

FACULTAD DE FILOLOGÍA, TRADUCCIÓN Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS AVANZADOS

“QUE TENGA EL HONOR MIL OJOS”

LOS DRAMAS DE HONRA DE CALDERÓN DE LA BARCA
A LA LUZ DE LA TEORÍA MIMÉTICA DE RÉNÉ GIRARD



VALENCIA, MAYO 2017

TESIS DOCTORAL

Presentada por CLARA BONET PONCE

Dirigida por la DRA. EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

Agradecimientos

Gracias, Evangelina, por el camino recorrido, especialmente arduo para ti en este último año; quisiera reconocer los muchos detalles pacientes que has tenido con mis peripecias durante estos casi cuatro años. Y, sobre todo, gracias por ser una gran maestra.

Gracias a mi padro David por las aventuras teatrales y miméticas; un hurra, también, por los escritores que seremos. También estoy especialmente agradecida a la Universidad Católica de Valencia, donde confiaron en mí estando embarazada –hecho que les honra y diferencia de otros- y he estado trabajando estos años.

Gracias a mis padres, José Vte. y Silvia, porque me habéis transmitido el amor por los libros, las historias y los dramas. De vosotros he recibido la lupa del detective y el bisturí del cirujano sin los cuales no hubiera sabido enfrentarme como corresponde al peligroso tema del honor conyugal.

Gracias, ahora sí, a mis hijas Carmen e Irene, porque con tres y cuatro años sabéis ya muchas de estas cosas, especialmente las relacionadas con el deseo mimético; porque desde que nacistéis están Calderón y Girard por la casa dando vueltas y, sobre todo, porque habéis dado sabor y sentido a este ejercicio académico.

A ti, Lucas, amor, al que espero haber reconocido –aunque sea *algo* en este tiempo- la inmensa ternura con que me he sabido acompañada, tu total generosidad en lo académico y, más allá, en lo conyugal, donde jamás de los jamases me he sentido como doña Mencía. Antes bien, en lugar de silencios amenazadores, se nos han llenado los cuartos de palabras y de ruidos, de mutuas entregas, de *dulzura por dulzura* que no habla de honor ni de violencia.

Resumen

El presente trabajo pretende analizar los tres dramas de honra de Calderón de la Barca desde las perspectivas girardianas del deseo y la violencia, punto de vista que creemos puede iluminar considerablemente estas crípticas obras.

Los aspectos más controvertidos de estas piezas (la condición de inocencia o culpabilidad de los distintos personajes, la conformación de la violencia como un ritual y, en definitiva, la intención del autor) cobran una dimensión nueva que consideramos puede representar una aportación relevante a la larga tradición de los estudios sobre el honor en el teatro del siglo XVII.

Así, estas tres piezas de Calderón (así como el género del honor conyugal del que Calderón resulta el máximo exponente) darían cuenta de una estructuración ritual de la violencia encarnada en la honra conyugal. Este amplio motivo habría pues servido, sobre las tablas, para revestir de sacralidad los miedos más escondidos y profundos de la escindida subjetividad barroca.

Contenido

0.INTRODUCCIÓN.....	3
0.1. Justificación.....	3
0.2. Objetivos	7
0.3. Metodología del estudio	10
0.4. Estructura	14
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	21
1. Teoría mimética: antropología y teatro, algunas consideraciones metodológicas	21
1.1. René Girard y la antropología literaria.....	21
1.1.1. <i>Mentira Romántica y Verdad Novelesca</i> : primeras intuiciones literarias.....	24
1.1.2. <i>La violencia y lo sagrado</i> : el giro antropológico y social.....	41
1.1.3. <i>Literatura, mimesis y antropología</i> : el aparato crítico	66
1.1.4. <i>Shakespeare y los fuegos de la envidia</i> : Girard y el gran teatro del XVII.....	77
1.2. Cesáreo Bandera y el ámbito hispánico aurisecular.....	93
1.2.1. <i>Mimesis conflictiva. Ficción literaria en Cervantes y Calderón</i> (1975)	93
1.2.2. <i>El juego sagrado</i> : el honor como vector de análisis y “la problemática existencial del honor calderoniano”	104
2. Los factores socioculturales del Barroco y la honra como factor dramatizable en escena.....	113
2.1. Las señas de identidad de una cultura	113
2.2. El vector de la honra en la sociedad barroca, un problema existencial.....	126
2.3. La recepción crítica de la honra en la comedia nueva.....	143
2.3.1. Las múltiples perspectivas históricas de la honra en la comedia.....	145
2.3.2. Una perspectiva ideológica de la honra en la comedia.....	155
2.3.3. El honor vinculado a un género dramático: su faceta estética	161
2.3.4. Otras perspectivas críticas y conclusiones.....	169
2.4. Algunas consideraciones genéricas en torno a la tragedia de la honra	171
2.4.1. La existencia de la tragedia en España	171
2.4.2. La posibilidad de la tragedia cristiana	176

