacidad de «un hombre enamorado» de «sosegar» su pasión «con tal cuidado» de celos, lo imposible que es «descansar con tal dolor» (2012:202), angustias que más tarde se desgranarán en sus monólogos.

A partir del descubrimiento de la daga, la naturaleza y voz de don Gutierre se desdoblan en dos entidades irreconciliables: el monstruo de los celos y la prudencia de la razón. Impulsado por esta última y asustado de la locura que ha empezado a poseerlo, acude al rey, siendo esta audiencia un recuerdo trastocado de su primera reunión, pues el «poderoso» ahora ostenta el título de «pobre» anteriormente asignado a Leonor (2012:224). El otrora altivo noble llega ante Pedro I cubierto en lágrimas que publican su desgracia, «que dicen que amor y honor / pueden, sin que a nadie asombre, / permitir que

llore un hombre» (2012:343). Honor y amor, su pasión heredada y adquirida (2012:343), los dos humores que han convivido en su interior en perfecta armonía hasta que una «tirana nuble» osó ensombrecer el «esplendor» y «fe» de su esposa (2012:343). Es solo aquí, en la más absoluta desesperación y obligado por las circunstancias que se atreve a pronunciar la pena que tanto se ha esforzado en silenciar y señala al culpable de sus desvelos «no porque sepa, señor, / que el poder mi honor contrasta», sino porque «[...] imaginarlo basta / quien sabe que tiene honor» (2012:344). Y así, humillado y honrado a un mismo tiempo, implora y avisa al rey de aquello que previamente había advertido más veladamente a Enrique:

DON GUTIERRE La vida de vos espero
de mi honra; así la curo
con prevención y procuro
que esta la sane primero,
porque si en rigor tan fiero
malicia en el mal hubiera
junta de agravios hiciera,
a mi honor desahuciara,
con la sangre le lavara
con la tierra le cubriera.

(Calderón de la Barca, 2012:345)

El marido presenta entonces el testigo de la daga, «lengua de acero elegante» (2012:346) que tanto incrimina al galán como señal de su lealtad: «Enrique, está satisfecho» (2012:345), tranquiliza al rey; «[...] ved este día / si está seguro pues fía / de mí su daga el infante» (2012:346). Pedro I, menos avezado en idiomas de secreto que su hermano, entiende solo parte del ruego del *médico* y lo despide sin más reparación que su reconocimiento del caso porque, a falta de un agravio consumado, no ha lugar a una restitución:

REY Don Gutierre, bien está;
y quien de tan invencible
honor corona las sienas
que con los rayos compiten
del sol satisfecho viva
de que su honor...

(Calderón de la Barca, 2012:346)

Pedro I no es rey de las almas, y la afrenta denunciada habita en un mundo de ficciones ajeno a su potestad; su sentencia es, dentro de los límites de su justicia, una conciliación que admite la queja a fin de tranquilizar al esposo, reparación que él considera suficiente para una daga extraviada que, en sí misma, no evidencia una deshonra. La oposición de supuestos que la daga despierta en marido y soberano se avanza en la audiencia y se reafirma en el desenlace de la representación, dándose conclusión en este último encuentro a la audiencia frustrada por la huida de Enrique:

DON GUTIERRE ¿Y si detrás de mi cama
 hallase tal vez, señor,
 de don Enrique la daga?

REY Presumir que hay en el mundo
 mil sobornadas criadas
 y apelar a la cordura.

(Calderón de la Barca, 2012:407)

En su reunión con Solís, monarca actúa de forma prudente, pero sus respuestas demuestran que no comprende el verdadero motivo de la súplica del marido o la razón de su desvelo. En el primer juicio contra su honor, el caballero ya le confesó que, aunque escuchó «satisfacciones» y nunca dio a su agravio «entera fe», «fue bastante esta aprehensión» para cortar sus lazos con Leonor (2012:243), «porque el agravio del gusto / al alma toca también» (2012:244), alma que es «reservado lugar» del honor (2012:352). Es el alma de don Gutierre, cuyo hogar es el cuerpo de Mencía⁵⁴ –belleza «donde el alma de un vasallo / con ley soberana vive» (2012:352)– lo que Enrique ha ofendido; es a ella, en su abstracción, a quien ha de satisfacer. Amparándose en esta doble dimensión, intangible o imaginada y física, considera insuficiente el veredicto, porque avala únicamente su fama –honor público cifrado en el teatro áureo en la «opinión»–, y negligente su honor individual, aquel que es patrimonio del alma y en la tragedia se personifica en

⁵⁴ A parte de la asociación aquí hecha por el rey, don Gutierre verbaliza en más de una ocasión cómo su alma reside en Mencía: en su reencuentro en el acto segundo, confiesa a su esposa que «[...] vivía / yo sin alma en la prisión / por estar en ti [...]», y que ha aceptado el favor del alcaide para que «alma y vida con razón / otra vez se vieses unida» (2012:264). Ese vínculo explica por qué en los actos de violencia dirigidos a la dama o motivados por los celos su alma quede «ciega» (2012:273), y la importancia que esta adquiere en el desenlace.

DON ARIAS ¿Cuánto peor os estará
que tenga por cierto quien
imaginó vuestro agravio
y no le constó después
la satisfacción?

LEONOR [...] Si agravio entonces fue
no por eso ahora deja
de ser agravio también
y peor cuanto haber sido
de imaginado a creído.

(Calderón de la Barca, 2012:318)

Solís describe amor y honor como «pasiones del ánimo» (2012:244) similares a los humores hipocráticos. Amor y honor son, a su vez, las esencias que sustentan las fuerzas contrarias que batallan en su interior. El marido enamorado muere en el instante en que el humor del honor, el cual ha ido creciendo desde el descubrimiento de la daga, se desborda y, aliándose con la enfermedad de los celos, consume el amor, siendo la pérdida total de un humor sinónimo de muerte. Esta autofagia simbólica se materializa en escena en su desesperada súplica de muerte —«Pero antes que llegue a esto / la vida el cielo me quite» (2012:363)—, final preferido al sacrificio que está a punto de acontecer: «Preciando de tan piadosos, / ¿no hay, claros cielos, decidme, / para un desdichado muerte?» (2012:363). Para su desgracia y la de Mencía, el cielo permanece en silencio, cubriéndose el sol de Sevilla con densas nubes de tragedia. Libre el infante, amenazada su honra y demostrados sus celos, la vida de la esposa se racionaliza como el único remedio capaz de frenar la enfermedad: «Arranquemos de una vez / de tanto mal las raíces. / Muera Mencía [...]» (2012:361). Amor, que tantas veces la protegió, no puede salvarla esta vez, no sin el honor de su lado. Porque, por más que se encuentren finalmente enfrentados, amor y honor no fueron siempre enemigos; antes de la fatídica noche en la que la ponzoña de la daga viciara su sangre, eran aliados cuya unión era capaz, si bien no frenar, de controlar los embates de locura que sufre don Gutierre contrarrestando los susurros de Discordia con las luces de la prudencia, llamas que destruyen uno a uno los engaños que nacen de la duda:

DON GUTIERRE En cuanto a que hallé esta daga,
hay criados de quien pueda
ser. En cuanto ¡ay dolor mío!,
que con la espada convenga
del infante, puede ser

otra espada como ella,
 que no es labor tan extraña
 que no hay mil que la parezcan.
 Y apurando más el caso,
 confieso ¡ay de mí!, que sea
 del infante, y más confieso
 que estaba allí aunque no fuera
 posible dejar de verle;
 mas, siéndolo, ¿no pudiera
 no estar culpada Mencía?
 Que el oro es llave maestra
 que las guardas de criadas
 por instantes nos falsea.
 ¡Oh, cuánto me estimo haber
 hallado esta sutileza!

(Calderón de la Barca, 2012:301-302)

Amor es un humor constante, capaz de hallar la semilla de la verdad en bosques de ficciones. Honor, sin embargo, es inestable y oscila, cual péndulo, entre la confianza –«[...] Mencía es quien es, / y soy quien soy. No hay quien pueda / borrar de tanto esplendor / la hermosura y la pureza» (2012: 343)– y la sospecha –«Pero sí puede, mal digo, / que al sol una nube negra, / si no le mancha, le turba» (2012:344-345)–. Recogido por amor, será el freno que domine la mente del *médico* y le prescriba, pues es a él quien se dirige en sus monólogos, la dieta del silencio y prevenga su mal con amores en vez de recelos «[...] porque el mal / con el despego no crezca», que bien es sabido que «celos, agravios, sospechas / con la mujer, y más propia, / aun más que sanan enferman» (2012:310). Honor y amor se juntan en la cura de la felicidad, medicina por otra parte habitual en su apoteca, puesto que es una de las principales preocupaciones de Solís. Al contrario que Menón, don Álvaro o incluso que Almeida, don Gutierre no mantiene oculta a su mujer en cárceles de mármol, sino que antepone su dicha, colmándola de atenciones que muestran el sincero afecto que por ella siente:

DON GUTIERRE No pedí a mi mujer celos
 y desde entonces la quise
 más; vivía en una quinta
 deleitosa y apacible,
 y para que no estuviera
 en las soledades triste,
 truje a Sevilla mi casa
 y a vivir en ella vine,
 adonde todo lo goza
 sin que nada a nadie envidie,
 porque malos tratamientos

son para maridos viles
que pierden a sus agravios
el miedo cuando los dicen.

(Calderón de la Barca, 2012:348-349)

Don Gutierre se casa con Mencía porque sabe que su honor estará seguro en su sagrado. No son los muros, la distancia o sus precauciones las que mantienen, en un primer momento, a salvo su honra, sino ella, la más «honesta, casta y firme» de las compañeras (2012:346). Es solo tras conjurar el mal de los celos que y muere la razón, porque «[...] cuando llega / un marido a saber que hay / celos, faltará la ciencia» (2012:313). Son los celos los que llevan a saltar los muros de su propia casa para asegurarse de una fidelidad que antes no se atrevía a cuestionar. Tras encontrada dormida y guardada, honor le insta a marcharse –«Volverme otra vez quiero; / bueno he hallado mi honor, hacer no quiero / por ahora otra cura» (2012:326)– mas los celos lo retienen en una madeja de dudas que su razón pronto desbarata: «Pero, ¿ni una criada / la acompaña? ¿Si acaso retirada / aguarda...?»; «¡Oh pensamiento / injusto! ¡Oh vil temor! ¡Oh infame aliento!» (2012:326). Incapaz de vencerse a sí mismo, «sin luz y sin razón dos veces ciego» (2012:327) llega ante ella, haciéndose en su confusión realidad las pesadillas.

Mencía hace públicas la «desdicha», «rigor» y «agravio» (2012:311) que él agónicamente procuraba ocultar y da a los celos nombre y tratamiento de «alteza» (2012:329), celos alimentados por el aire que es cómplice y testigo de sus desgracias. Solos y en el secreto de la noche, el honor se alía con la enfermedad y exige al médico aplicar la «cura postrera» (2012:313), guiando la honra la mano a la espada y refrenándola amor –«Desconfío / de mí, pues que dilato / morir y con mi aliento no la mato» (2012:330)–, dando sus dudas tiempo a que Jacinta se acerque con luz. Llamas de piedad y vientos de honor iluminan y oscurecen el jardín donde esposa y marido se reúnen, apagándose las luces de la virtud en el «céfiro violento» que «no solo advierte / muerte a las luces, a las vidas muerte» (2012:334). La frialdad del honor se hace aire, la flema húmeda domina bilis de cólera del paciente; su discurso se inunda de presagios de fatalidad, de dobles sentidos que asombran a Mencía que, en segundo error fatal, vuelve a invocar a la víbora oculta tras las flores:

DOÑA MENCÍA Parece que, celoso,
 hablas en dos sentidos.

DON GUTIERRE (Ap. Riguroso
 es el dolor de agravios,
 mas con celos ningunos fueron sabios).
 ¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos?
 Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!,
 porque si lo supiera
 y celos [...] llegar pudiera
 a tener... ¿qué son celos?,
 átomos, ilusiones y desvelos...
 no más que de una esclava, una criada,
 por sombra imaginada,
 con hechos inhumanos
 a pedazos sacara con mis manos
 el corazón, y luego,
 envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
 si capaz de dolor el alma fuera.

(Calderón de la Barca, 2012:335-338)

La enfermedad lo transforma el en un monstruo enloquecido que exige como tributo no solo la vida de la dama, sino el alma de su portador. A cada bocado, los celos han ido alimentando la máscara del *médico* con partes de su ser, diluyéndose finalmente el esposo leal, prudente, «amante, firme y constante» (2012:262) en la sangre sacrificial de Mencía, cuerpo convertido en el altar donde inmola su propia alma. En la «misa negra» de la muerte, el honor bebe la sangre de la inocente del cáliz de los celos y fagocita el corazón del sacerdote, órgano necrótico del que brotaba la ponzoña (2012:312), en un sacrificio ritual «conducido a su más elemental y primitiva verdad antropológica, antropofágica» (Trías, 1988:125). En la extremaunción del amor acaba la batalla de las pasiones, se equilibran los humores, retorna la calma a la mente escindida. Honor ha destruido todo adversario a su autoridad, haciéndose su voluntad en la tierra. Sin embargo, el aurúspice de las honras no es, tampoco, el juez de las almas. El cuerpo de Mencía ha de morir para que él viva, pero su alma no le pertenece, porque «el alma solo es de Dios» (2011b:106), al menos la de aquellos que no la entregan a la sierpe de sus pasiones. En los últimos instantes de su existencia, amor deja libre el alma de la esposa para que la acojan esos cielos piadosos que contemplaron su muerte, quedando agravio, honor y celos atrapados en una venda desatada:

DON GUTIERRE [...] Y ya que ha sido
Mencía la mujer que yo he querido
más en mi vida, quiero
que en el último vale, en el postrero
parasismo, me deba
la más nueva piedad, la acción más nueva;
ya que la cura he de aplicar postrera,
no muera el alma, aunque la vida muera.

(Calderón de la Barca, 2012:375-376)

DOÑA MENCÍA (Lee.) El amor te adora, el honor te aborrece;
y así, el uno te mata y el otro te avisa.
Dos horas tienes de vida; cristiana eres,
salva el alma que la vida es imposible.

(Calderón de la Barca, 2012:377)

Gutierre Alfonso de Solís muere tras salvar el alma de Mencía y su cuerpo pasa a ser habitado, desde ese momento, por el *médico*. Dentro de él solo queda un compuesto de honor y celos, de cuya unión se alimenta la pulsión de muerte que lo mantiene con vida y que durante dos días y dos noches ha dormido en la vaina de una daga oculta bajo su capa. La muerte es una promesa para don Gutierre y una obligación para el *alter ego*, coincidiendo en ser para ambos la pócima que sana a fuego o en hielo dependiendo de quién sostenga el vial. En las ocasiones que los celos urgen al marido al uxoricidio, la muerte vendrá acompañada de violencia, como en la escena del jardín, y será un remedio de rápido efecto, que ha de aplicarse tan rápidamente como se intuye –o se lee– la infección; de tal forma ocurre con don Juan y don Lope, que matan bajo este influjo y caracterizan sus la vehemencia y la presencia del fuego, elemento asociado a los celos que o bien aparece de forma simbólica, como ocurre con el incendio que pone a Serafina en brazos de don Álvaro, o explícitamente en los parlamentos de Solís y Almeida:

DON LOPE No digas que tengo celos [...] ¿Posible es que tal dijese sin que, desde el corazón al labio, consuma y queme el pecho este aliento [...]?

(Calderón de la Barca, 2011a:150)

DOÑA MENCÍA El aire que corría entre estos ramos mientras yo dormía la luz ha muerto; luego traed luces.

DON GUTIERRE (Ap.) Encendidas en mi fuego.

(Calderón de la Barca, 2012:332)

Sin embargo, aun con el fuego de los celos prendido en el pecho, el *modus operandi* del *médico* estremece por su frialdad y una distancia tan extrema que el uxoricida es capaz hasta de reflexionar en escena sobre cómo llevar a cabo el asesinato, descartándose el veneno y la violencia enlazados a los celos por ser, respectivamente, «[...] fácil / de averiguar, las heridas / imposibles de ocultarse» (2012:387). Mientras Almeida y Roca actúan movidos por su pasión, el *médico* es una entidad desapasionada que mata según las dos esencias que lo sostienen: Mencía muere a causa de los celos, tal y como confiesa Coquín al rey –«Gutierre, mal informado / por aparentes recelos, / llegó a tener viles celos (2012:395)–, y la forma en cómo muere está definida por la impersonalidad del honor:

DON GUTIERRE Médico soy de mi honor,
la vida pretendo darle
con una sangría, que todos
curan a costa de sangre.

(Calderón de la Barca, 2012:388)

La sangría de la esposa purga el crimen cometido por un culpable perteneciente a un estamento superior al del marido. Su asesinato no es una venganza personal, sino que es la racionalización de una afrenta, así como un requerimiento de la «injusta ley» que condena a «que muera el inocente» (2012:305) en aras de seguir «siendo quien se es». Por más que los maridos se desgarran, luchen y se nieguen no tienen en realidad capacidad de elección, porque su destino está sentenciado en el instante mismo en el que surge la necesidad de la batalla:

Lo que rechaza el héroe, al rechazar los celos y la capacidad analítica de la razón para conocer e interpretar lo real, son las motivaciones individuales, pues el Yo que monologa es, precisamente, el campo de batalla y, a la vez, el lugar de la simbiosis del yo personal y el yo colectivo. En la pugna interior entre ambos, que el monólogo sustancia y revela, y a los que Calderón denomina «pasión de amor» y «pasión de honor», esta última –para seguir el lenguaje del dramaturgo– objetivada en «ley del mundo» desplaza a la primera y acaba tomando entera posesión de la conciencia. Don Lope de Almeida, don Gutierre Alfonso y don Juan Roca, divididos interiormente –y su ser o su entidad dramática consiste en esa división– llegarán a través de las mismas interrogaciones y de las mismas quejas a la idéntica decisión: la esposa debe morir. ¿Cómo llega a esa decisión? ¿Quién y qué le obliga a matar? En los monólogos se presenta a sí mismo como víctima de la ley del honor, a la que acusa de bárbara, de injusta, de infame. Sin embargo, la obedece, aun sabiendo que tal obediencia implica enajenación de la propia libertad y complicidad con el mal. [...] Ni siquiera cuando en un proceso cerebral de rigurosa lógica el propio personaje desmonta en el análisis y critica con sus propias sospechas y los datos de la realidad que ellas mismas van a sustituir. Por otra parte, muestran el carácter de necesidad del asesinato que van a seguir. Protesta e interrogación no abren camino a la elección, porque no son manifestaciones de la libertad ni expresan la duda y la agonía de una conciencia libre. Sirven, en cambio, para dar expresión y hacer ver, en forma pura y

limpiamente dramática, la impotencia del individuo atrapado en el gran mecanismo social e ideológico, interiorizado, hecho forma y molde interior del ser, en el que se encuentra prisionero y contra el que, en verdad, no puede rebelarse, pues sería revelarse contra sí mismo, el «sí mismo» del «soy quien soy» (Ruiz Ramón, 2000:74-75).

Solís ha procurado proteger su honor en escudos de amor y en la justicia del rey, sin que nada le sirvieran. Las palabras del infante le revelan que el peligro, si se le da tiempo, solo va a aumentar así que, usando su metáfora, cercena las raíces de los agravios antes de que florezcan. La culpabilidad o inocencia de Mencía deja de ser un motivo de desgarrar en el momento en que los celos consumen su mente, porque su honestidad es incuestionable para el marido y su implicación en la afrenta una insignificancia para el *médico*. En consecuencia, lo que le hace desenvainar son esos celos alimentados por la esposa en vez de la falsa certeza, presente en la llama de Almeida y la bala del pintor, de la entrega emocional o física de la mujer al amante. Don Gutierre se mueve impulsado por un imperativo de honor que, sin el temple de la piedad –última pieza de su alma consumida– riega sus pies en ríos de sangre cuyo cauce es la de Mencía, pero que exige la de Ludovico y tiñe las telas nupciales de Leonor. En el tercer acto, celos y honor hacen de él fiel retrato de los esbozos trazados por Leonor y don Arias, pues ha sido «basilisco», «áspid» (2012:221), «escrupuloso» en su honra y en «extremo celoso» (2012:319). Y, tal y como predice el privado, maridos así son siempre castigados por los cielos (2012:319) que le demandan la muerte de la inocente (2012:392). Serán ellos, ocultos en melodías de instrumentos, los que lleven a la justicia frente a su dintel teñido de sangre. Ellos verán al asesino castigado con las Erinias de la deshonra, unido en su final con la mujer que él mismo ultrajó. Y también serán ellos, cielos mudos de piedad pero ejemplo de rigores, los que le condenen con la mayor de las tragedias, que es continuar vivo con un alma otrora bendecida de amores, y ahora tan vacía como él:

DON GUTIERRE ¿Pero para qué presumo
reducir hoy a palabras
tan lastimosas desdichas?
Vuelve a esta parte la cara
y verás sangriento el sol,
verás la luna eclipsada,
deslucidas las estrellas
y las esferas borradas,
y verás a la hermosura
más triste y más desdichada,
que por darme mayor muerte
no me ha dejado sin alma.

(Calderón de la Barca, 2012:402-403)

Lope de Almeida

Una española navega hacia las costas de Lisboa con el rostro empapado en lágrimas; en el muelle la espera un portugués con el alma encendida. Ella se enjuga el pasado de los ojos y cubre su corazón con el consejo de un anciano: «a vista de Portugal», Leonor, es hora de que «te despidas de Castilla» (2011a:123). En la frontera entre el mar y la tierra, doña Leonor de Mendoza y don Lope de Almeida se encuentran, muriendo las lusitanas olas de la pasión en puertos castellanos de hielo y distancia. Con paroxismos de amor intenta acercarse a su mujer, mas no será a él a quien se refieran los pensamientos y palabras de la dama, cuyos ojos miran al hombre al que ha firmado «rendida» su vida (2011a:137) al tiempo que su voz se dirige al mercader que le ofrece un anillo de diamantes grabado con los recuerdos «que hoy son piedras y rayos fueron antes / del sol [...]» (2011a:130). Las palabras de Leonor y don Lope jamás llegarán a converger, como jamás conseguirán unirse sus almas; la primera respuesta de la casada contendrá el secreto agravio que impulse la secreta venganza del marido, los últimos versos de él son el triste destino que le abrasará junto a un toledano en medio de las aguas de Lisboa: «Que quien antes de veros pudo amaros / mal os podrá olvidar después de veros» (2011a:137). Trastocados los corazones y las lenguas por la gramática del honor, en el desenlace de *A secreto agravio* el amor hablará en acentos castellanos, mientras que la tragedia tendrá cadencia portuguesa. El localismo de la obra, reforzado a partir del juego de opuestos y tensiones que origina la distinta nacionalidad de los protagonistas, es el rasgo principal que la separa de sus compañeras de ciclo y la pieza clave en la que se asienta su estructura dramática por ser uno de los principales catalizadores de lo trágico y el fundamento de la construcción psicológica de don Lope. Sin llegar a ser un arquetipo, en el personaje confluyen gran parte de los tópicos sobre portugueses presentes en tiempos de Calderón, como la extática reacción de Almeida ante la llegada de su mujer, sintomática de «condición de rendidos y desesperados enamorados, propensos a la enfermedad y aun a la muerte por amor» (Pedrosa, 2007:100) que lo define tanto a él como a sus compatriotas dentro y fuera de la Comedia, pues también Silva será un enamorado sometido a unas emociones siempre extremas.

Por más que procure ocultarlos bajo una capa de dignidades y cortesías, a don Lope se le escapan los afectos de los labios una vez a solas con Manrique y don Juan, acompañando sus parlamentos las liras de Himeneo y los tambores del honor. Desde el

principio de la tragedia, el recién casado aparece envuelto en sus dos pasiones cardinales, inclinándose más por la «adquirida» que por la «heredada» (2012:343): «¡Diérame el amor sus alas! / Volara abrasado y ciego» (2011a:111); «que hoy en Lisboa ha de entrar / mi esposa, y estas tres leguas / de mar –para mí de fuego [son]–» (2011a:122). El honor de las armas palidece frente a la promesa del matrimonio, las tribulaciones del amigo son apaciguadas por la llegada de Leonor. Las acciones y discurso de don Lope muestran su carácter orgulloso y su adscripción a las leyes de la restitución –«[...] Solo dichoso / puede llamarse el que deja [...] / limpio su honor» (2011a:119)–, mientras que la magnitud de su vehemencia por reunirse con una enamorada «idolatrada» (2011a:136) antes de tan siquiera ser vista demuestra el absoluto dominio que sus sentimientos ejercen sobre él. Cuán distinta es su entrada en escena a la de don Gutierre, vasallo antes que marido, primero postrado a los pies del infante y alejado de Mencía por requerimiento de su rey. El amor tranquilo que en Sevilla une a los esposos aun en la distancia es para Almeida una fiebre por la que está dispuesto a colgar las armas en el preciso momento en que «no queda en toda Lisboa / fidalgo ni caballero / que ser no piense el primero» en acompañar al rey en su cruzada y así merecer la «eterna loa» (2011a:143) reservada a los caídos por la fe.

Inmenso es el amor del portugués, pero mayores son las imposiciones de la honra. En compañía del honor, don Lope temple sus desbordados afectos en el recogimiento del silencio y su verso se vuelve circunspecto en aras de encarnar la dignidad de «quien es», acallándose entonces el amante para dar voz al noble «inapasionable», porque aún «cuando la pasión ocupare lo personal, no se atreva al oficio, y menos cuanto fuere más: culto modo de ahorrar disgustos, y aun de atajar para la reputación» (Gracián, 1995:105). El continuo control que el personaje ejerce sobre sí mismo se descubre en las primeras escenas de la obra en el cambio de registro con el que expresa su alegría a Manrique y a don Juan, testigos respectivos de sus excesos y su ecuanimidad. Con el primero, don Lope se libera de todo decoro y da rienda suelta a la exaltación que lo consume, siendo su ardor tan inconmensurable que el criado ha de pedirle que se refrene, profetizando en su aviso el fuego que acabará consumiéndole el alma:

DON LOPE

Mal supiera
la dicha y la gloria mía
disimular su alegría.
¡Felice yo si pudiera
volar hoy! [...]

MANRIQUE ¿Y no miras que es error,
 digno de que al mundo asombre,
 que vaya a casarse un hombre
 con tanta prisa, señor?
 Si hoy que te vas a casar
 del mismo viento te quejas,
 ¿qué dejas que hacer, qué dejas
 cuando vayas a enviudar?

(Calderón de la Barca, 2011a:111)

Del mismo modo que la exaltación de Almeida solo es comparable a la sentida por Leonor, también Sirena será la encargada de escuchar y calmar sus desvelos. Por su condición social, ella y Manrique son los únicos personajes exentos de la tirana ley de honor que amenaza a los nobles; los lamentos de don Juan complementan las secretas confesiones de los conyugues y dan voz y cuerpo a la omnipresente vigilancia a la que se ven sometidos, siéndoles solo admisible sentir en soledad o en compañía de aquellos que permanecen ciegos y mudos ante el sagrado del honor. Y aun desde la libertad de su posición y la licencia moral que les garantiza su papel tracista, los sirvientes serán los primeros en mostrar prudencia y recelar de la *hybris* que avasalla a los recién casados, advirtiéndole Manrique que semejante pasión en dicha solo puede acrecentarse en el pesar, aconsejando Sirena silencio a las quejas que en peligro ponen el honor (2011a:125). Las intervenciones con los criados permiten al lector-espectador conocer la realidad que mueve el corazón de don Lope y Leonor antes de que deban enmascararlos por la llegada de don Luis, frente quien muere la devastada enamorada y nace la esposa distante, y Silva, cuyas penas apaciguan las previas hipérboles en corteses requiebros de galán. Si con Manrique don Lope expone los efectos que amor tiene sobre él, el diálogo con el allegado se centra en el enaltecimiento de la castellana (2011a:120), adentrándola con sus palabras bajo palio de virtud al universo de honor que es Lisboa. El retrato moral de la dama adquiere aquí una nueva dimensión dramática por ser, más que un *topos* frecuente de la Comedia áurea, una exigencia de perfección de imposible cumplimento que, observada dentro del conjunto del ciclo de venganza, resulta tan excesiva como reveladora: Solís describe a Mencía como una «dama principal» (2012:239), axioma hermano del «ser quien es» femenino en el que se recoge la *virtus* nobiliaria, mientras que Roca únicamente destaca la extremada belleza de Serafina por ser, junto al ingenio, una singularidad que la diferencia del resto (1968:252). Dado que el honor es consustancial al linaje, su reafirmación solo es necesaria cuando existen dudas sobre la honestidad de la mujer, tal

y como ocurre con Leonor y, finalmente, con Mencía. Para proteger la deslucida fama de su antigua prometida, don Gutierre acentuará la dignidad que el vulgo le cuestiona al señalar que es «una señora / bella, ilustre y noble [...], / de lo mejor desta tierra» (2012:238); de forma similar, se sentirá obligado a puntualizar la castidad y firmeza de su mujer en el momento en que perciba la injuria del adulterio en la respuesta del rey (2012:347).

A diferencia de *El médico* y *El pintor*, en *A secreto agravio* la virtud de la esposa ha de avalarse nada más iniciarse el matrimonio porque es entonces cuando la amenaza de la deshonra comienza a hilvanarse. Tras escuchar que una discreta hermosura (2011a:114) es la causa de las afrentas de don Juan, Almeida se apresura a desestimar la belleza de Leonor y escuda su felicidad y su honor en un corolario de excelencias que han de protegerlo de la funesta sombra de los celos, la cual le acompañará desde ese instante. La escena del puerto es tan parecida en su forma a la relatada en *El pintor* que en su antitética verba se percibe la intención del dramaturgo, quien somete a su primer uxoricida a las presiones del honor antes incluso de la llegada de la mujer. Condicionado por su propia pasión y por las desgracias del caballero portugués, se enamora de una versión idealizada de Leonor –la «más virtuosa y más cuerda / que pudo en el pensamiento / hacer dibujos la idea» (2011a:120)– a la que impone el puñal de Lucrecia antes de tan siquiera escuchar su voz:

DON LOPE Cuando os mira, suspensa y elevada,
 el alma que os amaba y os quería,
 culpa la imagen de su fantasía,
 que sois vista mejor que imaginada.
 Vos sola a vos podéis acreditaros:
 ¡dichoso aquel que llega mereceros,
 y más dichoso si acertó a estimaros!

(Calderón de la Barca, 2011a:136-137)

Don Lope es, al igual que Pedro II en *Gustos y disgustos*, un claro ejemplo de los peligros de la ensoñación. Tal y como advertía en un aforismo Gracián, «nunca lo verdadero pudo alcanzar a lo imaginado. [...] Cásase la imaginación con el deseo, y concibe siempre mucho más de lo que las cosas son», que «por grandes que sean las excelencias, no bastan a satisfacer el concepto, y como le hallan engañado con la exorbitante expectación, más presto le desengañan que le admiran» (1995:112). Al contrario que Roca, infatuado primero por un retrato y enamorado de su esposa después,

los excesos de su imaginación nunca llegan a desaparecer en la calma de la cotidianidad porque la pareja no dispone de un espacio seguro y privado en el que florezca un afecto más sincero, hecho que en consecuencia impide que se establezca la más mínima relación de confianza. Almeida se casa con un ideal elegido por su «noble sangre» y «antiguo valor» para así evitar las desdichas del oprobio (2011a:183), mas la perfección de su elección se desdibuja en la mirada persistente de Benavides. Incapaz de actuar en el mundo del honor sin descubrir su ofensa, el marido habita en los entresijos de su mente enferma de celos, afirmando y dudando incesantemente de una quimérica Leonor. El mar de ficciones y realidades que lo separa de su mujer es tan vasto que hasta las palabras se ahogan antes de alcanzar la orilla opuesta, con la diferencia de que ahora es la ella la que intenta acercarse y la silenciada:

DON LOPE	¡Mi Leonor!
LEONOR	¡Esposo mío! ¿Vos tanto tiempo sin verme? Quejoso vive el amor de los instantes que pierde.
DON LOPE	¡Qué castellana que estáis! Cesen las lisonjas, cesen las repetidas finezas. Mirad que los portugueses al sentimiento dejamos la razón, porque el que quiere todo lo que dice quita de valor a lo que siente. Si en vos es ciego el amor, en mí es mudo.

(Calderón de la Barca, 2011a:144)

Los versos de Leonor beben de una larga y renovada tradición castellana que sublima con su poesía los amores de la Comedia áurea. Con parlamentos semejantes en sentimiento y arquitectura recibe Mencía a don Gutierre y se despide don Juan de Serafina –«Con envidia destas redes, / que en tan amorosos lazos / están inventando abrazos» (2012:262); «Que yo me divierta es justo; / pues con no verte, es el gusto / mayor de volver a verte» (1968:300)–, con incluso mayor barroquismo se dirigen numerosas damas a sus galanes; solo hay que recordar los bellísimos versos compartidos por don Álvaro y doña Clara en *El Tuzaní de la Alpujarra* para apreciar cómo en el teatro calderoniano la expresión del amor se desborda del verso por su alma gongorina, poeta al que citará con

más frecuencia que a ningún otro (Hernando-Morata, 2012:234). Mediante el empleo de este código amatorio heredado, Leonor procura acercarse al dueño de su vida y su honor –«Porque mi vida y mi honor / ya no es mía, es de mi esposo» (2011a:142)– con la esperanza de añadir «amor» en el listado de elementos que los unen, pero su compañero es ajeno a su lenguaje sentimental. El *ornatus* que para la española es sinónimo de proximidad es para el portugués una impostación distante, que embellece una emoción carente de sustancia. Su naturaleza y comprensión sobre qué es el amor y cómo ha de expresarse lo lleva a encorsetar sus afectos en el decoro circunspecto de la honra, demostrándolos con actos libres del lenguaje de artificios característico de la nobleza, como ejemplifica el sagrado que extiende sobre un perseguido pero restituido don Juan, a quien no duda en acoger con la única exigencia de que este deje a un lado «las cortesanas finezas / entre amigos excusadas» (2011a:122) y acepte sin reparos el ofrecimiento de «un amigo verdadero» que le ofrece cobijo y defensa (2011a:121). En un contexto en el que todo gesto y palabra está sometido al escrutinio de la opinión, su propensión al silencio ha de entenderse como un mecanismo de preservación natural, el cual se le impone a la extranjera en dos momentos clave de su vida en Portugal: antes de asumir su nuevo estado y una vez sea integrante de pleno derecho de la nobleza lusitana. Las advertencias de Sirena y Almeida son la brújula de prudencia que han de ayudarla a navegar a través de sus recién adquiridas obligaciones, pero de nada servirán sus consejos, pues aunque el cuerpo de la dama reside en Lisboa, su corazón sigue atrapado en España.

Castilla y Lisboa darán asilo a las dos deidades rivales que gobiernan las tragedias de venganza, quedando por ello eternamente enfrentadas; Castilla, antiguo imperio de Amor, es un anhelo y recuerdo del pasado que se infiltra en el presente de Lisboa, reino custodiado por Honor. Estas dos naciones y conceptos antagónicos se reúnen en Leonor, doncella en España y esposa en Portugal, la niña enamorada casada solo sobre el papel, compuesto de opuestos que anuncia la desgracia: «No te disculpes, Leonor. / Mira, mira que me matas» (2011a:174) le suplica el portugués, perseguido por unas palabras que hacen ciertas las pesadillas. Don Lope lucha contra el verbo de un agravio que le quema en los labios –«[...] ¡Lengua, detente!, / no pronuncies, no articules / mi afrenta [...]» (2011a:149)–, fuego hecho «veneno infame, de todos / tan distinto y diferente» (2011a:150) que nace del pecho y muere en la boca. El contrario idioma del amor y honor, simbólicamente engarzados al español y portugués, es el principal desencadenante de la acción trágica cuya oposición se traslada a la escena mediante el conflicto entre la realidad y la ficción, esto es, entre lo dicho y lo callado.

La retórica del silencio de don Lope provoca que la mitad de su discurso sean monólogos o apartes, en concreto 445 versos de los 990 pronunciados por el personaje. Las disertaciones internas van *in crescendo* a lo largo de la representación ya que son asintomáticos a sus sospechas y, por lo tanto, dependientes de su misma visión de su honor. En el primer acto, Amor toma las riendas y don Lope solo realiza un aparte en el que enfatiza quedamente su anhelo de reunirse con Leonor (2011a:122), enterrando con él las desgracias de don Juan extramuros de su templo de felicidad como si pretendiera reducirlas a un triste y pasado episodio anecdótico ya resuelto, carente de repercusiones en su felicidad y futuro. Después de haber retornado victorioso de la conquista de las Indias (2011a:114), la fama de Almeida tan cristalina que renuncia sin pesar a los lauros militares a los que aspira el resto de la nobleza portuguesa a fin de adentrarse en la paz del matrimonio, pues es hora de que «[...] Marte ceda / a Amor la gloria, cuando en paz reciba, / en vez de alto laurel, sagrada oliva» (2011a:109). Estimado por su rey y casado con una dama en la que belleza y augusto linaje se aúnan, las pasiones desbordan el pecho de don Lope y su voz ocupa todo el escenario, siendo Manrique los oídos del amor y don Juan los de la honra; entre 157 versos de euforia brotan 90 dedicados a la defensa sangrienta del honor aun cuando esta deja abandonado a su suerte al ejecutor. Esta intromisión de la venganza, disonante a la alegría reinante pero afín en sus extremos, pone fin a una tragedia pasada e introduce la que va acontecer, igual en esencia y desenlace, distinta solo en la discreción del agraviado:

DON LOPE Atentamente escuché,
don Juan de Silva, las quejas [...] y atentamente he pensado que no hay opinión que pueda, por más sutil que discurra, tener dudosa la vuestra.
¿Quién, en naciendo, no vive sujeto a las inclemencias del tiempo y de la fortuna?
¿Quién se libra, quién se excepta de una intención mal segura, de un pecho doble que alienta la ponzoña de una mano y el veneno de una lengua?
Ninguno. [...]

(Calderón de la Barca, 2011a:119)

En el segundo acto, los fuegos de amor se reducen a ascuas y el honor domina los pensamientos e intervenciones de don Lope, quien ve marchitarse su honra a medida que crece un «girasol» (2011a:150) en cuya sombra se perfila la mayor de las afrentas. Los ojos de don Luis son sus primeros enemigos, ejército mudo al que pronto se suman los de don Juan, convertido en inquisidor de su honor. La continua vigilancia de la opinión, representada en todos sus estratos por el rey, el noble y el criado, enajena su mente y domina sus pensamientos, siendo finalmente sus omnipresentes «ojos» y «oídos» los que guíen su mano hacia el puñal de la venganza, enemigos invisibles contra los que agónicamente batalla y los que conjura en sus momentos de mayor confusión:

DON LOPE ¡Que tal diga! ¡Que tal piense!
 ¡Que tenga el honor mil ojos
 para ver lo que le pese,
 mil oídos para oírlo,
 y una lengua solamente
 para quejarse de todos!
 (Calderón de la Barca, 2011a:149)

DON LOPE ¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto
 por que pasan mis sentidos?
 Alma, ¿qué habéis escuchado?
 Ojos, ¿qué es lo que habéis visto?
 ¿Tan pública es ya mi afrenta
 que ha llegado a los oídos
 del rey? ¿Qué mucho? ¡Fue fuerza
 ser los postreros los míos!

(Calderón de la Barca, 2011a:182)

Perseguido por la mirada y consejos de don Juan y Sebastián I, don Lope se refugia en el silencio y sus intervenciones se llenan de apartes: de los 334 versos que recita en este acto, 179 se formularán en apartes, sobrepasando lo silenciado a lo pronunciado por 24 versos. Esta cifra aumenta en el tercero hasta los 266, a los cuales ha de sumarse el «discurso oficial» del honor desarrollado en sus últimos 107 versos. Al mismo tiempo, el conflicto interno del marido queda plasmado en su expresión escindida construida a partir del encabalgamiento de apartes y recitados, discurriendo primero consigo mismo y solo después con la colectividad. Este uso paralelo del diálogo interno y externo permite que el personaje establezca un doble discurso entre la verdad silenciada y sentida y la mentira expresada y representada, moldeando con sus intervenciones la realidad por tal de ajustarla a los decoros del honor. El espacio en el que se muevan los protagonistas será,

en consecuencia, un escenario controlado por Almeida, quien transforma sus agravios en equívocos e impone el silencio sobre el resto de personajes, como se aprecia en el episodio del tapado. Cuando el oprobio pase de imaginado a inequívoco, el orgulloso caballero se torna un marido precavido que, al ver expuestos sus desvelos en las excusas de Leonor, renuncia a su papel de ejecutor y protege la virtud de la esposa asumiendo la identidad del fugitivo.

Sin embargo, el ardid está condenado al fracaso porque es imposible que él, que se encuentra fuera de la habitación con don Juan, sea el mismo hombre que este acaba de ver entrar; la insistencia del caballero por desenredar el enredo exaspera a un don Lope ya acorralado por su propia angustia –«¡Que no puedan los cuerdos, los más sabios, / celar de un necio amigo los agravios!» (2011a:167)–, quien le pide guardar la puerta mientras examina toda la casa, decisión encomiada y, en gran medida, impuesta por don Juan: «Pues no saldrá por ella. / Mirar seguro puedes» (2011a:168). La prudencia de mantenerle alejado y la cobardía de Manrique hacen que el marido llegue solo ante don Luis, misma aparición de la deshonra en su negro arrebozo y espada desvainada. Es exactamente entonces, descubierto el galán y el marido conjeturando afrentas –«Si en la calle este hombre, ¡cielos! / tantos pesares me daba», murmura para sí, «¿qué vendrá a darme escondido / dentro de mi misma casa?» (2011a:171)– cuando la restitución violenta que ha ido infiltrándose en la tragedia desde su comienzo exija que la sangre se derrame pero, para asombro de tapado, público y lectores, don Lope acepta sus justificaciones porque «[...] verdad puede ser todo; / y cuando no, aquí no hay causa / para mayores extremos» (2011a:171). Su ecuanimidad, antípoda de la inmisericordia despótica de la tríada de venganza, tiene no obstante una condición, y es la que todo quede encubierto por el manto del aparte:

DON LOPE	Y agora, porque salgáis más secreto de mi casa, podréis salir del jardín por aquella puerta falsa... Yo la abriré... y también hago prevención tan recatada, porque criados, que al fin son enemigos de casa, no cuenten que os hallé en ella y sea fuerza que vaya a todos satisfaciendo de cuál ha sido la causa; porque aunque es cierto que nadie dude una verdad tan clara, y yo de mí mismo tengo
----------	---

la satisfacción que basta,
 ¿quién de una malicia huye?,
 ¿quién de una sospecha escapa?,
 ¿quién de una lengua se libra? [...]
 Y en la voz tan solamente
 de una criada, una esclava,
 no tuviera, ¡vive Dios!,
 vidas que no le quitara,
 sangre que no le vertiera,
 almas que no le sacara,
 y estas rompiera después
 a ser visibles las almas.

(Calderón de la Barca, 2011a:172-173)

La imposición del silencio, la debilidad del hombre ante Fortuna y la advertencia de la muerte son las tres partes correlativas que conforman su exigencia, y, al mismo tiempo, los rasgos diferenciadores tanto del carácter de don Lope como de *A secreto agravio* respecto al *médico* y el pintor. Y a pesar de que estas tres razones perdonan la vida de don Luis –o quizá precisamente por ello–, son también las que alientan su asesinato una vez revocada la premisa mayor y, con ella, el silogismo de la razón. La proposición del silencio salva al galán, a la esposa y al marido al protegerlos de la malicia de las lenguas, hermanas de esa «fácil voz» (2011a:117) que persigue a don Juan. La respuesta a Benavides es muy parecida al consuelo que le ofrece al caballero portugués, como semejantes son las desdichas que los persiguen. Sin embargo, las semblanzas acaban en sus celos, ya que don Lope decidirá seguir el consejo de don Juan y tomar el camino de la Gracia: «[...] Que es error / dar a la afrenta castigo / y no al castigo perdón» (2011a:118). Silva será incapaz de seguir su propio consejo y por ello su tragedia personal le persigue hasta Portugal, pero don Lope, prevenido por su experiencia, «sufre, disimula y calla» (2011a:171), consiguiendo así que su honor perviva en la discreción de su piedad. Este verso, auténtico *leitmotiv* de la Comedia, aparece en cuatro ocasiones durante el segundo y tercer acto, transformándose su significado a cada pronuncia: con él corta el avance de los celos y ampara a don Luis, mas su creciente sospecha hacia Leonor hace de él emblema de la venganza –«El que de vengarse trata, / hasta mejor ocasión / sufre, disimula y calla» (2011a:174)– para poco después enmarcar con ellos decisión de ejecutar en secreto a Benavides y Leonor:

DON LOPE	Que un ofendido prudente sufre, disimula y calla; que del secreto colijo
----------	--

más honra, más alabanza.
Callando mi intento rijo,
porque dijo la venganza
lo que el agravio no dijo. [...]
Y hasta que pueda logrilla
con más secreta ocasión,
ofendido corazón :
sufre, disimula y calla.

(Calderón de la Barca, 2011a:187-188)

Por otra parte, es relevante el modo en que el marido se dirige a don Luis y la reacción que su respuesta provoca en el galán puesto que revela de forma más explícita la oposición entre Portugal y España veladamente introducida en el enfrentamiento lingüístico. Nada es casual en el teatro calderoniano, y Almeida siempre se referirá a su rival como ese «caballero castellano⁵⁵» –fórmula empleada también por don Juan la única vez que lo menciona (2011a:176)– porque el mismo origen de don Luis suscita sus recelos, desconfianza causada en parte por las tensas relaciones políticas existentes entre ambas naciones en 1578 y magnificada por el hecho de ser compatriota de Leonor. Don Luis es consciente de las suspicacias que su presencia provoca en Lisboa y por ese motivo comienza sus disculpas especificando que su estancia en la ciudad se debe a un asunto de celos, motivo que, según la tradición, cualquier portugués comprendería sin necesidad de más explicaciones.

Aunque la historia del toledano tiene parte de invención, no puede decirse que sea del todo falsa, si bien traduce la verdad a la lengua de disimulos propia del género trágico: ciertamente, él iba camino a Castilla cuando, tras encontrarse con Leonor, decide «ampararse» en Lisboa (2011a:169) hasta que pueda retomar la conversación que queda constantemente pendiente; asimismo, el ruego de la dama de que se no vuelva a Castilla, –«Que ocasión habrá otra vez / para acabar de quejarte» (2011a:165)– lo mantiene

⁵⁵ Don Lope solo define a don Luis como un «galán» (2011a:200) –adjetivo que, por otra parte, revela en sí mismo el doble juego de su relato– y «gallardo caballero» (2011a:201) tras asesinarlo, acogido entonces a las cortesías de honor ya expuestas por don Juan al principio de la tragedia: don Manuel es descrito como un caballero «de mucha resolución, / muy valiente, muy cortés, / bizarro y cuerdo [...]» (2011a:115) por su asesino porque su muerte fue fruto de un lance de honras: «[...]Que yo, / aunque le quité la vida / no he de quitarle el honor» (2011a:115). Tras la restitución de sangre, es imperativo que el noble vengado realice la figura de su víctima para así proteger su propio honor y cumplir con el obligado respeto estamental.

simbólicamente desterrado de su tierra «por los celos de una dama» (2011a:169). Don Luis se presenta, como don Juan, solo y perseguido ante Almeida, pero en vez de rogar su favor le pide que lo mate, para evitar con su sacrificio que «[...] padezca / alguna virtud sin causa» (2011a:170-171) y morir rindiendo «el ser, la vida y el alma / a un honrado sentimiento / y no a una infame venganza» (2011a:171). Don Lope, que sospecha de sus intenciones, se niega a dignificar con una muerte honrosa los sentimientos e intentos del galán y le ofrece, en cambio, su protección, espada y amistad «porque un caballero debe / amparar nobles desgracias» (2011a:171). Con este acto de *virtus* nobiliaria, el marido se vence a sí mismo y purga sus celos con el catártico de la templanza porque una mirada, si no es recíproca, no es deshonorosa; aunque las dudas seguirán hilvanando agravios en su mente, don Lope consigue subyugarlas con cadenas de silencio, cordura y prudencia (2011a:153) hasta descubrir si tras ellas se esconde una «razón» o una «sinrazón» (2011a:191). La muerte de don Luis no es, por lo tanto, un exabrupto momentáneo de celos y violencia, sino una respuesta a las palabras de su esposa, cuya alteración le revela callando la auténtica naturaleza de su relación con el castellano.