2.4.3. Un género mixto	189
2.5. Conclusiones sobre la honra, el género trágico y la honra en la tragedia	203
II. LOS TRISTES DRAMAS DE HONRA: ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA VIOLENCIA.....	221
3. <i>El médico de su honra, A secreto agravio secreta venganza, El pintor de su deshonra</i> : la trilogía canónica de la tragedia de honra.....	221
3.1. Violencia y sacrificio en el drama de honra calderoniano: una propuesta de análisis.....	229
3.1.1. La rivalidad mimética	235
3.1.2. El chivo expiatorio.....	269
3.2. El crimen: el ritual sacrificial	298
3.2.1. La escena del crimen.....	303
3.2.2. Semiosis teatral de la violencia.....	306
3.3. La escena final.....	319
3.4. Conclusiones en torno al deseo mimético y la crisis sacrificial en los dramas de honra de Calderón de la Barca	329
4. El honor conyugal en el último Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Moreto	351
4.1. El último Lope de Vega	353
4.2. Rojas Zorrilla o las soluciones no estereotipadas.....	369
4.3. Moreto y el agotamiento del género.....	381
4.4. Conclusiones en torno a la violencia sacrificial y las dinámicas imitativas en el género de la honra conyugal.....	396
III. CONCLUSIONES.....	411
5. La honra como ritual secularizador en las tablas del siglo XVII.....	411
5.1. Evidencias, certidumbres e interrogantes siempre abiertos	411
5.2. Calderón como paradigma de la violencia ritual de la honra.....	427
IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	435
IV. 1. Fuentes primarias	435
IV. 2. Fuentes secundarias.....	437

INTRODUCCIÓN

0.Introducción

0.1. Justificación

El presente trabajo tiene una profunda vinculación con nuestra propia experiencia académica y vital y responde a la conjunción de dos grandes pasiones. Así, encontramos en los términos del propio título a dos autores sobresalientes –Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y René Girard (1926-2015)– cuya presencia en un mismo trabajo aspiramos a poder explicar de forma satisfactoria, aunque para este propósito deberíamos comenzar por la clave girardiana.

En general, un trabajo doctoral enmarcado en el ámbito de la filología hispánica rara vez toma vías interpretativas que no estén en línea con las corrientes más vigorosas o asentadas en el propio seno de los estudios hispánicos; en este sentido, resulta evidente que el camino que hemos tomado con el presente trabajo no resulta en absoluto mayoritario dentro del campo que nos ocupa ni responde a una tendencia crítica en alza.

No obstante, el primer encuentro con las teorías de Girard ya despertó en nosotros una enorme curiosidad por su forma de tratar de tú a tú con la literatura desde otros ámbitos del saber, libertad que no habíamos conocido antes si exceptuamos, tal vez, a las teorías de Freud. Habíamos dado con una suerte de antropólogo o historiador (absolutamente anárquico, en todo caso) que se había atrevido a manipular la literatura como algo vivo, con capacidad analítica y explicativa acerca de nuestra realidad antropológica. La fascinante falta de complejos de Girard y la naturalidad con que se apropiaba del canon novelístico europeo mientras lo conjugaba con la experiencia del ser humano secularizado nos sedujo al leer, por vez primera, las atrevidísimas tesis de René Girard en *Mensonge romantique, vérité romanesque*.¹ Sin embargo, pronto empezamos a lidiar con las tesis tal vez más conocidas de Girard, las tocantes al chivo expiatorio y a los mecanismos sacrificiales, que parecían no armonizar con sus

¹ En realidad, antes de esta primera obra ya nos habíamos acercado a Girard a través de la traducción conjunta al castellano (y que desgraciadamente nunca vio la luz) que hicimos junto con un querido amigo de la larga obra de Girard y Benoît Chantre *Achever Clausewitz*, publicada en Paris, Carnets Nord, 2007.

reflexiones previas sobre el micromundo de los personajes que pueblan el canon de la gran novela europea.

En efecto, ambos postulados fuertes de Girard parecen ser dos elementos heterogéneos y, si no contradictorios, por lo menos pertenecientes a dos campos muy distintos: la crítica literaria de un lado y la antropología filosófica por otro lado, que se ocuparían, respectivamente, de las denominadas teoría mimética y teoría sacrificial. Por ello, a pesar de no contemplar en principio el uso de Girard como patrón de análisis en ninguna tesis, sus claves analíticas se iban “verificando” al hilo de nuestras lecturas posteriores y, especialmente, en las revisiones de nuestro canon personal.

En el seno de este canon encontramos a don Pedro Calderón de la Barca y, en concreto, a sus tres dramas de honor, obras cuya particularidad había concitado nuestro interés por su aparente incomunicabilidad con la sensibilidad contemporánea. Estas piezas habían dejado un poso de curiosidad en la etapa de estudiantes que en principio parecía poder encontrar respuestas en ese hiato entre la literatura y el análisis antropológico de la violencia que se iba abriendo en nuestras lecturas personales. Nos resulta especialmente paradójico que un autor de la sensibilidad de Calderón hubiera dado en representar un concepto del honor absolutamente desgajado de la imagen de virtud y con tales brutales consecuencias. Como afirma Alfonso de Toro (1998: 537) “los dramas de honor en su conjunto, y en especial los de final infeliz, representan una desviación inequívoca no sólo de la realidad, sino asimismo del sistema cultural”, esto es, de la propia tradición teatral del teatro áureo hispánico así como de su contexto socio-cultural.

Si exceptuamos el trabajo de Cesareo Bandera en 1997 (y el de Antonia Petro del Barrio, muy influido por aquel, de 2006), pocos son los investigadores en el campo de las letras hispánicas que hayan trabajado desde una perspectiva girardiana la presencia de la violencia y el sacrificio en el teatro del Siglo de Oro, en general, y en la obra de Calderón, en particular. Si bien abundan los estudios sobre la violencia en la literatura áurea en la presente década, prácticamente ningún crítico ha analizado la obra del autor que nos ocupa partiendo de la base del que consideramos uno de los postulados más atrevidos y a la vez reveladores sobre la literatura y el ser humano como

lo es el girardiano. Por lo general, dichos abundantes estudios sobre la violencia han solidado constatar su omnipresencia en el teatro del Siglo de Oro y han determinado las formas que adopta dicha violencia en ciertas obras sin empaparse, no obstante, de estudios acerca de la violencia misma ni tratar de comprender por qué adoptaba dichas formas.

Así, y aunque el género de los dramas de honor haya sido parcialmente tratado por Bandera o Petro del Barrio desde una clave girardiana, creemos que sería interesante comprobar si las consideraciones de estos autores en clave de violencia y sacrificio, principalmente sobre *El médico de su honra*, se comprueban en el conjunto de los tres dramas de honra. Por otro lado, en general, los autores que trabajan a Calderón y que citan a Girard suelen hacerlo de forma más bien superficial o teniendo en cuenta únicamente alguno de sus trabajos y no el edificio consistente que creemos que conforma una teoría sólida y con capacidad explicativa de aspectos de las obras que puedan quedar en la sombra. Por tanto, en definitiva, aspiramos a analizar todos y cada uno de los aspectos de estas tres piezas de Calderón sobre el honor conyugal que puedan servirnos para explicar la violencia que en ellas hallamos y, por otro lado, queremos considerar las teorías de Girard en su conjunto (conjugando ambas vertientes de las mismas) haciendo hincapié en la estructuración sacrificial de la violencia que creemos que podría explicar gran parte de las peculiaridades del género.

Como hemos señalado, los dramas de honra han sido ampliamente estudiados en el seno de la crítica hispánica y, a pesar de haber concitado tanto interés, todavía hoy suponen un subgénero problemático para el lector y para el crítico. Esto se refleja claramente en lo poco representados que han sido recientemente a pesar de lo populares que eran entonces. No obstante, el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1609) ya señala en unos de sus versos más citados, que “los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-328), indicando con claridad la popularidad del tema y el éxito de público que conllevaba su representación. Un profesional del teatro como Lope de Vega no recomendaría su uso si no fuese por su sólida experiencia al respecto. Sin embargo, ya en el mismo siglo XVII el motivo de la honra empezó a resultar problemático y hacia mediados de siglo empieza a acusar un considerable desgaste. Huelga decir que estas piezas enseguida empiezan a ser tachadas

de inmorales y, especialmente en los siglos XVIII y XIX, decrece totalmente su popularidad. Así, como bien recoge Purificació Mascarell (2016), en la representación más reciente de *El médico de su honra*, de 2012, resulta muy ilustrativo el hecho de que la compañía teatro Corsario decidiese cambiar el problemático final de la obra para tratar de acercarlo a un público del siglo XXI que, según sus criterios, no habría entendido la propuesta de Calderón. De hecho, resulta evidente que en estas piezas no se castiga a los culpables y no encontramos un didactismo superficial. Por tanto, consideramos que las teorías de René Girard pueden contribuir a explicar el extrañamiento que producen estas piezas así como a ayudar a descifrar el críptico motivo de la honra para un espectador contemporáneo.

Queremos pues comenzar el presente trabajo por enumerar los distintos objetivos que lo atraviesan, describir la metodología que vamos a emplear para tratar de responder a ellos y, por último, definir su estructura y los distintos capítulos de que va a constar.

0.2. Objetivos

Como se puede observar en el título mismo del trabajo y hemos recogido en la justificación, queremos estudiar un determinado género de Calderón de la Barca de indudable peculiaridad que, a pesar de haber sido muy trabajado ya, creemos que puede ser iluminado desde una perspectiva novedosa. De hecho, los trabajos de Girard pertenecen al ámbito de los estudios culturales sobre la violencia que tan numerosos frutos han dado en estos últimos años y consideramos que pueden ser particularmente útiles para analizar un género especialmente problemático para la crítica.

No obstante, queremos subrayar que esta tesis se enmarca en el Programa de doctorado de Estudios Hispánicos Avanzados, por lo que el eje de nuestra investigación serán los dramas de honra de Calderón y no las teorías de René Girard. Queremos, cierto es, servirnos de estas para iluminar aspectos que pudieran quedar ocultos de otro modo, pero en el corazón de nuestro interés se hallan los tres dramas de honor conyugal canónicos y sus características más llamativas. Dicho de otro modo, más que ratificar las propias teorías de Girard queremos servirnos de ellas para establecer patrones comunes a las tres obras, si los hubiera.

Por tanto, varios son nuestros objetivos a lo largo de este trabajo:

- i) en primer lugar, debemos recoger los principales conceptos en las teorías de René Girard que usaremos para analizar los dramas de honra, es decir, que hemos de seleccionar aquellas ideas que puedan ser aplicadas en el campo literario que nos ocupa y, a la vez, conformar un aparato de análisis “girardiano” que podamos emplear para analizar estas piezas, con su particular característica temática. Esto es, a grandes rasgos,

¿Cómo describe Girard los triángulos miméticos? ¿Cómo se relaciona el personaje secularizado con sus iguales? ¿Qué formas adopta la violencia cuando está fuera de control? ¿Cuáles son las características del chivo expiatorio? ¿Cómo se plasma en el teatro de Shakespeare los mecanismos de tipo sacrificial?

- ii) en segundo lugar, queremos caracterizar estas tragedias del honor conyugal en el contexto cultural del Barroco español y dentro de la tradición de los estudios de los géneros literarios, para lo cual nos planteamos las siguientes preguntas:

¿Qué imagen de la honra se desprende de los dramas de honor conyugal que nos ocupan? ¿Qué intención podía subyacer al hecho de mostrar esta violencia contra las mujeres? ¿Qué tipo de relación mimética tenían estas obras con la sociedad barroca? ¿Qué elementos concretos caracterizaban a este género dramático y lo hacían especialmente problemático para la crítica?