Forzado por lo público de su agravio, don Lope decide restituir con sangre lo que no ha podido cubrir su discreción, pues el manto de secreto bajo el cual procura ocultar su afrenta se deshila en la lengua de Leonor y los ojos y oídos de Sirena, testigo tanto de lo ocurrido como de las respuestas incriminatorias de la dama. En solo un amanecer, «fama tan segura» y «opinión tan excelente» (2011a:152) quedan reducidas a susurros que recorren las calles de Lisboa en las advertencias de don Juan –«Con las voces, no lo oyó / entonces el desmentido»; «un amigo lo ha sabido, / y que se murmura de él» (2011a:178)– y el consejo malinterpretado del rey: «Que en vuestra casa, aunque la empresa es alta, / podréis hacer, don Lope, mayor falta» (2011a:181). Los áspides de la vergüenza envenenan su sangre y desatan el rigor que ahogará a marido y galán en un mar de violencia:

DON LOPE

(Ap.) Rigor,
disimulemos y, dando
rienda a toda la pasión,
esperemos ocasión
sufriendo y disimulando;
y pues la serpiente halaga
con pecho de ofensas lleno,
yo, hasta verter mi veneno,
es bien que lo mismo haga.

(Calderón de la Barca, 2011a:189)

La violencia de Almeida no es un atributo consustancial a su psique, sino el resultado, magnificado por la ponzoña de los celos, de la descompensación de las pasiones del honor y el amor; en su estado natural, la violencia duerme en la vaina del honor y solo despierta en los momentos en que su fama queda «manchada», como ocurre en la escena de enredo y en las intervenciones finales de don Juan y Sebastián I. La asociación entre los términos «mancha» y «deshonra» se repite a lo largo los tres actos y sigue el esquema de traslación entre la ficción y la realidad característico de *A secreto agravio*: don Juan es el primero en introducirla tanto en escena como en la vida del recién casado –«¡Que una razón, / o que una sinrazón, pueda / manchar el altivo honor!» (2011a:117)–, inoculando en él el miedo a un conflicto de honor provocado por una hermosura. Esa sospecha anida en la mente de don Lope –«Que al sol claro y limpio, siempre / si una nube no le eclipsa, [...] / si no le mancha, le turba» (2011a:152)– y acaba dominándolo, como demuestra su exacerbada respuesta a Benavides a finales del acto segundo:

DON LOPE ¿Qué es a creer? Si llegara
a imaginar, a pensar
que alguien pudo poner mancha
en mi honor...

(Calderón de la Barca, 2011a:173)

También don Luis establecerá esa conexión al pedirle que detenga su espada, ya que «[...] la sangre de un rendido / más que se ilustra se mancha» (2011a:169). Finalmente, una vez restituido el agravio, mar y sangre limpian físicamente su afrenta: «Ya que la liga ensució / una mancha tan cruel», «así el mar las manchas lava / de la gran desdicha mía» (2011a:204). De esta forma, el ciclo de sangre y venganza de los agravios comienza en los lamentos pasados de don Juan y acaba cerrándose en el acto final de don Lope; esta estructura circular, transmitida de un personaje a otro a través del oído que escucha afrentas y los ojos que las ven aun cuando estas no existen resalta el origen externo tanto del pretendido agravio como de la enajenación del uxoricida, dado que Almeida, más que combatir consigo mismo, lo hace contra las presiones que su contexto social ejercen sobre él. Con su honra puesta en duda por su estamento y por la *fons honorum*, el marido asume su responsabilidad de ejecutor de la honra conyugal y, conforme a la «ley de honrado» (2011a:202), mata al galán, acción alabada en el desenlace de la tragedia por los mismos personajes que la motivan: «¡Qué bien en un

hombre luce / que, callando sus agravios, / aun las venganzas sepulte!» (2011a:202), exclama Silva; «Es el caso más notable / que la antigüedad celebra» (2011a:210), se asombra el rey. La restauración por honor no niega, no obstante, la naturaleza pasional de don Lope, pues sus asesinatos están teñidos de *hybris* y rencor; Benavides muere apuñalado a traición y su cadáver es abandonado en el mar para que «[...] le sepulte / su olvido» (2011a:201), negándole incluso la postrera merced de un entierro cristiano. La impiedad de su acción es tan ajena a la antigua virtud ensalzada que el mismo asesino ha de orquestar una farsa que ampare su crueldad, la cual comienza nada más encontrarse:

DON LOPE Yo quedé tan obligado
de vuestra gran cortesía,
discreción y valentía,
que en Lisboa os he buscado
para que a vuestro valor
servir mi espada pudiera
cuando otra vez pretendiera
vengarse el competidor
que aquí os busca aventajado,
y tanto, que de esta suerte
pretende daros la muerte
cuando estéis más descuidado.

(Calderón de la Barca, 2011a:190)

Don Lope le previene de sus intenciones en el mismo idioma de disimulos y medias verdades previamente empleado por él mismo, pero el castellano no llega a descifrar la amenaza escondida entre finezas porque la dicha de la invitación de Leonor y su orgullo le ensordecen, respondiéndose la prudencia con atrevimientos: «Que estamos amigos creo, / pues ya le hablo y le veo / del modo que estoy con vos» (2011a:190). La ingenuidad de don Luis, rasgo que comparte con Leonor, le impide ver el peligro –«Que amistad de hombre agraviado / no es muy segura amistad», (2011a:190)– y rechaza por segunda vez la advertencia de su asesino. La reacción del galán es el sagrado al que se acoge la conciencia del marido y, al ver que se dirige hacia su quinta, justifica su asesinato en la futura afrenta que va a cometer contra su honra. Oculta la verdad en los apartes, agravio y restitución suben a la misma barca, retornando solo uno de ellos a brazos de Leonor:

DON LOPE Pues conmigo iréis. (*Ap.*) Llegó
la ocasión de mi venganza.

DON LUIS (*Ap.*) ¿Cuál hombre en el mundo alcanza
mayor ventura que yo?

DON LOPE (*Ap.*) A mis manos ha venido,
y en ellas ha de morir.

DON LUIS (*Ap.*) ¡Que me viniese a servir
de tercero su marido! [...]
¿Quién ha visto igual ventura?
Él me lleva de esta suerte,
adonde a su honor me atrevo.

DON LOPE (*Ap.*) Yo de esta suerte le llevo
donde le daré la muerte.

(Calderón de la Barca, 2011a:191-192)

Almeida castiga a don Luis con una muerte infame, y asesina a su mujer con sus propias manos no porque su honra se lo exija, sino para poder acompañar a Sebastián I a la guerra en África: «[...] Matar espero / a Leonor: no diga el rey [...] / que no vaya, porque yo / en mi casa no haga falta» (2011a:203). El marido sabe que su esposa no ha cometido adulterio —«Viendo que su sangre esmalta / el lecho que aún no violó» (2011a:203)—, pero eso no puede salvarla, porque Leonor muere por celos, consumida en un incendio de celos que el marido utiliza para renacer en su honor y recuperar, en palabras de don Juan, la «antigua opinión / de honrado» (2011a:117) que en su conciencia alucinada ella le ha arrebatado:

DON LOPE Fuego al cuarto he de pegar,
y yo, en tanto que se abrasa,
osado, atrevido y ciego,
la muerte a Leonor daré,
porque presuman que fue
sangriento verdugo el fuego.
Sacaré acendrado de él
el honor que me ilustró. [...]
Y en una experiencia tal,
por los crisoles no ignoro
que salga acendrado el oro
sin aquel bajo metal
de la liga que tenía
y su valor deslustraba.

(Calderón de la Barca, 2011a:204)

Con el cadáver de su esposa en brazos, el uxoricida clama contra la tragedia que ha acabado con la vida de la más «noble, altiva, honrada, honesta, / que en los labios de la fama / deja esta alabanza eterna» (2011a:208-209). Leonor será, en la muerte, el ideal que el marido dibujó en su mente, siendo el cuerpo del honor y no el de Leonor de Mendoza el que entregue a los espectadores. Apuñalada la verdad de una honestidad manchada solo en apariencia, Almeida reescribe las muertes de los castellanos y cubre su venganza con la máscara de un hado propicio que le guía de regreso a la campaña portuguesa que le ha de permitir, también a él, morir en las fantasías de la honra; esta será la última y macabra fineza que Leonor le extiende, pues le da en su muerte la segunda y definitiva licencia de marchar:

DON LOPE No hay caballero que quede
 en Portugal; que a las voces
 de la fama nadie duerme.
 Quisiérale acompañar
 a la jornada, y por verme
 casado, no me he ofrecido
 hasta que licencia lleve
 de tu boca, Leonor mía.
 Esta merced has de hacerme:
 en esta ocasión de honrarme;
 y este gusto he de deberte.

(Calderón de la Barca, 2011a:146)

DON LOPE Aunque un consuelo me deja,
 y es que ya podré serviros;
 pues libre de esta manera,
 en mi casa no haré falta.
 Con vós iré, donde pueda
 tener mi vida su fin,
 si hay desdicha que fin tenga.

(Calderón de la Barca, 2011a:209)

Sus palabras finales irán dirigidas a don Juan, quien recoge el estribillo de venganza del marido tras conocer la muerte del galán —«De esta suerte ha de vengarse, / quien espera, calla y sufre» (2011a:202)— y sentencia como culpables a los inocentes para amparar su crimen del mismo modo que el amigo lo acogió en su momento de mayor incertidumbre: «Don Lope sospechas tuvo / que pasaron de sospechas / y llegaron a verdades» (2011a:210). El noble portugués, declarado celoso y adalid de la restitución, reconoce los indicios de la pasión en la muerte de Leonor y, en aras de no ser él quien manche su recién lavada honra, solo descubre expresamente al rey la muerte del galán,

fingiendo ser la de Leonor un triste accidente sospechado y callado por ambos: « Esta es verdadera historia / del gran don Lope de Almeida» (2011a:210).

Don Juan será el «espejo» de don Lope (2011a:117), el *alter ego* que de voz a su honor. Serán sus consejos los que perturben la felicidad del amigo y le hagan dudar de Leonor, sus desdichas mostrarán a un prudente caballero el camino de la venganza. Durante toda la tragedia, don Lope combatirá contra el primer y último juez de su honra, aquel con el que troca alegrías por penas, gustos por dolor, venturas por quejas (2011a:120); luchará por huir del ojo, oído y lengua que destruye su fama y que siempre consigue atraparle, sin importar las dignidades pasadas en las ficciones de una palabra mal dada o de un gesto mal escogido. Almeida ha acrecentado el heredado valor en la guerra, ha sido «con el caballero, amigo; [...] / con el soldado, bienquisto» (2011a:183) y aun así es víctima y verdugo de una ley que menosprecia la virtud a favor de un ideal de perfecciones inalcanzable. Al final de todo, cuando ya nada quede, el antiguo enamorado entrega su amor a las llamas y su vida a los altares del honor y muere en Alcazarquivir del mismo modo que vivió sus últimas horas en Lisboa, envuelto en la violencia de una ficción prometida gloriosa y que acaba arrasada en los escombros de la vanidad.

Juan Roca

Alrededor de 1650, Juan Roca cierra en Nápoles un ciclo de venganza iniciado en Lisboa en 1635. Quince años lo separan de Lope de Almeida y Gutierre Alfonso de Solís, quince años en los que, fuera del tablado, el sueño imperial ha comenzado a desvanecerse. La guerra asola Portugal y Cataluña, hay sublevaciones en Aragón, en Andalucía, en Nápoles, las tensas relaciones internacionales heredadas continúan devorando las arcas y la moral del Estado, cae el otrora intocable Gaspar de Guzmán, muere la reina y el príncipe heredero. Después de quince años de despertar y derrota, ni Felipe IV, ni el público ni el propio Calderón, que sobrevive a la guerra que le otorga la Cruz de Santiago pero le arrebató a su hermano, que contempla en la apertura y cierre constante de los teatros el desgaste de una nación, son los mismos que presenciaron los asombros de *A secreto agravio, secreta venganza* y se estremecieron con *El médico de su honra*. Los grandes vengadores del pasado se diluyen en las aguas de una España exhausta de las que

surge un uxoricida menguado hasta en su nombre, metáfora de su cruel destino; Roca será una estatua pigmaleónica que cobra vida al enamorarse de Serafina, un don Juan sin color, demasiado anciano y sometido a las leyes de la honra, arrastrado y vencido por los celos.

Dentro de su propia historia, don Juan es descrito como un noble de aspecto y verbo anodino, cuya ya de por sí apocada presencia queda regalada al más absoluto olvido tras la aparición de Serafina. La belleza e ingenio de la dama deslumbran a todos los presentes y clava flechas de oro en el corazón del príncipe, quien al saber que marcha hacia Barcelona para casarse solo puede preguntar «quién aquese deudo es / tan feliz que merecella / pudo» (1968:284). Esperando que el compañero de tal hermosura fuese un galán digno de su talle y linaje, una sombra de sorpresa y decepción perfila su respuesta al descubrir que el afortunado es el caballero con el que acaba de encontrarse —«No / reparé entonces en él, / como no le conocía» (1968:285)— y al que ya ha olvidado, pues nada en él ha movido su asombro o siquiera su curiosidad: «Y aun si otra vez le viera, / no sé si le conociera» (1968:285). Más amable será el retrato hecho por don Luis, sin dejar por ello de ser el bosquejo de un hombre comedido y solitario cuyo único entretenimiento más allá del estudio es la pintura, arte en el que, por otra parte, destaca por encima de cualquier otro noble:

DON LUIS	Pues en libros suspendido gastabais noches y días; y si para entretener tal vez fatigas del leer, con vuestras melancolías treguas tratábades, era lo prolijo del pincel su alivio, porque aun en él parte el ingenio tuviera de cuyo noble ejercicio, que en vos es habilidad, o gala o curiosidad, pudiera otro hacer oficio; pues es tanta la destreza con que sus líneas formáis, que parece que le dais ser a la naturaleza.
----------	---

(Calderón de la Barca, 1968:251)

Don Lope y don Gutierre se definen y son definidos por el resto de personajes por los extremos de su amor y su honra, siendo ambas pasiones sus atributos rasgos principales y su esencia dramática. Sin embargo, la dicha de don Juan dista océanos del

incendio de sentimiento de don Lope, y su honor es un estandarte que ondea en las puertas de un «rico mayorazgo [...] / ilustre y principal» (1968:251). Nada ni nadie enturbia su fama, pues poco se puede murmurar de un noble entrado en años que vive más retirado que presente de la vida pública. Por ese motivo, el hado ha de encontrar una nueva forma de introducirse en su pecho, y lo hará, del mismo modo que lo hizo en *A secreto agravio* y *El médico*, a través de aquello que lo define: la pintura. Un retrato mueve su inclinación y tornan el melancólico lector en un galán hechizado por una hermosura, perdiendo dicho pecho, vida y hasta identidad: «Después que vio a Serafina, / tan del todo [el pecho] se rindió / que aun yo no sé si soy yo» (1968:252). Desde el momento en que se reúnen, Serafina pasará a ser el centro de las miradas y versos de don Juan, que, rendido a cortesías de amor antes tan impropias, se dirige a ella por primera vez con la expresión «mi bien, mi dueño, mi esposa» (1968:274), tríada de bendiciones que son, para ella, recuerdo de sus desdichas por ser las mismas con las que don Álvaro la despierta de su desmayo colmado de augurios (1968:272). Estas seis palabras abren y cierran el reencuentro de antiguos enamorados, y con otras muy parecidas –«Ven, mi amor, mi bien, mi cielo» (1968:276)– los separa el marido. La pareja decide partir de inmediato hacia España, mas el azar hace que Serafina se encuentre antes don Álvaro, trastocando su presencia, como ya lo hiciera su retrato, las inclinaciones del galán que ya había decidido olvidarla:

DON ÁLVARO Cierta es mi muerte, pues es
cierta la mudanza suya:
creámosla de una vez.
¿De qué sirve andar en busca
de alivio? Que lo peor
no debe dudarse nunca;
y es echar a mal la queja
lisonjear con la duda.

(Calderón de la Barca, 1968:288)

Las lágrimas de Serafina gritan el amor que callan los labios y, extinguiendo los celos de don Álvaro, riegan las esperanzas que han sembrado dos desventurados versos: «Porque no pueda el dolor / decir que del honor triunfa» (1968:292). Del mismo modo que Mencía abre sin pretenderlo con un consejo las puertas de su hogar la desgracia, las palabras tergiversadas de Serafina son las que lo convencen a perseguirla, afilando con delirios de amor el puñal de la honra:

DON ÁLVARO En fin, ¿sientes...

SERAFINA No lo niego.

DON ÁLVARO ...ser ajena?

SERAFINA ¿Quién lo duda?

DON ÁLVARO Luego...

SERAFINA No hagas consecuencias.

DON ÁLVARO ...podré desde hoy...

SERAFINA No arguyas.

DON ÁLVARO ...fiado en tu llanto...

SERAFINA ¿En qué llanto?

DON ÁLVARO ...esperar...

SERAFINA Será locura. [...] ¿Tal pronuncias?

DON ÁLVARO Sí; y a este efecto...

SERAFINA ¡Qué pena!

DON ÁLVARO ...tras ti...

SERAFINA Tu peligro buscas.

DON ÁLVARO ...tengo de ir...

SERAFINA Mi muerte intentas.

DON ÁLVARO ...a España.

SERAFINA Mucho aventuras.

DON ÁLVARO ...donde...

SERAFINA Me hallarás ajena.

DON ÁLVARO ...serás mía.

(Calderón de la Barca, 1968:292-294)

El segundo acto se abre con otro retrato y la frustración de Roca que, incapaz de trasladar al lienzo la belleza de Serafina y exasperado por las continuas irreverencias de Juanete, decide calmar sus nervios paseando hasta el puerto en aras de entretenerse «de este necio sentimiento» (1968:300); esta primera reacción ante la impotencia, carente del

menor atisbo de violencia, expone su naturaleza reflexiva y calmada, la cual justifica su actuación en el episodio del enredo, *topos* en el que convergen las tres tragedias de venganza. Don Juan regresa más pronto de lo esperado y halla la casa a oscuras, tomando en ese momento, por primera vez, la heredada voz de sus predecesores: «¿Cómo, habiendo anochecido, / no hay aquí luz?» (1968:309). Cuando vuelve a repetir la pregunta a su esposa, el miedo de ella se convierte en terror al escuchar las siguientes palabras de su marido: «Unos parientes y amigos / me obligaron a volver» (1968:310). Dama y espectadores, advertidos por el título de la obra y por las similitudes entre su primer acto y el de *A secreto agravio*, esperan que el honor desenvaine la espada, pero todo queda en suspenso cuando su ejecutor acabe su parlamento: «Que importaba que viniese [...] / a darte aviso / de que han trazado una fiesta» (1968:310). Aunque la falta de luz le sorprende, Roca no duda ni por un instante de la más que verosímil explicación de su esposa —«Descuido, señor, ha sido / de las criadas» (1968:30)— y llena, en antítesis a todo lo esperado, la escena de devotos versos de amor: «¿Quién pudiera de diamantes, / no solo hacerte el vestido», exclama, dichoso por el simple hecho de poder ofrecerle un divertimento, «mas, para que le pisaras, / irte empedrando el camino?» (1968:312). Será Juanete, el criado que incordia su señor con advertencias camufladas en cuentos⁵⁶, el que alumbra el hogar conyugal con la chispa de los celos al toparse a oscuras con la barba de un tapado:

DON JUAN	¿Qué voces, qué ruido es este?
FLORA	No es nada.
JUANETE	¿Cómo que no es nada? Es muchísimo.
FLORA	Yendo a cerrar esa puerta tropecé; esto solo ha sido.
JUANETE	Más ha sido que eso solo, pues yo también...
DON JUAN	Dilo, dilo.

⁵⁶ Juanete es, desde la periferia de lo cómico, una figura relevante en cuanto a anunciador de los elementos que conforman la tragedia. Estudios sobre su figura pueden encontrarse en Fischer (1972), Sloane (1976) y, más superficialmente, en Wilson (1970).

JUANETE	Tropecé aquí con un hombre que de tu cuarto escondido salía.
DON JUAN	¡Válgame el cielo! ¿Hombre aquí?
JUANETE	Y nada lampiño.
FLORA	Yo era, señor, con quien él dio.
JUANETE	No era, vive Cristo. Miente, señor, por la barba.

(Calderón de la Barca, 1968:315)

Por más cómica que resulte la intervención del criado, la barba prueba que un hombre ha entrado en la casa y este peligro, sumado a las persistentes reiteraciones de Flora y el extraño comportamiento de Serafina, causa los recelos del marido —«Apuremos, corazón, / todo el veneno al peligro» (1968:316)— siendo su esposa el foco de sus sospechas: «Que el llevarme Serafina / de aquí, y con traidor aviso / dejar aquí a Flora...» (1968:316). El temor que esa sola idea le produce le hace examinar todas las habitaciones aunque no dé por cierta la afrenta —«Que quiero, aunque no imagino / que digas verdad, mirar / la casa [...]» (1968:316)— y, después de no hallar a nadie, retoma la interrumpida escena amorosa y guía a Serafina a su dormitorio para que elija las joyas y ropas que la adornarán la noche de Carnaval. La dentellada de los celos acompaña a don Juan al vestidor —«¡Válgame Dios!, ¡qué de cosas / llevo que pensar conmigo!» (1968:317)— y la quinta de Cardona, mas su veneno es, por ahora, tan débil que no logra hacerle caer en monólogos de delirio que tan pronto postran a don Lope y don Gutierre, ya que en este caso la enfermedad ha de combatir contra las equilibradas pasiones y la templanza inherente a la sangre del su portador. Sin embargo, por más que refrene su angustia y sus dudas sobre Serafina mueran al punto de nacer, la dolencia corre ya por sus venas, creciendo y acercándose a su corazón en cada embate, esta vez originado por un máscara; cortesías de honor son siempre más poderosas que las desdichas y don Juan se ve forzado a entregar su dama al enmascarado en aras de respetar el juego de respetos y prevenciones que acompañan las músicas y el baile:

DON JUAN El máscara te ha pedido
 danza; si te ha conocido
 o no ya es fuerza el danzar;
 si te conoce, porque
 sería descortesía;
 y si no, porque sería
 cuidado.

(Calderón de la Barca, 1968:330)

La noche de Carnaval es el único momento en que los nobles tienen permitido cubrirse con embozos (1968:311) y dejar, con matices, de «ser quienes son». La rígida máscara del honor se troca por otra, si bien idéntica en firmeza, un poco más dulce, y amparado en ella consigue don Álvaro reencontrarse con Serafina y apartarla –primer presagio– de su esposo, el mismo que, para hacer más mortífera la ironía trágica, reprocha su rechazo y la pone entre sus brazos aun a pesar de su creciente desconfianza hacia el galán: «¿Quién será el que a Serafina / más que a las demás se inclina?» (1968:331). Don Juan los observa danzar el rugero en silencio, volviendo su esposa a su lado al instante que cesa la música; ella será la que con sus afectos –«Que yo por ti me excusaba [...] / porque estaba / atenta a tu voz no más» (1968:330-331)– calme su creciente inquietud, y entre decorosas excusas excusarse del baile, retirada que mucho parece agradecer Roca, recién iniciado a la lengua de disimulos intrínseca a la tragedia: «Mejor es; / que allá, sin publicidad, / nos podremos divertir» (1968:333). Todo lo que el caballero desea es una noche de festejo a su lado, libre de fantasmas de desvelos, pero el destino aun no ha acabado de tejer sus desgracias y un incendio –físico en tierra, simbólico en los celos del marinero– arrasa la quinta y don Juan, impulsado por su *virtus* y obligado por su estamento, pone a salvo a Serafina antes de regresar a las llamas a fin de socorrer a «deudos, parientes y amigos», despidiéndose, sin saberlo, de su esposa y su honor: «Y adiós, que el valor me lleva / y obligaciones me llaman / a su empeño» (1968:337).

En cruel paradoja, pierde su honra al tiempo que demuestra su honor, cobrándose esta tirana deidad el alma de la tercera y última esposa. La *hamartia* del marido es intrínseca al género trágico por ser el desencadenante de las desdichas finales pero, en esta escena en concreto, hay algo que distingue el error trágico de don Juan del de sus predecesores, un matiz que nace del extraordinario juego de símbolos y correlaciones con el que Calderón espeja el abandono de Serafina con la muerte de Leonor: a los pies del mar y rodeados de fuego, don Juan y don Lope salen con su esposa en brazos para dejarlas, entre verbos de alabanza, en las respectivas aras del honor y la deshonra. La belleza y

fuerza trágica de esta escena es tan intensa que hace de ella un enclave de dolor capaz de traspasar escenario y páginas y enlazar las emociones del marido con las del lector-espectador por ser, más que un error trágico, una inabarcable crueldad, un acto suicida que pone el corazón del héroe en las mismas manos de la desgracia:

DON LOPE A esta desdicha, a este asombro,
a este horror, a esta tragedia,
yace en pálidas cenizas.
Esta muerta beldad, [...] esta,
señor, fue mi esposa,
noble, altiva, honrada, honesta,
que en los labios de la fama
deja esta alabanza eterna.

(Calderón de la Barca,
2011a:208)

DON JUAN Amigos:
si esta ruina, esta desgracia,
piadosos os ha traído
para socorrer a tanta
gente como aquí perece,
la más noble, la más alta
será que aquesta hermosura
tengáis un instante en guarda.

(Calderón de la Barca,
1968:337)

Lope y Gutierre apuñalan la afrenta que habita en Mencía y Leonor para así entregar su cadáver a los ojos y la justicia del honor, representados por los testigos de su desgracia y la figura de autoridad; el cuerpo que yace entre sus brazos y sábanas blancas es, en consecuencia, el de su propio honor, restituyéndose el uxoricida mediante la postrera descripción de la dama y su muerte. No obstante, la reescritura de la honra únicamente es posible cuando el agravio ha permanecido oculto dentro de los muros del hogar conyugal, y la desdicha de don Juan es presenciada por toda la nobleza barcelonesa; este hecho condiciona que la restitución y la despedida final se desarrollen en momentos diferentes, muriendo Serafina, en alma y cuerpo, dos veces: su ser trascendente, asociado a su honor y su «ser quien es», desaparece en el momento en que es raptada, siendo por lo tanto entonces cuando el marido deje sobre el escenario a su noble esposa y retorne a su lugar dentro del universo del honor. Por otra parte, a finales del acto tercero don Juan devolverá a don Pedro y don Luis los cuerpos mortales de sus hijos, bellas carcasas vacías de honra despreciadas por sus padres. Su camino hacia la muerte y la infamia será recorrido en sentido contrario por don Juan, casado en la virtud y en la desgracia con Serafina; él se salvará de la violencia del fuego solo para descubrir que ha puesto su vida en manos del máscara y, ya perdida la vida y el alma, se arroja al mar, ahogándose su identidad en las aguas de la deshonra frente la inquisidora mirada de la opinión. En sus últimas palabras, el anciano clama a la muerte y conjura la justicia de los cielos, única redentora posible después de que la terrenal lo abandone en su frío sepulcro:

TODOS ¿Qué es esto?

DON JUAN Es
una desdicha, una rabia,
una afrenta, una deshonra
tan grande, ¡ay de mí!, tan rara,
que no me atrevo a decirla
hasta después de vengarla...
y ha de ser desta manera. [...]
Contra el fuego y contra el agua,
lidiaré igualmente. Dadme,
¡cielos!, o muerte o venganza. [...]
¡Amparo, cielo!

TODOS Él te valga.

(Calderón de la Barca, 1968:340-341)

Don Juan reaparece a mediados del acto tercero en la orilla opuesta del Mediterráneo y, por tal de evitar que sus agravios desembarquen junto a él, se niega a acogerse al sagrado de don Luis, menospreciando en sus recelos —«Pero, ¿a qué amigo llegara / yo a fiarme, en quien no hallara / un testigo contra mí?» (1968:366)— el sincero afecto que este le profesa, pues el único anhelo del noble es «[...] saber adónde / don Juan está, y a su lado / correr su misma fortuna» (1968:343). Abandonado por sus deudos y rechazando al único amigo que le queda, el caballero se condena a ser en Nápoles una sombra de lo que fue en Barcelona, un ejemplo de Fortuna tristemente pincelado por el único vínculo de su vida anterior:

JUANETE A Nápoles te viniste [...]
y aquí de un día a otro día
nos hallamos sin dinero. [...]
En que tanto te trocó
la fortuna, [...]
que te has demudado en todo
cuanto no es enflaquecer.

(Calderón de la Barca, 1968:365-367)

Lo único que el destino no ha logrado arrebatarse es su capacidad de pintar, la cual es ahora su sustento y su máscara, naciendo de ella el *alter ego* que ejecutará su venganza. Este pintor sin nombre asume los agravios de don Juan Roca y los esconde en trajes de pobreza, disolviéndose la auténtica naturaleza del enmascarado en la ponzoña de los celos, áspid metamorfoseado en los pinceles con los que retrata sus desdichas. Bajo las

raídas ropas del pintor, el marido humillado puede caminar libremente por el escenario del honor, puesto que la humildad que en el noble delata su deshonor es señal de virtud en los villanos, exentos de cumplir los mandamientos de las apariencias. La asociación de la honra con el vestido aparece a lo largo del tercer acto y retoma, en la práctica, la teoría discutida por Silva y Almeida en un puerto lisboeta, rehusando el perseguido la invitación de don Lope para evitar que su triste aspecto «desluzca» su nobleza, «porque el mundo, no la sangre, / sino el vestido respeta», a lo que el amigo responde quedamente que «eso es engaño del mundo, / que no ve ni considera», en su vanidad, «que al cuerpo le viste el oro, / pero al alma la nobleza» (2011a:122). Y así, rico en alma y pobre en tela, Roca se presenta ante el príncipe con un cuadro pintado por sus celos y los de Ursino y un emblema que cifra los de don Álvaro —«Quien tuvo celos primero, / muera abrasado después» (1968:368)—, condenados los tres a perder, cual Hércules y cada uno de un modo distinto, a Deyanira por el centauro del honor. La triste pincelada que acompaña al lienzo conmociona tanto al príncipe que le encarga pintar a una belleza tan ajena como inolvidable para, ya que de otro modo es imposible, hacerla suya a través del retrato. Don Juan, que conoce bien sus pesares, le advierte que tales bellezas son inalcanzables aun para espejos de óleos, mas la persistencia de su mecenas y el hilo de su tragedia le obligan a aceptar. Es entonces, tras recordar a Serafina, su pérdida y la importancia pasada y presente, cuando el rigor consume la mente de don Juan y queda bajo el dominio del pintor bajo la asombrada mirada del criado, incapaz de reconocer a su señor en sus prevenciones de violencia:

JUANETE	Señor, ¿qué es esto?
DON JUAN	En aquella caja pequeña pondrás colores y los demás pinceles, y trae con ella una pistola.
JUANETE	¿Qué nueva aventura aquesta fue? ¿Dónde vas?
DON JUAN	Yo no lo sé; donde el príncipe me lleva, ya que ultrajes de mi honra quieren que pintor me vea hasta que con sangre sea el pintor de mi deshonor.

(Calderón de la Barca, 1968:370-371)

El *alter ego* toma posesión del marido después de que el honor destruya su psique, dándose una relevancia ínfima a los celos en comparación al protagonista papel que adquieren en *A secreto agravio* y *El médico*. Al mismo tiempo, el hecho de desarrollar el efecto desgarrador del honor en un monólogo carente de las influencias de los celos permite al dramaturgo resaltar cómo ambos cónyuges son víctimas de la ley del honor, siendo su obligada restitución lo que sentencie a Serafina, condenada mucho antes del abrazo de don Álvaro, y a don Juan, impuesto ejecutor castigado por las acciones de un tercero. Por esa razón, es su falta de honor y no sus celos lo que don Juan quiere silenciar al saber que una vez pronuncie su agravio el mundo exigirá su restitución, cargándolo con el peso de una muerte ajena y la suya propia:

DON JUAN ¿Qué es lo que pasa por mí,
 fortuna deshecha mía? [...]
 Poco del honor sabía
 el legislador tirano
 que puso en ajena mano
 mi opinión, y no en la mía.
 ¡Que a otro mi honor se sujete
 y sea, oh injusta ley traidora,
 la afrenta de quien la llora
 y no de quien la comete! [...]
 ¿El honor que nace mío,
 esclavo de otro? ¡Eso no!
 ¡Y que me condene yo
 por el ajeno albedrío!
 ¿Cómo bárbaro consiente
 el mundo este infame rito?
 Donde no hay culpa, ¿hay delito,
 siendo otro el delincuente?
 De su malicia afrentosa,
 ¡que a mí el castigo me den!

(Calderón de la Barca, 1968: 363-364)

Las cadenas del honor que aprisionan su albedrío se manifestarán sobre el escenario en forma de una reja cerrada con llave, puerta del palco que su destino ha preparado para él. Desde la distancia, Roca será el espectador de su propia tragedia de honor, representándose ante sus ojos una ficción dirigida por sus celos, enlazándose al fin pasión y enfermedad; el dolor de encontrarse con Serafina lo sumerge en las iras del pintor –«Tan fuera de mí he quedado, [...] / que pienso que el corazón / a otro pecho se ha mudado» (1968:382)–, batallando la naturaleza prudente de don Juan por sobrevivir a sus oleajes, naufrago sin rumbo en medio de la guerra entre Amor y Honor: «¿Cómo en tan dura batalla [...] / [tengo] valor para conocella / y temor para matalla?» (1968:382).

Honor aprieta su cerco y hace de la cuadra una auténtica cárcel —«Mas si encerrado me halla / el lance, ¿qué he de intentar?» (1968:382)— y, desgarrado por sus dudas, ira y locura lo impulsan a cometer un crimen que Amor refrena: «Venganza ha de ser segura / la que ha de hacer el honor», «fuera de que, si se apura / su venganza a mi esperanza, / la media parte me alcanza» (1968:383). Adalides de dos deidades, pintor y marido no pueden vencerse ni a sí mismos ni a su rival, por lo que ha de ser Serafina la que ponga fin a su autofágica contienda mediante un gesto inocente comprendido como infamia que inclina la balanza a favor de los celos y da la victoria a la venganza: «¡Ya, cielos, / no hay sufrimiento que baste!»; «¡Muere traidor, y contigo / muera esa hermosura infame!» (1968:384).

Serafina muere por honor, mas son los celos los que aprietan el gatillo; la tragedia no podía acabar de otro modo, pues don Juan Roca, el comedido, el amante de los libros, el devoto enamorado de su esposa jamás habría podido matarla de no estar su corazón envenenado y su mano guiada por su honra. Serafina, era la dicha de sus días y la cura de sus melancolías; al perderla, el uxoricida recupera su identidad a costa de renunciar a su misma existencia, a ser una máscara con honor y sin alma que habita sin rumbo en un mundo demasiado hostil. Para salvarse al menos del recuerdo, cuando el pintor desaparece tras haber «dibujado con sangre» el cuadro de su deshonor (1968:385), don Juan suplica la muerte al tribunal del honor, inmolándose en el mismo altar donde reposan los cuerpos inertes de su esposa y el hijo del único hombre que estuvo dispuesto a acogerlo en su momento de mayor necesidad:

DON JUAN

Don Juan Roca soy; matadme
todos, pues todos tenéis
vuestras injurias delante;
tú, don Pedro, pues te vuelvo
triste y sangriento cadáver
una beldad que me diste;
tú, don Luis, pues muerto yace
tu hijo a mis manos; y tú,
príncipe, pues me mandaste
hacer un retrato, que
pinté con su rojo esmalte.
¿Qué esperáis? ¡Matadme todos!

(Calderón de la Barca, 1968:386)

Sin embargo, en un mundo gobernado por la venganza no hay lugar para la piedad derramada en la sangre de las inocentes. Y así, los tiranos legisladores proceden honrados (1968:387) y lo condenan a vivir, concluyendo la tragedia en la retirada cobarde del marido reconvertido en el anciano apocado que era antes de conocer a Serafina. La justicia divina que persigue a don Lope y le arrebató el honor a Portugal, el dintel manchado de sangre y el pacto entre don Gutierre y Pedro I es aquí un desenlace vacío en el que crimen y asesino se desvanecen en el silencio y festejos de la nobleza, demostrándose la intrascendencia y la vanidad de una sociedad capaz de anunciar unas nupcias entre cadáveres. Quizá sea por esa crueldad, tan impía y absurda, por la que Juanete y Calderón pidan disculpas en los últimos versos:

JUANETE Porque en boda y muerte acabe
 el pintor de su deshonra,
 perdonad yerros tan grandes.

(Calderón de la Barca, 1968:387)

LAS DAMAS

Debido a su inusual violencia, las tragedias de venganza han sido las obras más afectadas por la lectura ideológica comúnmente realizada sobre la dramaturgia calderoniana, siendo por ello las que más revisiones han experimentado a lo largo de los siglos. A medida que el foco de atención fue alejándose del enjuiciamiento moral para centrarse en las razones que fuerzan el sangriento desenlace, el uxoricida ha pasado de ser un «asesino monstruoso, frío y calculador» (Armendáriz, 2002:36) a alzarse como «una persona ejemplar, cuyo doloroso sacrificio, lejos de deshumanizarle, le convierte en afirmación máxima de la dignidad del hombre» (2002:43), víctima de una ley injusta que impone la cuchilla en su mano. Sin embargo, la progresiva evolución de la crítica respecto a la figura y motivaciones de los maridos no se ha visto acompañada –al menos, no de forma significativa– de una revalorización del personaje de la esposa, el cual sigue estudiándose generalmente como un anexo de su contraparte masculina, solo relevantes

en su relación con él⁵⁷. Ellos son, históricamente, los protagonistas absolutos de sus respectivas tragedias, y por esa razón son ellos, en acción y volición, los que deben transformarse, ya que solo así es posible amoldarlos a los distintos juicios de valor que cada época ha hecho de las tragedias de venganza y de su autor.

Pese a su remarcada condición de víctima dentro de las Comedias, a la esposa se le ha atribuido habitualmente parte de la responsabilidad de su final, dependiendo su grado de culpa del nivel de implicación que el crítico considere que tiene en su propio asesinato; parcialmente, esta asociación es el resultado de una lectura selectiva que responde –y expone– a las necesidades morales de quien analiza la obra, pues si pretende defenderse que las tragedias de venganza son compatibles con los valores cristianos contrarreformistas –asociación necesaria en un primer momento para salvarlas de la supuesta inmoralidad teatral, tan denunciada por ciertos sectores conservadores en vida del dramaturgo y, posteriormente, para ajustarlas a la cercenada imagen del Calderón nacionalcatólico, potenciada y amplificadas durante el franquismo– las damas deben ser, forzosamente, las verdaderas si no únicas culpables de su muerte, dado que cualquier otra interpretación del texto imposibilita que el uxoricida se coloque la máscara de héroe trágico, tan libre de culpa como inocente de sus crueldades, cuya violencia es proporcional al deshonor al que lo ha condenado su conyugue. El asesino es, entonces, víctima de las pasiones de su esposa, quien le obliga a asumir el papel de estoico y pasivo ejecutor del honor. Esta línea hermenéutica, fijada a finales del XVII por Bances Candamo, fue encontrando su lugar en las ediciones clásicas, y sigue apareciendo de forma más diluida y matizada en la mayoría de los estudios referentes a *El médico* y *A secreto agravio*, viéndose la esposa de *El pintor* más absuelta del pecado de la culpa por su inexistente implicación en el secuestro:

⁵⁷ Antonio Rubió llegaría a afirmar que «el buen sentido moral de nuestro poeta no le permitió poner nunca en primer término la figura de la mujer criminal o acriminada, sino que apartó de ella el interés y las miradas de los espectadores para concentrarlos en el carácter del marido [...]», apoyándose en esta premisa para relegarlas a un discreto segundo lugar: «De ahí que en *Secreto agravio* doña Leonor, que alienta el oculto propósito de agraviar a su marido, a quien anima para que se ausente de su lado, desempeñe en la acción un papel relativamente secundario; mientras que don Lope concentra en sí toda la atención y deja pequeños a su lado a los dos amantes culpables. Aun la misma doña Mencía, que es completamente inocente, ¡cuán sin color y ligeramente delineada aparece en medio de su dulzura e idealidad, comparada con las del enérgico celoso don Gutierre y del poético don Pedro...!» (1882:250).

Desde que don Pedro Calderón atendió tanto al aire y al decoro de las figuras, no se pone adulterio que no sea sin culpa de la mujer, forzándola y engañándola. Y en su primorosa Comedia de *El pintor* de su deshonra hace que el galán robe una mujer casada, sin culpa de la infeliz, y se mantiene intacta en poder del galán, y, no obstante, por la duda, mata a los dos el marido. Pues ¿qué pluma, por severa que sea, dirá que podrán las mujeres casadas hallar más a mano en esta el deseo del adulterio que el horror del castigo, dándole a deber el uno junto al otro? Y, si lo hallaren, maldad será de los ojos que miran, y no intrínseca malicia del objeto, cuando todo el discurso de la Comedia puede ser escuela de buenos casados, y el fin terror de los malos (Bances Candamo, 1970:34).

Es importante subrayar cómo esta exégesis ideológica afecta generalmente a todo tipo de observador, al margen de su nivel de especialidad. Es instintivo para el espectador buscar una justificación que encauce –y en consecuencia, mitigue– la crueldad que está presenciando, crueldad en la que además se ve implicado en calidad de testigo: de forma natural, a cuanta más violencia se ve expuesto un individuo, sobre todo si esta resulta aparentemente evitable, mayor es su necesidad de racionalizarla, porque solo desde la distancia de la razón es capaz de enfrentarse a la fría brutalidad del uxoricida. En términos literarios, el lector-espectador tiende a forzar en sí mismo la catarsis que el dramaturgo ha impedido que se desarrolle en escena mediante la creación de una explicación mínimamente verosímil que ponga fin a la disonancia cognitiva que se genera entre sus sentimientos –la piedad por la mujer inocente– y el desenlace de la obra, inhibidor en vez de catalizador de la purga de las pasiones. Esta catarsis artificial, nacida de la lógica en un tiempo posterior a la representación y no de la emoción más pura y radical experimentada durante la misma, dotará al marido de argumentos irrefutables y explicará su terrible acción, encapsulándola en un código lógico cuyas reglas no siempre han de ser aplicables en la realidad del espectador, pero que mantendrán una coherencia global en el universo dramático. De este modo, así como la ceguera de Edipo es una liberación violenta de sus pasadas aberraciones, la muerte de la esposa supone la expiación de una ley tan inevitable y arrolladora como el destino del tebano. Hacer a Mencía, Serafina y Leonor responsables de los celos de sus conyugues permite a quien observa distanciarse de su sufrimiento, al tiempo que encuadra el castigo dentro de los límites aceptables de la moral cristiana. Como Edipo, ellas son las causantes de sus desdichas, porque cuando «abren la puerta al adulterio, la abren al homicidio, y a las guerras y discordias doméstica con los de la casa, y los de fuera; porque todos peligran en esta lid» (Alonso de Andrade *apud* Vigil, 1986:142), aunque los motivos estén falseados y las afrentas solo sean imaginadas.

Trasladada al ámbito académico, la predisposición natural del lector a la catarsis ha originado una tendencia a la «distribución de la culpa», esto es, a la absolución parcial

—o total, en determinados casos— del asesino a expensas de la inculpación de la asesinada. En el proceso de humanización del monstruo, las damas pierden parte de su estatus de víctima, o al menos se les niega la capacidad de serlo completamente. Esta repartición de responsabilidades es particularmente evidente en el caso de Leonor, generalmente considerada como la «más culpable» de las esposas por ser la más implicada y, por ende, la principal responsable del ciclo de errores que desembocan en su muerte. La piedad que Calderón mostró por su protagonista no sobrevivió al frío embate de la ideología conservadora, la cual manipuló las palabras de la dama, olvidó su honradez —«Supiera darme la muerte / si no supiera vencer» (2011a:162), se promete y recuerda antes de hacer entrar a don Luis— y envileció sus actos, mutilando su psique hasta hacer de ella la «mujer adúltera, que en lugar de su marido recibe a ajenos» descrita en el Libro de Ezequiel (16:32), imperdonable en su vanidad y causante de todas las desgracias de su casa:

Lope de Almeida, amante, confiado y generoso con su esposa Leonor, tiene la desgracia de no hallar en ella correspondencia a su profundo e intenso cariño. Ignorante de las relaciones que su compañera había sostenido con don Luis, se entrega a ella amoroso, ajeno de sospechas, y solo anhela el feliz momento de poder estrecharla en sus brazos. Recíbela con la mayor alegría, sin que repare en el astuto rival, que, bajo el traje de mercader, al escuchar la equívoca contestación de Leonor, alienta vagas esperanzas. [...] Doña Leonor y su amante desprecian en la ceguera de su pasión el prudente aviso que les dio don Lope, y la impunidad en que este deja su primer agravio sirve solo para alentarles en el camino del crimen. Desde este punto la venganza es necesaria para castigar la infidelidad conyugal, ya que no bastaron amonestaciones y amenazas (Rubió, 1882:118-122).

Como se avanzaba en el Estado de la cuestión, el estudio sobre el honor de Rubió es, pese a su antigüedad, el principal antecesor de esta tesis gracias a lo amplio de sus objetivos y de su estructura: el enfoque globalista que caracteriza su trabajo se refleja en su construcción a partir de arquetipos dramáticos, distribución que si bien le obliga a manejar un extenso corpus bibliográfico, también le permite sobrepasar las exigencias y limitaciones propios de los distintos géneros teatrales, condicionantes a su vez la función e implicaciones del honor (Arellano, 2015:35). Partiendo de la caracterización, motivación y reacciones de determinados tipos de personaje —el padre, el hermano, la soltera, etc.—, el filósofo pretendía definir el tratamiento y parámetros en los que se desarrolla el honor en la dramaturgia del escritor a fin de posicionarlo, final e inequívocamente, en el frente de defensa o de condena de la honra, solucionando así, de una vez por todas, la gran incógnita calderoniana. Lamentablemente, sus conclusiones se encontraban definidas de antemano por su concepción de quién debía ser Pedro Calderón

de la Barca, qué había de reflejar su teatro y qué era el verdadero honor –aquél que se encuentra «inspirado [...] en su fondo ético por la religión del Crucificado», la cual «abraza y como en cifra y compendio encierra los deberes todos de la caballería» (Rubió, 1882:10)–, opuesto en toda forma y expresión al sentimiento propio de la Comedia áurea, que tanto «contradice y repugna a los preceptos de la ley de la gracia y hasta a los fueros de la humana conciencia» (1882:11).

Este filtro de subjetividad hiere la imparcialidad de toda su investigación, como simbólicamente parece avanzar el prólogo de Menéndez Pelayo, que cierra el ensayo antes de que este se inicie. Siglos después de la redacción del *Arte Nuevo*, Rubiό, y en cierta manera, también su prologuista, vuelve a demostrar, sin ser consciente de ello, que «los casos de la honra» son verdaderamente los mejores, porque continuaban y continúan moviendo «con fuerza a toda gente» (Vega, 2006:149); para un defensor del fin moralizador de la Comedia (Rubiό, 1882:138), el desenlace de *El médico de su honra* resulta una aberración «repugnante» (1882:90) ya que deja impune el crimen y castiga la virtud, esa misma virtud que «es dondequiera amada» (Vega, 2006:149). En aras de salvar a Calderón, para que sea posible coronarlo como «príncipe de nuestro teatro» (1882:02), es imprescindible que el crítico defienda la dignidad de su dramaturgia, es decir, que demuestre su plena anexión a los parámetros éticos que distinguen el arte sublime del vulgar divertimento; en definitiva, ha de retorcer el texto a fin de que este se adhiera al principio cristiano-judaico de la justicia, ya enaltecida por el Fénix mucho antes que su más reconocido sucesor empezara su andanza como dramaturgo:

Pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.
(Vega, 2006:149)

Los protagonistas de estas tragedias y sus aliados desoyen las enseñanzas recogidas en el Libro de los Proverbios⁵⁸ y deciden abrazar el honor, aun a costa de renunciar a su alma. El dramaturgo era plenamente consciente de que estaba situando sobre el escenario a tres hombres tan enteros al principio como rotos en su final, ahogados en pasiones, predispuestos a la violencia, derramadores de sangre inocente movidos por honor, pero también por celos. Solo don Juan, desde el vacío melancólico de su dolor, ejecuta a Serafina sin más voluntad que la de la Fama, siendo por ello el único en vincular lo imperdonable de su acción con el imperativo de su muerte. Él, Almeida y Solís son el Agamenón que se inclina ante la crueldad de un sacrificio que les permitirá arribar al puerto honra, y por más impuesto que sea su papel de arúspice, no puede borrar la brutalidad de su restauración. Ellas mueren a sangre y fuego, y a sangre y fuego eternos se condenan ellos. Pero en el mundo de los hombres, nadie acusa a los asesinos, es más, dos de ellos son incluso celebrados, mientras que la prudencia del tercero es admirada en secreto aparte por un rey justo, a la par que cruel. Nada hay más monstruoso, más ajeno a la virtud y a la Gracia que tanto encumbra Calderón en sus autos sacramentales que sus tragedias de venganza; para la crítica conservadora, nada hierde con más fiereza la unanimidad cristiana del autor, porque no existe en todo su corpus profano un acto tan insalvable como la fría venganza de Gutierre. Y por ese motivo, por ese rechazo y repulsa que estos hombres ejercen sobre el pensador que ha de enfrentarse al texto sin más armas que las que le ofrece la propia Comedia –hasta al estudioso consigue desconcertar el autor, oculta su *intentio auctoris* en lo más profundo de cada obra, sin más advertencia las más veces que un breve título–, ha de adulterarse el significado del verso, culpándolas a ellas para poder concluir que, fuera del tétrico universo del honor conyugal, «en todas las demás circunstancias la solución del problema era apacible a satisfacción de los personajes dramáticos y de los espectadores» (Rubió, 1882:100), sentencia que, probablemente, sería discutida por Estela, Leonor, Margarita⁵⁹ y otras tantas damas casadas contra su voluntad.