- iii) en tercer lugar, y ahora sí en relación a la teoría mimética, analizaremos la estructuración de la violencia en el seno de esas tres obras de Calderón y, en caso de hallar rastros de su presencia, el ritual sacrificial y sus características en cada una de estas piezas. Para ello, consideramos fundamentales estas cuestiones:

¿Hasta qué punto podemos afirmar que los dramas de honra de Calderón ilustran las teorías de Girard sobre la violencia? En este sentido, ¿encontramos, en las tres piezas, procesos de indiferenciación entre los personajes? ¿Cómo se transforman estos triángulos miméticos en sacrificios? ¿Qué características presenta el chivo expiatorio? ¿Podemos calificar de ritual sacrificial la muerte de estas mujeres en las tres piezas? ¿Cómo casan sus extraños finales con los postulados girardianos?

- iv) en cuarto lugar, quisiéramos contrastar este modelo de análisis con otros dramas de honra contemporáneos o posteriores a los de Calderón y que tuvieron especial relevancia para poder determinar tanto el alcance de su modelo dramático del honor como la pervivencia o desgaste del motivo de la honra; para ello nos planteamos esta serie de preguntas:

¿Hasta qué punto podemos considerar que El castigo sin venganza funciona a modo de modelo dramático de los dramas de honra de

Calderón? ¿Podemos observar en esta pieza los mismos elementos que encontraremos en nuestro recorrido de la trilogía de la honra calderoniana? Por otra parte, ¿cuáles de estos motivos sobreviven al paso del tiempo y al agotamiento del género? ¿La esperable evolución de un modelo dramático implica en este caso la desaparición de su lógica sacrificial?

- v) por último, y para concluir nuestro estudio, trataremos de definir con la mayor claridad posible el crítico concepto de la honra en el seno de los dramas de honor conyugal de Calderón de la Barca y del propio subgénero dramático, así como de ofrecer una explicación plausible a la obsesión misma de la crítica con el asunto, tanto entonces como ahora, y la vinculación de esta idea con la del sacrificio. Para ello, nos han surgido una serie de cuestiones:

¿Podemos considerar que los dramas de honra calderonianos ponen efectivamente de manifiesto unas mecánicas de la violencia de tipo sacrificial? ¿Qué elecciones estéticas condicionaron la imagen que proyectan los dramas de honra conyugal de Calderón? ¿Cómo plasmaron este mismo conflicto otros dramaturgos? ¿Qué había pues en este motivo de la honra que quede al descubierto mediante el análisis de la violencia y las mecánicas sacrificiales en dichas obras?

0.3. Metodología del estudio

Como resulta obvio, necesitamos de una serie de elementos teóricos para armar esta amalgama de ideas, pues queremos enmarcar este trabajo dentro de una amplia y rica tradición de estudios teatrales que no desdeñan dialogar con otras disciplinas. Nos alineamos pues con todos aquellos que consideran al teatro como un género literario y espectacular vivo y, por tanto, susceptible de recibir un tratamiento crítico múltiple, manteniendo siempre presente el doble eje del texto literario y del texto espectáculo, sin olvidar por completo la relación de este constructo cultural con su realidad contemporánea. Como bien expresa Alfonso de Toro (1998: 522),

el drama de honor del XVII es una compleja concretización textual del sistema cultural español de los siglos XVI y XVII. Como texto artístico no es una reproducción/reflejo de esa realidad ni del sistema cultural, sino que, [...] ha de comprenderse como un modelo interpretativo de las diversas disciplinas del saber del sistema cultural y como propia realidad literaria.

La premisa del trabajo es clara y parte de la constatación de que existen infinidad de estudios en torno a los dramas de honra de Calderón de la Barca (y de otros autores, pero especialmente de este último) en la tradición crítica de nuestro teatro áureo. En cada uno de estos múltiples trabajos se examina una o varias de las facetas de estas piezas: el aspecto genérico, el papel de la mujer, la referencialidad mimética de la honra, la crítica ideológica subyacente, el tratamiento de la violencia, el grado de culpabilidad de los maridos, etc.

No obstante, nosotros queremos elaborar un trabajo que contemple todas estas facetas, haciendo hincapié en la violencia como clave interpretativa. Para ello, en primer lugar hemos decidido qué corpus de Calderón debíamos estudiar, dado que la temática de la honra está presente en toda su producción dramática. Así, hemos determinado ceñirnos a la trilogía calderoniana de la honra (sus *wife-murder plays*) en virtud de la unidad que percibimos en estas obras, de una parte, y la necesidad de estudiarlas en profundidad en su conjunto, dado que pocos son los trabajos que lo hayan intentado. No

obstante, debemos exceptuar el de Jesús López-Peláez de 2009, quien aborda con *Honourable murderers* una empresa que en ciertos puntos resulta similar a la nuestra: si bien en todo momento recurre a técnicas y términos de literatura comparada (pues se equipara esta trilogía al *Othello* de Shakespeare) y al amplio sistema semiótico cultural de Lotman, en el fondo López-Peláez se sirve de estas obras para tratar de iluminar el motivo de la honra, tema que acaba por convertirse en el motivo central de su trabajo.²

Por nuestra parte, no vamos a recurrir a la terminología de los formantes, las semiosferas o al análisis de todos los signos que conforman estas obras para no perder la brújula de la violencia y el sacrificio, dado que presentan su propia terminología compleja. Si bien nuestro trabajo presenta un enfoque de corte más antropológico, resulta innegable que bebemos asimismo de las fuentes de la semiótica, de los estudios comparados³ y la teoría de la recepción. De hecho, no se puede hablar de teatro sin hablar de recepción o de público, pues la propia estructura del teatro es profundamente sacrificial en sus orígenes y consiste, básicamente, en la representación y solución – sacrificial– de un conflicto violento⁴.