⁵⁸ «Seis cosas aborrece Jehová, y aun siete abomina su alma: los ojos altivos, la lengua mentirosa, las manos derramadoras de sangre inocente, el corazón que maquina pensamientos inicuos, los pies presurosos para correr al mal, el testigo falso que habla mentiras, y el que siembra discordia entre hermanos» (Proverbios, 06:16-19).

⁵⁹ Protagonistas respectivamente de *Amor, honor y poder*, *No hay cosa como callar* y *Basta callar*.

La fácil inculpación de Leonor es significativamente difícil de extrapolar a sus compañeras de altar, aunque no imposible; en algunos casos, la justificación de sus muertes se ha llegado a encontrar fuera del propio ecosistema dramático, como hace Rubió al afirmar que «Calderón jamás llegó a atreverse a dar el paso de mostrar su cristiandad en sus obras profanas» (1882:103). Mediante este juicio de valor sumamente parcial, justifica la sangría de *El médico* a partir de unas supuestas imposiciones dramáticas que anulaban la ética personal del autor, haciendo de esta obra en particular una especie de dádiva –*panem et circenses* literario– ofrecida un auditorio poco sensible a las armonías cristianas⁶⁰. Esta conclusión, si bien extraña y ajena a todo rigor filológico, le permite salvar a Mencía, a quien le es imposible definir como una infame adúltera, castigada por sus bajos instintos; extrapolando la culpa del asesinato a un espacio ajeno a la representación, la dama puede continuar siendo un parangón de virtudes, opuesta en todo a su esposo, víctima inocente de los celos irracionales de un desquiciado Gutierre:

Con severa cuanto altiva fisonomía, como la digna esposa del Cid; dispuesta a obedecer como mandatos las menores indicaciones de su marido; cariñosa y fiel por lo común para con él, aun cuando el casamiento no hubiera sido espontáneo, sino impuesto por la fuerza o por razones de conveniencia; recatada y honesta a fuer de pundonosa y cristiana; noble, galante y generosa cual dama hidalga y de limpio nacimiento: tal aparece la esposa de la escena de Calderón moralmente considerada (Rubio, 1882:247).

Desde una perspectiva simbólica, ajena a la acción representada pero fundamentada en las relaciones entre los personajes, la muerte de Mencía es efecto de su dependencia al arquetipo del «marido, representante del principio ético y de la justicia, que debían quedar vencedores y siempre satisfechos» (1882:250); su sacrificio es un efecto colateral de la *hybris* de Solís, una especie de obligación dramática impuesta a fin de salvaguardar la dignidad del arquetipo protagonista. En cierto modo, no deja de ser cierto: la dama muere a causa de un conflicto moral, salvo que este no está relacionado

⁶⁰ En más de una ocasión, el filósofo expondrá que la brutalidad de estas tragedias nace como respuesta a la necesidad del autor de conseguir el agrado del público: «Deploramos como el que más que Calderón, cediendo a las preocupaciones de su tiempo sobrado comunes, haya sembrado de escenas sangrientas algunas de sus producciones dramáticas» (1882:72). El perdón «hubiera sido lo más moral y cristiano, pero, a su juicio, no lo más estético, y a fuer de artista enamorado de su asunto, nuestro poeta dramático atendió ante todo al efecto que sus dramas podrían causar en el ánimo de sus espectadores» (1882:103).

con el ideal de justicia supuestamente representado en don Gutierre sino con el honor, cifrado en la daga y la carta. Su importancia en la obra se reduce hasta el punto de negársele ser víctima de las leyes del honor, diluyéndose con ello enormemente la gravedad ético-social denunciada en la tragedia. Demasiado cercana al ideal castizo para acusarla, Mencía acaba siendo una desdibujada alegoría de la virtud, un personaje pasivo que solo existe para mostrar los desmedidos celos de Solís, quien queda, a su vez, reducido a un Otelo de segunda (1882:141), un contraejemplo moralizador empequeñecido a la categoría de enajenado de amores y con un sentimiento personal de la honra poco o nada compartido por el resto de personajes. *El médico* es tan radicalmente opuesta a los valores estéticos y éticos del crítico decimonónico que este ha de aislarla en la singularidad del exceso, incluyéndola en un compendio indeterminado de «exageraciones» que «no siguen las leyes generales de su teatro», y por tanto no son relevantes en el estudio del sentimiento del honor en Calderón (1882:101). Precisamente por rechazo que le provocaba –y provocó de forma general hasta el siglo XX–, esta obra es la menos manipulada, aunque también por ello ha sido la más incomprendida de las tres aquí recogidas. Mucho más alabada fue *El pintor*, cuya protagonista, «a pesar de la su culpabilidad», es la única estudiada como una entidad independiente a su marido, llegando incluso a estar «mejor delineada» que él» (1882:251).

Rubió hace gala de la «indulgencia» de la crítica respecto a ella (1882:252) y la ensalza con elogios, incluyendo por primera vez a una mujer en el conflicto entre honor y amor, atribuido hasta entonces en exclusiva a los uxoricidas: «¡Cuán noble, cuán digna en medio de su desgracia! ¡Cuán reñido el combate que se dan dentro de su corazón la ternura y el deber!» (1882:252-253). Serafina es colocada en una escala de virtudes superior a la del resto de víctimas (1882:252), resaltada su heroica imbatibilidad solo para ser posteriormente ensombrecida por su humanidad:

La constancia y fidelidad de Serafina resisten las más duras pruebas; y posee esta última virtud en tan delicado extremo, que se niega a bailar con don Álvaro [...]. Solo el mandato de su esposo, que le ordena que baile para no incurrir en grosería, ya que las costumbres del país así lo exigen, decide a Serafina a dar su consentimiento a don Álvaro, quien recibe nuevos desaires al repetir sus pretensiones amorosas. [...] Tras tan felices frases, ¡lástima de inconsecuencia final, que pone completamente en duda su virtud, indicada en aquellas ambiguas palabras que se le escapan, al despertarse después de horrible pesadilla, y ver junto a sí a su amante: «Nunca fueron tus brazos más agradables»! Piérdese con ellas su entereza de carácter, combatida por una pasión avasalladora, base principalísima de su atractivo (1882: 254-258).

Contrariamente a lo que aquí se implica, ni estos versos se pronuncian en un contexto amoroso ni son la confesión de un oculto deseo de entrega carnal. Serafina no se alegra «ver junto a sí a su amante» porque desee su compañía o haya sucumbido a sus pasiones, lo hace porque su presencia le indica que su inminente muerte ha sido solo un sueño: esperando ser asesinada por Roca, es recogida por los brazos de don Álvaro, señal funesta pero prueba de que su situación no ha cambiado, y que por lo tanto está segura. Rubió adultera el significado de su respuesta y enfatiza sus supuestas intenciones deshonestas al definir al galán como su «amante», adjetivo que introduce de forma harto intencionada la cita al tiempo que tergiversa su relación, puesto que los jóvenes no son amantes, sino que lo fueron. Los amores del pasado nunca se traducen en una relación extramatrimonial, como tampoco existe en el presente de la representación una unión sentimental entre ellos. Largos parlamentos explicitan el desdén y aborrecimiento que la cautiva siente hacia su secuestrador; todos ellos, se resumen en una sentencia inapelable: «Tú, conseguida, no puedes / conseguirme» (1968:350). La esposa se mantiene siempre fie y distante, salvo en una ocasión, un instante tan breve como el que transcurre entre dos versos octosílabos y en el que ella se ha visto morir. Solo entonces muestra un cierto alivio de ver al «aveve», «fiero», «traidor» e «injusto» «tirano» (1968:349) que la ha separado de su marido, solo entonces descubre su terror y su vulnerabilidad. Si esta escena ha de ser prueba de algo, es que el acto que la sentencia a muerte no es su voluntad de entregarse a otro hombre, sino una pequeña demostración de humanidad, un inocente gesto de socorro. Don Juan ve lo que quiere y lo que necesita ver, como hace el investigador al condenarla por dos versos, los dos únicos versos de los quinientos cuarenta y seis pronunciados por Serafina en los que, públicamente, se desdibuja –que no fragmenta– su incommovible honorable «soy quien soy». Lucrecia de su honra en vida, muere en la ignominia de la afrenta, acusada por los anteojos moralizadores de pensadores cuya ética les impedía ver la más clamorosa denuncia al sistema restitutorio de la honra al serles este una realidad incuestionable o un ideal caballeresco, reminiscencia olvidada de una Arcadia cristiana (Rubió, 1882:20):

Austera fiereza no es más que un castigo, reprobado y excesivo si se quiere, pero castigo al fin y al cabo de un crimen tan odioso como el adulterio. Dura lex, sed lex. [...] Mucho más reprobable es al fin y al cabo la exhibición del adulterio en la escena moderna, donde se emplean todos los recursos del arte y de un falso sentimentalismo para excitar a favor de la mujer culpable la compasión y la benevolencia (1882:279).

Mencía

A partir de la «recuperación» de Calderón de la Barca a principios del siglo XX, la exégesis ideológica fue sustituida de forma progresiva por acercamientos objetivos más rigurosos a nivel filológico, fundamentados en una lectura marcadamente más imparcial, si bien no siempre neutra. En consecuencia, conceptos como el honor se limpian de determinados ropajes ideológicos y empieza a estudiarse como un «elemento literario» (Arellano, 2015:18) además de un principio ético solo aplicable al mundo de la Comedia, independiente de los preceptos éticos del investigador y sin traslación con su realidad o las normas estéticas a él contemporáneas. No obstante, no por ello disminuye la distribución de la culpa tradicional de las tragedias de venganza, mas al contrario, esta aumenta, sustentada ahora en la propia obra:

Pero el hecho cierto es que de las tres mujeres involucradas en los dramas que contemplo solo Serafina de *El pintor* de su deshonra es inocente, mientras que la culpabilidad de Leonor en *A secreto agravio* es tan evidente que la venganza de don Lope ha merecido menos condenas que la de don Gutierre. [...] Desde este punto de vista doña Mencía no es inocente en absoluto: sus acciones son culpables en tanto crean una serie de apariencias capaces de deshonorar a su marido (y si el honor radica en la opinión, las apariencias son verdaderas realidades pues en la apariencia se basa el honor). La segunda es que, ciertamente, doña Mencía realiza una serie de acciones que atentan contra el honor de don Gutierre. [...] Halla un hombre en su casa, descubre el puñal que luego identifica como posesión de don Enrique, su mujer escribe a don Enrique papeles que el marido sorprende, en la oscuridad se dirige a él confundiéndolo con don Enrique y llamándolo «Alteza», lo que confirma para don Gutierre la relación entre Mencía y el infante (Arellano, 2009:38).

Desde una perspectiva dramática, las consideraciones de Arellano sobre *El médico de su honra* son indiscutiblemente ciertas: Mencía oscila en el límite de la honra, cae en el binomio ocultación / mentira y ofrece a Gutierre una señal de su implicación en el agravio. Sin embargo, es imposible señalar las faltas de la esposa del «médico» y salvar a la del pintor a un mismo tiempo, puesto que también ella ofrece a su marido una prueba de su culpabilidad, irrisoria y fácilmente explicable sin duda, pero prueba al fin y al cabo:

DON JUAN (Ap.) Ya, cielos,
no hay sufrimiento que baste.
Cuantas razones propuse
aquí para reportarme,

al verla en sus brazos, todas
es forzoso que me falten.

(Calderón de la Barca, 1968:384)

Las protagonistas inician un patrón de enredo prácticamente idéntico: de forma activa o involuntaria, se reúnen con un hombre en su casa y acceden a escuchar sus lamentos y proposiciones, rompiendo la apariencia de honroso decoro que la colectividad les exige representar en todo momento. Antes de que les sea posible despedir al pretendiente, se ven sorprendidas por la aparición del marido, interrupción que les obliga a ocultar al galán y mentir al recién llegado, quien instintivamente sospecha del comportamiento de su esposa. La trama se suspende en aras de focalizar la atención del lector-espectador en la lucha interna y los monólogos de los protagonistas, para ser retomado en el tercer acto con el envío de la carta o el abrazo entre los antiguos enamorados, gesto que el asesino entiende como evidencia definitiva de su deshonor y desencadena el final de la tragedia. Estas similitudes argumentales originan diálogos tan parecidos que, de no ser por ciertos matices característicos de cada una de ellas, podrían ser intercambiados entre las distintas Comedias, como ocurre con los siguientes parlamentos de *El médico* y *El pintor*:

DOÑA MENCÍA	Poco regalarte espero porque, como no aguardaba huésped, descuidada estaba. Cena os quiero apercebir.	DON JUAN	¿Qué haces?
		SERAFINA	¿Qué? Mi oficio, que es servirte
DON GUTIERRE	Una esclava puede ir.	DON JUAN	Toma, Flora, tú esa luz
DOÑA MENCÍA	¿Ya, señor, no va una esclava? Yo lo soy y lo he de ser. Jacinta, venme ayudar.	SERAFINA	Es desatino; que Flora no ha de hacer más de aquello que yo la digo, pues ella me sirve a mí en ver cómo yo te sirvo.
	(Calderón de la Barca, 2012:266-267)		(Calderón de la Barca, 1968:312)

«¿Qué he de hacer?», preguntan el infante (2012:261) y el noble (1968:309), acobardados por la súbita llegada del marido. Incapaces de enfrentarse a la realidad y consecuencias de sus acciones, su soberbia desaparece en el instante que la pulsión de honor y muerte que acompaña a Solís y Roca cruza los umbrales del hogar, quedando a

merced del hombre al cual no han dudado en afrentar traspasando los muros de su honra. Enrique y Álvaro perderían respectivamente fama y vida a principios del segundo acto de no ser por la prudencia y contención de las esposas, cuya capacidad de reacción impide que se accionen los engranajes de la restitución: mediante el uso de sus afectos, distraen a don Gutierre y don Juan y matan la luz, permitiendo al intruso escapar en la oscuridad. En su huida, ninguno admitirá la deuda que contrae con las damas, pero sí admirarán la valentía de los esposos, tan ajena a ellos como su sentido del deber:

DON ENRIQUE No he sabido
hasta la ocasión presente
qué es temor. ¡Oh qué valiente
debe de ser un marido!

(Calderón de la Barca,
1968:261)

FLORA Señor don Álvaro, ya
que está seguro el camino,
seguidme.

DON ÁLVARO Sí haré... con hartos
temor. [...]
De haber visto
la verdad de cuán valiente
es en su casa un marido.

(Calderón de la Barca,
1968:312-313)

Con su argucia, Mencía y Serafina ponen a salvo su honor, mas también plantan la semilla de la desconfianza en la mente de sus parejas. La sorpresa con la que reciben el amoroso servilismo de sus compañeras manifiesta lo extraño de su comportamiento, siendo en el caso de *El médico* una expresión inconsciente de la inquietud de Mencía, quien tiende a extremar sus muestras de afecto cuando se siente amenazada, como corrobora el segundo recibimiento de don Gutierre —«¡Oh mi esposo! ¡Oh mi bien! ¡Oh gloria mía!» (2012:334)—, quien para entonces no solo conoce la identidad del supuesto ladrón, sino que está ya convencido de la implicación de su mujer en sus agravios. La asociación de sus «fingidos extremos» (2012:334) acentúan la ironía trágica que recorre toda la obra, puesto que todos los actos y palabras con los que Mencía espera proteger su vida y honor son, en la psique enajenada de su asesino, el idioma de la deshonor y el gesto de la culpa. Demostrar que «son quienes son» es la mayor de sus preocupaciones, y por tal de mantener su reputación ambos personajes serán capaces de llegar a límites insospechados, aunque estos a veces impliquen revelar sus ocultas vergüenzas. Don Gutierre escala los muros de su propia casa, finge ser el enamorado de su mujer, exige al rey que repare las afrentas de su hermano, marca con sangre su puerta y tiñe con ella las

blancas manos de Leonor; Mencía, digna compañera de su esposo, expone su temple y sus proceder de «médica de su honra» cuando denuncia la presencia de un intruso en la casa, pidiéndole posteriormente a su marido que recorra cada una de las estancias del hogar mientras Enrique huye por otra puerta. Su fría determinación impresiona a su criada, la única que comprende el riesgo que acaba de asumir:

JACINTA Grande atrevimiento fue
determinarte, señora,
a tan grande acción agora. [...]
¿Por qué lo hiciste?

DOÑA MENCÍA Porque
si yo no se lo dijera
y Gutierre lo sintiera
la presunción era clara,
pues no se desengañara
de que yo cómplice era,
y no fue dificultad,
en ocasión tan cruel,
haciendo del ladrón fiel,
engañar con la verdad.

(Calderón de la Barca, 2012:274-275)

Conocedora de la cobardía de Coquín, se aprovecha de su debilidad y coge la vela, armándose con ella al tiempo que alienta a Solís a desenvainar (2012:272). En un instante se hace dueña de la escena y mata la luz, protegiendo en la oscuridad su fama y el honor de su esposo, el cual ni tan siquiera llega a sospechar que es víctima de un engaño. Cuando vuelva la lumbre, la esposa dejará caer los ropajes de dama tracista y asumirá de nuevo su función de sol del honor, protegiéndose con su argucia tanto en tiempo presente como en futuro: al convertir el altercado en una consecuencia directa de las ausencias de don Gutierre –«Que, como saben que aquí / no estás, se atreven así / ladrones» (2012:274)– le hace parcialmente responsable de lo ocurrido y le insta a quedarse junto a ella. Mencía es consciente que en tanto que la sombra de su esposo vele los muros del jardín Enrique no se atreverá a cruzarlos, siendo él, paradójicamente si se tiene en cuenta el final de la obra, su más impenetrable y fiel escudo, después de su propia virtud. Su arriesgada estrategia pronto dará frutos, puesto que su denuncia formará parte de los alegatos en su defensa en el primer juicio que se lleva a cabo en la recién escindida mente de don Gutierre:

GUTIERRE Anoche llegué a mi casa,
es verdad, pero las puertas
me abrieron luego y mi esposa
estaba segura y quieta.
En cuanto a que me avisaron
de que estaba un hombre en ella,
tengo disculpa en que fue
la que me avisó ella misma.
En cuanto a que se mató
la luz, ¿qué testigo prueba
aquí que no pudo ser
un acaso de contingencia?

(Calderón de la Barca, 2012:300-301)

De no ser por el puñal, la identidad del asaltante continuaría siendo un misterio, manteniéndose dormidas las leyes de la restitución. El descuido del infante reactiva la tragedia y desmorona el castillo de prudencias edificado por Mencía, destruyendo una por una sus defensas: el puñal arroja luz sobre lo previamente oculto, y con pruebas tangibles de su agravio pide audiencia al rey, dando comienzo con su denuncia el enfrentamiento fratricida. Este puñal que hierde la honra de don Gutierre y la sangre del rey es símbolo de la tragedia y el destino, y el primero en hundirse simbólicamente en las muñecas de la «paciente» porque serán su filo y el de una lengua arrogante los que la obliguen a escribir su sentencia de muerte:

COQUÍN Enrique me llamó, y con gran secreto
dijo: «A doña Mencía
este recado da de parte mía,
que su desdén tirano
me ha quitado la gracia de mi hermano
y, huyendo desta tierra,
hoy a la ajena patria me destierra,
donde vivir no espero
pues de Mencía aborrecido muero».

DOÑA MENCÍA ¿Por mí el infante ausente
sin la gracia del rey? ¿Cosa que intente
con novedad tan grande
que mi opinión en voz del vulgo ande!
¿Qué haré, cielos?

(Calderón de la Barca, 2012:367-368)

Enrique hace pública su pasión, y con ello arrastra a Mencía a la plaza de la deshonra. Sin importar lo quedamente que se confiese y que dirija sus quejas a alguien de confianza, señora y criada son conscientes que solo es cuestión de tiempo que las afrentas del infante lleguen a oídos del vulgo, cuyas murmuraciones son capaces de transmutar Livias en Mesalinas. La advertencia de Jacinta acentúa la inminencia de su tragedia, y en tan solo unos versos el «gran secreto» se hace una acusación insoslayable, una verdad imposible de silenciar: «Pues si una vez se ausenta, / como dicen, por ti...» (2012:368); con ese amenazante plural guía su mano y la coloca sobre la pluma, apremiándola a escribir un papel que le traiga de vuelta a Sevilla. Con su honra calzada en una espuela, decide sellar su destino con una última carta aun sabiendo que «pruebas de honor son peligrosas pruebas» (2012:369), procurando sortear por última vez los augurios de muerte que, poco a poco, han ido acorralándola desde la llegada del Trastámara. Esta vez, sin embargo, la suerte no estará de su parte, puesto que ahora es su marido y no ella quien sostiene la luz de la Fortuna. El juego de apariencias que una noche antes la había protegido es, finalmente, el que la sentencia, siendo la carta que debía garantizar su seguridad la demostración más firme de su verosímil deshonra. Mencía se equivoca al asumir un riesgo demasiado público; los celos y las medias confesiones nublan la razón de don Gutierre. Sus yerros nutren la tragedia y los sentencian a los dos, ya que, si bien ella a muere a expensas del honor de su esposo, este pierde de nuevo el control de su honra al tener que depositarla en las manchadas manos de Leonor.

Tal y como expresa Christophe Couderc, estos errores de juicio son imprescindibles para el correcto desarrollo de la *intentio auctoris*, dado que es necesario que el personaje «se equivoque y aplique entonces los principios de la moral que le definen como aristócrata» (2010:72) para que la trama fluya hacia el desenlace trágico. Si bien el crítico se refería esencialmente al crimen y actuación de Solís, esta aplicación de los valores nobiliarios se aprecia en ambos protagonistas, los cuales están limitados e impulsados respectivamente por las premisas del decoro social: Mencía –recipiente pasivo en cuanto a su papel de inmóvil «alcázar del honor»–, solo puede proteger su fama mediante un intrincado tapiz de disimulaciones y secretos, mientras que don Gutierre, ejecutor activo de su honra, ha de hacerlo forzosamente mediante una restitución pública y violenta. En la Comedia áurea, la dama demuestra su virtud protegiéndose desde el espacio privado, manteniendo el agravio alejado de las espadas de sus parientes o custodios masculinos. Cuando esto no le es posible, ha de inmolar su propio cuerpo en aras de mantener la pureza de su espíritu, límite al que llegan –o, en el caso de las tragedias

de venganza, aceptan como natural— numerosas damas calderonianas. Mencía miente, engaña, trama y escribe precisamente porque es noble, tanto en linaje como en «alma»; si no fuese así, cedería antes o después a sus pasiones, como lo hizo entre remordimientos y placeres la Casandra lopesca. La construcción psicológica de Mencía se asienta sobre dos esquemas aparentemente antagónicos, la dama tracista y la esposa lucreciana, los cuales exponen su profundidad y la voluntad de Calderón de resaltar cuidadosamente su inocencia, a pesar de su indudable implicación en el enredo. Al mismo tiempo, su dúplice personalidad señala y es resultado del doble origen del peligro, doméstico y externo a un mismo tiempo: en el interior del hogar ha de combatir contra la violencia de don Gutierre, condicionante que impulsa el engaño y protección del infante; fuera de él, se encuentran las peligrosas palabras y comportamiento del Trastámara, los cuales la presionan a romper su decoro y pedir la vuelta del galán a Sevilla, por más que este sea una amenaza directa sobre su honor, a fin de proteger su fama.

Esta constante oposición entre su honor y su fama pública, esto es, la imposibilidad de defender un elemento sin hacer peligrar al otro —expulsar al amante de su casa pero necesitar que no se ausente de la ciudad, la necesidad de mantener lo ocurrido en secreto al tiempo que escribe una carta que prueba la existencia de un vínculo entre ella y el galán—, la convierte en la esposa más completa a nivel psicológico, la más activa y la más vulnerable de la tríada; a diferencia de sus compañeras, conoce de antemano las obsesiones de honor de su marido, intuye su violencia y los recovecos oscuros de su imaginación, como se aprecia en su explicación del enredo a Jacinta. Se arriesga hasta tales extremos porque sabe que con Solís solo existe el honor o la muerte, sin que se toleren las más desdibujadas sombras de agravio. Dentro del mundo trimembre de las tragedias de venganza, Mencía y Gutierre son personajes con una fuerza y vitalidad extraordinarias, condicionados por sus miedos tanto o más que por su trágica estrella. El dramaturgo logró superar magistralmente las fronteras del personaje trágico e hizo de sus protagonistas individuos completos que aman, desean, sufren, luchan contra sí mismos, sacrifican su alma y se rinden a un destino de honor más poderoso incluso que Amor. No obstante, aunque todos los implicados recorran un camino vital y un desenlace prácticamente idéntico, su respuesta ante la presencia o sospecha del amante es ligeramente distinta. Esto se debe a que, por más que los tres enredos ocurren de forma intencionadamente similar, están matizados por el carácter de cada una de las damas y de su conocimiento sobre la psique de su esposo, cuya reacción asentará los fundamentos de sus particulares enajenaciones de honor.

Para Mencía, primera concedora de los mandamientos de honra de Solís –no en vano fueron lances de honor los que los unió–, poner en riesgo su vida y la de Enrique por tal de salvaguardar su virtud tanto esa noche en concreto como en su futuro con don Gutierre es una exigencia que se entiende como natural e imprescindible, y por eso se arriesga a denunciar al intruso –a quien deja un corto tiempo de maniobra–, pidiéndole a su marido que inspeccione cada una de las habitaciones para así demostrar que no tiene nada que esconder. La esposa de estas tragedias está siempre construida como una contraparte de su esposo opuesto en inocencia pero parejo en carácter, por lo que ha de ser capaz de asumir unos riesgos comparables a los de su compañero para limpiar o proteger su fama. De esta forma, así como Solís se arriesga a denunciar a un infante de Castilla en aras de velar por un honor erguido a lo largo de los años, Mencía actúa y tiene una consideración de su honor equivalente, como se va revelando en la reconstrucción parcial de su pasado en las escenas con Enrique.

Al contrario que Serafina y Leonor, los amores de la sevillana y el galán nunca cruzaron el umbral de la correspondencia. Mientras sus análogas se lamentan de las pasiones del pasado a una confidente de confianza que conoce su relación con los galanes, Mencía confiesa su turbación en soledad, porque nunca dejó que sus sentimientos pasaran de la muralla de sus labios; ni siquiera cuando haya de confesar a Jacinta su pasada relación con el galán se atreve a revelarlos, mencionando únicamente lo que él sentía por ella y su cortés aceptación de sus ademanes de galán: «[...] Festejó / mis desdenes, celebró / mi nombre, ¡felice estrella!» (2012:214). Encerrada en la habitación con su antiguo pretendiente, todo lo que la dama puede recriminarse es que en un tiempo pasado estuvo enamorada, resultándole esa inofensiva premisa repugnante a su honor de casada:

DOÑA MENCÍA Ya se fueron, ya he quedado
 sola. ¡Oh quién pudiera, ah cielos,
 con licencia de su honor
 hacer aquí sentimientos!
 ¡Oh quién pudiera dar voces
 y romper con el silencio
 cárceles de nieve donde
 está aprisionado el fuego,
 que ya resuelto en cenizas,
 es ruina que está diciendo:
 «Aquí fue amor»! Mas ¿qué digo?
 ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
 Yo soy quien soy. Vuelva el aire
 los repetidos acentos
 que llevó, porque, aun perdidos

no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar.

(Calderón de la Barca, 2012:183-185)

El silencio ha sido el gran aliado de su honra; silencio tiempo atrás, cuando se enamoró de alguien inalcanzable, silencio ahora que el pasado ha vuelto, presagiando desgracias en un caballo desbocado y un antiguo amante herido: «Silencio, que importa mucho, don Arias. [...] Va mi honor en ello» (2012:181-182) le ruega nada más entrar en su casa. Sus precauciones contrastan con la pasión de Enrique, cuya primera reacción delata su personalidad autoritaria al acallar los consejos de su hospedante: «Y así ni tú qué decirme / ni yo qué escucharte tengo» (2012:189). En esta escena, aparte de mostrarse la común contraposición entre esposa y galán de las tragedias de venganza, se realza la particular vulnerabilidad de Mencía ante los embates del infante, quien pronto hace ostentación de vivir en un universo antitético al de la dama, pues si ella intenta calmarle y explicarle su nueva realidad, él solo desea permanecer en el estado de la vigilia, lugar donde todo es posible ajeno –como ya descubrió don Juan en *No hay cosa como callar*–, a los rigores de las leyes de honor:

DOÑA MENCÍA Vuestra alteza, gran señor,
trate prevenido y cuerdo
de su salud [...].

DON ENRIQUE No lo deseo,
que si estoy vivo y te miro
ya mayor dicha no espero,
ni mayor dicha tampoco
si te miro estando muerto,
pues es fuerza que sea gloria
donde vive ángel tan bello.
Y así, no quiero saber
qué acasos ni qué sucesos
aquí mi vida guiaron
ni aquí la tuya trujeron,
pues con saber que estoy donde
estás tú, vivo contento.

(Calderón de la Barca, 2012:189)

Las vocales pretensiones de Enrique mueren en la exclamación de honor de Mencía, cifrado en el nombre de su esposo: «Gutierre Alfonso Solís, / mi esposo y esclavo vuestro» (2012:190). El nombre de Gutierre aparece por primera vez en la Comedia

asociado al sustantivo «dueño», en una conversación harto sugerente llena de implicaciones en la que se esconde todo el entramado de tensiones de la obra: «Mencía. ¿Sois vos el dueño / desta casa?», pregunta el Trastámara, deseoso de que así sea para poder hacer noche en ella; «No, señor», contesta ella antes de añadir el enigmático argumento «pero de quien lo es, sospecho / que lo soy» (2012:190). Su ambigüedad fuerza una nueva pregunta –«¿Y quién lo es?» (2012:190)–, revelándose solo entonces el nombre del esposo. Antes de que el personaje aparezca ante Enrique y el lector-espectador, personaje y auditorio descubren su propiedad principal y su relación con Mencía, «dueña» del «dueño» de su honor –con una pluma cargada de intención hace el dramaturgo que el primer verso que el caballero le dedica sea «Bellísimo dueño mío» (2012:208), habitual cortesía que adquiere aquí tintes de destino–, el cual se asocia a la casa donde en ese instante se encuentran. La introducción de los personajes de *El médico* es tan distinta a la de *El pintor* y *A secreto agravio* porque es, en sí misma, una declaración de los conceptos que la obra pretende denunciar y visibilizar. En vez de abrirse con un esposo abrasado en amores y una mujer ahogada en lágrimas, aquí la tragedia se inicia con un poderoso incapaz de controlar las riendas de su caballo / pasión, seguido de la momentánea aceptación de unos sentimientos ya extintos –nótese la insistente reafirmación del pasado en la confesión de Mencía con relación al estado de su amor, «ya resuelto en cenizas», y en el binomio «aquí fue amor» / «es ruina»– y la firme imposición de su nuevo estado de casada. La tensión entre el amor y la honra de Serafina y Leonor se convierte aquí en un choque entre dos clases de honor, estamental y conyugal, siendo por ello la lucha consigo misma mucho menor, solventada en treinta cuatro versos; mucho más extensas son las intervenciones de sus compañeras –ochenta y cinco en el caso de Leonor, ciento catorce en el de Serafina, a los que deben sumarse al menos nueve más, dado que la revelación de los amores y la prerrogativa del «ser quien se es» aparece en dos diálogos distintos–, porque mucho más profundo era la relación que los antiguos amantes compartían.

La sevillana no se casa con el corazón enlutado, como tampoco se lamenta de su estado de casada porque nada ha perdido con su matrimonio más allá de la libertad de elegir otro pretendiente, algo que acepta con estoica resignación: «Fuese [Enrique], y mi padre atropella / la libertad que hubo en mí. / La mano a Gutierre di» (2012:214). Entra en el hogar de Solís sin llantos de «viuda» y comparte con él una vida plácida, ya establecida antes de la llegada del galán. Don Gutierre quiere a Mencía con la calma y tranquilidad que le da su estado de esposo, y ella le corresponde quizá con un amor tan

asentado como el suyo —«Tuve amor y tengo honor: / esto es cuanto sé de mí» (2012:215)—, pero indudablemente siente afecto por su marido; ella misma lo corrobora con sus tenues celos, áspid al que ella tampoco es ajena: «¿Quién duda que haya causado / algún deseo Leonor?» (2012:210), dice con fingida indiferencia don Gutierre antes de que este marche a ver al rey. Aun cuando él le asegura su devoción sigue dudando ella —«Pienso que la deseáis mucho, / por eso cobarde lucho / conmigo» (2012:212)—, dejándole partir por obligaciones de honor más que por voluntad. La maestría con la que Calderón indaga en el alma humana en esta Comedia cristaliza en las semejanzas que unen a víctima y ejecutor, ambos espejos de unos mismos sentimientos que, en Solís, van deformándose hasta el punto de devorarlo, convertido el susurro en los oídos de la dama en un grito atronador que exige venganza. «¿Puede en los dos / haber engaño, si en vos / quedo yo y vos vais en mí?» (2012:212), le pregunta don Gutierre, asegurándole su fidelidad en el vínculo sagrado que los une. Cuando esa unión de almas y sangre se rompa, todo arderá en fuegos de honor y venganza. Pero al hacer que Mencía, la gran víctima de los celos en el teatro calderoniano sea la primera en ceder, aunque solo sea por un instante, a su azul —pues este es el color de los celos (Vega García-Luengos, 2012:174)— encanto, prueba que nadie es indiferente a su poder, y que son los celos, junto la enajenación del honor, los que llevan a sus personajes a cometer los peores pecados.

Celos y soberbia son dos de los grandes destructores del teatro áureo. Todo lo corrompen a su paso, todo lo mudan, y pocas defensas tiene el receptor de ambas pasiones. A lo largo de sus últimos días, Mencía se adentra sin ser consciente de ello en el laberinto de las pasiones de don Gutierre y Enrique sin más defensa que el hilo de oro de su virtud, poderosa arma pero demasiado débil a los embates del fuego. Después de saber que está casada, es decir, después de saber que es un bien que se le niega, su ira se desata, siendo su incendio un opuesto a las cenizas de ella: «Estase Troya ardiendo / y, Eneas de mis sentidos, / he de librarlos del fuego» (2012:192). Enrique clama en la cama contra Mencía, contra su boda, contra el destino que los ha reunido —«Pues fue divino decreto / que viniese a morir yo / [...] donde tú estabas casada» (2012:192)—, dominado por los celos, le acusa de su funesta suerte, haciéndola a ella culpable de su caída. Las palabras de Enrique son un aviso de lo que vendrá; el poder de los celos es capaz de hacer perder las riendas de la cordura desde un tirano infante castellano hasta el más noble de los caballeros de Sevilla:

DON ENRIQUE Y no fue sino que, al ver
 tu casa, montes de celos
 se le pusieron delante
 porque tropezase en ellos,
 que aun bruto se desboca
 con celos y no hay tan diestro
 jinete que allí no pierda
 los estribos al correrlos.

(Calderón de la Barca, 2012:193)

El lamento del antiguo amante es un *topos* de estas tragedias, necesario en la trama a fin de exponer el enfrentamiento existente entre los amores de antaño y las honras del presente. En palabras de Ruiz Ramón, «el fundamento de la profundidad como personaje de la esposa, así como de la complejidad que le da espesor y consistencia dramática, está, precisamente, en esa constante presencia implícita del pasado en el presente», presente contaminado por las esperanzas resurgidas «en el que la verdadera agonía de la mujer comienza, asediada, a la vez, por el pasado y por el presente, por el amante y por el marido, víctima de esa imposible conciliación de los dos mundos» (2000:49). Las quejas del galán son el punto de unión entre ese pasado idealizado, feliz y libre, y el presente impuesto por el padre, en el que la voluntad de la mujer ha de subordinarse a las obligaciones del honor conyugal.

Sin embargo, hay una diferencia esencial entre las protestas de Enrique y las de don Álvaro y don Luis, originada en la distinta naturaleza que las origina: mientras que los dos caballeros claman contra la mudanza de sus enamoradas –«¿Qué me podrá responder, [...] / a tu mudanza y tu olvido?» (2011a:135); «Cierta es mi muerte, pues es / cierta la mudanza suya» (1968:288)–, acusación que justifican en la secreta promesa de casamiento hecha antes de sus respectivas partidas, en el parlamento de Enrique no se ven rastros de ese compromiso, solo la exposición de unos celos tan absolutos que le han herido antes incluso de reencontrarse con Mencía en su caída inicial. Sin embargo, el infante no tiene potestad para exigirle explicaciones a la dama, al menos no directamente. Los parlamentos entre ellos se construyen a partir de metáforas y alegorías que alejan al sujeto de sus sentimientos –personificados en el caballo desbocado y la caza de la garza–, distancias verbales en las que se refleja la distancia real que hay entre ellos; aunque Enrique adore a Mencía, esta nunca fue, realmente, su dama. Jamás existieron, entre ellos, promesas de amor porque la posibilidad de que esos sentimientos se legitimaran a través de unas bodas era irrisoria, y esa imposibilidad fáctica impidió cualquier muestra

de reciprocidad por parte de ella. Por ese motivo, el timbre de disculpa y aceptación de las pasadas relaciones con el galán que caracterizan las respuestas de Leonor y Serafina no tiene lugar en la de Mencía, dado que ni siquiera se sitúa en el mismo esquema de conflicto; su contestación es más cercana al enfrentamiento amor / estamento, basados en el interés amoroso de un poderoso —«Vuestra alteza, [...] / puso los ojos en mí, / es verdad, yo lo confieso»— hacia una dama noble que siempre se muestra esquiva a sus intentos — «Bien sabe de tantos años [...] / con que constante mi honor / fue una montaña de hielo» (2012:195)— que a la tensión entre amor y honor, pasado y presente sobre las que se asientan *A secreto agravio* y *El pintor*.

A diferencia que sus compañeras de ciclo, en las que el conflicto de honor se fundamenta en la ruptura de las relaciones de confianza relativas a la distribución horizontal del honor, en *El médico* la transgresión del galán va en contra de la distribución vertical, puesto que lo que se ataca son los límites de poder en la estructura estamental; en otras palabras, lo que en Serafina y Leonor es un enfrentamiento entre nobles, perteneciente en exclusiva al ámbito de lo social, en Mencía tiene una dimensión política intrínseca, ya que el personaje disruptor abusa de la autoridad que le concede su rango para obtener ilícitamente a la mujer, debilitando con ello los lazos de respeto que sustentan la relación vasallática. Este cambio condiciona enormemente la trama, puesto que impide al marido vengarse directamente sobre el culpable y pone a la esposa en una situación de absoluta indefensión frente al agresor, quien siempre asumirá una posición de superioridad frente a ella, como se ejemplifica en el segundo encuentro de Mencía y Enrique; a pesar de haber roto su sagrado y estar causando con su sola presencia un conflicto entre estamentos cuyas consecuencias determinarán los acontecimientos del tercer acto, él le reclama una disculpa, exigencia a la que ella no puede negarse debido al obligado respeto que le debe como vasalla:

DOÑA MENCÍA	¿De esta suerte...
DON ENRIQUE	No te alteres.
DOÑA MENCÍA	...entrasteis [...] en mi casa sin temer que así a una mujer destruye y que así ofende un vasallo tan generoso e ilustre?
DON ENRIQUE	Esto es tomarte consejo. [...] Y vengo a que te disculpes

conmigo de mis agravios.

DOÑA MENCÍA Es verdad, la culpa tuve;
pero si he de disculparme,
tu alteza, señor, no dude
que es en orden a mi honor.

DON ENRIQUE ¿Que ignoro acaso presumes
que sé el respeto que debo
a tu sangre y tus costumbres?

(Calderón de la Barca, 2012:256-257)

Es precisamente por esa relación estamental que existe entre ellos que el último consejo de Mencía al galán sea más parecido al de Estela al rey en *Amor, honor y poder* que a las lágrimas de honor que derraman sus compañeras, transmutado aquí el sentimiento en una honra perenne, ajena a las mudanzas del tiempo y los embates de Amor: «Mirad, aunque estéis celoso, / que ninguno es poderoso / en el ajeno albedrío» (2012:203). Estos versos, sumados a los últimos citados del galán, presagian la futura locura de don Gutierre, el cual llegará a ser, como Enrique, incapaz de dominar las riendas de su pasión. La tensión entre el honor estamental y el honor individual es la gran protagonista de las escenas compartidas entre la dama y el infante, cuya primera y última interacción sigue un patrón paralelístico, centrado en el deseo de huida del galán: en el primer acto, a pesar de que la llegada de Enrique supone para Mencía un riesgo personal, su condición de noble le impide dejarle marchar en su estado, así que ha de rogarle que se quede a fin de cumplir con su obligación nobiliaria. Su apresurada partida despertaría, además, las sospechas del temido «vulgo» al que se hace referencia posteriormente, puesto que implícitamente señala un motivo de falta suficientemente grave como para hacer huir al Trastámara antes de la llegada de Solís. Esta coyuntura vuelve a darse a mediados del tercer acto, cuando el Trastámara, para desgracia de Mencía, sale atropelladamente de la ciudad. El miedo que había mostrado en su encuentro se hace realidad en su distante despedida, sin que nada pueda hacerse para evitar la desgracia. Consciente de que las materias de honor son tan vidriosas «que con el más leve soplo / se empañan, si no se quiebran» (1969p:945), Mencía había procurado silenciar las quejas del herido enamorado, asustada ya desde un primer momento hasta del viento testigo, insegura aun en la intimidad de su casa:

DOÑA MENCÍA Quien oyere a vuestra alteza
quejas, agravios, desprecios,
podrá formar de mi honor
presunciones y concetos
indignos dél, y yo agora,
por si acaso llevó el viento
cabal alguna razón
sin que en partidos acentos
la trocase, responder
a tantos agravios quiero,
porque donde fueron quejas
vayan con el mismo aliento
desengaños. [...]
Si me casé, ¿de qué engaño
se queja, siendo sujeto
imposible a sus pasiones,
reservado a sus intentos,
pues soy para dama más
lo que para esposa menos?

(Calderón de la Barca, 2012:194-196)

Al igual que don Gutierre, teme hasta de los susurros que puedan destruir una fama labrada diligentemente durante años, una honestidad pública que es su deña de identidad. A ojos de su esposo, Mencía es la culminación de una virtud tan pura que solo es digna de ser comparada con las grandes heroínas clásicas, una honestidad tan célebre que la desposa con el más exigente de los heraldos del honor. Una moral de esta relevancia, así como una unión entre dos nobles ejemplares, solo puede romperse en el momento en que uno de ellos deje de «ser quien es», condicionante tan ajeno a su interioridad que ha de venir impuesto por un elemento externo a ellos. La soberbia de Enrique será ese puñal destructor, pues es él quien introduce la pulsión de muerte en la obra. En su segundo encuentro, el galán comparará a la dama con una garza, retomando el simbolismo de la caza avanzado a finales del primer acto (2012:249), exponiendo veladamente su deseo de conseguirla. Ella accede a participar en su juego de conceptos y asume su papel de presa, mas troca en muerte todo lo que él camufla en amores porque la garza, símbolo de belleza, «[...] dicen / que cuando de todos huye / conoce el que ha de matarla» (2012:258). «Así yo viendo a tu alteza, / [...] conocí el riesgo y temblé», le responde, «porque mi temor no ignore, / porque mi espanto no dude, / que es quien me ha de dar la muerte» (2012:259). Hay en esta escena un sutil baile de contrarios, una batalla alegórica entre la serpiente de la soberbia y la garza del honor. En el plano de lo

simbólico, la garza ganaría la contienda⁶¹; sin embargo, en el mundo inmisericorde de las tragedias de venganza, el ave se encuentra indefensa ante el experto cazador.

«Ya llegué a hablarte; ya tuve / ocasión; no he de perderla» (2012:259); estas palabras hacen real todo cuanto había sido alegoría. La amenaza toma forma de tirano y los escudos de la honra se convierten en jaulas que aprisionan a la mujer, atrozmente silenciada por aquello que debía protegerla: «Daré voces» (2012:259), le advierte Mencía; «A ti misma / te infamas» (2012:260), contesta él. Todo parece perdido, hasta que el silencio de la deshonra muere en la voz del honor: «Ten ese estribo, Coquín, / y llama a esa puerta» (2012:260). La llegada del esposo frena las pasiones del galán y cierran la alegoría del caballo, puesto que Enrique ya no volverá a tener oportunidad de acercarse a Mencía. Por más que proteste indignado —«¿Yo me tengo de esconder?» (2012:261)—, por más que se muestre altivo y cruel ante una dama a la que sabe que puede avasallar porque callará sus atropellos, el infante solo es un muchacho asustadizo, incapaz de aceptar las responsabilidades que acompañan los privilegios de su posición real. Las riendas que él pierde las recupera don Gutierre, y será Coquín quien custodie los estribos de sus *hybris* previniendo a su señora de la huida del Trastámara primero, denunciando el crimen de celos cometido por su señor al rey.

Mencía es una víctima de los excesos del honor, una gota más en el río de sangre de la restitución. Pero, sobre todo, Mencía es una víctima de las pasiones de los hombres. Los actos de un infante la encierran en una alcoba, los pensamientos de un marido la desangran. Ella, que siempre había guardado silencio, que había hecho de la prudencia su guía, muere por pronunciar dos palabras en el instante equivocado, por seis escritas en papel. Y esos dos actos, esas dos expresiones de desesperación, son las vendas que se soltarán finalmente de sus muñecas. Si el silencio es el sagrado de la cordura (Gracián, 1995:102), en la palabra habita la muerte, una muerte de la que la garza procura huir, sin saber que se dirige a ella a cada batir de sus alas.

⁶¹ En el simbolismo cristiano, la garza, conjuntamente con la cigüeña y el ibis son aves destructoras de serpientes, y por lo tanto «son adversarios del mal, animales antisatánicos, y en consecuencia símbolos de Cristo» (Chevalier y Gheerbrau, 1986:290).

Serafina

De forma similar a como ocurre entre Roca y Almeida, Serafina es la antípoda Leonor; todo lo que en la primera es confusión, ingenuidad e imprudencia se hace decoro, seguridad y temple en la última casada, firme guarda de su fama, «robusta encina, fijo / escollo» (1968:306) del honor. Gracias a su carácter y libre de las obligaciones nobiliarias que subyugan a Mencía, es la única en asumir una posición de superioridad respecto a su antiguo enamorado, y ese hecho hará que siempre se muestre, después de su ruptura en las primeras escenas, una sola faceta de su psique: no habrá en ella el juego tracista y los riesgos de honra de su predecesora, ni tampoco la abrasarán las dudas de amor que tan profundamente arden en Leonor; Serafina será, desde finales del primer acto hasta el desenlace, la honorable compañera de don Juan, sin más matices que su propia humanidad. No obstante, no por ello es un personaje plano, o carente de interés más allá del arquetipo, ya que en sus largas intervenciones, en sus miedos y sus pequeñas alegrías es donde más se distingue la lucha de amor y honor, batalla interna que, además de actuar como refuerzo dramático de su virtud y acercarla al corazón del lector-espectador, nos asoma a la vertiente más íntima y dolorosa de ese vencerse a sí mismo barroco, siempre glorioso, pero siempre inmisericorde con el ser. Esta dureza, ya intuida en *A secreto agravio*, es una verdad tan absoluta en *El pintor* que el observador no puede sino que posicionarse siempre al lado de esa mujer, portavoz de tantas silenciadas, sacrificada tanto por su marido como por ella misma a fin de continuar «siendo quienes son», que destruye en su desconsuelo esa pretendida mudanza con la que tan fácilmente sociedad y galanes las acusan y arroja luz sobre la realidad a la que ella y Leonor se enfrentan, una vez casadas, al bajar del navío que las lleva a su nuevo destino:

No solo dan rienda suelta a su dolor y a su pena profunda, sino que expresan, como una especie de timbre de nobleza, su fidelidad interior al amor verdadero. Dolor por el amor perdido y fidelidad al amor único definen, en efecto, la calidad del alma y la calidad del amor de la mujer noble, a la que caracteriza la firmeza y no la mudanza ni la superficial inconsciencia que fácilmente se consuela. Pero también preparan la admiración del espectador por el sacrificio al que ambas están dispuestas: el del amor en aras del honor. El valor del sacrificio, y la dificultad de este, depende del valor del amor. A mejor amor mayor dolor, y a mayor dolor mayor mérito en la renuncia y en el vencimiento de sí mismas. [...] El dolor por el pasado abolido y resucitado se transformará en dolor por el presente imposible, y, sin embargo, real (Ruiz Ramón, 2000:49).