Así, queremos aplicar una suerte de marco general de análisis que nos ofrece René Girard en su obra y que se concreta en una serie de estructuras de corte antropológico que deberíamos encontrar en las obras de la gran literatura universal, obras canónicas, precisamente, por su capacidad reveladora de la condición humana. Estas estructuras serían, *grosso modo*, el deseo mimético y la presencia de una crisis violenta que se resuelve de modo sacrificial. La presencia de estos elementos (independientemente de su datación cronológica) darían cuenta, precisamente, de la potencia universal de la obra, puesto que ningún relato es inocente y, forzosamente, nos presenta siempre una perspectiva del hecho que refiere.⁵ Nos serviremos básicamente de

² Si bien nuestro punto de partida teórico es muy distinto, resulta destacable que en ciertos aspectos lleguemos a conclusiones similares a las de López-Peláez que, no obstante, en ocasiones nos parecen menos argumentadas que las nuestras. De todos modos, estableceremos un diálogo con la obra de López-Peláez a lo largo del presente trabajo.

³ Nos preguntamos qué otra cosa hace Girard sino desacralizar el texto literario y encontrar similitudes con otras fuentes.

⁴ En este sentido, hemos de remitir a las consideraciones del propio Girard sobre la tragedia griega en *La violence et le sacré*.

⁵ David García-Ramos (2010) aplica este mismo esquema de análisis al teatro de Miguel Hernández, modelo que hemos seguido de cerca.

Mensonge romantique, vérité romanesque y de *A theater of envy*, pues ambas obras constituyen profundas reflexiones en torno a la literatura. No obstante, estas no estarían completas sin tratar, por lo menos, con los hallazgos teóricos básicos que Girard hace tanto en *La violence et le sacré* como en *To Double - Business Bind* en torno a la estructuración antropológica de la violencia cultural.

Para tratar de explicarnos por qué estos dramas de honor conyugal perviven como un género nunca suficientemente explorado vamos pues a recurrir a una de las teorías más fecundas en el amplio terreno de las Humanidades, esto es, a las teorías de René Girard sobre la violencia y las estructuras sacrificiales. Este conjunto teórico ha dado en llamarse “teoría mimética”, aunque supone un amplio abanico de reflexiones que sólo con el transcurso de los años se han convertido en un sólido edificio teórico. No obstante, queremos enfatizar lo que ya habíamos adelantado: que no es esta una tesis sobre la obra de Girard sino un estudio de los dramas de honra de Calderón adoptando una perspectiva girardiana en la medida en que puedan así revelarse nuevos aspectos de las obras que nos ocupan.

Por tanto, también queremos lidiar en este estudio con los principales análisis de la tradición hispánica en torno a los dramas de honra. Sabemos que *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza* o *El pintor de su deshonra* no son, precisamente, las obras de Calderón de la Barca más representadas, por lo que resulta especialmente paradójica y llamativa la atención que han concitado en el terreno crítico. Creemos que este creciente interés se podría explicar por un interés paralelo por los estudios sobre la violencia y la estructuración social de la misma, como hemos apuntado. Los dramas de honra de Calderón resultan especialmente fascinantes en su modo de mostrar la violencia, espectáculo sobrecogedor que cuestiona fuertemente al espectador y frente al que no siempre tiene una respuesta unívoca. De ahí que tengamos que contrastar nuestras hipótesis con las de reputados colegas en el campo de las letras hispánicas y determinar en qué punto tenemos alguna novedad que aportar.

Paralelamente, también queremos analizar otros dramas de honra contemporáneos a los de Calderón para verificar la solidez, originalidad y vigencia de su modelo dramático. Hemos constituido un pequeño corpus de tres obras (*El*

castigo sin venganza, *Del rey abajo, ninguno* y *La fuerza de la ley*) en virtud de que la primera es considerada como la obra fundacional del drama de honor conyugal moderno mientras que las otras dos fueron compuestas por los dos principales autores “epigonales”⁶ del Barroco, Rojas Zorrilla y Moreto, a la par que cosecharon un gran éxito de público por diversos motivos. Consideramos que el estudio de la obra de Lope de Vega contribuirá a discernir cuáles son las aportaciones más propias de Calderón mientras que las otras dos obras mostrarán qué características de estas piezas acusan peor el paso del tiempo en los escenarios.

⁶ Entiéndase, por favor, que el marbete de “epigonal” no es absoluto despectivo, sino que responde más bien a criterios cronológicos y de tradición que de presunta calidad artística.

0.4. Estructura

Por ello, en el primer capítulo, elaboraremos un recorrido por las distintas obras de Girard, siempre en virtud de su posible aplicación en el terreno de las obras literarias y en concreto en las tres obras de Calderón que nos ocupan. Partiremos del modelo de estudio que se empieza a perfilar en *Mentira romántica, verdad novelesca* (1961) y abundaremos a continuación en los primeros pasos de Girard sobre el funcionamiento antropológico de la violencia que desarrolla en *La violencia y lo sagrado* (1972). *Literatura, mimesis y antropología* (1978) y, sobre todo, su profundo estudio sobre la obra de Shakespeare en *Los fuegos de la envidia* (1991)⁷ servirán de andamio para conformar una serie de hipótesis tipo que puedan iluminar ciertos aspectos de los dramas de honra. Queremos hacer hincapié en que hemos empleado estas obras como fuentes secundarias e instrumento de análisis, más que como de objeto de estudio *per se*, por lo que no hemos recurrido a bibliografía secundaria sobre Girard. Si bien nos hemos empapado de trabajos similares al nuestro, especialmente el de Bandera, que reseñamos en este primer apartado, no queremos abundar en el aspecto girardiano de este estudio más de lo necesario.⁸

A continuación, en el segundo capítulo, daremos unas breves pinceladas acerca del contexto sociocultural que nos ocupa y, en concreto, trabajaremos el lugar de la honra en este complejo puzzle en el que el teatro desempeñaba un papel fundamental. La transposición mimética de la honra en la comedia nueva ha suscitado enormes disquisiciones y desacuerdos en el seno de la crítica por lo que queremos recoger las principales posturas al respecto y subrayar las que consideramos más acertadas. En este mismo capítulo plantearemos otro tema fundamental de cara a analizar los dramas de honra de Calderón, esto es, su estatuto genérico. Ciertas características de estas piezas, especialmente llamativas en el seno de la comedia nueva, también han provocado no pocas controversias que atañen principalmente a la mixtura de comedia y tragedia. Consideramos que conviene partir de ciertos pactos de lectura de cara a abordar la

⁷ En este caso, estoy citando la fecha de sus primeras ediciones. No obstante, a lo largo del texto citaré con las diversas ediciones, más modernas, que he manejado.

⁸ Uno de los más recientes estudios sobre Girard y la teoría mimética lo hace Coulon, P., *René Girard, l'impensable violence*, Germina, Paris 2012.

violencia y el sacrificio en los dramas de honra de Calderón y el género teatral que se aborda no es un tema menor, puesto que condiciona absolutamente la recepción de la pieza.

Acto seguido, en el tercer capítulo, procederemos al análisis propiamente dicho de las obras; así, en virtud de los postulados girardianos, analizaremos la dramaturgia de estas obras en relación a diversos elementos como los procesos de indiferenciación mimética, las relaciones entre dobles, la escalada de la violencia, la figura del chivo expiatorio o la resolución de la crisis a través del ritual sacrificial.

Ese mismo modelo se aplicará, a continuación, a otras obras canónicas del honor conyugal de dramaturgos de la talla de Lope de Vega, Rojas Zorrilla o Moreto de tal modo que podamos establecer conclusiones sólidas en cuanto a la constancia de ciertos elementos en las obras de honor conyugal y a las peculiaridades o marcas propias de Calderón.

Por último, en las conclusiones, haremos especial hincapié en el papel de la honra en este complejo entramado violento y trataremos de redefinir este concepto en el seno de la teoría mimética para iluminar algunos de los aspectos de los dramas de honra más complicados de abordar para la crítica. Asimismo, deberemos concluir hasta qué punto Calderón podría haber pretendido denunciar el aspecto sacrificial que adoptaba la violencia contra las mujeres y se habría servido para ello de un molde genérico concreto.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

**Teoría mimética: antropología y teatro, algunas consideraciones
metodológicas**

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Le penchant de nos cœurs est toujours violent,

Mme. de Deshoulières, poema LI.

1. Teoría mimética: antropología y teatro, algunas consideraciones metodológicas

En este primer capítulo queremos, de forma sucinta, reseñar los hallazgos críticos de René Girard en el ámbito literario universal, en primer lugar, y de Cesáreo Bandera en torno al ámbito hispánico del Siglo de Oro, en segundo lugar. Nos vamos a limitar, pues, a analizar aquellas obras relacionadas, así sea tangencialmente, con nuestro foco de interés. Trataremos, siempre y cuando sea posible, de hacer explícito en qué sentido un concepto teórico nos parece destacable en relación a los dramas de honra de Calderón de la Barca.

1.1. René Girard y la antropología literaria

De la amplia producción girardiana vamos a seleccionar cuatro obras, básicamente, que creemos van a servirnos para construir un modelo de análisis de la obra teatral de Calderón. Su primera obra, *Mentira Romántica, verdad novelesca* (*Mensonge romantique, vérité romanesque*, publicada por primera vez en 1961),⁹ sienta las bases de la que posteriormente ha sido llamada teoría mimética. La novela sirve —y por novela entendamos la gran novela europea— en esta primera ocasión como microcosmos para analizar el deseo. Según Girard, en la novela se pone de manifiesto la verdad deseante y frustrada de los (anti)héroes modernos, en las antípodas del héroe romántico. En esta primera obra comienza a perfilarse la imagen recurrente de los triángulos miméticos y términos tan fundamentales como sujeto, objeto y mediador, así como la importancia del deseo —copiado— como fuerza motriz.

⁹ Que citaremos, al igual que *La violence et le sacré*, por el volumen recopilatorio de sus obras fundacionales aparecido en 2007, *De la violence à la divinité*, que recoge sus principales obras: *Mensonge romantique, vérité romanesque* (de 1961), *La violence et le sacré* (de 1972), *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (de 1978) y *Le bouc émissaire* (de 1982).

En segundo lugar, a los hallazgos producidos en el ámbito literario, Girard añade con *La violencia y lo sagrado* (*La violence et le sacré*, 1972) la dimensión antropológica y, por ende, social que articula de forma más coherente sus primeras intuiciones. No obstante, en ningún momento abandona Girard la literatura como fuente de conocimiento y, en esta ocasión, se inspirará en la tragedia clásica griega. Con esta obra queda propiamente asentada la teoría mimética que, si bien se irá enriqueciendo de matices, aparece ya vertebrada en este ensayo de corte más antropológico. La importancia de conceptos como el de la escalada de la violencia, el chivo expiatorio y el ritual sacrificial comienzan a obtener una —relativa— buena acogida en ciertos sectores por la potencia explicativa y descriptiva de la tesis que aquí se recoge.