En el interior de Serafina, oculta detrás de una marmolea belleza, habita una fuerza que la distingue del resto de personajes de la obra. Su determinación es ese «fuego, luz, aire y sol» (1968:229) imposible de retratar, una llama que, incluso diluida en pintura, enciende el apagado pecho del pintor. Una mirada y una palabra es suficiente para que príncipes, ancianos y galanes queden admirados, atraídos por su «hermosura divina» y prendidos finalmente por «su ingenio singular⁶²» (1968:252). Esta primera descripción que don Luis ofrece a don Juan se reafirma, con los mismos adjetivos, poco después en la conversa que mantienen Ursino y don Álvaro, enamorados de esos mismos rasgos:

PRÍNCIPE Es su hermosura divina. [...]
 Y en lo poco que la oí,
 discreta me pareció.

DON ÁLVARO Es su ingenio singular.

(Calderón de la Barca, 1968:283-284)

Su naturaleza gallarda e independiente se pone de relieve en las escenas de confesión y reencuentro, espacios privados donde la mujer puede expresarse sin temor a juicios ajenos: a través de su parlamento con Porcia, el lector-espectador descubre que Serafina no se casa por despecho ni por imposición paterna; la decisión de don Pedro de desposarla con Roca transcurre en paralelo a sus amores con don Álvaro, mas este impedimento no amedrenta a la pareja: él marcha a España convencido en que su célebre ingenio conseguirá impedir tales «intentos» (1968:268), al tiempo que ella, espera su regreso, segura que a su vuelta se celebrará su casamiento. Serafina desoye los deseos de su padre y se compromete en secreto con su enamorado, siendo esta promesa de matrimonio tan sincera y definitiva como la bendecida con el sacramento porque, tal y como escribiría Calderón en *Lances de Amor y Fortuna*, «es bastante / matrimonio para

⁶² En la obra, el ingenio es un atributo mayormente reservado a las mujeres; frente a la pasividad, lamentos e imprudencias que dominan las actuaciones de los personajes masculinos, las damas consiguen superar los lances en los que se encuentran sin romper su imagen decorosa. Ejemplo de ello es el enredo de Porcia en el tercer acto: aprovechándose de los afectos de su padre —«Unos siempre mis halagos / son contigo» (1968:344)— e interpretando el papel de prudente hermana, consigue recuperar su lugar de encuentro con Ursino sin despertar sospechas (1968:355).

el Cielo / la unión de dos voluntades» (1960g:169). La palabra dada tiene un poder sagrado que une a los amantes y legitima, en su honestidad, los sentimientos que comparten:

SERAFINA Palabra me dio de esposo;
con cuyo honestado medio,
si no mejoró su dicha,
mejoró su fingimiento;
pues corriendo desde entonces
más licencioso el respeto,
fue el desdén el embozado
y el favor el descubierto.
Esto he dicho, por (si acaso
lo ignoras) que el más pequeño
escrúpulo no se quede
contra mi honor. En efecto,
desde aquella noche, ¡ay triste!,
hablándonos en secreto,
creció amor correspondido,
aunque vulgares conceptos
dicen que el amor sin trato
ni es amor ni puede serlo.

(Calderón de la Barca, 1968:267)

La supuesta muerte de don Álvaro ahoga todas sus esperanzas, dejándola a su vez en una difícil situación: como noble, no puede posponer su obligación de casarse con alguien digno de su linaje; como hija, además, ha de considerar los deseos de su padre. Sin embargo, Serafina no se hunde en la tristeza, ni deja que el dolor domine sobre su albedrío. En vez de acatar obedientemente la voluntad de don Pedro y acceder por despecho a un matrimonio que no desea, asume conscientemente sus deberes de clase y, en condición de viuda, elige a don Juan como esposo por ser su mejor opción: «Que hasta saber que habías muerto, / no me persuadió mi padre / a haber elegido dueño»; «Viuda /de ti me he casado» (1968:272). Los verbos con los que define su decisión distan en extremo de la realidad que narra Leonor —«forzada», «vengarme» (2011a:127)—, siendo su forma de entrar en el matrimonio un reflejo de su futura vida: el carácter tranquilo y equilibrado de Serafina se aviene con naturalidad al espíritu sosegado de Roca, quien encuentra en ella la perfecta compañera. Los antiguos días de lectura y pintura continúan, ahora con ella a su lado; los momentos que los cónyuges comparten dejan ver una idílica y apacible vida doméstica donde abundan recíprocas muestras de afecto, como la escena de la pintura, cargada de bellas palabras y sentimientos, o la preparación de la mascarada,

en la que don Juan llena de atenciones a su esposa. En Barcelona, todo gira entorno a la felicidad de la recién llegada, recibida por la nobleza condal con bailes y honras; hasta su esposo –el cual, teniendo en cuenta la primera descripción que de él hace don Luis, no parece especialmente interesado en asistir a celebraciones de este tipo– desea asistir con ella a los carnavales, siendo esa noche una de las más felices del matrimonio hasta que todo quede arrasado por un fuego y dos pasiones:

DON JUAN	¿Qué, bien mío, te parece de esta común alegría?
SERAFINA	Que no tuve mejor día en mi vida, y te agradece mi amor el haberme hecho tal festejo.
DON JUAN	(Ap.) Para mí lo fuera también, si aquí la confusión de mi pecho me le dejara gozar.

(Calderón de la Barca, 1968:328)

El pintor es la única tragedia en la que la esposa aparece introducida en un contexto social, el cual abre la obra a un mundo de luz, música y alegría opuesto a la oscuridad y secreto que las particularizan. La trama del baile es un requisito dramático, ya que ha de establecerse un escenario público que permita el secuestro, pero también es el fin de todo un simbolismo hilado desde el principio de la representación: no es casual que don Álvaro siempre aparezca relacionado con el mar –el naufragio y la vuelta en los barcos del príncipe, su entrada en la casa vestido de marinero, el hecho que tenga un barco preparado para regresar a Italia después de la ver por última vez a Serafina– y que la mascarada sea en la quinta de los Cardona, «que es el sitio / más deleitoso porque es / sobre el mar» (1968:311); el destino hace que la fama de Serafina en Barcelona, esto es, su vida pública como esposa de una de las familias principales empiece y muera en sus orillas, pues fue en otras donde el pasado amenazó su honra presente. Con la esperanza de revivir la doncella que lo amaba, don Álvaro mata metafóricamente a la esposa, destruyendo con su acción toda posibilidad de retorno, esperando fútilmente que de la adversidad renazcan antiguas alegrías: «Diga la fama / que siempre la propia dicha / está en la ajena desgracia» (1968:338). El galán aún no es consciente de que sus esperanzas

son imposibles, porque don Juan no solo lo ha sustituido en su condición de esposo, sino que también lo ha reemplazado en el corazón de la dama. El trato entre ellos, esa condición que anteriormente declaró a Porcia ser indispensable para que el amor florezca, cambia las obligaciones por unos afectos cuya intensidad y rapidez la sorprenden y conmueven con una impetuosidad extraña en ella, tan extraño como el súbito amor que el pintor sintió al ver su retrato:

SERAFINA [...] ¡Oh cuánto fue,
vendado y desnudo Dios,
el imperio tuyo! ¡Oh cuánto
supo rendir y vencer
de tus flechas el poder!
Dígalo yo, pues el llanto
que jamás imaginé
que ver enjuto podría,
tanto a un día y a otro día
domesticado se ve.

(Calderón de la Barca, 1968:303)

Como ocurre en *El médico*, el amor tomará apariencia de celos cuando el marido haya de ausentarse. Mencía se siente inquieta por la futura reunión de Solís y Leonor, Serafina recela de que Roca se acerque al muelle donde están reunidas, en sus mejores galas, las damas de la ciudad, a las que sin duda él alabará con caballerosa cortesía (1968:301). Su pequeña muestra cándida de desconfianza, que no puede ser más distante a la realidad pues don Juan nunca sintió interés por nadie hasta verla, es cariñosamente desdeñada por él en un parlamento mucho más escueto que el de Solís, y, precisamente por ello, más acorde a su personalidad: «No desconfiada des / ahora en pedirme celos»; «que a ti en el mundo no hay quien / darlos pueda» (1968:301). El caballero no necesita de largos parlamentos salpicados de conceptos, soles y estrellas. Su amor es sencillo y directo, idéntico al que su esposa le profesa. Del mismo modo que en la quinta de Sevilla las conversas de los esposos expresan una intimidad llena de sentimiento, pues ellos mismos son seres llenos de emociones, en *El pintor* todo es armoniosa sinceridad, y por eso su final resulta tan desgarrador, pues el silencio domina donde antes lo hacía la confianza. El lector-espectador la ve morir después de ver sus continuos rechazos, presenciando también la transformación psicológica que sufre Roca después del secuestro. Cada una de las partes del idílico matrimonio se consume en el incendio,

ocupando su lugar un pintor movido por la tristeza y la venganza y una mujer antes de fuego, ahora convertida en llanto. De poco le sirve ser la esposa que más drásticamente se despide de su enamorado, la que más impide al galán acercarse y la que más ajena se mantiene al juego de enredo iniciado por galanes y criadas; Serafina, aquella desdichada viuda aun en vida de don Álvaro, se niega a escuchar sus súplicas porque nada pueden cambiar sus palabras. Sus conversaciones serán, pues, marcadamente unilaterales desde el principio, ya que si ella reconoce, aunque sea un instante, que su antiguo enamorado está vivo ha de enfrentarse a los sentimientos que esto le despierta, siéndole esta una consecuencia inadmisibles por su condición de casada. Dentro del juego de muertes y cambios que opera sobre todos los personajes de la tragedia, el amante muere en el mar, retornando de él el hijo de don Luis por el que nada siente, negándose a participar en ninguna situación que quebrante su nueva realidad:

DON ÁLVARO Según eso, ¿mejor fuera
ser hoy, en la opinión tuya,
muerto que vivo?

SERAFINA No sé;
pues pudiera yo, segura
de quien soy, llorarte muerto;
y vivo fuera locura
llorarte [...].

DON ÁLVARO Pues aunque muerto me llores,
o me olvides vivo, escucha;
que has de llevarte mis quejas,
pues me dejas tus injurias.

SERAFINA No he de escucharte.

(Calderón de la Barca, 1968:290)

Serafina se mantiene firme en su honor, en su presente de casada, en su verdad de viuda; incluso cuando don Álvaro la fuerza a enfrentarse a una situación harto comprometida evita caer en discursos de amores, recordándole solamente el respeto que le debe como noble y el honor de su sangre:

SERAFINA Demás de que yo a este efecto,
de ti mismo solicito
valerme. Tú mismo sabes
mi honor, mi altivez, mi brío;
y pues nadie como tú
examinó en los principios

lo ilustre de mis respetos,
lo honrado de mis desvíos,
lo atento de mis decoros,
lo noble de mis designios,
a ti mismo te examina
en mi favor por testigo,
porque si a ti mismo tú
no te vences, será indicio
que de ti mismo olvidado,
no te acuerdas de ti mismo.

(Calderón de la Barca, 1968:308)

Sin embargo, la Anajarte de la honra metamorfosea hoja trémula al escuchar la voz de su esposo, que se aproxima cubierto en velos de sospecha: «¿Cómo, habiendo anochecido, / no hay aquí luz?» (1968:309). Su pregunta hace que Serafina pase de tener el control de la situación y la deja absolutamente indefensa, incapaz de reaccionar. El miedo une lo que la pasión separa, y en ese preciso instante la considerada como la más inocente de las esposas siente el mismo terror que experimenta la más culpable. Y es justamente ese miedo cerval el que salva del oprobio de la culpa a las tres protagonistas de las tragedias de venganza, porque demuestra que el pánico nace de la culpa, sino de una estructura social del honor sistemáticamente contraria a la mujer:

En *A secreto agravio*, don Luis es introducido en la casa por la criada Sirena, con el permiso de Leonor, que le está esperando en la sala. El comportamiento de la dama es no solo ambiguo, sino equívoco. [...] En *El médico*, el infante don Enrique es introducido por la esclava Jacinta sin conocimiento de Mencía. La escena tiene lugar de noche no en la sala casi a oscuras, sino en el jardín en el que Mencía duerme descuidada y en el que brillan luces que ha mandado traer. [...] Finalmente, en *El pintor* de su deshonra el amante se presenta súbitamente, sin que medie invitación alguna expresa o tácita de Serafina. Unos diez años posterior a *A secreto agravio* [...] hay un elemento escénico idéntico en ambas: el mensaje de que es portadora la criada [...]. Serafina, después de recibirlo, manda a Flora actuar como si no se lo hubiera dado y se niega a ver a don Álvaro, aunque no puede ocultar su enorme turbación al saber que este quiere verla. [...] El diálogo, más demorado, permite a Serafina, recobrada de su turbación, significar su firmeza, su dignidad, su profundo sentido del honor, su superioridad dialéctica sobre el amante, su clara visión de la realidad, su perfecto dominio de la situación y, desde luego, su absoluta inocencia y autenticidad. Sin embargo, esta mujer capaz de gran serenidad [...] que acaba de dar una lección de elegancia moral y de savoir faire, apenas oye la voz del marido se siente presa del miedo, amenazada de muerte. [...] Reaccionan las tres del mismo modo: con miedo. Miedo que les hace ocultar a los amantes. Si en el caso de Leonor pudiera pensarse en una posible conexión entre miedo y culpa, no así en los casos de Mencía y Serafina, como palabra y acción de consumo muestran. El hecho pues, de que las tres obren del mismo modo, poseídas de idéntico miedo, parece invitar a descartar la culpa como origen del miedo. Si alguna conexión existe entre miedo y culpa habría que buscarla a partir del proceso que empieza con la ocultación, no antes, en cuyo caso no es la culpa, sino el miedo el núcleo generador de las acciones que siguen (Ruiz Ramón, 2000:62-65).

No existe en la Comedia áurea ningún personaje ajeno al poder de las apariencias. Un simple equívoco verosímil es suficiente para destruir la fama de toda una vida, y esa verdad tan absoluta rompe los lazos de confianza, dejando en su lugar unos seres dominados por el miedo y el instinto de la sospecha; bien hicieron los poetas en comparar las mujeres con el sol, pues serán sus compañeros sus lunas de honra, iluminados solo por el reflejo de sus rayos. Ante la realidad de la deshonor y el consiguiente desagravio, el escudo de honor que ha protegido a Serafina se quiebra, quedando paradójicamente a merced de Fortuna por «ser quien es», es decir, por su propio sentido del honor. Ella no podrá asumir el papel tracista que magistralmente domina Mencía, porque ni le es natural ni es la compañera de un hombre tempestuoso obsesionado por su honra. De no ser por la rápida intervención de Flora, marido y galán se habrían encontrado, y si bien su enredo consigue salvar la vida de don Álvaro y quizá la de su señora, no evita que los temores de Roca se magnifiquen. Por más que Serafina pronto domine sus miedos y consiga sacarlo de la estancia, son sus desmedidas muestras de servitud —«¿Tengo yo elección ni arbitrio / más que tu gusto?» (1968:311)—, juntamente con el enredo final de los criados, lo que despierta los recelos de don Juan, quien ya no será capaz de ignorar la sombra de la sospecha. No obstante, su primera inquietud no desencadena un proceso de cuestionamiento de la honra de la esposa, como sí ocurre en sus predecesoras. En su caso, las suspicacias se traducen en unos celos tenues, demasiado superficiales para dominar a Roca, quien es al mismo tiempo un espectador pasivo de los acontecimientos en vez de el ejecutor activo de la acción prototípico de estas obras. Por ese motivo, *El pintor* es la única tragedia de venganza en la que es la esposa, y no el marido, el personaje que guía y define el argumento, la voz que más resuena y la presencia que más domina el espacio dramático, dejando consecuentemente al monólogo y al mismo Juan Roca en un segundo plano hasta prácticamente el final de la representación.

Mediante este cambio de foco, el dramaturgo enfatiza más hondamente en la influencia que la «opinión» ejerce en los maridos, trasladando la responsabilidad de la restitución hacia todo el colectivo y haciendo al uxoricida un mero peón del «legislador tirano» (1968:364) de la honra. Al mismo tiempo, pone de manifiesto dos concepciones antitéticas del honor, uno interno y otro construido «hacia fuera», materializándose su imposible convivencia en el continuo enfrentamiento entre la dama y el galán. En la obra, Serafina será voz y cuerpo de un honor «patrimonio del alma», esto es, la creencia que el honor es una cualidad connatural e inalienable al ser. Al ser una propiedad intrínseca, este honor es independiente a juicios de terceros al fundamentarse en exclusiva en las obras

de su portador, quien nunca pierde del todo su identidad pues su virtud es parte misma de su esencia; este matiz influye enormemente en las vidas de los conyugues ya que es el elemento que impide que ella sufra un proceso de destrucción de la identidad tan absoluto como el de su marido. Dado que la identidad de don Juan se basa en su fama, él, como individuo, solo puede existir mientras el mundo reconozca su existencia. Su realidad se construye desde el exterior hacia adentro, y por esa razón su desgracia personal trasciende en su apariencia, en su mansedumbre a la hora de soportar los desaires de los criados del príncipe, en la pobreza preferida a la admisión de una identidad deshonrosa (1968:363). Su actitud de derrota contrasta con la dignidad que muestra su esposa, quien incluso recluida contra su voluntad, desesperanzada y en océanos de lágrimas mantiene su altivez pronto ascendida a desprecio frente al iluso pretendiente que la ha apartado de su esposo esperando que, fuera de los ojos de la honra, ella se entregara a sus deseos, espejismo que pronto desaparece:

SERAFINA ¿Pensaste, ¡ay de mí!, que fuera
mi decoro tan liviano,
tan fácil mi estimación,
mi sentimiento tan vano,
mi vanidad tan humilde,
mi tormento tan villano
y mi proceder tan otro,
que me hubiera consolado
de haber en un día perdido
esposo, casa y estado,
honor y reputación,
con solo hallarme en tus brazos
vencida de tus traiciones,
forzada de tus agravios? [...]
Tú, conseguida, no puedes
conseguirme; pues es claro
que no consigue quien no
consigue el alma.

(Calderón de la Barca, 1968:349-350)

Serafina pierde su nombre y su título, pero nunca deja de «ser quien es». Como ocurre con Estatira en *Darlo todo y no dar nada*, su virtud se origina en su sangre y su linaje, por lo que ningún condicionante externo, por grave que sea, es capaz de doblegar su rectitud y nobleza. Sin embargo, la dama sigue viviendo en un mundo de apariencias, cuyo poder y alcance conoce de primera mano justamente por haber sido primero hija y luego esposa de un hombre principal: «Don Juan es noble ofendido: / solo en esto digo hartos» (1968:350). Serafina sabe que su identidad como compañera de Juan Roca murió

en el instante que la apartaron de él, y que el único final posible que le espera dentro de la sociedad del honor es la muerte. A partir de estos versos hay un cambio en su actitud y pasa de atacante a suplicante, viéndose a merced de las imposiciones primero de don Álvaro y de la discreción de Ursino después. Ambos galanes impedirán que la dama se salve, porque serán ellos quien le nieguen, cada uno a su modo, que adopte un nuevo papel en el mundo: don Álvaro se niega a dejarla marchar a un convento y la retiene en un bello cadalso, mientras que el príncipe la reconocerá, y al hacerlo la fuerza a asumir su realidad de esposa deshonrada, invocando con sus lamentos –«Que ya, sabiendo quién soy, / por puntos mi muerte aguardo» (1968:363)– la entrada en escena de don Juan. Del mismo modo que su esposo renuncia a su identidad y pasa a ser un simple pintor, ella espera abandonar su vida anterior e intenta asumir un nuevo estado en un convento, el único lugar en el mundo de los hombres donde el custodio de las almas es el honor de virtud.

Durante el tiempo que Serafina es una «hermosura» sin nombre, la casa de campo se convierte en un oasis libre de las leyes del honor. Aquellos que lo visitan son o bien criados, siempre ajenos a sus rigores, o enamorados más preocupados por sus propias pasiones que por opiniones, quedando sus actos y sus pensamientos a resguardo del omnipotente juicio de la «opinión». Pero los ojos de la opinión nunca descansan, y en un instante se revela el secreto, se asesina a los culpables, se restaura el orden. Es entonces cuando la colectividad reaparece en escena y ampara la venganza del pintor, restituyéndolo como noble y manteniendo vivo con su cruel beneplácito un código de sangre y muerte. La bala de su desagravio silencia a aquella que ha sido la voz del honor y la razón, imponiéndose con su sonido una narrativa verosímil, pero basada en una preconcepción tan falsa como la afrenta vengada. Serafina no morirá por un papel, sino porque su marido la ve en brazos de otro hombre⁶³. Es la única de las esposas que no

⁶³ A lo largo del tercer acto, los brazos adquieren un simbolismo fúnebre. En la primera aparición del vocablo, don Luis niega en un primer momento las piedades que Porcia le pide para su hermano, pues no «ha de hallar / la puerta abierta y los brazos» (1968:345) aquel que ofende a su padre. Al final de la representación, Serafina llegará muerta a brazos de su padre, último acto de compasión que don Luis sigue negándole a su hijo, el cual morirá a sus plantas. Asimismo, la dama profetizará la escena de la exégesis en su descripción de las pretensiones del enamorado –¿[...] Con solo hallarme en tus brazos / vencida de tus traiciones, / forzada de tus agravios? (1968:348)–, sueño que nunca ocurre pero que don Juan da por certeza, Los brazos de don Álvaro también se relacionan con la afrenta del secuestro –«Desmayada en mis brazos / pasó del golfo del fuego / a incendios de agua (1968:347)–, imposición que luego será juzgada por los conyugues como el origen de sus respectivas desgracias: «¡Oh, mal haya amor villano, / que la fuerza del cariño / la funda en la de los brazos!» (1968:350); «Cuántas razones propuse, / al verla en sus brazos, todas

recupera su fama al morir⁶⁴, siendo acusada tanto por su marido como por el mundo, el cual habla en boca de los padres.

La celebración de su muerte es una impiedad que poco tiene que envidiar al horror sangriento de *El médico*, y esconde en su aceptación los miedos y enajenaciones de toda una sociedad, porque su único crimen es haber abandonado su legítimo lugar al lado de su esposo. No fue un acto voluntario, ni siquiera deseado. Serafina es víctima de las crueldades de la restitución y, a su vez, es un grito de denuncia a la misoginia institucionalizada de la época, pues es impensable que una sociedad edificada en el descrédito de sus capacidades y la demonización de su naturaleza pueda confiar en su virtud. Para los habitantes de la Comedia, Serafina es una bella pintura cuyo valor existe solo en la firma de un pintor que la avale, y que pierde toda significación si no tiene un custodio que la controle, un guardián que la vigile, un esposo o un padre que grade su honestidad. Poco importa si sucumbe o no a la pasión, pues los jueces del honor ya han dictaminado su falta; verla en brazos de un galán le da al mundo el espectáculo que espera ver, sin que la verdad importe en su juego de espejos y ocultaciones. Serafina muere porque ha de morir, y su muerte es oficiada por una sociedad enferma, que queda expuesta en su brutalidad fundacional en las últimas palabras de la asesinada:

DON PEDRO	¿Qué ha sido esto?
SERAFINA	Llegar, infelice padre, muerta a tus brazos, porque no tengas tú que matarme.

(Calderón de la Barca, 1968:385)

/ es forzoso que me falten»(1968:384). Sus brazos solo se describirán como «agradables» cuando aparezcan vinculados a un contexto de muerte (1968:383), siendo esta la última advertencia del destino que está por acontecer.

⁶⁴ El acuerdo de silencio del rey Sebastián hace que la versión oficial de la muerte de Leonor sea el incendio, muriendo como un ejemplo de virtud y no como adúltera.

Leonor

En aras de alcanzar las orillas de la Fama, el artista ha de morir para renacer, como un compuesto de hombre y mito, en el océano ideológico que nutre una nación. La imagen que de él o ella perdura no será la auténtica, sino la que las circunstancias, intereses políticos e idiosincrasia propia de cada tiempo histórico deseen o necesiten, unas veces acercándose más a la leyenda, otras asomándose a la humanidad oculta tras el laurel. Las obras que se coronan como cúspide de un corpus moldean la figura de su creador, se convierten en espejo de su alma al tiempo que establecen unos preceptos no escritos de prejuicios y asunciones más ficticias que reales, aunque siempre apuntaladas en un verso o una obra tangible: imposible es no pensar, al margen de las disputas de autoría, en Tirso de Molina cuando se menciona *El Burlador de Sevilla*, tanto como no recordar fugazmente la vida y *Arte* de Lope de Vega al encontrar en una biblioteca un tomo de *Fuenteovejuna* o *El perro del hortelano*. Lo mismo ocurre con el Calderón de mirada severa que domina *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El médico de su honra*, ese pretendido adalid de la moral que hizo de sus personajes murallas de honor, hombres que solo se rompen para poder reconstruirse después y mujeres de mirada firme capaces de sobrevivir e incluso vencer en un mundo diseñado para doblegarlas. Son estas, las protagonistas de las Comedias que han entrado en el canon literario, las que han forjado el arquetipo de dama calderoniana; son ellas las que el lector contemporáneo espera encontrar en cualquiera de sus obras incluso antes de empezar a leer, dejando que ante sus ojos solo se desplieguen tres tipos de personaje: la Isabel que se entrega a la muerte para salvaguardar el honor familiar; la Rosaura combatiente, que lucha por recuperar su honor y denuncia la tiranía de aquellos que se lo niegan y la honorable Mencía, cuya grandeza queda aún más de manifiesto en su cruel y presentida muerte.

La virtud de la mujer es en el autor un absoluto que traspasa el género, ya que en la comedia serán tan rectas como en el drama o la tragedia si bien, como el junco, su honor es capaz de doblarse con más flexibilidad, sin llegar nunca a quebrarse. Marcela mantendrá su honra construyendo una realidad paralela en una casa ajena con dos puertas, una por donde entra el honor y otra por donde se oculta el deseo. Su compañera Ángela se desdoblará en dos esencias, quedándose el honor en su cuerpo y su amor en la ficción intangible del duende, realidades que solo se unen tras la promesa de matrimonio de don Manuel. En las antípodas del mapa dramático quedan las licencias y exigencias de las

víctimas de *El Burlador de Sevilla*, montañas de rigor las separan de sus compañeras tracistas lopescas. En Calderón, la mujer será vulnerable en privado e inexpugnable en público, vive, esgrime contra sí el cuchillo, siente, piensa y muere por y para el honor, pues hay también duelo en sus damas.

Sin embargo, el predefinir a un personaje según las concepciones que se tienen del autor o de su propio teatro solo da resultado cuando la mayoría de los caracteres dramáticos son fundamentalmente una tipificación de leves variantes, y no un ejercicio activo de creación. Especialmente en un corpus como el calderoniano, donde los actos y matices de cada protagonista dependen en gran medida del contexto y circunstancias que lo rodean, este juicio de valor externo al argumento y descripción que el personaje hace de sí mismo a lo largo de la Comedia suele acabar en la condena o rechazo de todo aquello que no se ajuste a lo previamente establecido, tal y como ocurre con Leonor, la más distinta de la tríada de asesinadas. Crítica y público la han juzgado con mayor dureza que a sus hermanas trágicas, la han hecho culpable y han visto su muerte como un desenlace razonable, ignorando la *intentio auctoris* que se esconde en cada uno de sus lamentos y resoluciones. La dama castellana no encaja en el relato establecido por las Lucrecias, Porcias y Tomiris de la honra, porque ese es un papel que todavía no está preparada para representar. Es la víctima que más se aleja del ideal, y por eso es, al contrario que Mencía y Serafina, más mujer que esposa; las «cenizas» (2012:184) y «hielo» (1968:275) que cubren el corazón de las primeras es en ella un fuego incontrolable, una pasión que no muere y que sigue consumiéndola incluso después de ahogarse su llama en el mar:

LEONOR	Salga en lágrimas deshecho el dolor que me provoca el fuego que al alma toca, remitiendo sus enojos en lágrimas a los ojos y en suspiros a la boca; y sin paz y sin sosiego todo lo abrasen veloces, pues son de fuego mis voces y mis lágrimas de fuego. Abrasen, cuando navego tanto mar y viento tanto, mi vida y mi fuego cuanto consume el fuego violento, pues mi voz es fuego y viento, mis lágrimas fuego y llanto.
--------	--

(Calderón de la Barca, 2011a:125)

Cada una de las protagonistas recorre un camino distinto, como distintas son las circunstancias que las llevan a ser quienes son. Mencía sueña en una telaraña de honor, tiranos, celos y nocturnidad, mientras Serafina vive envuelta en luz, música, solemnidad y huidas. Leonor, por su parte, experimenta la transformación de doncella enamorada a esposa, descubriendo las implicaciones de su nueva condición una vez se destruya todo lo que la rodea. Por su situación y por su propio crecimiento dentro de la obra, es un personaje más cercano a Dorotea, la ingenua e inexperta niña abandonada por Gómez Arias que a sus compañeras trágicas, pues, al igual que ella, se implica excesivamente en el juego de enredo al poner su fe en su propia virtud y al recato de un galán, sin ver cuán próximas se hallan de quebrar el fino cristal de las apariencias. No obstante, ese cortejo con los límites externos del honor –puntualización clave y habitualmente ignorada en los juicios de valor hechos al personaje–, no prueban, como sustenta Rubió (1882:122), una moral frívola o superficial, sino que nace de su juventud o falta de madurez: la niñez de Dorotea queda reflejada en el mismo título del drama y en el cantar que lo acompaña, el cual insta al público desde antes de iniciarse la representación a dolerse de esa «muchacha y niña» (Frenk, 1987:422) engañada. En el caso de Leonor, será ella misma quien revele su personalidad impulsiva y aniñada en el arrebato de rabia y llanto descontrolado que arroja sobre Sirena, quien, sin duda hastiada de volver a escuchar un discurso que ya conoce, solo puede intentar atajar los superlativos lamentos de su señora antes de llegar a puerto:

LEONOR	Tú, que sabes mi dolor, tú, que conoces mi muerte, ¿me reportas de esa suerte? Tú, ¿de mi llanto me alejas? Tú, ¿que calle me aconsejas?
--------	--

SIRENA	Tu inútil queja escuchando estoy.
--------	--------------------------------------

(Calderón de la Barca, 2011a:125)

Su estado alterado y combativo contrasta con la tranquilidad de don Lope, caballero ya en edad suficiente como para retirarse de la batalla. Para el marido, la llegada de la dama simboliza el comienzo de un largo período de serenidad que ha de acompañarle hasta el final de sus días, siendo Lisboa, en el escaso tiempo previo al arribar del barco, un espacio de paz, que no de muerte. Sin embargo, la joven no está preparada para asumir

las responsabilidades de su nuevo estado, ya que no posee la madurez de espíritu, la prudencia ni la fortaleza necesarias para dejar ir su pasado: «Lo que una vez aprendí, / podré perderlo, ¡ay de mí!, / olvidarlo no podré» (2011a:127). Leonor no llega a puerto como una viuda que, como Serafina en *El pintor*, ha dejado transcurrir el luto y se ha vuelto a casar según sus propias reglas, sino que es una muchacha mortificada que ha aceptado casarse por poderes con un desconocido solo para poner fin a su propio dolor. En su grito final —«¡Mira tú lo que sentí/ [...] pues forzada me casé, / solo por vengarme en mí!» (2011a:127)—, se aprecia su intento de enterrar el dolor de la ausencia en Castilla y renacer en Portugal libre de los pesares de antaño; «Hasta las aras, amor», se dice a sí misma y al fantasma de su relación con don Luis, «te acompañé; aquí te quedas, / porque atreverte no puedes / a las aras del honor» (2011a:127).

En esta despedida de su antigua vida se concentra su esencia dramática, ya que pone de manifiesto su ingenuidad al creer que un simple cambio de escenario es suficiente para hacerle superar su desgarramiento interior, al tiempo que revela su sentido del deber y su deseo de vivir una vida dominada por la templanza del honor. En estos primeros parlamentos, Calderón expone las dos faltas principales de la protagonista, esto es, su imprudencia y su carácter influenciado: como ella misma le confiesa a Benavides, fueron las «persuasiones de muchos» (2011a:164) las que la convencieron a casarse con Almeida, bodas a las que accede por tal de escapar, sin aceptar plenamente su condición de casada; ese detalle, potenciado el hecho de que los esponsales sean por poderes hacen que no se sienta plenamente la esposa de don Lope hasta finales del tercer acto, y explica la antitética reacción de los conyugues ante su unión y el rechazo que esta produce en la dama: «Pues si el cielo me forzó, / me verás en esta calma, [...] / muerta sí, casada no» (2011a:127). Emocionalmente, llega doncella al hogar marital, y así permanecerá en su fuero interno hasta que consiga superar sus sentimientos por don Luis. Y si vencerse a uno mismo es la mayor de las hazañas, más arduo todavía será para Leonor, quien vive en soledad en una tierra que desconoce y que no comprende su naturaleza castellana (2011a:144), vigilada por don Juan y angustiada por los secretos pensamientos de su marido. En Lisboa, se encuentra más aislada en su hogar que Mencía, su existencia es más solitaria que la de Serafina en Nápoles e incluso en Barcelona; al fin y al cabo, esta tiene a su lado primero a Porcia y luego un marido que la adora y acompaña, sin que exista entre ellos el muro de desconfianza y secreto que se alza entre portugués y toledana. Su inexperiencia y la facilidad con la que se deja convencer es lo que desencadena el enredo, en el cual será fundamentalmente un peón pasivo, aunque ella parezca confiar en

sus posibilidades de mantener el control de la situación. De hecho, que el enredo llegue a producirse es una demostración de su falta de fortaleza, dado que la dama se niega en un primer momento a recibir al galán y le envía a su criada con orden de dejar de seguirla y abandonar Portugal. Recordándole a don Luis sus obligaciones de caballero, se escuda en el sagrado de su hogar y corta los lazos que la unen con su pasado, que «no sufre Portugal / galanteos de Castilla» (2011a:143). Pero una sola golondrina no trae el verano, ni una resolución superar todas las flaquezas: la convicción de Leonor se mantiene firme hasta la siguiente intervención de la criada, instante en el que su seguridad vuelve a desmoronarse. Su insistencia la persuade a tomar, abrir y leer el papel en un diálogo que es un auténtico juego de tentaciones entre los dos Genios del ser, y en el que Sirena se hace digna de su nombre y atrae a Leonor a las orillas de un juego demasiado peligroso que cercena el crecimiento interior que empezaba a florecer:

LEONOR	¿Hablástele?
SIRENA	Y la repuesta en este papel te envía, y de palabra me dijo que si él una vez te hablara, él se fuera y te dejara. [...]
LEONOR	¿Para qué el papel tomaste?
SIRENA	Para traerte el papel.
LEONOR	(Ap.) ¡Ay pensamiento cruel, qué fácil entrada hallaste en mi pecho!
SIRENA	Pues ¿qué importa que le tomes y le leas?
LEONOR	¿Eso es bien que de mí creas? La voz, Sirena, reporta. Con abrasalle o rompelle... (Ap.) Entiéndeme necia, y sea rogándome que le vea; que estoy muerta por leelle.
SIRENA	¿Qué culpa tiene el papel que viene mandado aquí, señora, para que así vengues tu cólera en él?
LEONOR	Pues si le tomo, verás que es solo para rompelle.
SIRENA	Rómpele después de leelle.

LEONOR ([Ap]. Eso sí, ruégame más).
Pesada estás, y por ti
rompo la nema y le leo,
por ti sola.

(Calderón de la Barca, 2011a:159)

Sirena, al contrario que Jacinta, no actúa movida por el dinero, ni parece obtener ningún tipo de beneficio de la reunión de los antiguos amantes. Por esa razón, es plausible creer que la criada, que ha presenciado todas las tempestades de amores y llantos de su señora y siempre le ha recomendado prudentemente que olvide a Benavides (2011a:126), desee que Leonor viva acorde a su condición al lado de don Lope, hecho que requiere de la partida del elemento disonante, quien le ha prometido «que en oyéndole una vez / se ausentará de Lisboa» (2011a:161). Ambas mujeres deciden confiar, con más o menos esperanzas, en la palabra dada, y «a trueco de que se vaya» (2011a:161), la esposa accede a la que ha de ser su última reunión y cita a don Luis en su casa, exponiendo así nuevamente su ingenuidad al no ver el peligro que esa decisión conlleva; Sirena le propone un plan sencillo y libre de riesgos, sin espacio para que «el temor, ni aun al honor / tenga qué dudar ni qué temer» (2011a:161) y cuyo resultado ha de poner fin a todos sus problemas. Por su inexperiencia en trances de honra, no advierte la ambigua conclusión de su criada –«Óyele lo que dijere / y obre fortuna después» (2011a:161)– y se deja llevar, como lo hizo en el pasado, por el consejo de un tercero. La seguridad que muestra ante su confidente desaparece, no obstante, en cuanto se queda a solas, siendo su voz la única que llene el espacio dramático. Esta falta de intimidad es característica de *A secreto agravio* y condiciona las decisiones de los cónyuges, los cuales se encuentran constantemente acompañados por un confidente que los guía: don Juan influirá enormemente en los pensamientos de don Lope y se mantendrá de forma constante a su lado, mientras que el único instante de soledad de Leonor se da en esta escena.

Asimismo, no es casual que aparte de la criada, cuya influencia queda patente en el diálogo citado anteriormente, la dama aparezca siempre junto un personaje masculino encargado de su custodia, primero su suegro y luego su marido. De Silva la vigilará desde la distancia, y Benavides solo se reunirá con ella bajo el escrutinio de un garante del decoro o carabina, papel que asume Sirena mayormente y, de forma inconsciente al principio de la representación, don Bernardino, quien desconoce la auténtica identidad del mercader. Ese escrutinio constante materializa los «mil ojos» del honor maldecidos por don Lope (2011a:149), los cuales impiden que los personajes tengan un espacio para

crecer y explorar sus sentimientos sin sentirse continuamente juzgados y atrapados. Por ese motivo, el cambio de mentalidad en Leonor se produce fuera de escena, en la quinta a las afueras donde ha de vivir durante la ausencia de su marido. Hasta entonces, solo dispondrá del tiempo que tarde Sirena en volver con don Luis, breve oasis en el que la doncella transmuta en la esposa lucreciana que domina las tragedias de venganza y expresa su angustia, pero también la seguridad inquebrantable en su propia honra. Se da aquí, en obligada soledad, el parlamento del «soy quien soy», verdad suprema que ha de protegerlas de las sombras de la deshonra. Es entonces cuando Leonor comprende el riesgo que ha asumido porque, por muy niña e impulsiva que sea, ha vivido lo suficiente en el teatro del mundo para saber cuánto distan las apariencias y la realidad del encuentro, cuál será el dictamen si se descubre que permitió a un galán en la intimidad de su habitación. Tan consciente de los ojos y lenguas de la opinión como su esposo, la dama se dirige al público, ojos físicos en los que se esconden los alegóricos, y les recuerda que «no es liviandad, honra es» (2011a:162) la que la obliga a actuar de ese modo. A continuación, solo después de proclamar su honor y la virtud de su sangre, pronuncia los versos más humanos de toda la tragedia, quebrándose la marmolea máscara de Lucrecia y avistándose bajo su frialdad el fuego de su humanidad: «Supiera darme la muerte / si no supiera vencer» (2011a:162).

Ese sutil cambio de receptor es el punto de partida de todas las plumas cargadas contra el personaje, porque en vez de actuar como las grandes damas calderonianas y darse la muerte para evitar el deseo de un tirano, Leonor apunta el cuchillo contra su propia pasión, pues ella es su propia tirana; su fuego, y no el de don Luis, es el mayor enemigo de su honra. Su guerra personal entre quien es y lo que desea ocupa todo el segundo acto, y al ser mujer y además casada, ese es el pecado que la crítica más conservadora es incapaz de absolver. Pero es necesario señalar que Leonor no es Casandra, en el aspecto que nunca cede a su deseo y se mantiene en las aras del honor consagradas a su llegada a Lisboa. Su única falta es sentir amor, un amor que no acepta y que se esfuerza por olvidar. Al fin y al cabo, Mencía también escribirá un papel y se reunirá con un enamorado en su casa; hasta la virtuosa Serafina acepta los brazos de don Álvaro al despertar de un presagio de muerte. Todas cometen una falta a ojos de los maridos, y mueren sin importar su grado de implicación en el enredo central. En estas Comedias, la muerte no es un castigo merecido, es el sacrificio de Ifigenia impuesto a los maridos a cambio de retornar al hogar de su honor.

La gran diferencia con sus sucesoras es que Leonor accede a reunirse con su antiguo enamorado, siendo por otra parte esta aceptación un acto de supervivencia impuesto por unas circunstancias externas y ajenas a su control: cegado por su propio deseo, don Luis cruza los límites del decoro y se alza como el más atrevido de los galanes, siendo su conducta tan indecorosa que hasta el propio marido descubre sus intenciones. El castellano ronda las puertas del hogar de los Almeida, los sigue a la iglesia, a la visita. Su presencia es una sombra incesante que empaña la honra del matrimonio desde su primer encuentro, porque con el rey aún en Lisboa no debe haber pasado mucho tiempo entre el primer y el segundo acto. La falta de respeto de Benavides desespera a ambos cónyuges, y por tal de hacerle desaparecer la dama acaba accediendo a su petición, consciente de que el galán no volverá a Castilla hasta que lo asesinen o la vea. A fin de salvaguardar la honra de su personaje, Calderón la sitúa en un escenario de imposible solución, en la que toda opción mancha su reputación en menor o mayor grado; reuniéndose en la intimidad de su casa, Leonor aún puede protegerse de los susurros de la opinión trasladando al espacio privado un conflicto que don Luis ha hecho clamorosamente público. Esta decisión activa el elemento trágico, porque se toma sin tener en consideración los secretos pensamientos de don Lope, quien salvaguarda la honra de su compañera en su convencimiento de que ella se mantiene altivamente indiferente a los suspiros del caballero. Consecuentemente, en la mente alucinada del marido la culpa del oprobio recae exclusivamente sobre don Luis, siendo ambos víctimas de sus acciones: «Cuando sirva, cuando espere, / cuando mire, cuando quiera, / ¿en qué me agravia ni ofende?» (2011a:152), se pregunta recordándose que su esposa no le ha dado motivos para desconfiar de su virtud. Por esa razón sus celos no despiertan plenamente hasta ver el alborozo y escuchar las justificaciones de Leonor, retrato en su temor de la máxima *excusatio non petita, accusatio manifesta*, trasladándose entonces el foco del deshonor a ambas partes.

La cita que Sirena prometió sencilla resulta ser un desastre que empeora aún más la situación de ella y las desgracias de él. La conjunción de la inhabilidad tracista de la protagonista, incapaz de sobreponerse a su terror y carente de la personalidad fuerte y la prudencia de Mencía y Serafina, la mala Fortuna y el excesivo número de custodios que pueblan la hacienda –don Juan no deja de ser una extensión desconfiada *per se* de Almeida– hace que salga peor todo lo que podía salir mal, porque no solo se descubre la presencia e identidad del embozado sino que, en su alteración, Leonor se delata una y otra vez, asfixiando en sofocos de honor a don Lope a cada palabra que pronuncia:

DON JUAN	En esta cuadra entraba cuando un hombre salía.
LEONOR	Algún ladrón sería que robarla intentara.
DON LOPE	¿Hombre?
DON JUAN	Sí, y preguntando quién era, la respuesta dio callando.
LEONOR	Señor, pues ¿qué intentas? ¿Ya no supiste la causa con que entró? ¿Y ya no supiste que yo no he sido culpada?
DON LOPE	¿Tal pudiera imaginar quien te estima y quien te ama? No, Leonor, solo te digo que ya que aquí se declara con nosotros...
LEONOR	¿Ya él no dijo que aquí de Castilla estaba ausente por una muerte? Pues, yo, señor, no sé nada.
DON LOPE	No te disculpes, Leonor. Mira, mira que me matas. Tú, Leonor, pues ¿de qué habías de saberlo?

(Calderón de la Barca, 2011a:167 y 174)

Por más que el portugués sea el más racional y comprensivo de los uxoricidas mayores, es imposible que la actitud de Leonor, sumada a los actos previos de don Luis, no ponga en entredicho la naturaleza de su relación. A partir del allanamiento, sus monólogos internos van mutando progresivamente de la duda a se acercan a la certeza de la necesidad de restitución; en el tercer acto, para él Leonor será en público la más «honesta» (2011a:208) de las compañeras, mientras que en sus adentros la considera una adúltera consumida por su «liviano apetito», «[...] aquella que fácilmente / rindió alcázar tan altivo» (2011a:184). Ese cambio en sus sentimientos lo inicia Benavides, pero será Leonor quien lo asiente: en un único acto de precaución, el galán protege su virtud manteniéndola al margen de los motivos de su traspaso; según su versión de lo ocurrido, esta ni siquiera debería saber que se encontraba en la casa, ya que sube a escondidas por la escalera y por casualidad acaba escondido en la misma habitación que Leonor le suplica a no entrar solamente porque ella es «testigo» de que está vacía (2011a:168). Por supuesto, don Lope no les cree y, aun así, en un acto de auténtica virtud nobiliaria, deja

marchar al castellano a condición de que nadie lo vea salir. De las tres tragedias de venganza, *A secreto agravio* es la única –y me atrevería a decir de toda la dramaturgia del siglo– en la que el enamorado sale airoso de visitar de noche la alcoba de una casada por la intervención del marido en vez de por el ingenio de la dama. Esta, haciendo última gala de su ingenuidad, no solo no aprende del peligro, sino que se confía de su suerte y cita al cabo de un tiempo al galán en la quinta donde vive apartada, anteponiendo su voluntad a las apariencias del honor como si la seguridad que la impulsa fuese realmente un velo capaz de embozarla ante los ojos de la honra:

LEONOR Perdí, Sirena, el miedo
que a mi propio respeto le tenía,
pues si escaparme puedo
de lance tan forzoso, la osadía
ya sin freno me alienta;
que peligro pasado no escarmienta.

(Calderón de la Barca, 2011a:197)

Semejante demostración de inmadurez y falta de criterio solo es aceptable en el teatro áureo cuando la realiza un rey tirano antes de vencerse a sí mismo, siendo un sacrilegio imperdonable cuando esta toma cuerpo de mujer. Sin embargo, Leonor no se reúne con don Luis para sucumbir a los deseos del enamorado, ya que lo que pretende es cerrar definitivamente su relación, tal y como se prometió en la primera visita. En *El pintor* y *El médico*, esta clausura emocional se lleva a cabo en el primer acto y es anterior a los esponsales, postergándose en *A secreto agravio* hasta finales del tercer acto debido a que es solo entonces, una vez pasadas las viejas glorias del recuerdo, cuando la protagonista se permite empezar una nueva y feliz vida sin los lamentos de lo que pudo ser. «Quien bien quiere, tarde olvida» (2011a:160), y ella ha recorrido un largo camino antes de volver al puerto de la madurez, viaje que queda cifrado en el cambio de rumbo que toman los versos con los que inicia y concluye su tiempo en Portugal:

LEONOR ¿Olvido donde hubo fe?
Miente amor. ¿Cómo se hallara
burlada verdad tan clara?

(Calderón de la Barca, 2011a:127)

LEONOR Que la mujer más cuerda,
de haber amado, amada no se acuerda.

(Calderón de la Barca, 2011a:197)

El crecimiento del personaje se refleja en las precauciones que toma para proteger su honor y mantener, dentro del siempre presente riesgo, las apariencias exigidas por el decoro: la cita secreta, nocturna y en un espacio libre de la vigilancia del esposo es ahora una reunión privada camuflada dentro de un evento público al que asistirá el propio rey, en una celebración dedicada a Almeida y los caballeros que partirán en breve a la batalla. Al mismo tiempo, los paroxismos del papel enviado por el galán contrastan también con la sobriedad del segundo mensaje, el cual deja claro la voluntad de su escritora: «Esta noche va el rey a la quinta. Entre la gente podéis venir disimulado, donde habrá ocasión para que acabemos, vos de quejaros y yo de disculparme. Dios os guarde, Leonor» (2011a:189). Si se tiene en cuenta la asociación de don Gutierre con la palabra «alteza», la misiva que Mencía le envía al infante habría de considerarse más incriminatoria, hecho sorprendente porque solo consta de seis palabras. Por si toda esta contextualización no fuese suficiente, el dramaturgo da al recuento la mayor de las justificaciones posibles, siendo este el amor que el trato y la paciencia de don Lope están empezando a despertar en ella:

LEONOR Después que, por la ausencia
Que quiere hacer, en esta hermosa quinta [...]
más estimada de don Lope vivo, [...]
a aquesto se ha llegado
ver a don Lope más amante agora. [...]
ni amo querida, ni culpada temo,
antes amo olvidada y ofendida,
antes me atrevo cuando estoy culpada;
y pues para mi vida
hoy sigue al rey don Lope en la jornada,
Escribí que don Luis a verme venga,
y tenga fin mi amor, y el gusto tenga.