A continuación, daremos cuenta de algunos aspectos reseñables para el asunto que nos ocupa y que aparecen en *Literatura, mimesis y antropología*¹⁰ (*To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*, de 1978). Efectivamente, Girard vuelve en este libro sobre la obra literaria y trata de afirmar la validez científica de su propio modelo de análisis literario. En oposición a las lecturas de corte puramente psicoanalítico o meramente estructuralista, Girard propone un esquema de análisis fundado en la repetición de ciertos motivos (peste o epidemia, dobles miméticos, chivo expiatorio, crisis sacrificial) y en la certeza de que la crítica literaria ha de poder dar explicaciones del contenido de determinadas obras y no excusarse permanentemente en el análisis del significante o en teorías de la recepción que darían por buena o válida cualquier interpretación. Así, ciertas obras del canon literario universal habrían dado pie (y validez) a la teoría mimética.

Por último, vamos a estudiar en profundidad la obra *Shakespeare y los fuegos de la envidia* (*A theater of envy*, 1991), donde el foco del interés literario se centra en esta ocasión en el ámbito teatral. Para Girard, la producción dramática de Shakespeare representa en su conjunto una clara muestra de la naturaleza mimética del deseo y de las violentas consecuencias sociales que de este se derivan. Fundamentalmente, el estudio

¹⁰ Citaremos por la traducción en castellano de Alberto Bixio de 2006, *Literatura, mimesis y antropología*.

de esta última obra ha de servirnos de modelo de análisis no ya únicamente de una obra de teatro, sino de la producción artística de un autor que vivió la plenitud del Barroco, como Calderón, y que supuso asimismo un punto de inflexión en la historia teatral y literaria.

1.1.1. *Mentira Romántica y Verdad Novelesca: primeras intuiciones literarias*

Como hemos adelantado, esta primera obra de Girard, publicada en 1961, podría parecer desgajada del resto de la producción del autor y, sin embargo, no lo está. En la introducción a la principal recopilación de sus trabajos —*De la violence à la divinité* (2007)- Girard afirma que todas sus tesis sobre la violencia y lo religioso se fundan sobre la concepción del deseo que elaboró en ese primer libro (2007: 9). El corte más marcadamente antropológico de la obra girardiana tiene por tanto su origen en el estudio casi literario de *El Quijote*, *El rojo y el negro*, *Madame Bovary*, *En busca del tiempo perdido* y *Los idiotas*, entre otras obras de Dostoievski. El hilo que recorre el análisis de la obra de estos cinco autores europeos es que habría una concepción mimética del deseo similar en estos; este rasgo aglutinador resulta para Girard más potente que la época, país o medio social en que estas novelas fueron escritas.

En *Mensonge romantique, vérité romanesque*¹¹ (*MRVR*, abreviatura que usaremos de ahora en adelante), Girard hace especial hincapié en la idoneidad del género novelístico para dar cuenta de las interioridades humanas aunque, a posteriori, reconoce que esta particular clarividencia en cuanto a la realidad deseante del hombre no es exclusiva del género novelesco o narrativo sino que también se encuentra también en otros géneros literarios como la poesía o el teatro.

Girard se detiene en *MRVR* a analizar la génesis del deseo de los personajes que pueblan las novelas que hemos enumerado antes. No hay espontaneidad, cree, en las acciones aparentemente inexplicables de los protagonistas de estos libros. Desde la locura de Alonso Quijano a la extrema volubilidad de los personajes dostoievskianos, Girard describe una crisis existencial que empuja a estos pobres héroes a copiar el deseo de sus modelos (o mediadores) y a desear aquello que ellos tienen o desean.

¹¹ Citaremos a pie de página la traducción al castellano tomada del trabajo de Joaquín Jordá para Anagrama de 1985.

El conflicto en la novela tiene lugar cuando el objeto en cuestión, deseado por dos personajes a la vez, no puede compartirse; Girard destaca en este sentido la recurrencia de la mujer como objeto de deseo arquetípico, en la medida en que el esposo se la reserva para sí celosamente (2007: 11). Esta competencia por un mismo objeto lógicamente va a conducir a que se acreciente la rivalidad mimética según se reduce la distancia social y física entre el sujeto y su modelo. Los escritores brillantes son por tanto para Girard aquellos que identificaban esta ley mimética, ley que se hacía cada vez más visible en las obras de madurez de todos ellos. Con *MRVR* Girard pretende demostrar que el deseo tiene una historia que se ha acelerado según el mundo se democratiza y se extienden las libertades individuales. Según se generalizan las igualdades, el deseo también se democratiza, por lo que disminuye la distancia entre los rivales, que desean todos lo mismo. Como veremos, el Barroco español es un excelente punto de partida de esta historia del deseo mimético.

Girard elige *El Quijote* (1605-1615) para comenzar a trazar un modelo de deseo en el que la imitación es la norma. En esta novela los personajes en general —y no sólo don Quijote— desean de forma triangular o no directa; existe siempre un mediador entre el sujeto y el objeto que se desea, es decir, que los deseos no nacen de forma espontánea en el héroe sino que los copia de otros. Tanto es así que mientras el caballero andante imita a Amadís de Gaula, Sancho Panza lo imita a él a pesar de las diferencias abismales que existen entre ellos, sobre todo al principio. Tanto don Quijote como Sancho toman prestado sus deseos del *Otro* (Girard, 2007: 37), y sin embargo los procesos de sugestión e imitación del deseo se diferencian ligeramente. Mientras don Quijote se fija en Amadís, modelo inalcanzable y ficticio, Sancho imita a su compañero de fatigas, modelo que tiene más cerca, aunque “la distance sociale et intellectuelle qui les sépare demeure infranchissable”¹² (2007: 41). En ambos casos, se trataría de un caso de *mediación externa*, término que acuña Girard para describir una relación en la que la distancia entre sujeto y mediador es muy amplia y, en consecuencia, no hay rivalidad posible entre ambos por lo que la relación no se verá amenazada.