(Calderón de la Barca, 2011a:197-198)

Estos últimos y ambiguos versos son para Coenen la confesión final del adulterio por ser «precisamente este el momento que ha elegido Calderón para hacerla sucumbir, al parecer, definitivamente» (2011a:68). Esta premisa es defendida en el prólogo de su edición de *A secreto agravio* y se reafirma en una cita a pie de página en la aparición de

los versos dentro de la Comedia, en la cual la entrega de la dama se sentencia entonces como «evidente» (2011a:198). En la breve nota desaparece todo atisbo de distancia y duda y Leonor queda definida como una adúltera que se entrega sin miedo a su pasión justo antes de descubrir la muerte de don Luis y ser asesinada por su marido. Pero este verso condenatorio, del cual depende en gran medida todo el retrato ideológico que Coenen ha ido haciendo de la protagonista, fue revisado por Calderón y cambiado en la versión publicada en la *Segunda Parte*, cambio que el crítico admite en su prólogo al tiempo que reitera la caída de la esposa:

Resulta también llamativa la variante del verso 2415, que remata el monólogo en el que Leonor anuncia su intención de ceder a los embates de don Luis. Según el manuscrito, las palabras de Leonor son: «y tenga fin mi amor, y el gusto tenga». El impreso da: «y tenga fin mi amor, porque él lo tenga», palabras que resultan sumamente ambiguas, por lo que solo la tónica general del discurso nos permite entenderlas correctamente (2011a:87-88).

Si bien Coenen admite la imprecisión que genera ese revisado verso final, su conclusión sobre su culpabilidad se mantiene firme, basando su juicio en la «tónica general del discurso». Sin embargo, en el monólogo final de Leonor no se aprecia un posicionamiento a favor del adulterio, no al menos de forma tan evidente como aquí es defendido. De hecho, si se tiene en cuenta el juego de opuestos que caracteriza este parlamento –el mostrar aborrecimiento cuando amaba a don Luis pero ahora aceptar reunirse con él, acto que el galán entiende como una invitación amorosa, o su cambio de parecer respecto a la posibilidad de olvidar un antiguo amor–, todo parece indicar que lo que la dama ha decidido es olvidar a Benavides, sintiéndose más próxima ahora a su marido a causa de sus diarias muestras de afecto. Nada explícita Leonor y nada explícita el dramaturgo, quien niega al lector-espectador descifrar sus palabras mediante una respuesta de Sirena, cuya intervención aclararía las intenciones de su señora. No obstante, partiendo de la evolución del personaje y los cambios de pensamiento existentes entre su primer monólogo y el último –encontrados de forma muy similar, pues se recitan como confesión secreta a Sirena antes de descubrirse la salvación y muerte de Benavides–, es factible ver los versos originales como la redención del personaje, el cual decide en ese instante que su amor pasado «tenga fin», dándose el «gusto» de poder despedirse y cerrar esa etapa de su vida. Esta interpretación no solo parece más plausible dentro del contexto de la Comedia áurea, en el cual es harto improbable que una dama confesara sobre escena de forma tan explícita y saltándose todo decoro esperar gozar de un «gusto» sexual, sino

que es más acorde con lo expuesto en la carta que recibe Benavides al tiempo que pone de manifiesto la evolución de Leonor.

Sobre este último punto, es importante destacar que la Leonor que llega a Lisboa, enamorada e incapaz de olvidar su pasado, no es la misma que accede a reunirse por última vez con don Luis. A pesar de sus desvelos en el acto segundo, la esposa se ha mantenido firme en su honor incluso estando a solas con su antiguo galán en un momento en el que todavía lo amaba, sentimientos que si no desaparecen, se enfrían en el tercer acto, siendo la «tristeza» y no la dicha lo que la domine en esos instantes previos al encuentro (2011a:196). En consecuencia, si se sigue una lectura fundamentada en exclusiva en el texto, es mucho más probable que el último verso suponga la aceptación de su vida de casada y su propósito de superar su relación con don Luis, revelación que respetaría, además, la estructura cíclica de la tragedia: envuelta en fuegos de atrevimiento y en aguas de pesar, Leonor se despide –primero en su entrada en Lisboa y ahora como dama casada convencida de su lugar en el mundo– de su pasado en aras de aceptar su futuro: «Ya la vez última aquí / se despida del dolor», dice al arribar a puerto, «porque atreverte no puedas / a las aras del honor» (2011a:127); «y tenga fin mi amor, porque él lo tenga», dirá en su final definitivo.

El dramaturgo ha ido ofreciendo, a lo largo de la representación, la verdad del honor y la ficción del agravio. Queda en manos y conciencia del lector-espectador, influido por sus propias creencias previas y testigo de ese doble discurso entre lo cierto y lo imaginado, decidir si el marido que asesina a su esposa aun sabiendo su inocencia es culpable o inocente. No obstante, independientemente de su juicio personal, no hay en el texto una sola indicación del autor que pruebe la caída de Leonor; y ese matiz, en una obra como *A secreto agravio*, tan repleta de apartes que revelan los auténticos sentimientos de sus protagonistas –solo debe recordarse el último encuentro entre Almeida y Benavides–, debería ser la clave que guiase todos los estudios sobre la tragedia. Mas, para nuestra desgracia, todos somos humanos, y como le ocurre a don Lope, nuestros ojos y oídos se nublan y perciben en cada consejo, en cada gesto, matices de deshonra allá donde nada había en realidad, y desde prácticamente su puesta en escena Leonor ha sido señalada como la responsable principal de su muerte. Esa tradición crítica, sumada a las concepciones ideológicas de cada estudioso, ha llegado a nuestros días y ha condicionado que todos sus diálogos hayan sido examinados a través de las lentes de la culpa: ejemplo de ello son las valoraciones de Coenen respecto a la escena del requerimiento de Almeida a su esposa de combatir junto al rey, puesto que su argumento

de que ese momento «a Leonor se le abre un insospechado horizonte de esperanza, y busca de improviso la forma de fortalecer a don Lope en su propósito a la vez que finge sentir que se vaya» (2011a:66) no está sustentado por el texto porque nada hay en él que exponga ese supuesto cambio en la dama, por lo que su justificación ha de partir de una hipótesis imposible de comprobar:

Su sutil respuesta (vv. 978-1005) constituye un maravilloso reto a la actriz para representar una mujer que, por un lado, se esfuerza por mantener la compostura, y por otro, delata sutilmente por sus gestos o su entonación el efecto producido por las palabras de don Lope y que intenta disimular. A partir de este momento se tambalea la voluntad de Leonor. Ante su criada procura mantener el decoro (vv. 1299-1329), pero es evidente que la esperanza despertada por la proyectada ausencia de su marido ha desatado en ella deseos que apenas es capaz de controlar (2011a:67).

La respuesta de Leonor no solo está en las antípodas de la sutileza –«No quiero que se diga / que las cobardes mujeres / quitan el valor a un hombre / cuando es razón que le aumenten» (2011a:147)– sino que nunca podrá saberse si Calderón dio instrucciones privadas a la actriz para que mostrase ambigüedad entre su discurso y su gesto. Si lo hizo, jamás lo dejó señalado ni en el manuscrito ni en la *Segunda Parte*, y sería cuanto menos sorprendente que la falta de apunte solo se diese en el caso de la esposa, quien es, por otra parte, el personaje menos dado a sutilezas de toda la obra, como demuestra su frenética reacción en la escena del enredo. Las premisas de Coenen parecen, al menos parcialmente, ser herencia de una determinada línea ideológica, la misma que lo lleva a enjuiciar la aparente falta de moralidad del personaje y de la problemática central de *A secreto agravio*:

En ese momento de la obra, Leonor está decidida («ya vuelvo determinada», v.865) a poner su honor por encima de su amor; pero la carne es débil, y se libra en ella una notable lucha entre su sentido del deber y sus impulsos sentimentales o sexuales. Hay que insistir en que la conservación de su honor y el temor a las consecuencias de sus acciones son los únicos motivos de doña Leonor para rechazar a don Luis. Ni ella ni ningún otro personaje se refiere nunca al carácter sacramental del matrimonio católico, ni al carácter pecaminoso del adulterio que implica. Estamos ante una literatura mundana, sobre un problema mundano, y brilla por su ausencia la dimensión trascendental que el cristianismo atribuye a la vida humana (nadie parece preocuparse tampoco por el destino de las almas de los dos asesinados). Los motivos de Leonor se reducen a no querer ser «malcasada» y temer por su vida; y son motivos, para ella, harto difíciles de obedecer (2011a:66).

Para poder convertir a la esposa en la culpable de su propia muerte, esta ha de ser forzosamente un personaje guiado por sus deseos carnales y que por puro egoísmo se resiste a sus deseos, cayendo finalmente en la tentación por su propia soberbia. Pero esta concepción hace desaparecer en gran medida todo el juego de tensiones entre el honor y el amor, el desgarramiento de dejar o continuar «siendo quienes son» que experimentan los cónyuges y la denuncia de la venganza amparada por una ley tan mortífera que se cobra la vida de la inocente y el alma de su ejecutor. Nada hay de «mundano» en las páginas de *A secreto agravio*, ni tampoco es, como llegó a afirmar Valbuena, «la historia del soldado maduro que casa con mujer joven y atolondrada» (1969a:423), porque la historia de Leonor y don Lope es, en esencia, la de una mujer y un hombre que luchan contra sí mismos, tristes ejemplos de la eterna pugna calderoniana entre la libertad y el deber. Quizás, si no se prejuizgara a Leonor antes de que se alce el telón y el libro se abra, la valentía, dudas y resolución de sus versos serían auténticamente escuchados; quizás entonces se introduciría siempre el verso revisado en vez de dejar otro más sencillo de ajustar a su condena y, por lo tanto, más «adecuado»:

Además, resulta muy adecuado que Leonor remate su monólogo hablando de su anhelo de tener «gusto», habiéndolo empezado insistiendo en la tristeza que siente (vv.2370 y ss.). En fin, si este verso fue revisado por Calderón⁶⁵ para el impreso, resultan enigmáticos sus motivos y, cuando menos, discutible su acierto (2011a:88).

Admitir este cambio de verso no ha supuesto, sin embargo, la desaparición de esta línea hermenéutica. Ejemplo de ello es la edición de Valbuena, en la que se respeta la revisión de la *Segunda parte* (1969a:450) sin que por ello deje de señalarse ya en la misma introducción a la obra los pecados de Leonor: «Tal actitud envalentona las pretensiones de don Luis, y hace audaz a doña Leonor, decidida ya por el adulterio. Ambos juzgan a don Lope pusilánime» (1969a:423). Como ocurre con el estudio de Rubió, la apreciación personal del investigador sobre el supuesto desprecio que los castellanos sienten hacia

⁶⁵ La conclusión mayoritaria de la crítica es que el texto fue, muy probablemente, revisado por el mismo Pedro Calderón; Coenen mismo lo afirma cuando señala que «hay indicios que sugieren que el manuscrito y el texto de la Segunda Parte derivan de un arquetipo común, y que entre la redacción del arquetipo y la impresión del texto, este fue repasado por el propio autor, quien, por los motivos que fuera, hizo unas pocas revisiones» (2011a:84).

don Lope los posiciona implícitamente a favor del engañado y de su venganza, la cual es en consecuencia entendida como un justo aunque cruel castigo.

A falta del verso incriminatorio, la confesión de culpabilidad de la esposa se encuentra en este caso en la carta «en la que invita a su galán para verla por la noche» (1969a:423), obviándose convenientemente el hecho de que Leonor cita a don Luis la misma noche en la que ella y su esposo reciben en su quinta al rey y a la nobleza lusitana. Por más que la dama demuestre su carácter imprudente citándose con don Luis, parece muy poco probable que la carta sea indicio de que pretende, como infiere Valbuena, consumir su pasión al tiempo que recibe tan distinguidos invitados y testigos; solo este hecho debería generar, como mínimo, cierta duda sobre sus intenciones. Coenen procuró moldear la incongruencia existente entre tal valoración y el texto dramático a partir de conjeturas estructurales afines a su posicionamiento —«Acaso le pareció la conclusión natural del gradual proceso de socavación de las resistencias de doña Leonor, o acaso necesitaba justificar mejor la nueva invitación a don Luis, que le da a este el motivo para buscar un barco, que a su vez será el instrumento de su muerte» (2011a:68)—, cuando lo único que podría justificar que ambas reuniones fuesen al mismo tiempo es que o bien Leonor no supiera que Almeida ha invitado a Sebastián I a su hogar —hipótesis que el texto refuta, pues la dama menciona la visita del rey en la carta enviada a Benavides— o bien que utiliza la reunión como manto protector. Leonor es consciente del riesgo que está asumiendo, y por esa razón decide convocar a don Luis el último día en que su esposo está en casa para así poder escuchar sus desdichas y disculparse —como claramente le explica en la carta— amparando su honor en la presencia de su marido y el rey, quienes impedirían que Benavides forzara el agravio que ella ha procurado evitar desde el primer acto. Para su desgracia, esta opción, aun siendo la más, por no decir única, viable según el texto, no ha tenido fortuna entre la crítica, quien en la mayoría de las ocasiones ha mantenido viva una lectura selectiva y marcadamente ideologizada que pervive en los estudios calderonianos desde las breves notas de Bances Candamo en el siglo XVII a la edición de su historia a manos de Coenen en el siglo XXI.

Juzgar a Leonor como un personaje más culpable que Mencía o Serafina es ignorar el mensaje coral escondido en las tres tragedias de venganza. Es innegable que participa más activamente en el enredo que sus compañeras, pero su muerte la deciden las sombras de deshonor que don Lope cree escuchar en las voces de sus allegados más que sus propios errores. Al final, ni siquiera importa que haya escrito el papel, pues su marido la asesina sin haberlo leído. Mencía se ve atrapada en la telaraña hilada por un poderoso y muere

por intentar evitar los susurros que, una vez lleguen a oídos de Gutierre, solo podrán silenciarse con su sangre. Serafina ni siquiera está consciente cuando la raptan del regazo de la honra, no participa en modo alguno en los acontecimientos que acaban con su vida más allá de apoyarse en un hombre al despertar. Así, las tres mueren, porque en realidad no importa su grado de implicación en el agravio; Calderón escribió tres tragedias haciendo, expresamente, de la víctima un ideal cada vez más incuestionable solo para sacrificarlas en los altares del honor, demostrando así que no es su virtud lo que se cuestiona, sino la inmisericordia de un código social que les ata las manos y les venda los ojos antes de entregarlas al arúspice. En las tragedias de venganza, el honor no entiende de virtud, pues solo se alimenta de apariencias. La verdad de esa vanidad, su macabra intrascendencia es tan inmensamente impía que incluso críticos contemporáneos al autor tuvieron que manipular, en un colosal ejercicio de exégesis, la intención de *El pintor de su deshonra* por tal de mantenerla dentro de los márgenes cristianos, por tal de hacer de la mujer la culpable de su muerte y ejemplo del uxoricida. Fuera del escenario, la inocencia importa igual de poco a los ojos de una sociedad que solo ve lo que quieren ver, al igual que los personajes que habitan sobre él.

Leonor nunca fue, ni será, la perfecta esposa. A ella le corresponde dar voz a esas decenas de mujeres casadas por obligación, motivadas más por la norma establecida que por su albedrío. En *A secreto agravio* no existe la imposición de un padre, porque esta es, si bien la más conocida, solo una de las formas en las que la tradición impone su voluntad sobre ellas; es la voz incesante de la opinión, ese mal omnipresente que destruye las vidas de los tres protagonistas, lo que guía su suerte y su desgracia. La dama no se da tiempo a olvidar, salta de fuego en fuego hasta morir en él. Una pasión consume su alma al principio, otra la abrasa al final. Es la más pasional de la tríada, y por eso es un personaje imposible de ejemplarizar. Y al no poder hacer de ella un mito de virtud, ha pasado a la historia como la más liviana de las esposas, por más que sea un alcázar que soporta los embates de dos pasiones, la suya propia y la del pasado que la persigue. Es la muchacha que no tuvo tiempo a crecer porque muere justo cuando empezaba a vivir en paz. Comparada con sus hermanas de tragedia y con las grandes damas calderonianas, es un personaje débil, volátil, pequeño. Comparada con la realidad detrás de la figura, Leonor es, simplemente, una mujer joven llena de luz y oscuridad, que solo intenta cumplir su obligación sin perder el corazón por el camino.

EL CRIMEN

En una guerra así, nada es injusto. De esta guerra de cada hombre contra cada hombre se deduce también esto: que nada puede ser injusto. Las nociones de lo moral y lo inmoral, de lo justo y de lo injusto no tienen allí cabida. Donde no hay un poder común, no hay ley; y donde no hay ley, no hay injusticia. La fuerza y el fraude son las dos virtudes cardinales de la guerra. La justicia y la injusticia no son facultades naturales ni del cuerpo ni del alma. Si lo fueran, podrían darse en un hombre que estuviese solo en el mundo, lo mismo que se dan en él los sentidos y las pasiones. La justicia y la injusticia se refieren a los hombres cuando están en sociedad, no en soledad. En una situación así, no hay tampoco propiedad, ni dominio, ni un mío distinto de un tuyo, sino que todo es del primero que pueda agarrarlo y durante el tiempo que logre conservarlo. Y hasta aquí, lo que se refiere a la mala condición en la que está el hombre en su desnuda naturaleza, si bien tiene una posibilidad de salir de ese estado, posibilidad que, en parte, radica en sus pasiones y, en parte, en su razón. Las pasiones que inclinan a los hombres a buscar la paz son el miedo a la muerte, el deseo de obtener las cosas necesarias para vivir cómodamente, y la esperanza de que, con su trabajo, puedan conseguirlas. Y la razón sugiere convenientes normas de paz, basándose en las cuales los hombres pueden llegar a un acuerdo (Hobbes, 2009:117).

Decía Hobbes que el estado natural del hombre era el de la guerra, una guerra absoluta llevada a cabo por sujetos enloquecidos por sus pasiones, habitantes de un mundo de sospechas y miedo que les lleva a atacar, a protegerse, a vivir en las pequeñas islas de su razón. Hombres como lobos, pequeñas bestias encerradas en sedas y cortesías de honor, violencia infiltrada en dagas y espadas engarzadas o viales de boticario, tan imparables y tan longeva como la humanidad. Naturaleza que, a su vez, al nutrirse de las angustias de su portador se agiganta y florece en épocas de conflicto, como lo fue la barroca: el aumento de la fiscalidad, los enfrentamientos inter y nacionales, las epidemias, el hambre, las inundaciones y las sequías sumieron a los hombres y las mujeres en un trance de melancolía y rabia que instauró la sociedad «de la ley y el pleito», en la que cualquier riña, mirada o injuria era llevada ante los tribunales al tiempo que el bandolerismo y la picaresca se propagaban como respuesta a la desesperación (Carmona Gutiérrez, 2010:224-225). La violencia era en la época parte de lo cotidiano, llegando a veces a unos extremos hiperbólicos únicamente dados por verdaderos al encontrarse en los Avisos y noticiarios:

Espigando solo en los *Avisos* de Barrionuevo, y limitándonos a los cuatro años que comprenden de 1654 a 1658, y a Madrid, hallamos cuatro parricidios, cinco degüellos, cinco atentados, seis actos especialmente crueles, once envenenamientos, cuatro homicidios, cuarenta y dos asesinatos, ocho suicidios, doce casos de ladrones, tres de ladrones sacrílegos, seis de clérigos ladrones o criminales, uno de noble ladrón, cuatro de estafadores, tres de incestos, uno de pecado de bestialidad, seis de grupos de sodomitas y

otros varios de hechos no menos delictivos. Y, naturalmente, Barrionuevo, aun ciñéndose a esos cuatro años, no pudo recoger todos los excesos que habitualmente se perpetraban; consignó solo aquellos de que tenía noticia (Deleito y Piñuela, 2014:113).

La vida diaria, con su inagotable fuente de tragedias y venganzas de honor, fue la mejor y más tétrica musa de los dramaturgos, trasladándose a sus Comedias la brutal realidad en la que vivían inmersos. Sin embargo, incluso dentro de la violencia hay estamentos: dada su impiedad y crudeza, el parricidio y el uxoricidio coronan la cúspide de la pirámide del asesinato, siendo crímenes poco habituales y de gran conmoción social, mayormente ejercidos en secreto (Bazán Díaz, 2007:313). No obstante, Calderón dispuso de ejemplos suficientes en los que inspirarse, desde el mitificado capitán Urbina a los rumores que debió escuchar en las plazas y corros de vecinos, como el del aposentador de palacio Marcos Escamilla, quien mató por celos a su esposa al creer que mantenía una relación con un enano del rey, o los macabros casos de maridos que llevaban a confesar a sus mujeres antes de asesinarlas a sangre fría, ejecutando su venganza –para mayor truculencia– en días consagrados por la Iglesia (Deleito y Piñuela, 2014:107), sin olvidar los actos de Alonso Cano, un auténtico pintor de su honra:

La fuente real más directa parece haber sido el caso del pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano, a quien acusaron de haber asesinado a su esposa en 1644, hecho que encontramos relatado en los Avisos de Pellicer, el 14 de junio del referido año. La versión que a principios del siglo XVIII registrará Palomino, aunque no haya servido directamente de fuente a la comedia, parece contener indicios de algunos rumores más sobre el caso en su época, e informa que Cano «alzó velas y se pasó a Valencia secretamente, echando voz que se había ido a Portugal. En cuyo tiempo, aunque de secreto, ejecutó algunas pinturas». En una noticia del 28 de julio de 1643 –y por ende anterior a la de Cano–, al relatar otro suceso, Pellicer escribe: «y por ahora no se hablan sino en esto y en dos mujeres que han muerto a manos de sus maridos por adúlteras; el uno pintor, y el otro bodeguero». Y, en una correspondencia entre padres jesuitas fechada en el 18 de abril de 16453, se narra la noticia de que un pintor mató al amante de su esposa y ella se fue a un convento (Rinaldi, 2017:227-228).

Por más que este tipo de sucesos fueran insistentemente reprobados por la colectividad, el Derecho canónico, moralistas y religiosos⁶⁶ (Regalado, 1995, I:350), lo

⁶⁶ La Iglesia se posicionó claramente en contra del asesinato de la adúltera a manos del marido, quedando patente en los escritos de los moralistas el acercamiento piadoso al crimen en vez del sangriento promovido por la costumbre social. Tal y como recoge Vigil: «Los moralistas se apoyaban en el pasaje de la mujer adúltera del Evangelio: «No dio Cristo licencia de apedrear a la mujer adúltera», escribe Osuna. [...] Juan

cierto es que los uxoricidas disponían de ciertos salvoconductos legales que amparaban su delito, si bien estos eran escasos y, en ocasiones, contradictorios debido la caótica naturaleza acumulativa del sistema legislativo castellano, el cual aprobaba leyes nuevas sin derogar las anteriores aun cuando se generaban ambivalencias (Valdés Pozueco, 2008:498); Felipe II procuró poner orden mediante la publicación de la Nueva Recopilación de 1569, en donde se agrupan las aproximadamente cuatro mil disposiciones esparcidas entre «las leyes del Fuero Juzgo (1241), el Fuero Real (1254), el Estilo (1310), el Ordenamiento de Alcalá (1348), el Ordenamiento de Montalvo (1484), así como las pragmáticas de los Reyes Católicos, y la legislación vigente de Carlos I y Felipe II» (2008:499), al que debía sumársele el Ius Commune y las Siete Partidas de Alfonso X. La prelación de fuentes estaba fijada en el Ordenamiento de Alcalá, donde se establecía que en primer lugar debían aplicarse las leyes en él presentes, seguidas de los fueros municipales «en cuanto no fuesen contrarios a Dios, la razón y la ley» y, finalmente, las Siete Partidas (2008:499). Los casos de adulterio y uxoricidio se encuentran presentes en varios ordenamientos, estando siempre observados desde un prisma absolutamente patriarcal, como señala Díez Borque citando a Gacto:

Para el ordenamiento jurídico, el adulterio del hombre casado surge solo cuando la relación extramatrimonial tiene carácter permanente, es decir, cuando mantiene públicamente a una barragana, o cuando abandona el hogar para irse a vivir con ella. [...] La mujer cometía adulterio siempre que realizara un acto sexual, aunque fuera episódico, con cualquier hombre que no fuera su marido. Legisladores y juristas se pertrechan otra vez con argumentos de tipo biológico para defender la diferencia de trato, fundándola en el riesgo de un eventual embarazo de la mujer como consecuencia de esta relación ilícita (2018:31).

El género del acusado afectaba a la sanción, pues mientras los maridos debían afrontar penas pecuniarias –pérdida de la quinta parte de sus bienes si mantenían una relación a largo plazo y la confiscación de la mitad de su patrimonio en caso de cohabitaje–, las esposas se exponían a la pena capital, castigo heredado del Derecho

de la Cerda, que puede ser clasificado como un moralista estricto y duro, sin embargo al referirse a este tema, afirma: «Uno de los grandes errores que hay en el mundo es que quiera el hombre con acuerdo de su voluntad hacer un tan gran mal como quitar la vida a una mujer que en tanto tiempo quiso y amó, por solo cumplir con los hombres malos y mundanos y satisfacer al vulgo. Cuánto mejor es que mire el casado a Dios». Y añade: «De cuán nobleza y cristiandad usa el hombre que deja de matar a su mujer, hallándola en adulterio» (1986:148).

romano en el que el castellano hundía sus raíces y que reconocía la potestad del padre o marido a asesinar a la adúltera y a su amante –quien era castigado no por su engaño, sino por atentar contra la «propiedad» ajena–, siempre que los descubriera «in fraganti». Este privilegio se limitó con la «lex Iulia», prohibiéndose desde su aplicación el asesinato de los implicados salvo si uno de ellos era un liberto de la familia o persona «vilis»; de esta forma, la legislación de Augusto traslada la punición del ámbito privado al público, regulándolo con un conjunto de medidas cautelares, como el de solo poder detener a los adúlteros hasta veinte horas para probar su delito sin poder dejar a la esposa libre, aceptar compensaciones económicas o mantener el matrimonio tras probarse la infidelidad. No obstante, estos requisitos se dieron por abolidos en el reinado de Alejandro Severo, donde se retoma la pena de muerte (Vivó de Undabarrena, 2001:185), la cual continúa vigente en el Fuero Real –««Si muger casada ficiere adulterio, amos sean en poder del marido, e faga de ellos lo que quisiera e de cuanto an, así que non pueda matar el uno de ellos e dexar el otro» (2001:185)–, el Ordenamiento de Alcalá –«Si el esposo los hallare en uno, que los pueda matar si quisiere ambos a dos, así que no pueda matar al uno y dexar al otro [...] y que aquel contra quien fuere juzgado, que lo metan en su poder y haga de él y de sus bienes lo que quisiere» (2001:186)– y las alfonsinas Siete Partidas:

Acusado seyendo algund ome, que ouiesse fecho adulterio, si le fuesse prouado que to fizo, deue morir por ende: mas la muger que fiziesse el adulteno, maguer le fuesse prouado en juyzio, deue ser castigada e ferida publicamente con agotes, e puesta, e encerrada en algun Monasterio de dueñas. [...] El marido que fallare algund ome vil en su casa, o en otro lugar, yaziendo con su muger, puedelo matar sin pena ninguna, maguer non le ouiesse fecho la afuerta que diximos en la ley ante desta. Pero non deue matar la muger, mas deue fazer afuerta de omes buenos, de como to fallo; e de si, meterla en manos del Judgador, que faga della la justhcia que la ley manda (Collantes de Terán, 1996:219).

Una lectura superficial del Fuero Real y las Partidas es suficiente constatación de las discrepancias existentes entre dos de los códigos legislativos vigentes, especialmente en lo relacionado con el castigo femenino, y aunque los juristas conocieran el orden de prioridad –y entre ellos se incluye Calderón, licenciado en Derecho canónico y civil–, es fácil imaginar cuán difusos eran los márgenes de actuación de los maridos ofendidos, especialmente en una colectividad donde él y el *pater familias* eran los máximos responsables de la autoridad doméstica y, por lo tanto, compartían gran parte de los costes sociales de la deshonra con el inculpado; la venganza privada es, en ese contexto, la única forma de restauración del orden que mantiene oculta la vergüenza y evita el descrédito de

todo el linaje familiar, secretismo que atentaba no solo la justicia civil, sino los límites de lo «permitido» y lo «prohibido»: es imposible comprobar cuántos esposos asesinaron a sus mujeres influenciados por motivaciones económicas o pasionales y se justificaron en la ley de adulterio, mas la simple posibilidad de que eso ocurriera ya comprometía gravemente a los organismos oficiales del poder, pues creaban un sistema legal paralelo al establecido. Por esa razón, el gobierno de los Reyes Católicos procuró aunar el modelo privado con el público manteniendo el derecho de venganza pero controlando su aplicación a partir de una sentencia oficial, esto es, el uxoricidio únicamente era legal cuando un tribunal condenaba a la adúltera y al amante, quienes eran posteriormente entregados al marido para que hiciera con ellos lo que creyera conveniente, desde perdonarlos a ejecutarlos; mediante este filtro, observa Bazán Díaz, «el marido se convertía en un verdugo legalmente investido que ejecutaba públicamente venganza en el patíbulo de la localidad y ante toda la comunidad vecinal, recuperando de este modo su honor mancillado» (2007:313).

Para disuadir a los aquellos que quisieran continuar con la vía del secretismo, en las leyes de Toro de 1505 se prohibió que los asesinos obtuvieran la dote y bienes de la asesinada, concretamente en la número ochenta y dos: «El marido que matase por su propia autoridad al adúltero y a la adúltera, aunque los tome in fragante delito, [...] no gane la dote, ni los bienes del que matare; salvo si los matare o condenare por autoridad de nuestra justicia» (2007:313); adicionalmente, el uxoricida se enfrentaba a penas de destierro, procesándose también por homicidio a los familiares que mataran a una adúltera sin un permiso judicial (2007:314). Es llamativo que la protección que determinadas ordenanzas otorgaron a la esposa no se extendiese al amante, siendo su forzosa muerte si se optaba por la vía de la venganza un punto en común entre todas ellas, exceptuándose en las Partidas a los «cómplices» pertenecientes a un estamento superior al agraviado:

El marido que fallare algund ome vil en su casa, o en otro lugar, yaziendo con su muger, puedelo matar sin pena ninguna, maguer non le ouiesse fecho la afruenta que diximos en la ley ante desta. Pero non deue matar la muger, mas deue fazer afruenta de omes buenos, de como to fallo; e de si, meterla en manos del Judgador, que faga della la justhcia que la ley manda. Pero si este ome fuere tal, a quien el marido de la muger deue guardar, e fazer reuerencia, como si fuesse su senor, o ome que to ouiesse fecho libre, o si fuesse ome hornrado, o de gran lugar, non to deue matar porende; mas fazer afruenta, de como to fallo con su muger, e acusarlo dello ante el Judgador del lugar, e despues que el Judgador supere la verdad, deuel dar pena de adulterio (Collantes de Terán, 1996:219).

La ley daba por restituido al marido en el momento que fallaba a favor de su demanda de adulterio. A partir de entonces, la mujer pasaba a ser juzgada por un «juez doméstico» que podía decidir entre absolverla, vengarse o divorciarse, quedando la vida del amante ligada a la de adúltera y, consecuentemente, en manos del marido, sin que su condición de varón o un acuerdo entre ambas partes pudiese exonerarlo de la pena capital. Tanto él como la infiel habían atentado contra la santidad y honorabilidad del matrimonio, por lo que sobre sendos pecadores recaía la responsabilidad de reparar la fractura social que habían provocado, ya que atacar los fundamentos de la familia significaba atacar a los del Estado. Legalmente, el uxoricidio no fue nunca una obligación, pero era una amenaza suficientemente poderosa y definitiva como para refrenar las pasiones de cualquier galán o casada, una forma de control que mantenía perfectamente acotados los límites familiares y, en extensión, los del Estado: una casa ordenada conformaba un país ordenado, y allí donde la virtud no alcanzara, corregiría y guiaría el miedo y la violencia. Sin embargo, todo sistema organizativo tiene incongruencias y cabos sueltos, siendo en el del honor el abuso de poder: cuando el agresor pertenecía a un estamento superior, la potestad de restitución personal quedaba anulada por la ley del vasallaje, teniéndose que llevar al poderoso a la justicia sin ninguna garantía de imparcialidad por parte del tribunal.

Aunque las Leyes del Reino permitían al villano matar a un noble si lo hallaba en pleno acto (Collantes de Terán, 1996:219) era extremadamente improbable que el ofendido ejerciera su lícita venganza sobre él, puesto que al hacerlo se enfrentaría con la totalidad del estamento nobiliario. Por más que los gobiernos pretendieran dar una imagen de decoro y relativa equidad, lo cierto es que la clase privilegiada era prácticamente impune a las acusaciones realizadas por plebeyos, teniendo que ser, hasta en el mundo ficticio de la Comedia, un poder superior –sea Felipe II en *El alcalde de Zalamea*, sea la divinidad en *El burlador de Sevilla*– el encargado de castigar sus abusos y amparar a los desprotegidos, para tranquilidad de Enrique II en *El médico de su honra* y Pedro II de Aragón en *Gustos y disgustos no son más que imaginación*.

Las profundas similitudes existentes entre el Fuero Real y la situación presentada en las obras de honor han hecho que parte de la crítica las utilice para explicar la muerte de las inocentes y la posterior libertad de los asesinos⁶⁷, marcando implícitamente una

⁶⁷ Véase a modo de ejemplo Valdés Pozueco (2008) y Tropé (2016).

equivalencia entre el código legislativo de la Comedia y las ordenanzas vigentes en la Castilla de 1630 - 1650. No obstante, solo el Fuero Real –el más severo con relación al castigo– ampara el asesinato sin intervención gubernamental, privilegio ya anulado un siglo antes por las leyes del Toro: así pues, si se aplica la jurisprudencia castellana⁶⁸, Gutierre, Almeida y Roca actúan al margen de la legalidad vigente y no pueden ser amparados por la justicia porque no disponen ni de pruebas fehacientes que demuestren el adulterio, ni han sido autorizados por un tribunal ni han sorprendido *in flagranti delicto* a los adúlteros, requisito repetido en la mayoría de las ordenanzas. Es más, si se eligiera seguir mayormente el Fuero Real, este estipula en el Libro IV, Título VII, ley I que en caso que «la muger non fuer en culpa, mas fuer forzada, non aya pena» (Alfonso X, 2015:131), cláusula que habría permitido al pintor –quien no parte de sospechas previas, el más afectado por el crimen que le toca cometer y el que más podría decirse que halla a la pareja *in fraganti*– volver a casa con Serafina, a la que incluso puede perdonar sin agraviar su honor⁶⁹. De los tres protagonistas, solamente don Gutierre cumple rigurosamente con los requerimientos del Derecho civil, pues es el único que denuncia su ofensa al rey –entregándole una prueba razonablemente inculpadora– antes de asumir el papel de «médico de su honra», responsabilidad que, por otro lado, le es impuesta por la pasividad y descuido de Pedro I, como se verá en el siguiente apartado. Con todo, es más que evidente que ningún espectador del siglo XVII esperaba ver sobre las tablas una resolución basada en la nulidad matrimonial, o siquiera en el perdón de la supuesta adúltera; el divorcio era un tema del entremés, y hasta en él ocurría difícilmente, como bien saben los litigantes de *El juez de los divorcios*. El teatro es un reflejo de los valores sociales estimados y denostados por sus contemporáneos, y esa premisa ya impedía que un marido aceptase o siquiera se plantease la idea de la separación porque habría sido inmediatamente considerada una inmoralidad, la cual era el argumento predilecto de los

⁶⁸ Curiosamente, nunca se ha llegado a ver si las leyes que se aplican en *A secreto agravio* y *El pintor* tienen alguna correspondencia con el código civil portugués, napolitano o catalán.

⁶⁹ «Quando alguna muger casada o desposada ficiere adulterio, todo orne la pueda acusara: et si el marido non la quisiere acusar, nin quisiere que otro la acuse, ninguno non sea recebido por acusador en tal fecho, ca pues él quier perdonar a su muger este pecado, non es derecho que otro gelo demande, nin sobré l la acuse» (Alfonso X, 2015:132).

moralistas empeñados en cerrar los corrales y prohibir las Comedias, enemigos y condicionantes de todo dramaturgo barroco:

El argumento de estas, por la mayor parte, se reduce al galanteo de una mujer noble, con una cortesana competencia de otro amante, con varios duelos entre los dos, o más, por los términos decentes de la cortesanía, que para en casarse con ella el uno, después de muy satisfecho de su honor y de que no favoreció a los otros, y en desengañarse los demás. Y ninguna hay que, como asegura el padre Camargo, pare en una comunicación deshonesto, en una correspondencia escandalosa, en un incesto y en un adulterio. [...] Veamos también ahora qué comedia habrá en el mundo que acabe en un incesto. Yo no he visto que ningún galán se case con su hermana ni con su madre. Solo en la Comedia de San Gregorio se ve por un acaso y una ignorancia, pero ni aquellos personajes se supone casan con mala fe, ni allí se aprueba; solo se expone por ejemplo, y si esto se vedara, también quitaran de contarle en su historia. [...] No tendrá el poeta ni la Comedia culpa alguna de quien puede tomar lo bueno del ejemplo tome lo malo, y por eso es acto indiferente, porque tiene bueno y malo. Ninguna Comedia hay en todas las castellanas que acabe en un adulterio, aunque hay algunas que empiezan en él y acaban en la tragedia de la venganza, porque es regla también indispensable que no se pueda poner el delito sin el castigo de él, por no dar mal ejemplo, y esto más es poner horror al adulterio que incitarlo (Bances Candamo, 1970:33-34).

Los uxoricidios dramáticos asombran y son recordados por la misma razón que lo hacían los reales: eran inusuales y prohibidos, descansaban en la fina frontera que separaba la ordenanza y el honor, lo privado y lo público, lo exigido por la colectividad y lo estipulado en Fueros y Partidas; porque se construyen sobre la muerte de una esposa que era legal, sí, pero bajo muchos incisos, incisos que no son necesarios en el universo de la Comedia, en el que se magnifican los impíos mandamientos de los hombres y los gubernamentales, donde la sangre es más pura que el agua y la venganza no es privilegio, sino una obligación. Si *A secreto agravio*, *El médico* y *El pintor* causaron tanto asombro fue debido a que arrojaron luz a la larga y tétrica sombra del honor de restitución al denunciar, como bien señala Valdés Pozueco, una costumbre social convertida en ley (2008:498), una ley terrible y cruel a la que se acogen los maridos en aras de limpiar su conciencia tanto dentro como fuera de la Comedia, como muestra el uxoricidio de Inés de Levia a finales del siglo XV, ejemplo real de la confrontación de la tradición con la regulación civil; casada por «palabras de presente» con García Fernández, este la asesinó debido a su supuesto cohabitaje con Lanzarote de Futinos tras ser asesorado por juristas que le afirmaron la legalidad de su castigo:

Más adelante parece que García fue informado por letrados y justicias de que podía proceder de hecho contra su mujer puesto que la había hallado cometiendo adulterio,

razón por la cual él se creía con derecho a matarla, y así lo hizo. En su escrito, el marido asesino declara también que hacía unos seis meses que temía a su suegra y a sus parientes políticos porque querían proceder contra él, y que «porque quiere acabar con esta situación, y demostrar su inocencia para poder aparecer por dicha villa», se presentaba ante los reyes para que le hiciesen justicia. Los alcaldes de Casa y Corte, reciben el encargo de comprobar los hechos, y de que, llamadas y oídas las partes, investiguen lo expuesto y dicten sentencia sin demora. Resultan llamativas las diferencias que podemos encontrar en la interpretación de las leyes, según la conveniencia de quien las necesita o las quiere utilizar en su propio beneficio. Lo más probable es que García buscase un asidero legal en el que poder apoyarse para matar a su esposa y quedar impune tras la comisión del delito. Por ello, se justifica diciendo que si la mató fue porque los entendidos en derecho le dijeron que podía hacerlo, basándose posiblemente en alguna ley antigua o fuero a los que no se alude, o simplemente amparándose en la costumbre. Sin embargo los familiares de su mujer, que también parece que conocen las leyes a las que se pueden acoger, quieren proceder contra él, por lo que el marido trata de curarse en salud acudiendo a la justicia real para buscar su protección antes de que lo haga la familia de la esposa asesinada. De cualquier modo, podemos considerar que el criminal no se atrevía a entrar en la villa por temor a las represalias de la parentela de la víctima, esto puede deberse, más allá del poder de ese grupo familiar, a que, quizá, no estuviese tan aceptado socialmente que los maridos se pudiesen tomar la justicia por su mano y matar a las mujeres acusadas de adúlteras (Álvarez Bezos, 2013:192-193).

En las tragedias de venganza, la «ley de honrado», término con la que don Lope de Almeida se refiere a ella, (2011a:202) prima sobre las Siete Partidas, el Fuero Real y la Nueva Recopilación, estando presente con mayor o menor rigor en toda la dramaturgia profana de Calderón. Solo mirando a través de su distorsionada lente cobra pleno sentido el desgarró y angustia de los maridos o, sobre todo, la actuación de los gobernantes, quienes ostentan el cargo de jueces y protectores del honor: Pedro I de Castilla, Sebastián I y Federico de Ursino son conscientes de la obligada restitución de la honra, y por eso amparan no a un uxoricida, sino a un noble que ha limpiado «cuerdamente» (2012:398) su deshonra. La antitética relación entre el Derecho del honor y el Derecho civil se ve recogida con particular fuerza en *El pintor*, en cuyo final el príncipe ordena que se le proporcione un caballo a Juan Roca para que huya de una justicia de la cual, paradójicamente, él es el mayor garante, siendo su consejo prontamente obedecido por el asesino aun después de recibir el beneplácito de los padres: «Yo estimo valor tan grande; / mas por no irritar la ira, / me quitaré de delante» (1968:386). Los soberanos rehúsan a ejercer su autoridad –salvando el singular castigo protector de *El médico*– al posicionarse a favor de la honra y mantener oculto el crimen, extendiendo con su silencio un indulto que, por más ilegal que sea, es necesario para mantener el delicado equilibrio del código social, en donde el perdón solo agravia y la esposa, forzosamente, ha de morir.

LA AUTORIDAD

En el microcosmos de cada tragedia, dos reyes peninsulares y un príncipe italiano son los últimos responsables de la justicia civil. Dos reyes, por otro lado, cuidadosamente seleccionados, en cuya personalidad se encierra la misma dualidad que caracteriza el desenlace de estas tres obras: en primer lugar, Sebastián de Portugal, el místico y el ausente, predecesor aquí de Pedro I de Castilla, el «Cruel» y el «Justo», indescifrable sobre y bajo el escenario. En sus reinados fueron frecuentes las disputas de poder y conflictos dinásticos, sobre sendos monarcas planeó el presagio de la fatalidad; y, precisamente por esas razones, son los más adecuados para desempeñar en *A secreto agravio* y *El médico* la función de juez, puesto que ofrecían al Calderón una gran libertad dramática: su complejidad les impidió adquirir tras su muerte la corona de virtud y ecuanimidad que laureó a otros soberanos, pero tampoco cayeron en las garras de la tiranía; fueron, mayormente, gobernantes inclasificables, místicos y déspotas, lo suficiente lejanos en el tiempo y opuestos a los valores fundamentales de la Monarquía Católica de los Habsburgo como para poder permitir que se produzcan –y en parte se amparen– los asesinatos de Leonor y Mencía.

Por ese motivo, cuando el tiempo histórico de la Comedia coincide con el del espectador –es decir, siempre que no se especifica que ha ocurrido en una etapa anterior a la contemporánea–, el personaje del rey debe forzosamente desaparecer en aras de garantizar el inmisericorde y anticatárquico desenlace; si el tercer acto de *El pintor* se hubiera desarrollado en Barcelona bajo el reinado de algún miembro de la Casa de Austria, la impunidad del asesino hubiera podido dar lugar a un debate sobre la cruel justicia del monarca, situación harto peligrosa para cualquier escritor áureo, especialmente si se tiene en cuenta el año de redacción de la tragedia: la guerra con Cataluña había colocado a Felipe IV en una posición sumamente complicada entre los que defendían un acercamiento basado en la piedad y aquellos que le reclamaban una política de ejemplaridad, siendo por lo tanto la protección o castigo del uxoricida –cuyo acto es injustificable desde una perspectiva religiosa, pero permitido por la legalidad vigente de la Comedia– un posicionamiento demasiado directo e inconcebible para un dramaturgo que escribe para la corte. De este modo, la ejecución ocurre en Nápoles y la responsabilidad del crimen recae sobre el joven y ficticio príncipe de Ursino y los padres de las víctimas, siendo estos los auténticos custodios del honor.

Sebastián I

La historia de don Lope de Almeida transcurre Lisboa, concretamente en junio de 1578, año en el que Sebastián I cruzó el Mediterráneo para enfrentarse a las tropas de Muley Abd al-Malik. El Rey Oculto era ya una leyenda en tiempos de Calderón debido al halo de misterio que rodeó su muerte, y los distintos sentimientos que provocó su persona entre castellanos y portugueses –y dentro de este colectivo, incluso los afectos se encontraban divididos entre el recelo de sus ministros y la adoración de nobles y plebeyos– son el punto de partida de su caracterización: el respeto y lealtad que Almeida siente por su señor, así como las alusiones a su valor y a su ímpetu militar, lo introducen como un guerrero de Dios, más que dispuesto a poner fin a la soberbia de los enemigos de la religión. La visión que en Portugal se tiene Sebastián I coincide con la admiración y sincero afecto sentido por sus vasallos, quienes vieron en el soberano a un Mesías liberador, el garante de su soberanía frente a una posible anexión con Castilla:

El hecho de que el nuevo rey, tan deseado, naciera el día de san Sebastián, se consideró como un don del cielo, como la realización del milagro con tanta ansiedad pedido; era san Sebastián el patrón venerado por los portugueses como protector de la peste, del hambre y de la guerra y en ese aspecto, amado aún más por la gente de Lisboa, que sufría frecuentemente los efectos de la peste y de los terremotos; en gratitud se llamó al nuevo rey Sebastián y ello se consideró de buen augurio para Portugal. [...] Son bien conocidas las circunstancias de la formación física y espiritual del nuevo monarca portugués. Soñó con la grandeza de su pueblo y su formación estuvo dirigida hacia el alto ideal de hacer realidades todos los sueños portugueses. Se preparó constantemente para la gran empresa, se sintió siempre iluminado por Dios y su instrumento para la grandeza de la fe cristiana. [...] Y porque reunió en sí las más altas virtudes caballerescas de Portugal y porque sonó a tono con la grandeza portuguesa, fue adorado por su pueblo, que llegó a aquietar su espíritu afirmándose en la idea de que el Mesías que salvaría a Portugal y el Rey Deseado eran una misma persona (García Figueras, 1944:167-168).

Convencido de su misión divina, el rey decidió apoyar al sultán depuesto Muhammad al-Mutawakkil implicando a Portugal en una guerra sin disponer ni de hombres ni estrategia; su temeraria confianza en la providencia le llevó a liderar personalmente sus tropas en el campo de batalla, determinación que ponía en grave peligro el futuro de su reino al no disponer de un heredero que garantizara la pervivencia independiente de la Corona lusitana. Muchos cuestionaron su decisión, entre ellos tu tío, Felipe II; los «afanes caballerescos» (Téllez Alarcía, 2000:410) de su sobrino interferían gravemente con sus planes en Berbería, pero por más diplomáticos, reuniones y cartas

que le enviara, este no iba a cambiar de opinión: «Le he persuadido de palabra y por escrito, pero no ha aprovechado nada» (2000:409), escribe el Rey Prudente a su embajador, claudicando en su empeño de convencerlo. Castilla no podía comprender la testarudez de Sebastián I –principalmente porque iba en contra de sus propios intereses–, pero sus súbditos la entendieron como una demostración más de su católica grandeza y sus huestes y «la mejor y la mayor parte de la nobleza» (García Figueras, 1944:163) le siguieron sin el menor ápice más allá del mar. La copiosa adhesión de los nobles a la causa sebastianista se da asimismo en la tragedia calderoniana –«No hay caballero que quede / en Portugal, que a las voces / de la fama nadie duerme» (2011a:146)–, y subyace en el enfrentamiento entre la lealtad y el amor de don Lope: el celoso esposo es el único varón de una casa ilustre, y no quiere comprometer la fama de su linaje solo por quedar junto a su esposa en Lisboa. La cruzada del monarca estaba destinada a pasar a la posteridad, y su seguridad fue para la nobleza, dentro y fuera de la obra, garantía suficiente de la victoria portuguesa. Sin embargo, su confianza no consiguió superar los recelos de sus ministros, quienes conocían su peor faceta: Sebastián era hijo póstumo del infante Juan Manuel, heredero de Juan III y, por lo tanto, la única esperanza de la dinastía Avís, hecho que afectó a su educación y posterior gobierno, como se trasluce en *Miscelânea Pereira de Foios*, una recopilación anónima de distintos textos escritos que presentan al rey como un hombre caprichoso y de débil voluntad política, dominado por sus validos (Martínez Torrejón, 2016:202) y más interesado en la caza que en los asuntos de Estado:

La *Miscelânea* recoge unos extensos Avisos en castellano que denuncian algunos aspectos del corriente desgobierno bajo una leve alegoría pastoril en la que el rey - buen pastor que debería rodearse de buenos ministros que fueran como perros defendiendo su rebaño de los lobos, se ha corrompido en un rey cazador, rodeado de perros cazadores que más parecen lobos, puesto que atacan el rebaño que deberían defender. [...] También en 1572, Jerónimo de Osório, obispo de Silves, en una carta perteneciente a la última serie comentada aquí, se dirige a Luis Gonçalves da Câmara, confesor y valido del rey, para censurarle sus abusos de poder y sus consecuencias. Le recuerda que se murmura sobre la pertinaz soltería del rey, quien rechaza los planes de matrimonio y vive entregado a la caza y a sus validos (Martínez Torrejón, 2016:207-208).

Sus atributos negativos son compartidos por su homólogo dramático, quien muestra un absoluto desinterés por sus funciones como administrador de justicia, las cuales directamente no llega a ejercer, puesto que todo lo que hace el rey es aprobar la

decisión de don Lope de colgar las armas y admirar su astuta venganza, sin presentar el menor atisbo de preocupación o desaprobación sobre el crimen:

DON JUAN Pues óigame vuestra alteza
aparte, porque es razón
que solo este caso sepa.
Don Lope [...] en resolución tan cuerda,
por dar a secreto agravio
también venganza secreta,
al galán mató en el mar,
porque en un barco se entra
con él solo; así el secreto
al agua y fuego le entrega,
porque el que supo el agravio
solo la venganza sepa.

REY Es el caso más notable
que la antigüedad celebra,
porque secreta venganza
requiere secreta ofensa.

(Calderón de la Barca, 2011a:210)

Con su respuesta aprueba tácitamente los mecanismos restitutorios –ilegales y contrarios a la ortodoxia cristiana– utilizados por Almeida, cuya violencia no solo acepta, sino que encubre al proteger el honor del asesino manteniendo en secreto su descubrimiento, dejándole impune, honrado y restituido. Su decisión de respetar la farsa de don Lope expone la falta de autoridad en el reino y, al mismo tiempo, su favoritismo hacia el caballero, siendo este un condicionante capaz de nublar su ecuanimidad: Calderón acentúa la relación de amistad existente entre Sebastián I y el protagonista en las demostraciones de afecto del monarca en su primera intervención –«Y a no estar ocupado / en la guerra que en África he intentado, / fuera vuestro padrino»; «estimo en mucho yo vuestra persona» (2011a:110)– y en su posterior rechazo a la petición de Almeida de acompañarle a la guerra, decisión basada únicamente en la estimación que contraviene la lógica militar al ser este uno de sus mejores apoyos en el campo de batalla: «¡Oh, don Lope de Almeida! Si tuviera / en África esa espada, yo venciera / la morisca arrogancia bizarría» (2011a:180). La imprudencia del rey está íntimamente relacionada con el asesinato de Leonor, dado que no solo lo ampara –sentando con ello un peligroso referente– sino que, en cierto modo, lo motiva: si bien no es en absoluto su intención, su infortunado y fácilmente malinterpretable consejo (2011a:181) aumenta la psicosis del noble, convenciéndole de que su agravio se ha hecho público; ciertamente, don Lope va

a disponer de más «pruebas» contra Leonor, mas es esta conversación la que perturba definitivamente al celoso marido:

DON LOPE Sabrá el rey, sabrá don Juan,
 sabrán el mundo, y en los siglos
 futuros, ¡cielos!, quién es
 un portugués ofendido.

(Calderón de la Barca, 2011a:184)

La muerte de la esposa se lleva a cabo en presencia del monarca: él es quien describe el incendio que asola el hogar de los Almeida y es el primero en ofrecerse a ayudar, temeridad que le recrimina el duque y que él asume por su nobleza y obligación cristiana: «Duque, acción piadosa es esta, / no temeridad» (2011a:207). El dramaturgo sitúa intencionadamente la única muestra de compasión del rey minutos antes de la revelación final para así subrayar su carácter dual, puesto que la piedad que ha mostrado ante las víctimas —«¡Notable desdicha ha sido!» (2011a:210)— desaparece al escuchar las explicaciones de don Juan: Su sentimiento religioso, el mismo que le guía a la guerra a fin de ofrecer «nuevos triunfos a la Iglesia» (2011a:206) no se contrapone en ningún momento a la venganza del honor, resultando así un sujeto pasivo ante el que suceden los acontecimientos.

No obstante, es preciso remarcar cómo su puntual compasión responde a la singular vinculación de la piedad con la muerte desarrollada en las dos escenas de sacrificio, siendo solamente en estas donde se verbalice el término y sus derivados: don Lope se salva del naufragio, a ojos de don Juan, gracias a la «piedad del cielo» (2011a:199); Leonor es el «puerto más piadoso» (2011a:199) en el que el caballero puede referir la muerte de don Luis, el esposo clamará a la piedad del cielo cuando salga de entre las llamas y escombros con el cadáver de su mujer en brazos: «¡Piadosos cielos, clemencia, / porque, aunque arriesgue mi vida, / escapar la tuya pueda!» (2011a:208). La misericordia solo tiene lugar en el espacio de la muerte, sombra mortal que el espectador divisa en la misma apertura de la tragedia y que adquiere su máxima expresión en su desenlace, en donde desemboca la tensión construida a lo largo del tercer acto. La sentida despedida de Sebastián I advierte al público de su inminente fallecimiento en Alcazarquivir, triste futuro que ocupa todos los pensamientos del joven rey —«Aunque en

la quinta que del Rey la llama / el vulgo, aquesta noche duerma, digo / que no me he de quedar hoy en Lisboa» (2011a:180)– y le desvincula de forma absoluta de sus responsabilidades en la ciudad. Su impiedad, su descuidada gestión y justicia parcial serán castigadas fuera de escena mediante una muerte cruel, que dejará su reino definitivamente abandonado y a merced de Castilla. En Alcazarquivir, la muerte aguarda al rey y al criminal, quien, como la gran mayoría de los nobles que le acompañaron, será asesinado rodeado de violencia, sacrificándose en un escenario tan honroso como en el que condena a Leonor: «Con vos iré, donde pueda / tener mi vida su fin, / si hay desdicha que fin tenga» (2011a:209).

Pedro I

A pesar de ser un personaje histórico controvertido, en el microcosmos de *A secreto agravio* Sebastián I es un soberano profundamente querido. Pocos cuestionamientos se le hacen más allá de contados consejos de prudencia, y la admiración que por él siente el estamento nobiliario frena los juicios de favor a los que le somete el lector-espectador; para Almeida, Silva y el duque de Berganza, en él se armonizan obligaciones y favores, cuya única voluntad la de liderar Portugal hacia la grandeza de la guerra santa. Más cuestionado se ve Pedro I en la Sevilla de *El médico*, como más convulso fue el período en el que gobernó: heredero de Alfonso XI, tuvo que batallar constantemente desde la muerte de su padre contra sus hermanastros carnales por tal de mantenerse en el poder, derecho legítimo que impuso por vías ilícitas basadas en el miedo y la severidad. Los retratos que de él se hacen en los romances y Crónicas –e incluso en las monedas⁷⁰– de la época reflejan ya su naturaleza bicéfala, compuesta de providencia y tiranía:

⁷⁰ Durante su reinado se ordenó acuñar en las doblas de oro y los reales de plata la inscripción *Dominus mihi adiutor et ego dispiciam inimicos meos* –«El Señor es mi ayuda y despreciaré a mis enemigos»–, correspondiente a los versículos 6 y 7 del Salmo 117, lema que aparecía a su vez en el salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla; con este emblema, Pedro I reforzó «el carácter del retrato oficial con un contenido que justifica el poder real, su origen divino y su eficacia frente a los enemigos de la corona» (Cómez Ramos, 2007).

Pedro I de Castilla, apodado «justiciero» por sus seguidores y «cruel» por sus adversarios reina entre 1350 y 1369 en un momento en que la pugna entre monarcas y nobles por el manejo del gobierno llega a su máxima expresión. Los constantes enfrentamientos con la nobleza, el desprecio a su esposa, Blanca de Borbón, y posterior asesinato, la ausencia de un heredero legítimo, su relación amorosa con María de Padilla, la influencia de la familia Padilla en los asuntos de estado, la guerra civil con su hermanastro Enrique, representan distintos episodios de su reinado que dieron lugar a discursos contrarios, producto de pasiones encontradas, de uno u otro bando. Finalmente el debilitamiento del poder de Pedro, su asesinato a manos de Enrique y el entronizamiento de este último con el consecuente advenimiento de una nueva dinastía, determinaron también cambios de signo en los textos referidos a los hechos vividos (Chicote, 2005:132-133).

La coronación de Enrique II fue acompañada de un intenso proceso de rescritura de la historia, eliminándose selectivamente los registros textuales favorables a Pedro I al tiempo que se potenciaba la aparición de obras que alababan las bondades Trastámara, su devoción y justicia compasiva, introduciéndolo ante las Cortes y el pueblo como la contraposición de su hermanastro (Rábade Obradó, 1995:227); sin embargo, había ciertos límites que el reciente rey no podía traspasar, no en un contexto dominado por el monismo ontológico: su «cruel» rival había sido el elegido de Dios para ocupar el trono de Castilla, su gobierno quedaba amparado por las leyes trascendentales que ordenaban la sociedad medieval. Antes de asumir plenamente su posición, Enrique II tuvo que justificar su rebelión convirtiéndola en un acto de justicia divina, adornando su traición con los oropeles de la voluntad de Dios; el tirano había sido castigado por sus pecados y él coronado por sus virtudes, adoptando el papel de un «monarca justo, protector de la Iglesia, protagonista de una generosa política de mercedes» que puso fin, en su misericordia, a un gobierno «cruel y ominoso, incapaz de premiar a sus buenos servidores, enemigo incluso de la Iglesia» (Rábade Obradó, 1995:234). Sin embargo, nunca pudo silenciar los ecos de su traición, ni consiguió denostar completamente a su predecesor; él quedaría como «El Fratricida» y «El de las mercedes», complementario al ambivalente título del Cruel Justiciero. La historia nunca podrá definir con solo un atributo a Pedro I, y quizá ese detalle es lo que más le humaniza al situarlo al margen de los confines del ideal, más próximo que un Planeta y más vivo que un Prudente; quizá, como señalaba Ruiz Ramón trasladándolo al mundo de la Comedia, simplificar su figura sea un mecanismo reductor que lo hace más comprensible y, por ello, más sencillo de juzgar:

Querer ver en el rey don Pedro de *El médico* de su honra o solo a Pedro el Justo o solo a Pedro el Cruel, no solo es quedarse con una imagen incompleta, con una sola de sus caras, empobreciendo su condición centáurica, contradictoria y extraordinariamente rica de personaje teatral, sino también romper la unidad dramática y trágica del universo

coherentemente trabado por Calderón, donde no existen ni personajes ni situaciones planas. ¿Por qué imponer la monosemia allí donde reina la polisemia? El rey don Pedro de *El médico* es, a la vez, el justo y el cruel, [...] el que ama la justicia y termina obrando la injusticia, el que se ofrece como mediador en los casos de honor y media en el deshonor, el que, como Mencía, asocia la daga del infante con su propia muerte, y presa del mismo terror y la misma turbación padece la alucinación de su sangriento fin, y el que, como Gutierre, obra bajo el impulso del recelo y el malentendido, y, finalmente, teniendo conciencia de la crueldad de Gutierre y de la inclemencia de su acción piensa que ha actuado cuerdamente (Ruiz Ramón, 2000:86-87).

La entrada en escena de Pedro I ya introduce su severo sentido del deber: de camino a Sevilla, el infante cae violentamente de su caballo quedando sin «pulso, color y sentido» (2012:174); a pesar de la gravedad de sus heridas, el rey no detiene su avance, primando su obligación de llegar a la capital a sus afectos familiares, afectos, por otra parte, tampoco descuida, asegurándose antes de partir de que asistan a su hermano y lo deja a buen recaudo de don Arias y el resto de nobles que viajan con él:

REY
Llegad a esa quinta bella
que está del camino al paso,
don Arias, a ver si acaso
recogido un poco en ella,
cobra salud el infante.
Todos os quedad aquí,
y dadme un caballo a mí,
que he de pasar adelante,
que, aunque este horror y mancilla
mi rémora pudo ser,
no me quiero detener
hasta llegar a Sevilla.
Allá llegará la nueva
del suceso.

(Calderón de la Barca, 2012:174-176)

A pesar de ser ampliamente conocida, su «fiera condición» (2012:176) sigue causando el asombro del privado, cuyas censuradoras palabras —«¿Quién a un hermano dejara, / tropezando desta suerte / en los brazos de la muerte? (2012:177)— son rápidamente silenciadas por don Diego, señalándose en este breve intercambio de versos la crispación y división existente dentro de su corte: «[...] Si oyen las paredes, / los troncos, don Arias, ven, / y nada nos está bien» (2012:177). Una vez en Sevilla, la severidad inicial es compensada por su generosidad y su buen gobierno, ya que nada más cruzar las puertas de la ciudad empieza a leer los memoriales y premiar a sus vasallos,

ofreciendo sus propios anillos a los pobres y garantizando ventajas razonables y provechosas a los soldados que luchan en su nombre (2012:218). En sus primeras actuaciones como soberano, Pedro I se comporta como una *fons honorum* ejemplar, consciente en todo momento del decoro y consideración que debe a sus súbditos, siendo la mejor demostración de ello su trato hacia Leonor:

LEONOR Señor, a vuestras plantas
 mis pies, turbados, llegan;
 de parte de mi honor vengo a pedirlos
 con voces que se anegan en suspiros,
 con suspiros que en lágrimas se anegan,
 justicia; para vos y Dios apelo.

REY Sosegaos, señora, alzádel suelo.

LEONOR Yo soy...

REY No prosigáis de esa manera.
 Salíos todos afuera.
 Hablad agora, porque si venisteis
 de parte del honor, como dijisteis,
 indigna cosa fuera
 que en público el honor sus quejas diera
 y que a tan bella cara
 vergüenza la justicia le costara.

(Calderón de la Barca, 2012:219-220)

En las audiencias es donde más se percibe la responsabilidad y sistema de gobierno del rey, quien se ve como «un Adlante a quien descansa / todo el peso de la ley» (2012:225), una ley impregnada de honor y tensiones restitutorias en la que el porvenir de Leonor, desprovista de familiares varones que la protejan, queda en manos de una justicia civil perennemente decantada hacia sus propios intereses: «Pedí justicia, pero soy muy pobre, / quejeme dél pero es muy poderoso» (2012:224). Su pleito y las reacciones que este despierta en Mencía y don Gutierre dan a entender que su precaria situación se ha visto prolongada largo tiempo, el suficiente como para que a Solís haya podido cortejar y desposarse con otra, siendo así que mientras ampliaba su casa y su honra, la reputación de la dama se ha ido reduciendo hasta quedar permanentemente dañada y en boca de toda la ciudad, cifrando en sus versos la mascarada de simulo y disimulo inherente a las sociedades fundamentadas en el honor: «y tanto esta opinión se ha dilatado / que en secreto quisiera más perdella / que con público escándalo tenella» (2012:224). A pesar de

su fama y parte de culpa –la propia Leonor la admite al reconocer ser «liberal de amor» y «escasa de honor» (2012:224)–, Pedro I jamás la reprueba ni compromete el pundonor que le debe por ser mujer –ese «privilegio antiguo» femenino del que habla Veturia en *Las armas de la hermosura* (1969p:953)–, escuchando serenamente su alegato sin dejar que sentimientos personales ni valoraciones ajenas influyan en su juicio. El monarca, en su faceta de distribuidor y garante del honor, asume como propia la restitución de Leonor, la cual es sumamente compleja al estar él casado y haber quedado libre de culpa: «el más riguroso juez / no halló causa contra mí» (2012:239-240). Pero Gutierre no ha conocido todavía al más riguroso juez, porque hasta entonces no se ha hallado en presencia de «El Justo»; su inmaculado honor va a verse cuestionado a medida que el de la despreciada doncella gana credibilidad:

REY	[...] Pero yo haré justicia como convenga en esta parte, si bien no os debe restituir honor que vos tenéis. [...] Y fiad, Leonor, de mí, que vuestra causa veré de suerte que no os obligue a que digáis otra vez que sois pobre, él poderoso, siendo yo en Castilla rey.
-----	---

(Calderón de la Barca, 2012:226)

La Corona tiene en la tragedia una clara función reequilibradora, anticipada en las dádivas hechas al soldado y al anciano y ampliamente desarrollada en su respuesta a Leonor. Todos los estamentos e individuos son tratados con respeto y cortesía –a veces próxima, las más distante–, si bien sus medios de imponer justicia son en extremo particulares y dan pie al juego de escondidos y tapadas característico de sus audiencias; ciertamente, su estrategia funciona, puesto que su regia presencia y cargo impide a sus interlocutores mentir, y al creerse solos, estos confiesan impropiedades que de ningún otro modo hubieran sido reveladas: noble tan orgulloso como Gutierre no hubiese admitido en ningún otro contexto las licencias tomadas con Leonor, del mismo modo que Enrique solo reconoce sus yerros forzado por su obligación vasallática. Este juicio teatralizado es el recurso que le permite ser justo con todos los implicados, enfrentándolos en sus mentiras y exponiendo las verdades incuestionables de cada caso:

REY *(Ap.)* Que dijese le apuré
el suceso en alta voz
porque pueda responder
Leonor, si aqueste me engaña;
y, si habla verdad, porque,
convencida con su culpa,
sepa Leonor que lo sé.

(Calderón de la Barca, 2012:242)

Si el rey pretende evitar la parcialidad que ha definido a sus alguaciles, ha de escuchar la versión de don Gutierre antes de decidir cómo actuar, pues cualquier otra decisión lo convertiría en un tirano. No obstante, hay algo más detrás de su voluntad de justicia, un deseo de control –sobre la verdad, sobre los acusados, sobre todo lo que le rodea– fuertemente arraigado en su psicología, que acompasa la sensación de escrutinio experimentada sobre todo por las esposas: así como Mencía se siente continuamente acechada por los severos ojos de Solís, este está siendo vigilado por un soberano que extiende su control sobre toda la ciudad paseándola a solas durante toda la noche en aras de saber todo lo dicho, murmurado e incluso cantado en sus dominios. Don Diego ve en su ronda un acto sabia prudencia –«Bien haces, / que el rey debe ser un Argos / en su reino, vigilante» (2012:281-282)–, pero pronto queda desencantado al escuchar el relato completo:

REY Vi valientes infinitos,
y no hay cosa que me canse
tanto como ver valientes
y que por oficio pase
ser uno valiente aquí;
mas, porque no se me alaben
que no doy examen yo
a oficio tan importante,
a una tropa de valientes
probé solo en una calle.

DON DIEGO Mal hizo tu majestad.

REY Antes bien, pues con su sangre
llevaron iluminada...

DON DIEGO ¿Qué?

REY ...la carta del examen.

(Calderón de la Barca, 2012:284)

A medida que avanza la representación se hace más evidente la tendencia a la ejemplaridad del personaje, consecuencia política de sus inquietudes personales: las únicas escenas en las que pierde su fría imperturbabilidad son en aquellas donde considera que su autoridad real se ha visto comprometida por algún acto indecoroso, como lo es el mero ademán de posar la mano en la espada delante de su presencia; el gesto impulsivo de Gutierre y Arias lo enfurece enormemente, siendo esta la primera vez que muestra su severidad encerrándolos en prisión por tal de alejarlos de su presencia:

REY ¿Qué es esto?
 ¿Cómo las manos tenéis
 en las espadas delante
 de mí? ¿No tembláis de ver
 mi semblante? Donde estoy,
 ¿hay soberbia ni altivez?
 Presos los llevad al punto,
 en dos torres los poned,
 y agradeced que no os pongo
 las cabezas a los pies.

(Calderón de la Barca, 2012:247-248)

A la «fiera condición» citada por Arias se le añaden ahora los adjetivos «riguroso» y «cruel» empleados por Solís, complementarios a su vez de la valoración de Coquín: «Dicen que sois tan severo / que a todos dientes hacéis» (2012:235). El criado es quien más cerca está de la persona que se oculta detrás de la majestad, y por ello es quien más sospecha de sus intenciones, como le comenta a don Gutierre: «Señor, yo llego a dudar / [...] de la condición del Rey» (2012:269). Lo que el noble considera cobardía y deshonor es en realidad una prudente intuición nacida de su apuesta, la cual sintetiza la concepción de justicia del soberano, situada entre la recompensa –«Pues cada vez / que me hiciéredes reír / cien escudos os daré» (2012:233-234)– y el cruel castigo –«Y si no me hubiereis hecho / reír en término de un mes / os han de sacar los dientes» (2012:234)–. Es importante destacar que, a pesar de que la acción de *El médico* transcurra en una España literaturizada, era imposible impedir que el auditorio estableciera relaciones entre el personaje y el auténtico Pedro I de Castilla, por lo que forzosamente han de moverse en realidades parecidas y, en menor o mayor grado, equivalentes. En la ficción y en la realidad, el rey es –y fue– consciente de la inestabilidad de su posición, y su temor a ser destronado se tradujo en un rigor despiadado, reconducido en la Comedia en forma de castigos inusuales y tan indescifrables como su persona. Pedro I desconfía de los infantes,

desconfía de sus caballeros y desconfía de todos sus vasallos, siendo el rigor un escudo protector que lo separa y resguarda de una colectividad amenazadora. Por ese motivo disfruta desconcertando a quienes se le acercan y se enfrenta puerilmente con galanes envalentonados en medio de las calles sevillanas, por esa razón disecciona a su entorno y a todos los que le rodean tan intensamente como lo hace don Gutierre.

Existen verdaderamente pocas diferencias entre ellos, variando solamente el origen de su enajenación, pero no su causa: ambos están obsesionados por mantener su estado y ser respetados por el conjunto social, centrándose uno en su honor y el otro en la obediencia. Ni el *médico* es un despiadado y maléfico marido ni el rey es tan ecuánime ni incorruptible como le gusta pensar, dado que sus dictámenes se ven en ocasiones influenciadas por sus intereses personales, como ocurre en la liberación de don Arias; por más que la orden sea dada por el Trastámara, es él quien le concede la gracia del indulto, gracia que no extiende a Solís, cuya falta es idéntica a la de su compañero de celda pero no cuenta con sus amistades en la corte. Probablemente, la decisión del rey esté motivada por su necesidad de asegurarse el favor del privado de Enrique, premisa que explicaría la elección de las palabras «agradézcenos la vida» (2012:289): la deuda contraída con el rey impone una cláusula de honor en don Arias que le impediría atentar contra su vida, ya que como noble queda obligado a compensar la generosidad de su protector. No obstante, de nada le sirve esta estrategia, porque el caballero huye con el Trastámara a Consuegra, haciéndose implícita su colaboración en la traición fratricida. Este personaje no llega a crecer dentro de la trama, pero desde el prisma del honor su posición es hartamente comprometida al encontrarse situado entre un rey legítimo y un heredero posible al trono estando su lealtad y honra dividida entre su antipatía personal por Pedro I y su fidelidad estamental.

La tensión entre Pedro I y el futuro Enrique II alcanza su clímax en el acto tercero, concretamente en la audiencia de Solís, en la cual se reconstruye miméticamente la realizada previamente con Leonor. La denuncia del marido humillado devuelve a los implicados y al lector-espectador a mediados del primer acto, asentando, gracias a la estructura paralelística de las tramas de Leonor y Solís, una sensación de parálisis y repetición aparentemente insuperable: los dos ven su honor mancillado a causa de un tercero –promesa de matrimonio incumplida; aparición de un hombre en su casa–, los dos se encuentran con un obstáculo que les impide reparar su afrenta –su condición de mujer; la condición real del asaltante–, por lo que han de solicitar a la *fons honorum* que los restituya, estando esta incapacitada para hacerlo en ese momento –el estado civil de don

Gutierre; su relación familiar–; por último, el abrupto final de la reunión y la mudanza del rey, provocada por una nueva ofensa –el enfrentamiento de los nobles y su encarcelamiento; el corte y la huida de Enrique– que desplaza la de la dama y el caballero a un segundo término deja a las víctimas desamparadas –«¡Ay de mí, honor perdí! / ¡Ay de mí, mi muerte hallé!» (2012:250); «¿No hay, claros cielos, decidme, / para un desdichado muerte? / ¿No hay un rayo para un triste?» (2012:363)–, sentimiento que los lleva a iniciar y concluir el destino trágico de Mencía, marcando ella mediante la invocación de la mala estrella del *médico*⁷¹ el camino de la fatalidad y recorriéndolo él tras decidir asesinar a su esposa. Como «[...] el mismo caso pide / el daño el propio remedio, / pues al revés lo repite» (2012:350), el rey ordena a Solís esconderse para que escuche la versión del infante con la condición de mantener en secreto todo lo que allí se revele (2012:350); aceptado el requisito, da paso a su hermano, a quien recibe, como lo hizo en su momento con Gutierre, con frialdad y versos cortados:

REY	Vengáis norabuena, Enrique, aunque mala habrá de ser pues me halláis...	DON GUTIERRE	A mí vuestra majestad me dé la mano, si mi humildad merece tan alto bien. [...]
DON ENRIQUE	¡Ay de mí, triste!	REY	De vos, don Gutierre Alfonso...
REY	...enojado.	DON GUTIERRE	¿Las espaldas me volvéis?
DON ENRIQUE	Pues, señor, ¿con quién lo estáis que os obligue...?	REY	...grandes querellas me dan.
REY	¡Con vos, infante, con vos! [...] ¿Vos, Enrique, no sabéis que más de un acero tiñe el agravio en sangre real? [...]	DON GUTIERRE	Injustas deben de ser. (Calderón de la Barca, 2012:237-238)
DON ENRIQUE	No os entiendo. (Calderón de la Barca, 2012:351-352)		

⁷¹ Este punto se analiza detalladamente en el apartado *La verbalización de la tragedia*.

Mediante un arranque críptico que subraya la decepción y enojo de la autoridad, Pedro I turba a su interlocutor y lo sitúa desde el principio en una clara posición de desventaja en la que el acusado, dando por hecho que el rey conoce la totalidad de sus faltas, confiesa los secretos que ha estado ocultando hasta entonces. Sin embargo, su plan no da, esta vez, el resultado esperado, porque Enrique, simplemente, no es Gutierre: sus privilegios le han hecho perder todo respeto por las leyes del honor, ignorando sus límites y preceptos por tal de conseguir el objeto de su deseo: cuando el rey le impide excusarse recordándole que Mencía «es beldad tan imposible» (2012:353), «[...] belleza que no admite / objeción» (2012:354), él le contesta simplemente que «el tiempo todo lo rinde, / el amor todo lo puede» (2012:354), despreciando tanto los continuos rechazos de la dama como la afrenta que sus acciones están causándole al noble que lo acogió en su casa y le ofreció su caballo tras resultar herido; el galán está tan ofuscado por sus pasiones que considera legítimo cortejar a una casada meramente por haberla conocido antes que su marido –«Pues yo, señor, he de hablar. / En fin, doncella la quise» (2012:355)–, a quien menosprecia por ser, en comparación con su regia persona, un indigno pretendiente: «¿Quién, decid, agravió a quién? / ¿Yo a un vasallo...?» (2012:355). De sus palabras se destila el mismo desdén estamental tan soberbiamente exhibido por cierto capitán apeado en Zalamea que también se creyó intocable por «ser quien era», otro poderoso protegido por su rango y por el mismo código social que impide a sus víctimas cobrarse su venganza:

REY	¿Y no sabéis dónde la daga perdisteis?
DON ENRIQUE	No, señor.
REY	Yo sí, pues fue adonde fuera posible mancharse con sangre vuestra a no ser el que la rige tan noble y leal vasallo. ¿No veis que venganza pide el hombre que, aun ofendido, el pecho y las armas rinde?

(Calderón de la Barca, 2012:356)

El honor de don Gutierre es dependiente de su obediencia y lealtad a la Corona, y por lo tanto le es imposible atacar al infante, aun teniendo pruebas fehacientes de su culpabilidad, sin comprometer la fama de su linaje. En aras de salvaguardar la imagen del rey –cuyo honor está, por ser el varón de más rango dentro de su núcleo familiar, vinculado al de su hermano–, el noble decide poner fin discretamente a los excesos de Enrique –«Solo a vuestra majestad / di parte, para que evite / el daño que no hay»– para así impedir que llegue a producirse un agravio que le fuerce a actuar: «si le hubiera, de mí fíe / que yo le diera el remedio / en vez, señor, de pedirle» (2012:348). Atacar el honor de «tan noble y leal vasallo» es un acto de tiranía tan contrario a los principios monárquicos y tan rebelde a la autoridad del soberano que este no pudo más que silenciarlo para evitar, al menos, continuar ofendiendo a Solís, quien escucha romperse su honra silenciosamente oculto, cumpliendo diligentemente las órdenes de su señor aun en la tensa situación en la que se encuentra: «Callad» (2012:354), le exige el rey a Enrique, lamentándose de su decisión en los apartes –«¡Válgame Dios, ¡qué mal hice / en esconder a Gutierre!» (2012:354)–, consciente de cuánto acaban de complicarse las cosas. Las injurias y las desdichas se acumulan una a una en la sangre de don Gutierre, agravando su ya severa enfermedad de honor, un honor, por otra parte, que consume pero tiene a su vez la capacidad de sanar al ser antídoto a los abusos de los poderosos; no obstante, Enrique solo puede apagar sus pasiones «venciéndose a sí mismo», objetivo al que pretende guiarle su hermano a través de sus advertencias:

REY	<p>El honor es reservado lugar donde el alma asiste; yo no soy rey de las almas. Harto en esto solo os dije. [...] Si a la enmienda vuestro amor no se apercibe, dejando vanos intentos de bellezas imposibles donde el alma de un vasallo con ley soberana vive, podrá ser de mi justicia aun mi sangre no se libre.</p>
-----	--

(Calderón de la Barca, 2012:352-353)

El honor al que hace referencia Pedro I es aquel «patrimonio del alma» axiomático y sagrado, superior a cualquier mortal por insigne que sea su posición y legado, espada y escudo que –siempre que se encuentren en las manos adecuadas– protegen al vasallo,

ensalzan al noble y dignifican al monarca, trinidad social contra la blasfema el infante cada vez que ronda las puertas de la quinta de Solís; mas qué puede realmente hacer el muro de la honra, tan intangible y volátil, contra un tirano ambicioso y soberbio incapaz de aceptar la justicia de su rey natural, incapaz de aprovechar todas las oportunidades de enmienda ofrecidas por su hermano y que prosigue en sus intentos. Sus auténticos propósitos centellean en la hoja de su daga –«Tomad su acero, y en él / os mirad: veréis, Enrique, / vuestros defetos» (2012:356)–, cuyo corte augura las dos muertes que ocurrirán a continuación, una sobre el escenario y otra fuera de ella, en el teatro de mil tragedias que será Montiel (2012:388). En la última audiencia del rey, la muerte se sienta en su trono y ordena fraguar las cuchillas del honor y del destino que empuñan Gutierre y Enrique de Trastámara, las cuales no descansarán hasta hundirse en sus vainas. Por más que la piedad procure señalar el camino a la justicia con sangre y lamentos (2012:392), por más que el cobarde criado se atreva a denunciar la locura de su señor, la rueda de la restitución ha empezado a girar, siendo imposible de detener hasta que las puertas y las almas queden marcadas. La súplica de auxilio de Coquín llega demasiado tarde, y la misericordia se queda reunida, en mortal asombro, delante las puertas de la venganza:

COQUÍN

Gutierre, [...]
 Hoy, obligado
 a tal sospecha, que halló
 escribiendo –¡error cruel!–,
 para el infante un papel
 a su esposa, que intentó
 con él que no se ausentase
 porque ella causa no fuese
 de que en Sevilla se viese
 la novedad que causase
 pensar que ella le ausentaba...
 con esta inocencia, pues
 –que a mí me consta–, con pies
 cobardes adonde estaba
 llegó y el papel tomó,
 y, sus celos declarados,
 despidiendo a los criados,
 todas las puertas cerró;
 solo se quedó con ella.
 Yo, enternecido de ver
 una infelice mujer
 perseguida de su estrella,
 vengo, señor, avisarte
 que tu brazo altivo y fuerte
 hoy la libre de la muerte. [...]
 De su casa lo has tratado
 tan cerca que ya has llegado,
 que esta es su casa, señor.

REY Don Diego, espera. [...]
 ¿No ves sangrienta una mano
 impresa en la puerta?

(Calderón de la Barca, 2012:395-398)

Una de las principales similitudes de *A secreto agravio* y *El pintor* es que sendas tragedias concluyen, esencialmente, tras la revelación del crimen: en la primera solo ocho versos separan la confesión de Silva del cierre, alargándose en la historia de Roca a veintidós, de los cuales once corresponden a la defensa del uxoricida por parte de los «jueces» y el resto a las bodas entre Porcia y el príncipe, ajenas a la acción principal. Asimismo, los testimonios que ambos ofrecen a la autoridad son parciales y en absoluto correspondientes con la realidad, ya que ninguno de ellos ha escuchado la perspectiva de la esposa y han ido llenando los silencios y confusiones con sus propias certezas, las cuales protegen al uxoricida y le garantizan el perdón y protección del rey portugués y el príncipe napolitano. Sin embargo, la confesión de Coquín es seguida de tres escenas, quedando todavía ciento ochenta y siete versos hasta los dos que forman la posterior *captatio benevolentiae*; del mismo modo, sus palabras tampoco recogen la verosímil pero falsa versión del asesino, sino que resumen la verdad de lo acontecido: el criado, a diferencia de su predecesor y sucesor, ha presenciado los requiebros del marido y la virtud de la esposa, conoce la inocente intención de su carta y las oscuras sospechas de don Gutierre, capaces de convertir su muestra de honradez en infamia; solo él puede presentar a la mujer como una víctima completamente inocente, pues es el único que lo sabe, el único no solo en *El médico*, sino en toda la constelación de tragedias de honor. Y si bien Coquín no logra salvar la vida de Mencía, consigue evitar que la justicia se posicione abiertamente a favor o encubra su asesinato al denunciar abiertamente a su señor, sin medias verdades ni sospechas que le permitan eludir su castigo. La mano ensangrentada señala hogar del culpable, su intervención y la del *médico* remarcan vehementemente la inocencia de la esposa:

LUDOVICO No la vi el rostro, mas solo
 entre repetido ayes
 escuché: «Inocente muero;
 el cielo no te demande
 mi muerte». Esto dijo y luego
 expiró [...].

(Calderón de la Barca, 2012:392)

«Inocente», adjetivo agónicamente repetido por la dama antes de su sacrificio – «No me juzgues culpada; / el cielo sabe que inocente muero»; «una mujer no mates inocente» (2012:376)– y en su lecho de muerte, verdad irrefutable que se pone en conocimiento del rey quien, de nuevo, solo emite su sentencia tras escuchar, esta vez bajo el rebozo de terceras personas y del disimulo, las explicaciones de ofensor y ofendido. Toda la construcción dramática de Pedro I, su singular forma de aplicar justicia, la trama de Leonor, la del bufón y la risa, las promesas hechas y las reparaciones negadas, cada uno de los afluentes de la Comedia desembocan en esa noche, en esa calle y la decisión del monarca, el mismo que se propone salvar a Mencía mediante otra de sus notables «industrias» (2012:397) y se descubre impotente ante la rapidez y previsión del *médico*, siendo ahora él el desconcertado; obligado a actuar por ser el «supremo juez» (2012:397) de su reino, el honor, ese rey de reyes en el teatro áureo, le frena la mano, pues su ley ampara la «acción tan inclemente» cometida por su «cruel» vasallo: «No sé qué hacer; cuerdamente / sus agravios satisfizo» (2012:398).

A sus confusiones debe añadirse el grillete de la culpa, porque, por pequeña que sea, él es en parte responsable de la muerte de Mencía: no solo dejó marchar a su hermano antes de resolver por completo las denuncias de don Gutierre, sino que lo deja solo, humillado y en posesión de una daga que compromete la reputación de la casa real aun cuando este le había advertido que se vería forzado a limpiar él mismo su ofensa. Así pues, su reputación está condicionada al silencio de Solís, al que no puede atacar ni tampoco dejar impune delante de tantos testigos; perdida la resolución inicial –«No he de poder / sosegar hasta que halle / una casa que deseo» (2012:393)–, todo en la obra se paraliza y queda en suspenso hasta que el hado se presenta, tapado con mantos, ante él: Leonor sale al amanecer para ir a la iglesia, y su casual encuentro salva el honor del rey al tiempo que le permite cumplir la palabra previamente dada:

REY	Pues sois acreedor, ¡por Dios!, de mis honras, que yo os di palabra, y con gran razón, de que he de satisfacer vuestro honor, y lo he de hacer en la primera ocasión.
-----	--

(Calderón de la Barca, 2012:399)

Como si todo estuviera orquestado por el destino, en ese preciso instante sale don Gutierre de su casa, «loco» y «furioso» (2012:400) para informar a Sevilla –y más concretamente, al rey– del triste accidente que ha causado la muerte de su mujer, entre llantos y muestras de dolor que conmoverían a los presentes si no supieran ya la verdad de lo ocurrido. En un acto de macabra credibilidad, Solís señala al cadáver y las blancas sábanas empapadas de escarlata, «[...] prodigio que espanta, / espectáculo que admira» (2012:405) y prueba, finalmente, de su inocencia. Terrible imagen que asombra al rey, pero no le impide continuar con su planeado castigo, imponiéndose desde ese momento la enmascarada lengua del disimulo: «La prudencia es de importancia; / mucho en reportarme haré» (2012:404). Sabiendo implícitamente que cuenta con el beneplácito de la dama⁷², ordena al viudo desposarse inmediatamente con Leonor, castigando con la fama mancillada de la novia su pecado de honor:

REY Cubrid ese horror que asombra, [...] símbolo de la desgracia. Gutierre, menester es consuelo; y porque le haya en pérdida que es tan grande con otra tanta ganancia, dadle la mano a Leonor, que es tiempo que satisfaga vuestro valor lo que debe y yo cumpla la palabra de volver en la ocasión por su valor y su fama. [...]

DON GUTIERRE ¿No queréis que escarmentado quede?

REY Esto ha de ser, y basta.

DON GUTIERRE Señor, ¿queréis otra vez, no libre de la borrasca, vuelva al mar? ¿Con qué disculpa?

REY Con que vuestro rey lo manda.

(Calderón de la Barca, 2012:405-406)

⁷² Leonor demuestra tener una visión del honor muy parecida a la de don Gutierre, siendo capaz de llegar a unos extremos similares de sacrificio por tal de recuperar su reputación: «Que menos perder importa /la vida, cuando me dé / este atrevimiento muerte / que vida y honor perder» (2012:245). Teniendo esto en cuenta, la decisión de Pedro I resulta menos despótica, puesto que se limita a limpiar la deshonra de la dama ofreciéndole la posición que Solís le prometió y negó posteriormente.

Pedro I sabe que el «escarmiento» que busca don Gutierre se encuentra en la soledad que le garantiza el luto, la cual daría tiempo a borrar las huellas de sus agravios e impediría el nacimiento de nuevas preocupaciones de honor; de igual forma, desposarse tan prontamente podría despertar los celos y susurros de sus vecinos, situación que amenazaría una vez más su honra. Y es precisamente por esos motivos y por la profunda aversión que Solís muestra hacia la mera idea de comprometerse nuevamente que el monarca decide ajusticiarlo mediante unas bodas desiguales que deslucen el honor de su casa, siendo este un castigo ejemplar que respeta la presunta inocencia del asesino al tiempo que le impide obtener la tranquilidad que anhela. En palabras de Antonio Regalado, «don Pedro, al usurpar el papel del confesor y tergiversar el de juez, ni absuelve ni castiga al transgresor, condenándolo a la atormentada reviviscencia del trauma y privándolo de la posibilidad de todo arrepentimiento» (Regalado, 1995, I: 369). Su cruel justicia adquiere aquí toda su significación, siendo un digno adversario del «notable sujeto» (2012:404) al que se enfrenta en una velada contienda de hipótesis que exponen descarnadamente la verdad y responsabilidad de todos los implicados en la tragedia:

DON GUTIERRE ¿Si vuelvo a verme
 en desdichas tan extrañas,
 que de noche halle embozado
 a vuestro hermano en mi casa?

REY No dar crédito a sospechas.

DON GUTIERRE ¿Y si detrás de mi cama
 hallase tal vez, señor,
 de don Enrique la daga?

REY Presumir que hay en el mundo
 mil sobornadas criadas
 y apelar a la cordura.

DON GUTIERRE A veces, señor, no basta.
 ¿Si veo rondar después
 de noche y de día mi casa?

REY Quejarseme a mí.

DON GUTIERRE ¿Y si cuando
 llego a quejarme me aguarda
 mayor desdicha escuchando?

REY ¿Qué importa si él desengaña
 que fue siempre su hermosura
 una constante muralla
 de los vientos defendida?

DON GUTIERRE ¿Y si volviendo a mi casa
hallo algún papel que pide
que el infante no se vaya?

REY Para todo habrá remedio.

DON GUTIERRE ¿Posible es que a esto le haya?

REY Sí, Gutierre.

DON GUTIERRE ¿Cuál, señor?

REY Uno vuestro.

DON GUTIERRE ¿Qué es?

REY Sangralla.

(Calderón de la Barca, 2012:406-408)

Médico y monarca se miden, aparte del resto de personajes y entre susurros, en el ajedrez del honor, quedando ambos en tablas: el de Borgoña ve su autoridad respetada y paga con su silencio el de don Gutierre; por su parte, Solís limpia su ofensa, queda libre y obtiene el privilegio de colgar su recién estrenado escudo de armas en las puertas de su casa, marcando con sangre su honor, un honor violento y vengativo que silencia la alegría e incluso impide al soberano sonreír, siendo su adusta expresión un reflejo del severo código normativo que domina la sociedad que él rige (Parker, 1975:17), mundo abocado a la tragedia resumido en la áspera advertencia del rey, «No es ahora tiempo de risa», y la triste respuesta del gracioso: «¿Cuándo lo fue?» (2012:396-397).

Federico de Ursino

El eco de sus palabras resonará quince años más tarde en la Nápoles de *El pintor*, gobernada por un joven príncipe más galán que soberano cuya autoridad y presencia palidece en comparación al inmenso titán que fue, anteriormente, Pedro I de Castilla. Sin embargo, dentro del entramado dramático de esta tragedia no puede existir mejor monarca que Federico de Ursino, pues a través de él pinta el hado su cuadro de pesares: por sus amores con Porcia, el príncipe reconoce y amparó a don Álvaro mientras este caminaba sin rumbo, sin recursos y abandonado de su suerte por la capital catalana, iniciándose una

amistad entre los dos: «Procuré albergarle, siendo / desde allí mi camarada» (1968:277). Ese encuentro fortuito le lleva de regreso a Italia justo el día de los esponsales de Serafina y don Juan, siendo en casa de su protegido donde se reúna con su dama y conozca a la «hermosura divina» (1968:283) que le ha de llenar de desvelos antes de volver a partir. Sus viajes hacen de él el perfecto vínculo entre Gaeta y Barcelona, y aunque realmente es la pieza común que favorece el reencuentro de determinados personajes, su implicación en la trama es mínima, puesto que si lo esperable era que don Álvaro, en aras de seguir a Serafina, lo acompañara en su siguiente viaje a España⁷³ —como, de hecho, solicita: «Y es lo que pedirte quiero, / que me vuelvas a enviar, / pues hay hoy embarcación» (1968:287)—, esa opción queda inmediatamente descartada por la negativa de don Luis: «Aunque agradezco el deseo, / no has de ir [...] / por lo menos, por ahora» (1968:287). Con todo, el primer impedimento resulta ser su mayor protección, ya que ir con el príncipe implicaría ajustarse a una ruta prediseñada y le forzaría a «ser quien es» en todo momento, requisitos que no solo limitarían enormemente su tiempo en solitario en la ciudad, sino que directamente le impedirían llevar a cabo el secuestro; ciertamente, Fortuna se pone a su favor cuando le fuerza a fletar un barco, pudiendo entonces asumir una nueva identidad y ofreciéndole plena libertad para cometer su delito. Por otra parte, como don Álvaro no utilizó un sistema de transporte con un origen y destino determinado, es imposible saber que estuvo en Barcelona durante las fiestas de Carnaval, y al haber llevado en secreto su relación con Serafina no existen motivos que lo conviertan en sospechoso, salvo su prolongada ausencia. No obstante, incluso este cabo suelto se ve fácilmente superado, porque aunque su familia es forzosamente consciente de su huida, asumen que su apresurada marcha —«Y sin despedirme, ¡ay cielos!, / de mi padre y de mi hermana, / vine a ver a Serafina» (1968:334)— es un acto de rebeldía contra una decisión paterna, justificando en el miedo y el arrepentimiento su larga estancia en Nápoles:

PORCIA Mi padre dejó el gobierno,

⁷³ La súbita partida de Ursino es, esencialmente, lo que posibilita que la venganza de don Juan se lleve a cabo, puesto que al tener que adaptarse al horario de las galeras que regresan a Cataluña —«El patrón de las galeras / [...] trae orden de que / en él un hora no esté» (1968:285)— no puede asistir a las fiestas que don Luis ha organizado en honor a los recién casados, siéndole imposible aplazar, como le pide el anciano caballero, la partida de las galeras debido a la promesa hecha a don García de Toledo: «No puedo, / que está empeñado mi honor [...] / harto me pesa por vos» (1968:286). Por esta circunstancia, el príncipe no reconoce al Roca cuando este le ofrece posteriormente sus servicios.

ya lo sabéis, por razón
de retirarse a vivir
a la aldea de Belflor.
Mi hermano, que embarazaba
aquesta resolución,
con haber sin su licencia
ídose, sin que él ni yo
sepamos dónde, le ha dado
de apresurar la ocasión,
de suerte que irse mañana
intenta de aquí.

(Calderón de la Barca, 1968:322)

PORCIA De todo eso le disculpa
la libertad de los años;
fuera de que ¿qué delito
es, señor, si lo miramos
sin pasión, que un hombre mozo,
viendo que has determinado
querer vivir en la aldea
entre dos rudos villanos,
neciamente se despeche,
y que, mal aconsejado,
falte de tu vista un mes,
Que desde que vino ha estado
temeroso de tus iras,
en la casa retirado
del monte, sin salir de ella?

(Calderón de la Barca, 1968:345)

Tampoco don Juan retorna a Gaeta acompañando a la corte de Ursino, pues sus requiebros amorosos lo mantienen alejado de obligaciones y travesías⁷⁴. Su instinto es el que le hace regresar, en su búsqueda, a la pequeña población italiana, dando por hecho «que si aquí fue amor primero, / aquí sin duda vendría» (1968:365) su huida esposa, llegando por mera casualidad a Nápoles: la reciente afición del príncipe por la pintura⁷⁵ le lleva a contratar al pobre pintor, que viaja hacia la capital solo para informarle que su encargo está acabado. Federico acaba tan conmovido por la descripción de la obra y los

⁷⁴ En un característico diálogo de medias verdades, el príncipe confiesa a Porcia su triste estado, variando solamente el objeto de sus desvelos: «Pues ha muchos días que yo / de Nápoles también faltó, / porque una grande tristeza / me tiene tan retirado, / que en esta vecina quinta / lloro tu ausencia; y es tanto / el gusto de vivir solo, / que aquestos días he dado / en no salir della [...]» (1968:356)

⁷⁵ Su gusto por los pintores españoles —«Y aun de España, pues yo he hallado / alguno que a Apeles puede / competir [...]» (1968:356)— favorece enormemente a Roca, pues su nacionalidad —«Español, ¿qué te obligó / a esperarme aquí?» (1968:367)— predispone su contratación.

sentimientos que en ella se esconden –«Que trayendo mis desvelos / celos, me has hablado en celos» (1968:368)– que se atreve a pedirle retratar en secreto a una bella dama que vive en una quinta próxima, singular «fineza» que solo el español, por su condición de extranjero y por sus capacidades artísticas, puede realizar:

PRÍNCIPE Sabrás que de una belleza
que una vez vi solamente,
tan rendido llegué a estar,
que no la pude olvidar,
con haber vivido ausente.
Hoy, bien acaso, he sabido
dónde retirada vive; [...]
imagino que no hubiera
cosa que más divirtiera
mis penas y mis rigores
que tener suyo un retrato.
Tú, al fin, como forastero,
no la conoces, y quiero
fiarle de ti. [...]
Ya sé
que es difícil de pintar
si es perfecta la belleza,
pero de tu gran destreza
puedo el acierto fiar.
Y cuando por el acierto,
español, no te eligiera,
por el secreto lo hiciera. [...]
Yo a la puerta prevenido
a todo trance estaré
por lo que allí sucediere:
de que he de librarte infiere.

(Calderón de la Barca, 1968:368-370)

En Nápoles, Ursino hace dos juramentos, uno a cada cónyuge: a ella le da su palabra de mantener en secreto su identidad y paradero, a él le asegura su protección. Estas promesas, destinadas originalmente a amparar a Serafina y Roca son las que entrecruzan sus caminos y cargan el arma de la fatalidad al reunirlos en el bello jardín donde pasea la enamorada del esposo y el príncipe, unidos en su dolor y sus celos, anhelantes de una belleza imposible y a la vez inolvidable. Ambos se ven a reflejados en el Hércules del cuadro, separados de su amada Deyanira por el centauro del honor, mito conyugicida que esboza el desenlace de la tragedia. Conjuntamente, sus promesas enlazan el argumento principal y el secundario, revelando todo el complicado juego de relaciones desarrollado a lo largo de la representación, cuya magnitud y extensión sorprenden al incrédulo Belardo, el único testigo de las astucias e idas y venidas de sus señores: «Solo

esto faltaba ahora», murmura en un aparte, «que estuviese enamorado / el amante de la hermana / de la dama del hermano» (1968:361). En cuestión de horas tendrá el hastiado casero que añadir el marido a la ecuación, a quien deja entrar en su faceta de pintor y lo deja encerrado con llave junto a la infeliz secuestrada. Los entresijos amorosos de *El pintor* construyen una fuerte subtrama en la que se muestran los distintos mecanismos y realidades de dos personajes que comparten la problemática entre honor y amor en la que se ve sumido el joven galán⁷⁶, siendo sus actuaciones totalmente opuestas: mientras que Álvaro se dedica a perseguir a Serafina e impone sus sentimientos al honor –tanto el de ella como el suyo–, Federico decide alejarse de ella puesto « que es necedad, que es locura, / idolatrar hermosura / antes perdida que hallada» (1968:286). No obstante, su prudente distancia no consigue frenar su pasión y, sin lograr vencerse a sí mismo, el príncipe acaba melancólico y enfermo de amor, albergando aun, como le confiesa veladamente a don Juan, la esperanza de poder conseguirla: «Y en tanto que amor percibe / modo en que pueda rendido / solicitar sus favores...» (1968:369).

Por el retrato que Porcia hace de él, parece que sus requiebros y enamoramientos fugaces son algo común, añadiéndose a sus continuos desvelos los celos de la dama presentes en cada uno de los actos: en el primero, le recrimina que su fe no fue estimada «en esta prolija ausencia», desconfiando de sus palabras y sus disculpas (1968:280-281); en el segundo, su canción cifra los celos que siente, señal convenida cuya sutilezas Federico no llega a –o no desea– comprender, siendo el criado quien las verbalice: ¿Quién, sino tú, tuvo puesta / en música su pasión? (1968:323). En el tercero, sin embargo, el galán no podrá seguir esquivando las recriminaciones de Porcia, puesto que en sus respuestas ya no tendrán el salvoconducto del más leve atisbo de duda:

PORCIA Siempre yo quejarme trato.

PRÍNCIPE ¿Por qué ahora?

PORCIA Porque sé

⁷⁶ La pluralidad de visiones se empieza a tratar en *El médico de su honra* y se concentra en el último aparte de don Gutierre y Pedro I, donde el viudo expone una concepción del honor centrada en las apariencias y las probabilidades de la deshonra mientras que el rey realza la importancia de la verdad frente a la teoría verosímil surgida de los celos y la enajenación del caballero.

que os tiene un hermoso encanto
en Nápoles divertido.

(Calderón de la Barca, 1968:356)

Por más que Ursino sea un galán volátil y, por lo tanto, no sea un perfecto ejemplo de virtudes que contraste la conducta del amigo, nunca pierde consciencia de su honor y lo mantiene en todo momento, desde la promesa de no retener las galeras en el puerto de Gaeta al sagrado otorgado a don Juan. Sus intentos no comprometen verdaderamente el decoro debido a Serafina, y se mueve siempre dentro de los límites marcados por ella – «Una y otra razón vuestra / ya conmigo han alcanzado / su pretensión» (1968:361), le responde, respetando sus deseos, cuando ella le solicita su silencio y que se marche–, demostrando que sus escarceos personales no interfieren con sus obligaciones de noble y de príncipe; probablemente, esa sea una de las razones que le impulsen, a parte de su interés y el formalismo del género dramático, a casarse con Porcia, para así borrar las trazas de que lo vinculan al crimen y cerrar el conflicto honrando al padre del asesinado con un matrimonio «ilustre» (1968:387). Por su parte, el papel de Porcia en la Comedia es fundamentalmente el de dama tramoyera, cuyo único objetivo y deseo es estar junto a su interés amoroso, aunque no por ello su actuación resulta menos importante dentro de la arquitectura trágica, dado que es gracias a ella que los antiguos amantes se vuelven a encontrar. A su vez, es quien organiza la cacería y convoca a Federico en la quinta donde se halla Serafina, por lo que, siguiendo la cadena de causas y consecuencias, sin su intervención Roca jamás la hubiera encontrado. De esta forma, todos los personajes participan activa o pasivamente en la muerte de la esposa, incluso aquellos que parecen desaparecer en los laterales de la Comedia, esto es, don Luis y don Pedro, los padres que, a un mismo tiempo, recuperan y entregan a un hijo, los ancianos que reaparecen cuando se derrame la sangre de su linaje y futuro:

DON JUAN ¿Qué esperáis? ¡Matadme todos!

PRÍNCIPE Ninguno intente injuriarle;
que empeñado en defenderle
estoy. [...]

DON PEDRO ¿De quién ha de huir? Que a mí,
aunque mi sangre derrame,
más que ofendido, obligado
me deja, y he de ampararle.

DON LUIS

Lo mismo digo yo, puesto
que aunque a mi hijo me mate,
quien venga su honor, no ofende.

(Calderón de la Barca, 1968:386)

En la escena de la venganza es donde más sentido cobra la caracterización de la autoridad: el príncipe propicia sin saberlo el avance de la trama, se descubre como un espectador lo suficientemente implicado en la acción como para comprender rápidamente los motivos y relaciones que subyacen debajo del crimen, al tiempo que se encuentra separado de la historia principal lo justo e imprescindible como para evitar su intervención mientras esta va evolucionando. Así pues, Ursino asume aquí por primera vez su función de garante del orden y salva al uxoricida aplicando las leyes del honor, las mismas que le fuerzan y le permiten conservar la promesa de protección⁷⁷ hecha al asesino. Sin embargo, incluso en esta situación su interferencia dramática es tan mínima como la ejercida por Sebastián I, pues, como se apuntaba en el apartado dedicado a *El pintor*, son los padres quienes auténticamente ejercen de jueces, siendo su sentencia favorable también al derecho de restitución, culminando con sus frías e impersonales palabras una tragedia que se cobra una vida inocente en aras de limpiar las apariencias, sangre que rebosa la copa del honor de padres, maridos y gobernantes y en la que se refleja, con pavor, cómo el honor todo lo puede.

LA VERBALIZACIÓN DE LA TRAGEDIA

La palabra contiene la esencia de lo profético. Lo «posible» solo se convierte en «certidumbre» al ser expresado, la abstracción intangible troca en realidad inequívoca siempre que sea expresada con seguridad durante suficiente tiempo; el ser humano se construye, se protege, hiere, ama, sufre y vive a partir de palabras, se expone y se oculta tras su manto. Existe la convicción de que las cosas, una vez dichas, cobran vida: la voz

⁷⁷ Antes de saber qué ha ocurrido, el príncipe exige que se respete la vida de don Juan, impulsado en el que se refleja su parcialidad y las ataduras de honor que influyen en su juicio: «Al que pretenda injuriarle / le quitaré yo mil vidas, / puesto que está en esta parte / en mi confianza» (1968:385).

da cuerpo al temor, lo transporta del espacio del subconsciente –de lo íntimo, de lo salvable y controlable– al ágora pública, donde es expuesto y sometido al juicio del propio individuo y el de la colectividad. La sociedad moderna tiende a silenciar aquello que la hace vulnerable y verbaliza lo superficial, lo positivo, lo que no tiene la capacidad de herir. Y si la modernidad empieza a nacer en el siglo XVII, también en él debe nacer el «silencio del alma», la protección bajo una máscara muda que vive, como diría Bances Candamo, diciendo sin decir (1970:57); no obstante, por más que Margarita se repita que le «basta callar» (2000a:229), por más que Leonor admita que, en determinados trances, «no hay cosa como callar» (1960h:1025), los sentimientos no pueden contenerse eternamente: al final, con «suspiros, del dolor mudos despojos, / también la boca a razonar aprende, / como con llanto y sin hablar los ojos» (Quevedo, 1981:497); en el silencio de su intimidad, el ser acaba desprendiéndose del peso de la angustia, el miedo y el deseo y expresa todo lo que no le es permitido sentir:

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Esta redondilla, atribuida al conde de Salinas y popularizada por Calderón (Suárez Miramón, 2008:440), es un lugar común dentro del teatro áureo y del suyo propio, brújula y plegaria recordada por un gran número de sus personajes, cuya interioridad queda revelada al lector-espectador a través de la música⁷⁸, mecanismo que desenmascara disimulando, sincera sin exponer y «ejerce un poder extraterrenal en los personajes, sirviendo muchas veces de aviso velado o de oráculo para la psicomaquia que los atormenta» (Gilabert, 2016:143). También en angustiosos monólogos caerá la máscara del honor, obligándose el protagonista, en guerra consigo mismo, a enfrentarse al terror que los paraliza; en ese oasis verbal, Solís, Roca y Almeida batallan contra ellos mismos,

⁷⁸ En el teatro calderoniano, la redondilla aparece habitualmente musicada y relacionada con un contexto amoroso; ejemplos de ello se encuentran en *Darlo todo y no dar nada*, *Eco* y *Narciso*, *El encanto sin encanto*, *El mayor encanto, amor* y *Los tres afectos de amor*.

conscientes de que están acercándose a un abismo sagrado y sacrificial que condenará a todos los implicados en su discurso:

DON LOPE ¿Osará decir la lengua
qué tengo...? Lengua, detente,
no pronuncies, no articules
mi afrenta, que si me ofendes,
podrá ser que castigada
con mi vida o con mi muerte,
siendo ofensor y ofendido
yo me agravie y yo me vengue.
No digas que tengo celos...
Yo lo dije, ya no puede
volverse al pecho la voz.
(Calderón de la Barca,
2011a:149-150)

DON GUTIERRE Estos celos... ¿Celos dije?
¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva
al pecho la voz; mas no,
que si es ponzoña que engendra
mi pecho, si no me dio
la muerte, ¡ay de mí!, al verterla,
al volverla a mí podrá,
que de la víbora cuentan
que la mata su ponzoña
si fuera de sí la encuentra.
¿Celos dice? Celos dije.
(Calderón de la Barca,
2012:311-313)

DON JUAN ¿Qué es lo que pasa por mí,
fortuna deshecha mía?
Pero no lo digas, no;
que aun de ti no quiero yo
oírlo, porque sería
conmigo estar desairada
mi pena, al ver que una vida
que perdonó acontecida
no perdona pronunciada.
(Calderón de la Barca,
1965:363)

La formulación de la afrenta activa los resortes del honor, siendo ya imposible escapar de su ley: el marido, «aunque procure enmendarse», ha vislumbrado su agravio y debe limpiar su deshonra porque, tal y como se lamentaba Curcio, «[...] una vez declarado, / [...] por decir que tuvo causa, / lo ha de llevar adelante» (2000b:192). Sus palabras son su primera mecha, sanguijuela y bala, su confesión ha abierto un resquicio en la virtud de sus mujeres tan visible y verosímil para ellos como para la colectividad. Ellos son los que inician el recorrido de la venganza, sin saber que sus pasos han sido guiados por todo un universo de presagios: en las tragedias de honor, las palabras pavimentan el camino de la muerte; el destino de los protagonistas es desvelado en frases, conceptos, lamentos y consejos aparentemente inconexos entre sí que han ido envolviéndoles calladamente, empujándolos a un destino inevitable.

La dramaturgia calderoniana está fuertemente impregnada de alusiones al hado; presente y futuro se entrecruzan en multitud de ocasiones mediante los tres mecanismos

del sueño profético, los horóscopos natalicios y los «discursos del destino», denominados así en esta tesis a falta de un término establecido, dado que este tipo de augurios no han sido estudiados de forma independiente. Este recurso fue mayormente utilizado por el dramaturgo durante su primera etapa de producción –apareciendo, por ejemplo, en *La gran Cenobia* y *El sitio de Breda*⁷⁹–, y se encuentra especialmente desarrollado en *A secreto agravio*, obra que se abre con el ardiente enamorado que espera el barco en el que viaja su esposa y se cierra entre olas e incendios. A lo largo del primer acto, aparecen frecuentemente y siempre en boca de Leonor o Lope los elementos «fuego» y «mar», términos empleados frecuentemente en la poesía amorosa que tienen en sus respectivos parlamentos una finalidad dicotómica: en el caso del enamorado, las fuerzas opuestas se unen a fin de expresar lo absoluto de su amor, relacionándose paralelamente cada una de ellas con un personaje y un atributo concreto; de este modo, él es incendio e impaciencia y ella agua y calma, creándose la armonía a partir de su unión. No obstante, todo lo que en el galán son deseos y esperanzas muta en la joven casada en quejas –«Quéjase el mar a la tierra / cuando en lenguas de agua toca / los labios de opuesta roca»; «Quéjase el fuego si encierra / rayos que al mundo hacen guerra» (2011a:126)– y desdichas, siendo su pesar tan inconmensurable que hasta el agua queda transformada en fuego; ambos son introducidos en llamas de amor o de dolor, separados por el mar donde morirá ahogado don Luis:

DON LOPE Volara abrasado y ciego,
pues quien al viento se entrega
alas de viento navega,
y las de amor son de fuego. [...]
(Ap.) ¡Suspiros, ofreced viento a las velas,
si es que en los mares de fuego
bajeles de amor navegan!

(Calderón de la Barca, 2011a:111 y 122)

⁷⁹ En *La gran Cenobia*, Astrea, sacerdotisa de Apolo, predice sin pretenderlo el futuro de la reina, en ese instante herida en el fondo de una cueva: «Herida y sangrienta estás... / Donde mísero trofeo / de la soberbia serás» (1969ñ:85). Poco después, traicionada en cierta forma por Decio, Cenobia será presa de Aureliano y exhibida a los del tirano Aureliano. Más adelante, su premonición indirecta vuelve a repetirse en su diálogo con Decio, a quien desea el laurel con que será coronado al final: «Libre Roma de un tirano, / tú seas emperador» (1969ñ:86). En el caso de *El sitio de Breda*, a pesar de que en su introducción al drama Valbuena comprenda los malos augurios de Flora –«una sospecha me abrasa, / y astrologo el corazón, / no sé qué le avisa el alma» (1969l:112)– como un «sueño profético» (1969l:104), la dama está totalmente consciente durante su formulación, por lo que su intervención ha de situarse de la categoría aquí propuesta.

LEONOR Salga en lágrimas deshecho
 el dolor que me provoca
 el fuego que al alma toca. [...]
 Y sin paz y sin sosiego
 todo lo abrasen veloces,
 pues son de fuego mis voces
 y mis lágrimas de fuego.

(Calderón de la Barca, 2011a:124-125)

En el segundo acto comienza propiamente la vida familiar de los esposos, cuya unión propicia la desaparición del conflicto fuego / agua; únicamente se menciona una palabra del campo léxico del segundo elemento, «abrasar», en referencia a la carta enviada por don Luis, la cual reactiva las tensiones trágicas y relaciona, por primera vez, el fuego con la muerte directamente: «Con abrasalle y rompelle»; «Rogándome que le vea, / que estoy muerta por leelle» (2011a:159). Leonor utiliza una hipérbole común para expresar su impaciencia, mas con ese último verso sentencia su suerte, puesto esa decisión la llevará a reunirse con su antiguo amante, muriendo verdaderamente por haber leído su mensaje. Su «abrasión» pasa de ser emocional a física en el tercer acto, tal y como ella misma predice –«Desde la noche triste / que en tantas confusiones abrasada / Troya a mi casa viste» (2011a:197)– antes de que don Juan irrumpa en escena; su curiosa elección de palabras –«[...] Aunque él me dijo / que antes que en el mar sepulte / el sol sus rayos, vendrá» (2011a:198)–, cuya única intención es la de informar de la próxima llegada de Almeida, no puede dejar de impactar un lector-espectador consciente en ese momento del asesinato del pretendiente español, escena por otro lado cargada de tensión y concluida, nuevamente, con la amenaza de la muerte, emparejada, esta vez en boca del barquero, con el mismo verbo utilizado posteriormente por Silva: «Que sin duda que en el mar / tendrán sepulcro los dos» (2011a:192). Después de este *impasse*, Manrique recupera la imagen de Troya mientras se arroja al mar para huir de las llamas del incendio, uniéndose en su intervención el fuego con el mar: «Que soy de esta Troya Eneas. / Al mar me voy a arrojar» (2011a:208). Tras el criado sale Almeida, ocurriendo finalmente el presagio anunciado, en ese preciso lugar, unos días antes, pues entre agua y cenizas aparece el esposo con el cuerpo de Leonor, abrasada en el fuego de los celos de su esposo:

DON LOPE Esta muerta beldad, esta
 flor en tanto fuego helada,
 –que solo el fuego pudiera
 abrasarla, que de envidia

quiso que no resplandezca—,
esta, señor, fue mi esposa.

(Calderón de la Barca, 2011a:208)

Si los contrarios elementos unen a los esposos, la muerte será el gran vínculo entre los antiguos amantes: esta se aposenta en los labios y mente del galán en el instante en el que descubre el nuevo estado de Leonor, hacia ella parecen dirigidos todos sus esfuerzos; de todos los enamorados, él es quien presenta una mayor «pulsión de muerte», nublandose su razón hasta tal punto que llega a entregarse «alegre» al esposo, buscando en su rendición un fin digno a su posición social que le permita «entregar el ser, la vida y el alma / a un honrado sentimiento / y no a una infame venganza» (2011a:171), versos que demuestran como incluso en el espacio de la muerte, el honor sigue siendo la preocupación principal. Don Luis es consciente de lo imposible de sus anhelos, y, sin embargo, Amor es un dios tirano, una invencible fuerza que lo arrastra a un violento final. Su funesta influencia empaña la relación de los esposos desde el principio, ya que la pretensión de la dama de olvidar el sufrimiento experimentado en Castilla —«Ya la voz última aquí / se despida del dolor» (2011a:127), murmura al arribar al puerto lusitano— queda frustrada por la aparición del amante, haciéndose con su llegada el pasado presente, impidiendo cualquier posibilidad de futuro o felicidad:

DON LOPE	Mas ¿cómo ha de olvidaros ni ofenderos?, que quien antes de veros pudo amaros mal os podrá olvidar después de veros.
LEONOR	Yo me firmé rendida antes que os viese, Y, vivo y muerto, solo en vos estaba, porque sola una sombra vuestra amaba; pero bastó que sombra vuestra fuese. ¡Dichosa yo mil veces si pudiese amaros como el alma imaginaba!, que la deuda común así pagaba la vida, cuando humilde me rindiese. Disculpa tengo, cuando, temeroso y cobarde, mi amor llega a miraros, si no pago un amor tan generoso. De vos, y no de mí, podéis quejaros, Pues, aunque yo os estime como esposo, es imposible, como sois, amaros.

(Calderón de la Barca, 2011a:137)

Su primer parlamento es un juego a tres de tensiones y medias verdades en el que el portugués expone en su cortés galanteo la angustia de don Luis, incapaz de olvidar la hermosura que deslumbra a su reciente esposo; por su parte, Leonor rechaza indirectamente al soldado en su respuesta a don Lope, marcando así una distancia y tensión insalvables entre ellos. Sus últimos versos vaticinan la triste realidad de su compromiso, iniciado por poderes y obstaculizado por los celos, la desconfianza y la incapacidad de Leonor de asumir plenamente sus recién adquiridas obligaciones maritales, puesto que por más que comprenda el peligro que supone la presencia constante del galán en su calle y puerta –«Este hombre ha de obligarme, / con seguirme y ofenderme, / a matarme y a perderme» (2011a:160)– sigue cediendo a las presiones de don Luis, poniéndose en situaciones que hieren su honor y la separan de su marido. Solo cuando acepta plenamente su nuevo estado puede dejar atrás su pasado y centrarse en su vida en Lisboa, aceptando así los sentimientos de Almeida y floreciendo en ella nuevas semillas de amor.

Sin embargo, su decisión es demasiado tardía, dado que su destino está ya sellado, y la dama muere antes de que a su amor le dé tiempo a madurar plenamente; realmente, nunca pudo, por como era, amarlo del todo. Paralela a la evolución afectiva de la casada se desarrolla el germen de la sospecha en su compañero, en cuya mente se aloja la idea de la venganza desde el incidente del tapado; agraviado y con temor de ser su vergüenza expuesta, empieza a concebir su estrategia de silenciosa restitución, haciendo partícipe al público mediante tres versos que señalarán la culminación de sus propósitos: «Y a la venganza mía / tendrá ejemplos el mundo, / porque en callarla fundo» (2011a:168). El segundo acto se cierra con una variación del tercetillo –«El que de vengarse trata, / hasta mejor ocasión / sufre, disimula y calla» (2011a:174)–, finalizándose tanto este como el anterior con una ominosa resolución: «Siga mi suerte atrevida / [...] porque he de amar a Leonor / aunque me cueste la vida» (2011a:140). Adicionalmente, Almeida retoma en esta estrofa los verbos con los que prudentemente ha perdonado la vida del transgresor – «Y cuando no, aquí no hay causa / para mayores extremos: / sufre, disimula y calla» (2011a:171)–, empleándolos también en el monólogo que lo sentencia:

DON LOPE	Pues ya no quiero buscalla –¡ay cielos!– públicamente, sino encubrilla y celalla; que un ofendido prudente sufre, disimula y calla. [...] Y hasta que pueda logrilla
----------	---

con más secreta ocasión,
ofendido corazón:
sufre, disimula y calla.

(Calderón de la Barca, 2011a:187-188)

La continuación de su desagravio es introducida cándidamente en la discusión de los criados, contraponiéndose lo festivo de sus argumentos con la tragedia recién ocurrida y la que está por llegar: «Notable suceso ha sido», como dice Manrique, el encuentro de la cinta y el asesinato de don Luis; «Más notable será agora / la venganza» (2011a:196), le advierte Sirena. Sus palabras, unidas a las pronunciadas por don Juan, turban y preparan al lector-espectador para la próxima muerte, repitiéndose por última vez la macabra enseñanza del marido agraviado en boca de otro celoso asesino: «De esta suerte ha de vengarse, / quien espera, calla y sufre» (2011a:202).

Si bien Calderón siguió introduciendo elementos premonitorios en sus dos tragedias de honor posteriores, el discurso del destino es esencialmente característico de *A secreto agravio*; este se da de modo muy superficial en *El pintor* y es, en *El médico*, más indirecto, dado que aparece, mayormente, asociado a un concepto u objeto concreto, auténtico catalizador de las desgracias de los personajes con los que se vincula. La obra empieza ya en acordes de fatalidad con la violenta caída de Enrique, símbolo de su ceguera pasional y moral (Arellano, 2002:28), entrada con sangre que marca el camino de un sangriento desenlace: «Si las torres de Sevilla / saludan de esa manera, [...] / nunca dejara a Castilla» (2012:174). Su mala estrella pronto ilumina a Mencía, llenando su hogar de resplandores de cuchillas y augurios de muerte, advertidos rápidamente por el infante:

DON ENRIQUE ¡Ay, don Arias, la caída
no fue acaso, sino agüero
de mi muerte! Y con razón,
pues fue divino decreto
que viniese a morir yo
con tan justo sentimiento
donde tú estabas casada,
porque nos diesen a un tiempo
pésames y parabienes
de su boda y de mi entierro. [...]
Que pienso que esta caída
ha de costarme la vida,
y no solo por caer,
sino también por hacer
que no pasase adelante
mi intento; y es importante
irme, que hasta un desengaño

cada minuto es un año,
es un siglo cada instante.

(Calderón de la Barca, 2012: 192 y 200-201)

El destino actúa en Sevilla a través de un caballo encabritado y una daga, emblemas de la pasión y la soberbia del Trastámara, «jeroglífico» de sus delitos (2012:356), presentes y futuros, siendo en la quinta de Solís la «[...] brillante / lengua de acero elegante» (2012:346) que vocifera sus agravios y en la corte un anticipo de su traición en Montiel: «¿Tú la daga que te di / hoy contra mi pecho esgrimes? / ¿Tú me quieres dar la muerte?» (2012:358). La visión de su mano ensangrentada sobrecoge al rey, atisbándose en ella su próximo asesinato:

REY ¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto?
 ¡Ah, qué aprehensión insufrible!
 Bañado me vi en mi sangre,
 muerto estuve. ¡Qué infelice
 imaginación me cerca,
 que con espantos horribles
 y con helados temores
 el pecho y el alma oprimen!
 Ruego a Dios que estos principios
 no lleguen a tales fines
 que con diluvios de sangre
 el mundo se escandalice.

(Calderón de la Barca, 2012:359-360)

La huida de Enrique a Consuegra acrecienta las sospechas del monarca, por más que don Diego procure convencerle de lo accidental del suceso (2012:380); mas, para pesar del caballero, la música en Calderón jamás miente ni se equivoca, y esta ya anuncia por las calles de Sevilla las auténticas intenciones del Trastámara: «Para Consuegra camina», cantan unas voces a lo lejos, «donde piensa que han de ser / teatros de mil tragedias / las montañas de Montiel» (2012:388). No obstante, el puñal no es únicamente una señal del fin de su reinado, sino que es, al mismo tiempo, un símbolo de su comienzo: en su audiencia con el rey, Leonor lo asocia con una «cuchilla», cuyo «sangriento giro que entre nubes de oro / corta los cuellos de uno y otro moro» (2012:220), refiriéndose con toda probabilidad a la guerra castellano-granadina de 1361; la unión entre la justicia y la sangre es remarcada inicialmente por la primera víctima de honor de Solís, a quien la dama demuestra conocer en profundidad:

LEONOR Don Gutierre es caballero
que en todas las ocasiones
con obrar y con decir
sabrá, vive Dios, cumplir
muy bien sus obligaciones;
y es hombre cuya cuchilla
o cuyo consejo sabio
sabrá no sufrir su agravio
ni a un infante de Castilla.

(Calderón de la Barca, 2012:320)

En *El médico*, la tragedia está engarzada en la empuñadura de un puñal: con uno corta Enrique la confianza y vida de su hermano, una daga olvidada hiere el honor de don Gutierre y una cuchilla limpia la afrenta del esposo; la imagen de sangre derramada es un *leitmotiv* constante, el cual aparece verbalizado, sin contar las expresiones comunes del lenguaje como la recogida en los versos «Que ignoro, acaso presumes, / que sé el respeto que debo / a tu sangre y tus costumbres?» (2012:257), hasta en diecinueve ocasiones⁸⁰, aumentando su presencia a medida que se enajena la mente del marido. De todas las menciones, las más relevantes son las verbalizadas por Mencía, ya que en ellas se predice el ardid restitutorio de don Gutierre: la primera se exclama al verle llegar a sus brazos armado —«Al verte así presumía / que ya en mi sangre bañada / hoy moría desangrada» (2012:278)—, repitiéndose el sueño y los versos en su última intervención, despertando de su desmayo: «¿No vía [...] / que en mi sangre bañada / moría, en rubias ondas anegada?» (2012:376). Que los sueños y vivencias de los esposos se tiñan de carmín no es casual, como nada lo es en las Comedias calderonianas; todo forma parte del tapiz del destino, salpicado de venganza por la imprecación de Leonor, cuya honra reclama la sangre de su agresor:

LEONOR ¡Muerta quedo! Plegue a Dios,
ingrato, aleve y cruel,
falso, engañador, fingido,
sin fe, sin Dios y sin ley,
que, como inocente pierdo
mi honor, venganza me dé
el cielo. ¡El mismo dolor

⁸⁰ Una en el primer acto en el verso 1015; tres en el segundo, vv. 1384, 2026 y 2028 y quince en el último: vv. 2097, 2099, 2191, 2251, 2268, 2281, 2285, 2293, 2306, 2488, 2699, 2852, 2937, 2939 y 2942

sientas que siento, y a ver
llegues bañada en tu sangre
deshonras tuyas porque
mueras con las mismas armas
que matas, amén, amén!

(Calderón de la Barca, 2012:249-250)

Los hados siempre se cumplen, aunque nunca de la forma esperada; de este modo, la dama dirige sus quejas exclusivamente a don Gutierre, pero será Mencía quien pague su pasada afrenta, sin que por ello se contradiga lo predicho; al fin y al cabo, la pareja está conformada por dos cuerpos y una única alma, *topos* amoroso sutilmente hilado por el dramaturgo en las escenas de rencuentro y separación, siendo esta misma circunstancia la que evita que el «médico» falte a la promesa hecha a su señor de que la sangre con la que lavaría su deshonra sería la suya propia –«No os turbéis; con sangre digo / solamente de mi pecho» (2012:345)–, aun estar refiriéndose a la de su esposa:

DON GUTIERRE [...] Pues si vivía
yo sin alma en la prisión
por estar en ti, mi bien,
darme libertad fue bien
para que en esta ocasión
alma y vida con razón
otra vez se viese unida,
porque estaba dividida
teniendo prolija calma
en una prisión el alma
y en otra prisión la vida.

DOÑA MENCÍA Dicen que dos instrumentos
conformemente templados
por los ecos dilatados
comunican los acentos;
tocan el uno y los vientos
hiere el otro, sin que allí
nadie le toque; y en mí
esta experiencia se viera,
pues si el golpe allá te hiriera
muriera yo desde aquí.

(Calderón de la Barca, 2012:264-265)

El cerco del destino huye de la Sevilla del «médico» a bordo de un barco castellano con origen a Nápoles, en cuyas orillas espera otro impaciente prometido. El hado y la muerte se convierten en los invisibles testigos de las bodas de don Juan y Serafina,

adquiriendo la presencia de un premonitorio rayo que ensordece las súplicas del pasado de la recién casada y que resuena en la estancia como disparo:

DON ÁLVARO Serás mía.

SERAFINA ¿Yo ser tuya?
 ¡Un rayo! ¡Válgame el cielo!

 (*Disparan dentro.*)

DON ÁLVARO ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta
 que el aire ejecute el trueno
 cuando tú el rayo pronuncias! [...]
 ¡Sentencia injusta!
 Adiós, Serafina.

SERAFINA Adiós [...].

DON ÁLVARO Piensa...

SERAFINA Juzga...

DON ÁLVARO ...que yo he de adorarte mucho.

SERAFINA ...que yo no he de amarte nunca.

(Calderón de la Barca, 1968:294-295)

La vida de Serafina transcurre en el breve instante que transcurre entre el rayo y el trueno, verdadero alférez de la tragedia en la obra: al rayo se inmola don Álvaro antes de la llegada de Porcia y el príncipe en el tercer acto —«No prosigas; que primero / que yo viva sin ti, un rayo / me mate...» (1968:351)—, su sonido advierte a la dama de su cercano desenlace, arcabuz que avanza la naturaleza de la venganza: «¡Ay de mí!, que ya este acaso / segunda vez sucedido, / mi muerte está pronunciando» (1968:351); la carne de los dos jóvenes queda abrasada por las balas de Roca, escribiéndose en sus cuerpos el mote escogido por el pintor: «Quien tuvo celos primero, / muera abrasado después» (1968:368). Como ocurre en *El médico*, la «profesión» del marido —es decir, la identidad que toman hasta volver a «ser quienes son»— está íntimamente relacionada con el *modus operandi* del crimen, estableciéndose en *El pintor* una vinculación más sutil, aunque no por ello menos absoluta; el cerco trágico empieza, utilizando las palabras de otro don Juan calderoniano, con un adagio cortesano (1960h:1002) cuyo significado trasciende durante la representación.

Esta singular evolución de conceptos poéticos está presente en las tres Comedias, siendo otra prueba más del incommensurable poder de la palabra, especialmente si está dicha de forma irreflexiva; en la historia de Juan Roca, la imagen petrarquista de la dama como sol resulta ser el motivo de sus desgracias, dado que la grandeza de su belleza la acaba haciendo un ideal inalcanzable, una felicidad ajena al mundo gris del honor: ya en su entrada en escena es comparada con el sol por don Luis –«Dadme, ¡oh bella Serafina!, / cuya hermosura divina / rayos con el sol reparte» (1968:260)–, comparación amable que pronto se tiñe de peligro al ponerse en boca del príncipe, pues muestra el influjo de su hermosura sobre los galanes: «¿Quién es una hermosa aurora, / huésped de Porcia bella, / con quien el sol es estrella?» (1968:283), pregunta él, olvidando su respeto a su enamorada; desde que sus rayos le alumbran, en la mente de Ursino queda fijada la imagen de Serafina, del mismo modo que esta continúa obsesionando a don Álvaro y embelesa a su marido, incapaz de plasmar en sus cuadros la luz que desprende su esposa:

DON JUAN Fuego, luz, aire y sol niego
que pintarse puedan; luego
retratarse no podrá
beldad que compuesta está
de sol, aire, luz y fuego...
Y así, me doy por vencido,
y te pido, si mi amor
volver quisiere a este error,
no lo permitas, corrido
de ver que no he conseguido
retratarte parecida.

SERAFINA Aunque quedo agradecida
a las razones que das,
ofrezco no volver más,
si me costase la vida,
a dejarme retratar
de tí, porque disgustado
no he de verte.

(Calderón de la Barca, 1968:299)

En este cortés y dulce diálogo se verbaliza la voluntad del destino, puesto que Fortuna forzará a don Juan a retratar una vez más a Serafina, sin saber que ella es la belleza a la que se refiere el príncipe quien, como ya conjeturaba en su primer encuentro (1968:258), no reconoce al pintor y le encarga retratar a su esposa, ofreciéndole su protección y dándole la posibilidad de llevar a cabo su venganza: «Cree de mí que, agradecido, verás tu deseo cumplido»(1968:370). También Fortuna hará que le sea

imposible pintarla hasta que no descubra su rostro, momento en el que Roca debe olvidar el pincel y retomar la pistola del honor; al final, sus palabras resultaron ser ciertas, ya que, por culpa de su hermosura, Serafina será siempre un bosquejo imposible de capturar. No obstante, la dama que él recuerda yace apagada desde su rapto; su luz muere en las aguas que la separan de su esposo, símbolo de su sepultada honra:

DON ÁLVARO Desde el instante
que desmayada en mis brazos
pasó del golfo del fuego
a incendios de agua, trocando
del un extremo a otro extremo
dos elementos contrarios,
no se enjugaron sus ojos;
pues apenas en el barco
se vio en mi poder, cobrada
de aquel pálido desmayo,
cuando a llorar empezó,
de suerte que un breve espacio
no han podido mis caricias
hasta hoy suspender su llanto.

(Calderón de la Barca, 1968:347-348)

Fuegos ahogados en fuego, hermosuras inocentes inculpadas por amantes incapaces de vencerse a sí mismos. En las tragedias de Leonor, Mencía y Serafina el honor es un hado inevitable y prefijado, un absoluto que avasalla mediante un compleja e imperceptible concatenación de palabras y hechos, de medias verdades y malas estrellas. En un universo donde «es todo el cielo un presagio, / y es todo el mundo un prodigio» (2016:120), la misericordia es un privilegio fuera de todo alcance, una llama extinguida por el apagador de la venganza, realidad trascendente en la impía mundanidad humana.

IX. CONCLUSIONES.

LA PREGUNTA SIN RESPUESTA DE COQUÍN

Sumidos en la crisis económica, social, religiosa y política, en medio del hambre y la enfermedad, el Barroco tuvo que hallar la «respuesta» (Maravall, 2002:55) al centenar de dudas y desvelos que el Renacimiento les deja en herencia, respuestas que se encontraron retornando a la protectora y asfixiante seguridad del dogma. En España, la monarquía absolutista engarza en corona las joyas tridentinas en aras de revestir su poder de trascendencia –desterrando de sus fronteras aquellas que debilitaban su «jurisdicción y su control» (Fernández Collado, 2018:458)– y, al lado de la Iglesia, consigue no solo pervivir, sino fortificar su posición en medio de una sociedad en pleno proceso de deconstrucción y reordenación. Desde Felipe II a Felipe IV, el rey gobernará sobre el cuerpo de sus vasallos y la Iglesia se alzarán como «guardiana de la fides, es decir, de una verdad a-histórica inmutable y sagrada, y por ello mismo mediadora de salvación para todos los fieles» (Letocha, 2005:06). Mas, ¿quién podía reinar en el alma de aquellos que, por más vasallos que fuesen, por más intermediarios que necesitasen, Jehová había hecho a su semejanza? En este nuevo mundo estoicamente postridentino «que no deja lugar alguno a la libertad de conciencia» (2005:06), el alma continúa siendo solo de Dios y, por lo tanto, libre de cadenas, leyes y juicios humanos; ningún trono o casulla puede ser su juez.

Y así, monarquía e Iglesia, advertidos por los vientos de cambio que les habían mostrado solo unos años antes su propia fragilidad, trastocaron la antigua dádiva del honor, ese sentimiento presente en el corazón de cada hombre y mujer, e hicieron de ella un Argos de cien ojos y cien lenguas, centinela omnipotente y omnipresente cuyo rigor mantenía sujetas refrenar las pasiones y el crecimiento de un sentimiento de identidad que amenazaba la autoridad de las clases dirigentes. Será este honor sangriento y vigilante el que domine la Comedia áurea, utilizada como «gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva» (Maravall, 1990:13). Honor, dogma, gusto y estética construirán los arquetipos y argumentos que llenan el escenario de enamorados suspirantes, nobles que restituyen sus agravios y pecadores arrepentidos salvados por la Gracia. Más si el teatro solo hubiese sido un enclave ideológico endulzado con damas en traje de galán y parlamentos de amor, este

no habría conseguido convocar, representación tras representación, a su ejército de fieles, ni seguiría conmocionando a sus lectores cuatro siglos después. El teatro es y ha sido siempre un espejo donde el ser se encuentra consigo mismo y, para desengaño de los moralistas que procuraron cerrar los corrales para luego reabrirlos, los miedos, violencias y anhelos del público se filtraron en las tramas y tramoyas del discurso oficial. Fueron estos sentimientos, estos susurros de duda pronunciados por el albedrío que el honor no pudo silenciar, los que inspiraron a un joven dramaturgo ascendido a director de representaciones de la Corte, cuyo corpus es aparentemente tan contradictorio como sus espectadores.

El concepto del honor en el teatro de Calderón de la Barca ha derramado ríos de tinta en el mar de la crítica literaria, ha fascinado a lectores y público y ha mantenido a su autor, a veces para su desgracia, otras para su laurel, vivo en la inmortalidad del canon. No obstante, la mayoría de las veces, lector, espectador y crítico han fijado su mirada en el honor impío de las tragedias de venganza, asombrados por esa crueldad que en demasiadas ocasiones ha ocultado bajo la sangre la *intentio auctoris* de un dramaturgo que dedicó los últimos años de su vida al auto sacramental. Sin negar el inmenso valor de las aportaciones de la crítica histórica y contemporánea, estas se han centrado en obras o géneros concretos, resultando en consecuencia parciales en cuanto a focalizadas en una única faceta de las múltiples que presenta el honor en su dramaturgia. Tan solo el estudio de Antonio Rubió, escrito en 1882, aborda desde multitud de obras el concepto del honor de forma mínimamente integradora, partiéndose de diversos arquetipos dramáticos para acabar ofreciendo una conclusión unificadora. Sin embargo, la lectura ideologizada del catedrático invalida gran parte de su investigación, ya que su principal objetivo no es el análisis del concepto sino salvaguardar la catolicidad del dramaturgo, tergiversando el significado de versos, de escenas y hasta de Comedias completas a fin de transformarlas en «modelo de hidalgas y caballerescas virtudes» (Rubio, 1882:280).

Esta tesis es, por lo tanto, el primer trabajo sobre el honor calderoniano fundamentado en un corpus amplio estructurado tanto en grupos temáticos que aúnan obras de distinto género como en capítulos dedicados, por ser la honra su centro argumental, exclusivamente al análisis de Comedias concretas. Al mismo tiempo, la mirada global que caracteriza la investigación aquí llevada a cabo traspasa los límites de la dramaturgia y pone de manifiesto las correlaciones existentes entre su teatro y el contexto histórico del autor y las significaciones imaginarias que conformaban el universo simbólico español, fuente y origen de la psique de sus personajes. Convergidos

vida y teatro –esencias, por otra parte, imposibles de desligar–, a lo largo de estas páginas se demuestran y definen los dos rostros del honor calderoniano, presentes ambos en el corazón de todos y cada uno de los *dramatis personae* que pueblan su cosmos dramático; para comprender su crueldad y entender su misericordia, hay que partir de las pasiones que dominan la escena y ver como sus portadores sienten, controlan y son controlados por el honor, partiendo de sus hombros para alcanzar el mensaje cifrado por el autor. Por esa razón, mi investigación comienza con un estudio detallado del uso y significación del «soy quien soy», sentencia en todas sus acepciones que cifra el poder y debilidad del honor. Además de ser el primer estudio pormenorizado de uno de los *topos* dramáticos más importantes del siglo XVII, este capítulo expone cómo los personajes experimentan el honor como una pasión que, en equilibrio, garantiza la armonía y protege a los miembros más desprotegidos de la colectividad. El honor será el escudo que proteja a las damas de los intentos del tirano, al honor apelarán los cautivos cuando sus captores les nieguen la libertad y dignidad que su sangre les garantiza. Dentro de la estructura social, es el juez que establece los límites del poder entre y dentro de los estamentos, el mayor y muchas veces único protector de los miembros más débiles de la sociedad. La justicia del honor es, para la mujer y para el desamparado, el garante de la libertad y, como ya explicó a su escudero un sabio caballero de triste figura, por esos dos dones «se puede y debe aventurar la vida» (Cervantes, 2012: II, 505). Ese es el honor virtuoso, digno, inmortal que lleva a escena en su primera Comedia; ese es el honor que la joven Estela defiende ante el rey y por el que está dispuesta a morir:

ESTELA	Porque en poblado los hombres, porque en el monte las fieras, porque en el aire las aves, cielo, sol, luna y estrellas, aves, peces, brutos, gentes, astros, signos y planetas, digan, vean y publiquen, oigan, miren, noten, sepan, que hay honor contra el poder, que hay industria contra fuerza y que hay en mujeres nobles vida, honor, lauro y defensa.
--------	--

(Calderón de la Barca, 1960a:87)

Mas esta defensa pronto se descubre fino cristal, pues el honor no depende de uno mismo; es necesario que todos los miembros de la sociedad respeten su sagrado. En

consecuencia, cuando el «homicida del honor» decide imponer su pasión, este pierde su sentido protector, siendo solo la muerte la única capaz de vencer a aquel que no se vence a sí mismo. En ese sentido, perder el honor, es decir, dejar de ser considerado honrado a ojos de la «opinión», supone «dejar de ser quien se es», pérdida de identidad que niega al individuo su legítimo lugar en el mundo. Los límites del honor vertical se exploran más detenidamente en el capítulo dedicado a los conflictos relacionados con la autoridad real, en el que se destaca ese honor idealizado y, fundamentalmente, teórico, rápidamente anulado por los intentos del poderoso. Ante el agravio y la imposibilidad de conciliación, solo pueden ocurrir dos cosas: o bien el varón cuyo honor está asociado a la honestidad de la mujer limpia la afrenta asesinando a la dama o bien esta amenaza al tirano con el suicidio, acto que dejaría implícitamente a la *fons honorum* sumida en la deshonra. Esta imposible tensión de obediencia vasallática y honra solo puede solucionarla el monarca, el cual recordará, amedrentado por la dignidad lucreciana de su víctima, las obligaciones adscritas a su «ser quien es». No obstante, es necesario resaltar cómo son los miedos y deseos de los hombres, no el honor, lo que pone en peligro a las damas; Vicente solo decide matar a su esposa cuando despiertan en él los celos, siendo el honor el argumento objetivo, externo, impuesto, que justifica un crimen motivado por su pasión. También serán los anhelos de los gobernantes los que, en primer lugar, atenten contra la honestidad de Estela, Campaspe y Violante e impongan con sus actos la necesidad de una restitución sangrienta.

Por otra parte, en el capítulo titulado «La familia y los conflictos de honor», este se encuentra representado tanto en su distribución vertical como en la horizontal. Los enfrentamientos entre padres e hijos suelen producirse por la negativa del joven a seguir la *virtus* nobiliaria impuesta por el *pater familias*, enfrentándose la original concepción del honor con la meramente instrumental, la cual domina en la realidad de la Comedia. El honor se presentará, de nuevo, como un límite entre la virtud, encarnada por una dama noble que goza del respeto de su familia y la nobleza, y la pasión, *hybris* que gobierna en la mente y actos del «galán». Dado que los hijos viven en el hogar familiar y están sujetos a la autoridad del padre, deberán encontrar el modo de dejar de «ser quienes son» en aras de poder perpetrar, sin agraviarse ni atraer el rigor paterno, el estupro o el secuestro; en el momento que vuelvan a asumir su identidad se mostrarán como perfectos caballeros, hijos obedientes que escudan sus acciones en pretextos de amor o en «encantamientos» ajenos a su voluntad. Don Juan y don Álvaro seguirán considerándose nobles honrados aun a pesar de su crimen, paradoja solo comprensible si se parte de su visión manipulada

del honor. Es, en este contexto, sumamente reveladora la escena del encuentro de los dos amigos en *No hay cosa como callar*, en la que don Juan define de forma velada su honor como un bien heredado que le permite disfrutar de los privilegios de clase, sin tener por ello que aceptar ningún tipo de obligación. Su honor parte de la opinión y la fama de su linaje, y por lo tanto los valores inculcados por don Pedro son para él una representación de obligado cumplimiento, pero jamás una guía moral.

Esclavos de su soberbia, homicidas del honor de la inocente, violadores y secuestradores, don Juan y don Álvaro hubieran muerto si su historia hubiese brotado de cualquier otra pluma. Pero Calderón, como ya observó Ruiz Ramón, «se abstiene de toda reflexión moral, de toda intromisión personal mediante un juicio de valor. Su papel de dramaturgo consiste en presentar objetivamente un mundo en donde unos personajes viven una acción. Esa acción se desarrolla según unas leyes que le son propias» (1968:19), y es juzgada según un código social basado en la apariencia del honor. De esta forma, don Juan queda exonerado porque acepta, antes de que la espada de su padre caiga sobre él, desposarse con Leonor, mientras que don Álvaro ha de morir por lo público de su afrenta. En este juego de absoluciones y castigos, las auténticas víctimas serán las damas, esto es, la virtud y la honestidad: Leonor tendrá que despertar cada día junto a su violador, Serafina morirá a manos de su marido y en brazos de su padre. Esta injusticia atroz es la que muestra, incesantemente, el autor, quien en cada agravio vengado con sangre, en cada sacrificio de una inocente, denuncia cómo el auténtico honor, el defendido por Estela y custodiado por Leonor y Serafina, no tiene lugar en el mundo de los hombres, corrupto por la pasión y la violencia. Los abusos amparados por la «ley del honor» quedan expuestos en los conflictos entre padre e hija y los fraternales, en los que el honor se transforma en una cárcel física y simbólica para la mujer. Dorotea, Marcela y Ángela conseguirán escapar, gracias al género cómico y el amparo de una reina, de la muerte y lograrán alcanzar la libertad. Pero Julia, la inocente convertida en asesina, tendrá que morir para librarse de las cadenas que la sujetan al honor impío de Curcio. Salvada por la Gracia, se aleja del monte de violencia que su padre ha regado con la sangre de toda su familia, dejando atrás un mundo irrepento.

El honor traspasa los muros del hogar familiar en los casos en los que el padre y el hijo son rey y sucesor. En su dimensión política, el honor será sinónimo de la libertad negada por el padre tirano, aunque con un ligero matiz: Segismundo e Irene estarán también presos, pero será el honor la llave que abra las puertas de su torre. En el tiempo en que sus padres les niegan «libertad, vida y honor» (2016:141), ambos príncipes serán

ejemplo de violencia, llegando Irene en su agonía a vender su alma al diablo. Al mismo tiempo, Calderón desmitifica el aura de dignidad y sentido del deber con la que los reyes justifican el destierro del heredero mostrando cómo su rigor es el responsable del caos del reino, siendo ellos los que activen el funesto hado que pretendían evitar. Basilio y Polemón niegan o se atreven a comprobar la *gratia divinae*, y con ello niegan a sus herederos, y por extensión a sus vasallos, la libertad del albedrío. Por consiguiente, la sociedad acaba dividida entre los defensores de la razón de estado que ampara la decisión de los monarcas y aquellos que luchan al lado del heredero por tal de defender el albedrío. Acompañados, de forma más o menos explícita, por la luz de la Gracia, Irene y Segismundo se vencen finalmente a sí mismos y muestran misericordia ante sus padres, restituyéndose con ellos la paz. En *La vida es sueño* y *Las cadenas del demonio*, la piedad vence a la venganza, el albedrío se impone y la libertad se convierte en el mismo centro del honor. Pero incluso en este tipo de Comedias, focalizadas en el honor asociado al concepto de libertad, el dramaturgo introduce ese honor estamental que «es de materia tan fácil / que con una acción se quiebra / o se mancha con un aire» (2016:101). Alejado de toda trascendencia, instrumento organizativo siempre favorable al poderoso, la deshonrada Rosaura sale dispuesta a matar a Astolfo, aprovechando el contexto propicio de la guerra sucesoria para limpiar su agravio. No obstante, la templada, justa intervención de Segismundo, quien ha conseguido superar el amor que siente por la joven extranjera tras recuperar su identidad social, la restaura sin derramar sangre, forzando a Astolfo a cumplir la promesa de casamiento que le hizo en Moscovia. El honor queda, entonces, representado como una ley neutra, injusta o justa dependiendo de la imparcialidad de su juez.

Calderón destacará de forma constante cómo la crueldad sume a los hombres en el caos, sea físico –guerra civil– o emocional, como ejemplifica el desgarramiento psicológico que sufren Segismundo y los uxoricidas. Condenados a vagar por un mundo gobernado por la violencia, la piedad y la prudencia serán el hilo de Ariadna que guíe al hombre a través del laberinto, hilo que, por otra parte, a veces pesará como plomo y otras será pluma. La piedad a veces será la *hybris* que ciegue al juez, también ella puede ser la causa del hundimiento de un reino y condenar a muerte al inocente. Los peligros de la desmesura del afecto se describen en los enfrentamientos maternofiliales, en los que el amor de Liríope, Dánae y Tetis encadena a Narciso, Perseo y Aquiles. La negación de la libertad condena a los hijos a «vivir muriendo» (FAP), impidiéndoles el miedo a la muerte de sus progenitoras alcanzar la inmortalidad de la fama o, simplemente, rozar por un breve

instante la felicidad: Narciso, el único que no consigue vencerse y huir de la tiranía del afecto acaba ahogado en sí mismo, metáfora cruel de que nada puede vivir tras la muerte del albedrío.

Es también una primera piedad, miel que camufla el veneno de la tiranía, la que sume Jerusalén en la guerra y el fratricidio. La incapacidad de David de superar sus sentimientos paternales hacia Amón nubla su juicio, quedando el violador exonerado y agraviada Tamar, víctima obligada a vivir entre fieras (1989:192). El rey ha sido piadoso, pero no prudente ni justo; su parcial sentencia dota a Absalón de un motivo legítimo para asesinar al primogénito, aunándose, nuevamente, honor y pasión, dado que Amón muere a causa de su crimen, pero a manos de la ambición.

El delicado equilibrio entre rigor, honor y piedad se encuentra en el pequeño pueblo de Zalamea, donde un padre y un alcalde se convierten en eternos ejemplos de justicia. Pedro Crespo renuncia a ejercer sobre su hija la venganza que la «ley del honrado» le exige, y se reúne con el violador en aras de llegar a un consenso que evite el ciclo de muertes y violencia intrínsecos al honor estamental, o en otras palabras, al honor de apariencias personificado en el capitán, el hidalgo y don Lope de Figueroa. Cuando la soberbia de don Álvaro niegue, y hasta desprecie, la piedad del juez ejecuta él la sentencia de muerte, actuando como representante del poder civil y no como padre. La justicia moral, si bien técnicamente improcedente de Crespo enfrenta el castigo impuesto por el honor «patrimonio del alma», dádiva de Dios y refugio de los desamparados –(1º de Crónicas 29:11 y 16); (1ª a los Corintios 12:22-26)– y el perdón que un tribunal militar garantizaría al violador, conflicto terrenal que simboliza la lucha entre la trascendencia de la justicia de Dios y la vanidad de la ley de los hombres. Solo el rey, representante de Dios en la Tierra, tiene potestad para poner fin a esta batalla ancestral que amenaza con cobrarse la vida de los villanos, y no será un rey cualquiera el que lo haga. Calderón elige a Felipe II, «el Prudente», el conocido por sus actos de piedad y sus indultos, el eterno ejemplo de la justicia cristiana de la Casa de Austria. Felipe II ampara la justicia del alcalde y retorna la armonía a Zalamea, pero no sin antes solucionarse otro conflicto abierto: el agravio de don Juan. El hijo de Crespo ha afrentado a su capitán y debe ser castigado por ello, pues decidió recurrir a la violencia en vez de denunciar ante un tribunal los delitos de su superior:

CRESPO

Quiero
también, señor, castigar
el desacato que tuvo
de herir a su capitán;
que aunque es verdad que su honor
a esto le pudo obligar,
de otra manera pudiera.

(Calderón de la Barca, 2011b:199)

Este honor «patrimonio del alma» vive, en la Comedia calderoniana, en la mujer, en el cautivo, en el juez justo, en todo aquel capaz de vencerse a sí mismo. Este rostro piadoso y justo del honor existe en el corazón de centenares de sus personajes y danza sobre el escenario junto el severo honor de restitución, pareja consustancial, humores cardinales de un mismo cuerpo. Jamás podrá uno mostrarse en escena sin la compañía de su contrario, mas la luz divina de la misericordia naufraga la mayoría de las ocasiones en los océanos de sangre del desagravio, embestida por ese honor que es opinión, ira, muerte.

La silenciosa lucha entre la piedad y la violencia desarrollada en *El alcalde de Zalamea* vuelve a aparecer, mucho más definida, en *Las armas de la hermosura*, en cuyo capítulo se describe cómo el honor es utilizado como un instrumento de control y represión social. El argumento del drama parte del enfrentamiento entre una sociedad arcaica regida por el código cruel del honor de restitución y una incipiente juventud en la que el honor es fama y es gloria, pero ante todo es respeto y libertad. Bajo el pretexto de proteger el honor inmortal de Roma, el senado impone a sus hijos los tambores de la guerra y destierra a las mujeres al secreto del hogar, negándoles incluso la libertad de escoger vestido. Para este gobierno vetusto, obsesionado en los laureles militares de un imperio pasado, las sabinas, o mejor dicho, las mujeres, pues es indiferente la nación a quien desprecia el género, siguen siendo las capciosas enemigas que con su piedad, su música y su alegría han traído la desgracia sobre la otrora varonil Roma. Serán ellas las primeras en alzarse contra los abusos del edicto y, sin negarse a obedecer, se venguen primero con su desprecio, después con sus armas de la «infamia» (1969p: 953) perpetrada por el gobierno. Trasladando determinados conflictos políticos y sociales de su época a una Roma mitificada, espejo en el que se refleja el imperio español, Calderón expone la desproporción de las pragmáticas de 1623 y desmitifica los motivos de su imposición al mostrar como el interés fundamental del senado es proteger sus propios privilegios y visión del mundo más que salvaguardar la moralidad de la patria. Mediante la caída de Roma y la destrucción de los lazos familiares, el dramaturgo revela los efectos

autofágicos de la ley del honor restitutorio, ciclo de venganza que solo finaliza cuando una de las partes tiende la mano al enemigo. La piedad de las lágrimas de Veturia, su templanza y su honor de virtud, plasmado en su negativa a abandonar a sus compatriotas, salva la ciudad y la hace renacer, junto a Coriolano, en una nueva nación en la que todos sus miembros están enlazados por relaciones de respeto y cortesía.

Finalmente, el capítulo dedicado a las tragedias de venganza sintetiza todas las múltiples facetas y matices del honor, aquí ascendido a deidad. En la tragedia, el honor será, como las aguas del Flegetonte, un bálsamo que cicatriza heridas y limpia agravios sin saciar jamás la sed de venganza que despierta. Qué otra cosa podía ser, sin embargo, en un mundo que es espejo cóncavo en el que se refleja un sistema estamental en el que «todo cuanto el hombre es equivale a lo que es en la sociedad» (Maravall, 1979:27). Si fuera de escena el honor fundamentado en la restitución ya se cobraba vidas, forzaba matrimonios y desterraba albedríos, en la Comedia debía ser forzosamente una «loca» (2011a:183), «injusta ley traidora» (1968:364), «religión tan estrecha» (1969g:1520), «bárbaro fuero del mundo» (2000b:157). Desde su primera obra, Calderón denunciará la crueldad de un sistema que pone el cuchillo en la mano de padres, hermanos y maridos en aras de mantener las apariencias y ficciones de la honra:

ENRICO ¡Oh quién no hubiera visto
 su agravio! Mas si es grave
 infamia en el honor que no la sabe,
 pues tan injustamente
 culpa el mundo también al inocente,
 (¡Tirana ley!) doblada infamia hallara,
 si, mirando mi agravio, me tornara.

(Calderón de la Barca, 1960a:79)

El ejecutor se dolerá de su suerte, se romperá en mil pedazos y se condenará a sí mismo a ser un *alter ego* vacío, pero jamás se negará a llevar a cabo la restitución del honor. Tanto él como la esposa saben que, sin importar la causa o incluso certeza de la afrenta, es imperativo «que el agraviado ofrezca una víctima que pague con un holocausto: cuantos han sido parte voluntaria o involuntaria en el agravio, en el entredicho, pueden verse convertidos en objeto de tal acción. Cuanto más duro sea esto, mayor prueba de valor» (Maravall, 1979:140). Los uxoricidas, ejemplo más extremado de las crueldades de la venganza, se verán obligados a limpiar sus miedos y silenciar los

rumores que han empezado a recorrer las calles de Lisboa, Sevilla y Barcelona. De todos ellos, solo Gutierre procurará, templada la ira por la condición real de su adversario, trasladar el pesar desde su pecho ante la justicia rey, a quien confiesa sus preocupaciones sin dejar de atestiguar, una y otra vez, la férrea salud de su opinión (2012:346). Sin embargo, Pedro I no pone fin al conflicto de honor y el vasallo, advertido de cuán rápido se pierde una virtud por el triste ejemplo de Leonor, se restituye en su misma sangre (2012:345), porque como le recuerda veladamente al soberano «[...] el honor / con sangre, señor, se lava» (2012:409).

La magistral capacidad del autor de comprender los entresijos ocultos que movían y conmovían a sus contemporáneos hizo que la desacralización de la «ley del honrado» se llevase a cabo tanto desde el frente del asesino y el de la asesinada, siendo ellas las que se amparen en el honor y defiendan la virtud de «ser quienes son» mientras que sus maridos, en monólogos rebosantes de fuerza dramática y agonía, confiesen el sinsentido del honor de restitución en parlamentos prácticamente idénticos: «¡Qué injusta ley condena / que muera el inocente, que padezca!» (2012:305); «¿En qué tribunal se ha visto / condenar al inocente?» (2011a:183); «Donde no hay culpa, ¿hay delito, / siendo otro el delincuente?» (1968:364). Hasta Curcio, el enajenado de honor por excelencia, imprecará contra su tiranía: «¿Qué ley culpa a un inocente? / ¿Qué opinión a un libre agravia?»; «Miente otra vez; que no es / deshonor, sino desgracia» (2000b:158). Mostrar, dentro de un discurso situacional afín a los límites de la ortodoxia propagandística del Estado, cómo la restauración atenta contra la inocencia y el principio de verdad al tiempo que destruye la psicología del agraviado desenmascara la injusticia de un crimen impuesto sobre víctima y ejecutor, realizándose el castigo no por voluntad del ofendido o en aras de soliviantar una afrenta, sino para satisfacer a un tribunal más preocupado por la apariencia que por la realidad que se esconde tras ella. Las quejas de los asesinos se formularán mediante un lenguaje fuertemente legalizado que subraya el carácter impositivo de la venganza, siendo el honor ley y juez la sociedad, congregada en las Comedias en el concepto de la «fama»: así, todos los personajes, asesinos o asesinados, se sentirán a merced de «el legislador tirano» (1968:364) de «mil ojos / para ver lo que le pese» y «mil oídos para oírlo» (2011a:149) que les tiende el puñal y la pistola porque «todos / curan a costa de sangre» (2012:388). La asociación entre honor y opinión traslada el juicio del estado del propio honor del individuo a la colectividad, matiz de trágicas consecuencias que don Lope de Almeida retrata en su respuesta al tapado (2011a:173).

Las tragedias de venganza se construyen bajo la concepción de que el honor es una pasión del alma, un humor dentro del cuerpo simbólico de ese ser que «es». La crueldad y la piedad que los ejecutores de su honor muestran es, por lo tanto, dependiente de su equilibrio, circunstancia por otro lado compleja; los celos, la soberbia, el miedo, la voluntad de poder... todas estas «enfermedades» descompensan la armonía y enajenan al hombre, siendo la venganza y la sangría de la pasión el único modo de «recuperar la salud». Será tras la consumación de la venganza, sanado el agravio, cuando se manifieste la *intentio auctoris*, dado que ese será el instante en el que los asesinos, honrados y restituidos, amparados por el poder civil, descubran que la sangre de la esposa no ha lavado las manchas de su desgracia; solos, sin alma y sin poder volver a ser quienes eran, la impiedad de sus actos se cobrará si no su vida, su futuro:

Juan Roca, he has killed the truth along with Serafina and Alvaro and no one now will ever know his wife remained true to him. In the fictional world of the plays events are tolerated by the authorities because hierarchical order depends on the patriarchal control to which it delegates its authority. Upon that control too depends a man's peace of mind, privileged in the masculine community that comprises the community of honour at the expense even of woman's existence. But what those events show is that for the individual the control over circumstances and the tranquility of mind demanded by honour were ultimately an illusion. Juan Roca experiences a sense of alienation that drives him from the company of the peers by whose rules he has lived, thought and acted. Gutierre is forced by a knowing king with a reputation for cruel justice into an unwanted marriage that will condemn him to the eternal suspicions of the pathologically jealous. Lope, through association with another significant choice of king, will soon, in a disastrous and ignominious historical battle, meet the death he claims to seek in order to put an end to his misery; he may be posturing, he may be sincere, but either way he has lost. Whether the agent is a state of mind, a king intent on poetic justice, or Providence, the control each husband killed for is forfeited, the peace of mind each sought to preserve is lost, for all that some tatters of social honour remain. [...] The cost in morality, and in human misery and life, is such that the system itself is called into question, and the violent deaths, so deliberately signalled by the text, of two out of three of those who incorporate that system can only confirm this. There are suggestions in certain others of Calderon's plays –those with a more political flavour, for example, such as *La vida es sueño* and *El alcalde de Zalamea*– that Calderon himself conceded the need in human affairs to achieve a balance between virtue and necessity (or expediency), to apply moral values circumspectly to the realities of existence. [...] Wife-murder is shown to be neither morally acceptable nor strategically justified. The presumptions of honour construct a self-fulfilling narrative where the sacrifice of ethics to an assumed necessity leads one way or another to tragedy, disaster and injustice (1993:143-144).

Como se ha ido resaltando a lo largo de estas páginas finales, esta tesis constata cómo el honor en Calderón es, en su origen, un mecanismo regulador de la relación estamental que dictamina los límites, derechos y obligaciones de los distintos miembros de la colectividad. Por otro lado, será un sentimiento que habita en la consciencia de los personajes, el cual puede estar relacionado con la *virtus* nobiliaria o con la tiranía de la

«opinión», esto es, que puede brotar desde dentro hacia afuera o desde afuera hacia dentro. Cuando se de este último escenario, el personaje validará sus acciones en el silencio cómplice de los terceros, representados en la figura de autoridad y los testigos de su afrenta. No obstante, serán precisamente las voces que el marido, padre o hermano crea escuchar en contra de su honor las que condicionen la realización de la venganza, siendo el miedo a perder su lugar en el mundo a causa de los susurros del vulgo aquello que guíe la mano hacia la espada. Por otra parte, en su primera acepción, honor será un bien intrínseco del alma, un reflejo terrenal del albedrío divino destinado a proteger las piezas más vulnerables de la estructura social. El honor «patrimonio del alma» no es, entonces, una particularidad de *El alcalde de Zalamea*, Comedia que tampoco es una rara avis carente, como defendió Valbuena Briones, de «la filosofía trascendental y del terror ante el destino que infunden el sello característico de los dramas trágicos del autor» (1969f:535); el monólogo de Isabel, con el que se abre el acto tercero (2011b:155), es idéntico en dolor y denuncia al de Solís, Almeida y Roca, uno desde la perspectiva de la víctima, los otros desde la del ejecutor. El llanto de Isabel se dirige a los cielos y el de los maridos al honor, pues son ellos, hado y honor, honor transmutado en hado, el que ha permitido o causado su desdicha. Sin desestimar la aportación del crítico, su introducción a la obra es el perfecto ejemplo de cómo el honor de virtud ha sido tradicionalmente comprendido como un concepto paradigmático de *El alcalde* y las obras de temática religiosa. Esta continua separación de la faceta positiva y trascendental del honor y la sangrienta, propia de la restitución de la fama dificulta la comprensión del juego de tensiones, matices y lucha personal que sus personajes experimentan, personajes al mismo tiempo conformados de luz y oscuridad. Ambas, misericordia y violencia, son pulsiones que conforman su identidad dramática, siendo elección del personaje decidir cuál de ellas obedecer.

El honor en Calderón es, en esencia, una pasión y una ley, cuya gravedad e influencia serán tan fuertes como el ser se lo permita. Honor es el espejo en el que se refleja la piedad de aquel que se vence a sí mismo y la crueldad del que permanece en la oscuridad de su propia *hybris*, es la llave que libera y la cadena que esclaviza, una requerimiento de obligada restitución, quedando siempre a merced del ejecutor decidir como proceder; honor y celos son los puñales con los que Gutierre desangra a Mencía, honor y prudencia serán las palabras de un rey que ponen de manifiesto la sinrazón del crimen cometido. Honor es una verdad a veces basada en la apariencia, es la razón de la vida y es causa de muerte, es la pregunta de Coquín que nunca llega a responderse:

DON GUTIERRE ¿Y de ti qué han de decir?

COQUÍN ¿Y heme de dejar morir
por solo bien parecer?
Si el morir, señor, tuviera
descarte o enmienda alguna,
cosa que de dos la una
un hombre hacerla pudiera,
yo probara la primera
por servirte. Mas, ¿no ves
que rifa la vida es?
Entro en ella, vengo y tomo
cartas y piérdola: ¿cómo
me desquitaré después?
Perdida se quedará
si la pierdo por tu engaño.

(Calderón de la Barca, 2012:270)

En la Comedia, el rostro coral del honor revela la elección seguir la verdadera justicia «Buen Genio» o las ilusiones del «Mal Genio» que habitan en el auto sacramental, el corazón de la sociedad barroca y el latido de su teatro, pero jamás será dogma, jamás tendrá una sola acepción, pues nada en el hombre la tiene. Y así, Pedro Calderón de la Barca salva el albedrío de un príncipe y condena con las fechas del destino a una emperatriz, da vida a alcaldes que perdonan a sus hijas y castigan a violadores un año después de retratar la venganza de dos «idólatras de su honra [...] que muestran que [esta] se funda sobre poco, pues se temen que todo la pueda ofender» (Gracián, 1995:203); ha pasado a la posteridad como el creador de las tragedias de venganza y como el mayor escritor de autos sacramentales. Pero ni él era el pretendido juego de opuestos ni la suya fue una vida de silencio escindida en las puertas del sacerdocio. Esa es la historia y retrato, profundamente interesado, que se ha hecho de él, porque Calderón es una sola pluma y uno solo es su mensaje, simplemente expresada desde dos orillas opuestas. Y es precisamente esta capacidad de exponer su pensamiento desde la múltiple mirada de la tragedia, la comedia, el drama, el mal llamado teatro menor y el auto lo que hace de él uno de los mayores escritores de nuestra literatura.

X. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

- Calderón de la Barca, Pedro (2011a), *A secreto agravio, secreta venganza*, (ed.) Erik Coenen, Madrid, Cátedra.
- (1969a), «A secreto agravio, secreta venganza», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 421-453.
- (1960a), «Amor, honor y poder», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 50-87.
- (2000a), *Basta callar*, (ed.) Margaret Rich, Ottawa, Dovehouse Editions.
- (1960b), «Casa con dos puertas mala es de guardar», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 273-309.
- (1969b), «Darlo todo y no dar nada», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1019-1067.
- (1969c), «De un castigo, tres venganzas», , *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 35-68.
- (1969d) «Duelos de amor y lealtad», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1459-1503.
- (1969e), «Eco y Narciso», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1903-1940.
- (2011b), *El alcalde de Zalamea*, (ed.) Ángel Valbuena, Madrid, Cátedra.

- (1969f), «El alcalde de Zalamea», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 535-570.
- (1960c), «El encanto sin encanto», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 1575-1618.
- (2015), *El galán fantasma*, (ed.) Noelia Iglesias, Madrid, Cátedra.
- (1969g), «El mayor encanto, amor», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1507-139.
- (2012), *El médico de su honra*, (ed.) Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra.
- (1969h), «El monstruo de los jardines», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1983-2022.
- (1968), «El pintor de su deshonra», (ed.) Francisco Ruiz Ramón, *Tragedias*, Madrid, Alianza, vol. II, pp. 247-387.
- (1975), *El príncipe constante*, (ed.) Alberto Porqueras, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1969i), «El postrer duelo de España», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1269-1311.
- (1969j), «El purgatorio de San Patricio», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 175-210.
- (1960d), «El secreto a voces», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 1203-1245.
- (1969k), «El segundo Escipión», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1411-1457.

- (1969l), «El sitio de Breda», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 103-139.
- (1999), *El Tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte*, (ed.) J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Marcial Pons.
- (1969m), «Fortunas de Andrómeda y Perseo», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1639-1680.
- (1960e), «Gustos y disgustos no son más que imaginación», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 955-995.
- (1960f), «La banda y la flor», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 422-456.
- (1969n), «La cisma de Inglaterra», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 141-173.
- (2011c), *La dama duende*, (ed.) Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra.
- (2000b), *La devoción de la cruz*, (ed.) Manuel Delgado, Madrid, Cátedra.
- (1969ñ), «La gran Cenobia», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 69-101.
- (2009), *La hija del aire*, (ed.) Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra.
- (1969o), «La niña de Gómez Arias», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 789-826.
- (2016), *La vida es sueño*, (ed.) Evangelina Rodríguez Cuadros, Barcelona, Espasa-Calpe.
- (1960g), «Lances de Amor y Fortuna», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 165-199.

- (1969p), «Las armas de la hermosura», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 939-1018.
- (1969q), «Las cadenas del demonio», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 643-673.
- (1989), *Los cabellos de Absalón*, (ed.) Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1969r), «Los tres afectos de amor», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1184-1221.
- (1969s), «Los tres mayores prodigios», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1547-1589.
- (1960h), «No hay cosa como callar» (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 997-1037.
- (1960i), «Para vencer a amor, querer vencerle», (ed.) Ángel Valbuena, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 529-566.

ESTUDIOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, Mateo (2015), *Guzmán de Alfarache*, (ed.) Pierre Darnis, Madrid, Castalia.
- Alfonso X. (2015), *Fuero real*, (ed.) Antonio Pérez Martín, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Álvarez Barrientos, J. (2000), «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», (ed.) Luciano García Lorenzo, *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 279-324.

- Álvarez Solís, Á. (2011), «Virtudes de imperio, desventuras de emperador. El diálogo neoestoico entre Justo Lipsio y Francisco Quevedo», *Ingenium*, 5, pp. 5-28.
- Andrés, Ramón (2012), *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado.
- Aquino, Tomás de (1955), *Suma Teológica*, vol. IX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arellano, Ignacio (2015), «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de La Real Academia Española*, 95, pp. 17-35.
- (2009), «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, pp. 15-49.
- (2008), «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 19-33.
- (2006), «“Decid al rey cuanto yerra”. Algunos modelos del mal rey en Calderón», (ed.) Luciano García Lorenzo, *Teatro Clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 149-180.
- (2004), «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», (coord.) José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Proyección y significados del Teatro Clásico español: Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp.53-77.
- (2002), «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», (ed.) Ignacio Arellano, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I pp. 21-34.

- (2000), «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón» (ed.) Felipe B. Jiménez Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, pp.77-106.
- Ariès, Phillippe y Duby, George (1991), *Historia de la vida privada. La comunidad, el Estado y la familia en los siglos XVI-XVIII*, vols. V y VI, Madrid, Taurus.
- Aristóteles (2005), *Ética a Nicómaco* (ed.) José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza.
- Moreno, Valentina A. (2009), «En torno a la cartografía medieval», *Forma: Revista d'estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament*, 0, pp. 25-37.
- Armas, Frederick A. de (2014). «Los tres mayores prodigios: Alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega», (ed.) Santiago Fernández Mosquera, *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 103-120.
- Armendáriz, Ana (2002), «Don Gutierre: ¿monstruo o héroe?», (ed.) Ignacio Arellano, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 35-48.
- Asociación de Editores del Catecismo (1992), *Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid, Coeditores Litúrgicos et Alii-Librería Editrice Vaticana.
- Baena Zapatero, Alberto (2011), «Las mujeres españolas y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)». (ed.) Jaime Contreras, *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 93-106.
- Bances Candamo, Francisco (1782), *El duelo contra su dama*, Valencia, impresor José y Tomás de Orga.
- (1970), *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (ed.) Duncan W. Moit, Londres, Tamesis Books.

- Bandera, Cesáreo (1975), *Mímesis conflictiva*, Madrid, Gredos.
- Banús, Enrique y Galván, Luis (2002), «Entre Menéndez Pelayo y Ángel Valbuena: ¿Calderón denostado, olvidado y redescubierto?» (ed.) Ignacio Arellano, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger vol. I pp. 209-226.
- Bazán Díaz, Iñaki (2007), «La pena de muerte en la Corona de Castilla en la Edad Media», *Clío & Crimen: Revista Del Centro de Historia Del Crimen de Durango*, 4, pp. 306-352.
- Bleznick, Donald (1955), «La *Política de Dios* de Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 9, núm. 4, 385-394.
- Blüher, Karl A. (1983) *Séneca en España*, Madrid, Gredos.
- Bolufer Peruga, Mónica (2010), «De madres a hijas, de padres a hijos: familia y transmisión moral (ss. XVII-XVIII)» (ed.) Joan Bestard Comas, (comp.) Manuel Pérez García, *Familia, valores y representaciones*, Murcia, Universidad de Murcia. pp. 217-238.
- Bonet Ponce, Clara (2019), *Que tenga el honor mil ojos: Violencia y sacrificio en las tragedias de honra*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- Brown, Jonathan y Elliot, John H. (1988), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza.
- Bruno, Giordano (1987), *La cena de las cenizas*, (ed.) Miguel Ángel Granada, Madrid, Alianza.
- Caballero, Judith Griselda (2019), *De las bambalinas al tablado: la presencia de las madres en las Comedias del Siglo de Oro*, Arizona, Universidad de Arizona.

- Campbell, Tony (1987), «Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500», *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, vol. I, pp. 371-463.
- Cao, Antonio F. (1981), «La mujer y el mito de don Juan en Calderón: *La niña de Gómez Arias*», (ed.) Luciano García Lorenzo, *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. II, pp. 839-854.
- Carmona Gutiérrez, Jessica (2002), «Violencia y conflictividad social: Brozas en la segunda mitad del siglo XVII», *Actas de los XXVIII Coloquios Históricos de Extremadura*, vol. I, Trujillo, C.H.D.E, pp. 223-248.
- Carreño, Antonio (2009), «Libertad, destino y poder en *La hija del aire* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 51-73.
- Casa, Frank P. (1983), «Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro», (ed.) Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, pp. 15-24.
- Casas, Bartolomé de las (2011), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, (ed.) José Miguel Martínez Torrejón, Colombia, Editorial Universidad de Antioquía.
- Castany Prado, Bernat (2012a), «Pérdida toda coherencia: el descubrimiento de América en la “crisis de la conciencia europea”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, pp. 19-44.
- (2012b), «Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco», *Revista de Filosofía*, 2, pp. 91-110.
- Castillo Vegas, Francisco Javier y Javier Peña Echeverría (1998), *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVI (Antología de textos)*, Madrid, Tecnos.
- Castro, Américo (1972), *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.

- Cervantes, Miguel de (2012), *Don Quijote de la Mancha*, (ed.) John Jay Allen, vol. I y II, Madrid, Cátedra.
- (1980), *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra.
- Chevalier, Jean-Marie y Gheerbrau, Alain (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cid Rodríguez, Rafael (2009), «Conocimientos geográficos en la Edad Media», *Revista de Humanidades*, 16, pp. 91-104.
- Cobo Esteve, Marta (2012), «Calderón: filosofía eterna de una honra a la luz de *La zapatera prodigiosa*», *Scripta Manent. Actas Del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, pp. 105-114.
- Coenen, Erik, «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, 2008, 102, pp. 195-209.
- Collantes de Terán, María José (1996), «El delito de adulterio en el derecho general de Castilla» *Anuario de Historia Del Derecho Español*, 66, pp. 201-228.
- Colón, Cristóbal (1892), *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y Compañía.
- Cómez Ramos, Rafael (2007) «La imagen de poder en Pedro I de Castilla», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, recuperado de <https://journals.openedition.org/e-spania/158> [última consulta 28/11/2020]
- Consejo Ecuménico de las Iglesias (1991), «Relaciones de Wadham (1949), Montreal (1936), Bristol (1967), Lovaina (1971) y Bangalora (1978) sobre autoridad e interpretación de la Biblia: Significado del Antiguo Testamento en relación con el Nuevo. Relación de Bangalora (1978)», *Diálogo Ecuménico*, 26, núm. 85, pp. 372-396.

- Copérnico, Nicolás (1982), *Sobre las revoluciones de los orbes celestes* (ed.) C. Mínguez y M. Testal, Madrid, Editora Nacional.
- Cortés López, José Luís (1996) «Importancia de la esclavitud en la expansión portuguesa en África y su repercusión en el mundo hispánico», (ed.) A. M. Carabias Torres, *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 250-251.
- Cotarelo, Emilio (2001), *Ensayo sobre la vida y obra de D. Pedro Calderón de la Barca* (ed.) Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Iberoamericana.
- Couderc, Christophe (2010), «El médico de su honra de Calderón: entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110, pp. 67-77.
- Cruickshank, William (2011), *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos.
- Deleito y Piñuela, José (2014), *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza.
- (1966), *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Delgado Morales, Manuel (2009), «La devoción de la cruz: entre la crueldad humana y la clemencia divina», *Anuario Calderoniano*, 2, pp. 97-109.
- Díez Borque, José María (2018), «Homicidio femenino, teatro del Siglo de Oro y ley», (coord.) Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero, *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), pp. 27-34.
- (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Domínguez de Paz, Elisa M., y Rodríguez Corona, Leonor (2001), «Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca», *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de*

Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, New York, Peter Lang, pp. 123-142.

Domínguez Ortiz, Antonio (1979), *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo.

——— (1969), *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel.

Dominguez Ortiz, Antonio y Vincent, Bernard (1978), *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza.

Dunn, Peter N. (1964), «Patrimonio del alma», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, pp. 78-85.

——— (1960), «Honour and the christian background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, pp. 75-105.

Durán, Manuel y González Echevarría, Roberto (1976), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos.

Egido, Aurora (1990), *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.

Egido, Teófanos (1991), *Las Claves de la Reforma y la Contrarreforma. 1517-1648*, Barcelona, Planeta.

Elias, Norbert (1982), *La Sociedad Cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Elliot, John H. (1990), *España y su mundo: 1500-1700*, Madrid: Alianza.

——— (1977), *La rebelión de los catalanes*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

——— (1973a), *La España imperial: 1469-1716*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives.

——— (1973b), *La Europa dividida: 1559-1598*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

- Entwistle, W. (1948) «Calderón's *La devoción de la cruz*», *Bulletin Hispanique*, 50, pp. 472-482.
- Escalonilla, Rosa Ana (2001), «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63, pp. 39-88.
- Fernández Collado, Ángel (2018), «Felipe II y su mentalidad reformadora en el concilio provincial toledano de 1565», *Hispania Sacra*, 50, núm. 102, pp. 447-466.
- Fiadino, Elsa Graciela (2003), «Calderón y El Palacio del Buen Retiro: espacios, representaciones y dramaturgia en la representación teatral», *CELEHIS: Revista Del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, pp. 261-276.
- Fischer, Susan (1972), «The function and significance of the Gracioso in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Romance Notes*, 14, núm. 2, pp. 334-340.
- Forastieri-Braschi, Eduardo (1990), «Semíramis y la desintegración de un arquetipo: *La hija del aire* de Calderón», *Confluencia*, 6, pp. 31-37.
- Frenk, Margit (1987) *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- García Figueras, Tomás (1944), «La leyenda del Sebastianismo», *Revista de Estudios Políticos*, 13-14, pp. 163-179.
- García García, Bernardo J. (1997), «Honra, desengaño y condena de una privanza. La retirada de la Corte del Cardenal Duque de Lerma», (ed.) Pablo Fernández Albaladejo, *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna*, vol. I, pp. 679-695.
- García Lorenzo, Luciano (ed.) (2012), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos.
- García Lorenzo, Luciano y Muñoz Carabantes, Manuel (2000), «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, pp. 421-433.

- García Ruiz, Víctor (1994), «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 61-82.
- Gascón Uceda, María Isabel (2008), «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *Pedralbes: Revista d'Historia Moderna*, 28, pp. 635-648.
- Gilabert, Gastón (2020), «Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bances Candamo», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 17, pp. 149-163.
- (2016), «Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo», *Memoria y Civilización*, 19, pp. 131-145.
- Gómez Rodríguez, Carlos (2002), «La cuestión del infinito y sus presupuestos filosóficos y teológicos en el siglo XVII», *Ágora. Papeles de Filosofía*, 21, pp. 39-76.
- Gómez y Patiño, María (2002), «Cuestiones de mujer. Reflexiones en torno a la obra *Mujer, llora y vencerás*», (ed.) Ignacio Arellano, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 1017-1032.
- González García, José María (2003), «La cultura del Barroco: figuras e ironías de la identidad», *Devenires*, 7, pp. 125-165.
- González, Luis M. (1995), «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 6, pp. 41-70.
- González-Conde, María Pilar, (1992), «Los pueblos prerromanos de la Meseta Sur», *Paleoetnología de La Península Ibérica: Actas de La Reunión Celebrada En La Facultad de Geografía e Historia de La Universidad Complutense*, pp. 299-310.

- Gorga López, Gemma (2008), «La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro», (ed.) G. del Olmo Lete, *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Editorial Trotta, vol. II, pp. 17-80.
- Gracián, Baltasar (1995), *Oráculo manual y arte de prudencia* (ed.) Emilio Blanco, Madrid, Cátedra.
- Hazard, Paul (1988), *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Alianza.
- Hernández Araico, Susana (1994), «El mito de Veturia y Coriolano: *Las armas de la hermosura* como matronalia reales», *Criticón*, 62, pp. 99-110.
- Hernández Bermejo, María Ángeles (1988), «La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII», *Norba*, 8-9, pp. 175-188.
- Hernández González, Laura (2017), «Un genio desfigurado: Calderón de la Barca durante el franquismo», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 2, pp.31-46.
- (2016), «Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios» y «Las armas de la hermosura» de *Calderón de la Barca: edición y estudio crítico*, Valladolid, Universidad de Valladolid [tesis doctoral].
- Hernando-Morata, Isabel (2012), «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, pp.233-261.
- Hesse, Everett W. (1983), «Los dos retratos de Semíramis», (ed.) Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, pp. 151-158.
- (1960), «The “terrible mother” image in calderone’s *Eco y Narciso*», *Romance Notes*, 1, núm. 2, pp. 133-136.
- Hobbes, Thomas (2009), *Leviatán* (ed.) C. Mellizo, Madrid, Alianza.

- Huarte de san Juan (1991), *Examen de ingenios para las ciencias* (ed.) F. Fresco Otero, Madrid, Espasa-Calpe.
- Iglesias Feijoo, Luis (2004) «Calderón, ayer y hoy: sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón», (coord.) José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Proyección y significados del Teatro Clásico español: Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp.139-159.
- Jauralde Pou, Pablo (1999), *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- Jesús, Teresa de (1965), *Camino de perfección*, (ed.) Tomás de la Cruz, vol. II, Vaticano, Tipografía Poliglotta Vaticana.
- Jiménez Zamora, Isidoro (2015), «Isabel de Portugal: emperatriz y gobernadora del Imperio español», (ed.) F. Labrador Arroyo, *Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 63-84.
- Jiménez, Jorge (1992), «Geocentrismo y heliocentrismo en la antigua Grecia», *Revista de Filosofía de La Universidad de Costa Rica*, 72, pp. 173-186.
- Jones, C. A. (1955), «Honor in *El Alcalde de Zalamea*», *The Modern Language Review*, 50, núm. 4, pp. 444-449.
- Juan Merino, Laura (2018), «La transformación del mito donjuanesco en Calderón: análisis comparativo entre el personaje tirsiano con *No hay cosa como callar* y *La niña de Gómez Arias*», *Docendo Discimus. Actas Del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, pp. 181-193.
- (2017), «Lo simbólico de lo concreto: el tratamiento del espacio en *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca», (ed.) Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández, *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 171-180.

- León, Luis de (1972), *La perfecta casada. El Cantar de los Cantares* (ed.) F. Sáinz de Robles, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia.
- León-Portilla, Miguel (2010), «El indio vivo visto por los frailes en el siglo XVI», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 41, pp. 281-295.
- Letocha, Danièle (2005), «La autoridad de la conciencia ante el Concilio de Trento», *Ideas y Valores*, 127, pp. 3-34.
- Llanes Parra, B. (2011), «El enemigo en casa. El parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700)», (ed.) Jaime Contreras, *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 441-456.
- Losada, José Manuel (1997), «Calderón y su honor calidoscópico», *Anthropos*, vol. extra, 1, pp. 65-72.
- Lutz, Heinrich (1998), *Reforma y Contrarreforma*, Barcelona, Altaya.
- Lynch, John (2003), *Los Austrias, 1516-1700*, Barcelona, Crítica.
- Manero Salvador, Ana (2009), «La controversia de Valladolid: España y el análisis de la legitimidad de la conquista de América», *Revista Electrónica Iberoamericana*, 3, núm. 2, pp. 85-114.
- Manrique Gómez, Marta y Pérez-Magallón, Jesús (2006), «Menéndez Pelayo y la apropiación conservadora de Calderón como icono de la identidad nacional», *Boletín de La Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 82, pp. 429-452.
- Maravall, José Antonio (2002), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- (1990), *Teatro y literatura y en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- (1979), *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

- Martín Casares, Aurelia (2002), «Las mujeres y la "paz en la casa" en el discurso renacentista», *Chronica Nova, Revista de Historia Moderna de La Universidad de Granada*, 29, pp. 217-244.
- Martínez Torrejón, José Miguel (2016), «Los secretos a voces del rey Don Sebastián», *Memoria y Civilización: Anuario de Historia*, 19, pp. 201-219.
- McKendrick, Merveena (1974), *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993), «Calderón and the politics of honour», *Bulletin Hispanic Studies*, 70, pp. 135-146.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1880), *Calderón y su teatro; conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, Madrid, Pérez Dubrull.
- Meregalli, Franco (1983) «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», (ed.) Luciano García Lorenzo, *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 103-124.
- Miguel y Canuto, Juan Carlos de (1994), «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Criticón*, 62, pp. 33-56.
- Molho, Maurice (1993), *Mitologías. Don Juan, Segismundo*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Negredo del Cerro, Fernando (2002), «La palabra de Dios al servicio del rey. La legitimación de la Casa de Austria en los sermones del siglo XVII», *Criticón*, 84-85, pp. 295-311.
- Nietzsche, Friedrich (2015), *El anticristo* (ed.) A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

- Nogales Rincón, David (2006), «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV), un modelo literario de la realeza bajomedieval», *Medievalismo: Boletín de La Sociedad Española de Estudios Medievales*, pp. 09-40.
- O'Connor, T. A. (1986), «Mito y milagros en *La devoción de la cruz*», (ed.) A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island)*, Madrid, Istmo, pp. 367-373.
- Olson, Elder y Wardropper, Bruce W. (1978), *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.
- Pajón Leyra, Ignacio (2002), *Fenomenología de la incertidumbre*, Madrid, Fundamentos.
- Parker, Alexander A. (1971), *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, Grant & Cutler.
- (1975), «*El médico de su honra* as a tragedy», *Hispanófila*, 2, pp. 3-23.
- (1962), «Towards a definition of Calderonian tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, pp. 222-237.
- (1959), «History and poetry: the Coriolanus theme in Calderón», (ed.) Frank Pièrce, *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*, Oxford, Dolphin Book Company, 1959, pp. 211-224.
- Pascal, Blaise (2003), *Pensamientos*, Madrid, Losada.
- Pazzis Pi Corrales, Magdalena de (2010), «Existencia de una monja: vivir el convento, sentir la Reforma (s. XVI-XVIII)», *Tiempos Modernos. Revista Electrónica de Historia Moderna*, 7, núm. 20, pp. 01-37.

- Pedrosa, José Manuel (2007), «El otro portugués: tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVIII», *Iberoamericana*, núm. 28, pp. 99-116.
- Pelenur, Diana (2001), *Pedro Calderón de la Barca: personajes sin madre*, Montreal, McGill University.
- Pérez de Montalbán, Juan, Calderón de la Barca, Pedro y Coello, Antonio (1636), «Los privilegios de las mugeres», *Parte treynta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, pp. 343-383.
- Petrarca, Francesco (1989), *Cancionero* (ed.) A. Prieto, Barcelona, Planeta.
- Pitt-Rivers, Julian (1999), «La enfermedad del honor», *Anuario IEHS: Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, pp. 235-245.
- Popkin, Richard H. (1983), *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Portús Pérez, Javier (2015), «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria Del Renacimiento y Siglo de Oro*, 9, pp. 245-264.
- Quevedo, Francisco de (2012), *España defendida* (ed.) V. Roncero, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- (1986), *Política de Dios y gobierno de Cristo*, Madrid, Swan.
- (1981), *Poesía original completa* (ed.) José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- (1978), *Poesía metafísica y amorosa* (ed.) José Manuel Blecua, Madrid, Cupsa Editorial.

- Rábade Obradó, María (1995), «Simbología y propaganda política en los formularios cancllerescos de Enrique II», *España Medieval*, 18, pp. 223-239.
- Regalado, Antonio (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vols. I y II, Barcelona, Ediciones Destino.
- Rinaldi, Liège (2017), «Algunas notas sobre las fuentes y los temas de *El pintor de su deshonra*», (ed.) L. Rodrigues Vianna Peres y L. Rinaldi de Assis Pacheco, *Actas del Congreso Internacional Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Rivera de Rosales, Jacinto (2008), «El idealismo práctico de Calderón: de Descartes a Kant», *Signos Filosóficos*, 10, núm. 19, pp. 41-67.
- Rivera-Pagán, L, N, (1992), «Bartolomé de Las Casas y la esclavitud africana», (ed.) Guillermo Meléndez *Sentido Histórico Del V Centenario (1492-1992)*, San José, Editorial DEl, pp. 63-84.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005), *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- Rodríguez, Saturnino G. (1980), *La relación padre-hijo en los dramas de Calderón de la Barca*, Michigan, Michigan State University [tesis doctoral].
- Rubió, Antonio (1882), *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón: monografía premiada por la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, Viuda e hijos de J. Subirana.
- Ruiz de Alarcón, Juan (1976), *La verdad sospechosa* (ed.) Alba V. Ebersole, Madrid, Cátedra.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000), *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia.
- (1984), *Calderón y la tragedia*, Madrid: Alhambra.

- (1997), *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra.
- (1967), *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza.
- Ruiz Sastre, Marta (2016), *Mujeres y conflictos en los matrimonios de Andalucía occidental. El Arzobispado de Sevilla durante el siglo XVII*, Huelva, Universidad de Huelva [tesis doctoral].
- Saavedra Fajardo, Diego (1988), *Empresas políticas*, (ed.) Francisco Javier Díez, Madrid, Planeta.
- Sánchez, M. R. (2005), «Clientela, *hospitium* y *devotio*», *Celtíberos: Tras la estela de Numancia: Catálogo de La Exposición*, Soria, Diputación Provincial de Soria, pp. 279-284.
- Santos Sánchez, Diego (2013), «El fracaso del proyecto teatral falangista», (ed.) Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1939-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / CSIC, vol. II, pp. 564-577.
- Schevill, Rudolph (1918), *The Dramatic Art of Lope de Vega; Together With «La dama boba»*, Berkeley, Universidad de California Publicaciones.
- Seco Serrano, Carlos (1958), *Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Madrid, Atlas.
- Séneca, (1989), *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos.
- Sloane, Robert (1976) «On Juanete's final story in *El pintor de su deshonra*», *Bulletin of the Comediantes*, 28, núm. 2, pp. 100-103.

- Sloman, Albert E. (1958), *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin Book Company.
- Solís Santos, Carlos (1970), «La revolución copernicana y quiénes la hicieron», *Teorema*, 4, núm. 1, pp. 29-46.
- Steiner, George (1971), *La muerte de la tragedia* (ed.) Enrique Luis Revol, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Suárez Figaredo, Enrique (ed.) (2011), «Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos de Alonso Carranza y Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan del ldo. Arias Gonzalo», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y Del Renacimiento*, 15, pp. 69-116.
- Suárez Miramón, A. (2008), «Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular», (coord.) Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, *Compostella Aurea: Actas Del VIII Congreso de La Asociación Internacional Del Siglo de Oro (AISO)*, pp. 439-446.
- Sullivan, Henry W. (1981), «The Problematic of Tragedy in Calderón's *El médico de su honra*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, núm. 3, pp. 355-372.
- Téllez Alarcia, Diego (2000), «El papel del Norte de África en la política exterior de Felipe II. La herencia y el legado», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 13, pp. 385-420.
- Tertuliano (2001), *El adorno de las mujeres* (ed.) V. Alfaro Bech y V. E. Rodríguez Martín, Málaga, Universidad de Málaga.
- Tineo, Primitivo (1996), «La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal», *Anuario de Historia de La Iglesia*, 5, pp. 241-296.

- Tomar Romero, Francisca (1998), «Ética y política en Platón: la función de la virtud (I)», *Espíritu: Cuadernos Del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 118, pp. 243-267.
- Toro, Alfonso de (1988), «Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca», *Texto, mensaje, recipiente*, Tübingen, Narr, pp. 81-100.
- Trías, E. (2001), *Calderón, el maldito*, Barcelona, Omega.
- (1988), *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori.
- Trives, E. (2015), *La lectura incestuosa de «La vida es sueño»*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral].
- Tropé, Héléne (2016), «Venganza, castigo y justicia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca», *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) El Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 449-455.
- Vaiopoulos, Katerina (2015), «Calderón en las polémicas italianas del siglo XIX: Carducci, Graf y Martini», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21, pp. 183-192.
- Valdés Pozueco, Catarina (2008), «Dña. Angela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley», (coord.) Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, *Compostella Aurea: Actas Del VIII Congreso de La Asociación Internacional Del Siglo de Oro (AISO)*, pp. 497-506.
- Vega García-Luengos, Germán (2012), «Sobre los colores que se ven y se oyen en la Comedia Nueva», (ed.) Yves Germain y Araceli Guillaume-Alonso, *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or. Écriture et symbolique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp.159-186.

- (2007), «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», (coord.) Álvaro Alonso Miguel y José Ignacio Díez Fernández, *Non Omnis Moriar. Estudios En Memoria de Jesús Sepúlveda*, pp. 317-336.
- Vega, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer Comedias*, (ed.) Tomás García Santo, Madrid, Cátedra.
- (2003), *Rimas sacras*, (ed.) de Ramón García González, recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rimas-sacras--0/> [última consulta 28/11/2020].
- (1999), «El amor enamorado», (ed.) M. Menéndez Pelayo, recuperado de http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0493_ElAmorEnamorado.php [última consulta 28/11/2020]
- (1984), *Poesía selecta*, (ed.) Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- (1838), «Lo que ha de ser», (ed.) Eugenio de Ochoa, *Tesoro del teatro español*, Paris, Librería Europea de Baudry, pp. 378-404.
- Vigil, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Vives, Juan Luis (1977), *Introducción a la sabiduría* (ed. L. Riber, Buenos Aires, Aguilar.
- Vivó de Undabarrena, Enrique (2001), «En el IV centenario. Calderón de la Barca, derecho y matrimonio», *BFD: Boletín de La Facultad de Derecho de la UNED*, 18, pp. 135-214.
- Wilson, Edward M. (1970), «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, 3, pp. 49-85.
- Ynduráin, Domingo (1986), «*El alcalde de Zalamea*: historia, ideología, literatura», *Edad de Oro*, 5, pp. 299-311.

Zaidi, A, (2012), «King, conscience, and the monstrous Other in Calderón's *Amor, honor y poder*», *Romanica Cracoviensia*, 12, pp. 220-231.

Zamora Vicente, Alonso (1985), *Lope de Vega*, Barcelona, Salvat.