¹² “La distancia social e intelectual que los separa permanece insalvable.” (1985: 15)

Igual que don Quijote reconoce sin complejos su deuda con Amadís, Madame Bovary copia descaradamente a las heroínas de las novelas sentimentales que ha leído profusamente. No obstante, estos casos resultan cada vez más infrecuentes si avanzamos cronológicamente en nuestro análisis. Según nos acercamos a la Edad Contemporánea, el modelo al que se copia está cada vez más cerca del sujeto. Así, Girard describe otro tipo de mediación, *la mediación interna*, en cuyo caso la distancia entre sujeto y mediador es mínima. Paradójicamente, y como ya habíamos señalado, cuanto menor es la distancia social —o física— entre sujeto y mediador, mayor es la rivalidad entre los personajes, así como su deseo de disimular la dependencia del mediador (2007: 42). Este segundo tipo de mediación explicaría sentimientos como el odio, los celos, la envidia. Sentimientos todos en los que interviene un tercero, un intruso que —y esta es una de las principales aportaciones de Girard— ejerce un cierto tipo de fascinación en el sujeto (2007: 43).

Estas pasiones negativas contra las cuales Stendhal prevenía a sus lectores (2007: 44) parecen acentuarse en el Romanticismo: “au XIX^e siècle, la spontanéité se fait dogme” (2007: 46)¹³. Esta norma de la espontaneidad o de la originalidad en realidad ocultaría una nueva forma de copia, cada vez más gregaria o grosera por muy disimulada que se pretenda. Según Girard, el amor pasional y espontáneo propio de las obras de Stendhal, por ejemplo, va en realidad de la mano de vanidad y la imitación.

De hecho, en este paso cultural de la *mediación externa* a la *mediación interna* se pasa de imitar a unos héroes frente a los cuales se siente una cierta libertad a copiar a otros ante los cuales el sujeto experimenta una especie de terror que Girard equipara al terror religioso (2007: 59). La presencia constante de “los Otros” en torno al deseo de un sujeto desvela la falta total de independencia del mismo y la persistente sensación de amenaza que invade al sujeto (Girard, 2007: 65). La obra de Dostoievski resulta paradigmática de esta falta de libertad vis a vis de El Otro; no hay sentimiento positivo —amor, amistad, etc.— que no venga acompañado de envidia o de celos, por lo que se puede afirmar que los frutos del deseo triangular son cada vez más amargos.

¹³ “En el siglo XIX, la espontaneidad se convierte en dogma.” (1985: 20)

En este sentido, a Girard le resulta extremadamente llamativa la enfermiza interdependencia del marido engañado con respecto al amante en *El eterno marido* de Dostoievski (2007: 70), en muchas ocasiones calificada por otros críticos de homosexualidad latente. Esta descripción en términos de homosexualidad perdería de vista, para Girard, la fascinación —a veces ciertamente erótica— por el rival, fascinación que va más allá de la atracción sexual y que implica todo el ser. No obstante, esta intensa relación entre sujeto y mediador no es ni mucho menos exclusiva de Dostoievski sino que Girard la encuentra ya en Cervantes.

Girard subraya la presencia de las novelas intercaladas en *El Quijote*, muchas veces ignoradas o aisladas por otros críticos, porque entre ellas hallamos, entre otras cosas, la novela de *El curioso impertinente* (2007: 73). Aquí el deseo aparece nuevamente en su forma triangular, la relación entre el marido y el amigo mediador esconde una intensa rivalidad disfrazada de amistad: tanto en el relato de Dostoievski como en el de Cervantes el marido parece ofrecer a su mujer de forma gratuita e innecesaria al mediador (Girard, 2007: 74). En realidad, el marido no mira en ningún momento a la mujer por sí misma, sino que su mirada está, en todo momento, puesta en el rival. Y ambos relatos comparten, de forma inexplicable, este rasgo tan llamativo y que podemos trasponer en nuestro análisis de los dramas de honra de Calderón.

Pondremos especial cuidado en el análisis cuidadoso de la relación marido-amante desde esta perspectiva, pues en todos ellos se da una relación de rivalidad que podría responder a este esquema. Si Girard afirma que no hay idea de la novela occidental que no esté de forma germinal en Cervantes (2007: 75), creemos poder decir lo mismo del teatro occidental en relación a Calderón una vez concluyamos el presente estudio.

Girard afirma que lo propio del deseo mimético es tratar de ocultar su existencia para intentar mantener la dignidad vis a vis del mediador, aunque resulte de hecho imposible disimular el disgusto que el sujeto experimenta por sí mismo a la par que

resulta fascinado por el rival (2007: 77). El Otro, el rival, parece todopoderoso y ha adquirido la talla de un dios para el sujeto. Si este rasgo es evidente en las novelas de Dostoievski, no resulta en absoluto tan claro en el caso de Cervantes. Sin embargo, este cambio de dirección de la trascendencia radica para Girard en el Renacimiento y Barroco. La negación de Dios no puede suprimir los anhelos trascendentales del hombre sino que desvía la trascendencia del más allá al más acá (2007: 81). El antropocentrismo tendría consecuencias no explícitas en las relaciones de los hombres entre sí pues se convertirían en dioses los unos para los otros.

El propio Sancho le pregunta a su amo por qué no eligió la santidad en vez de la caballería (2007: 84), pues resulta obvio que con la llegada de la Edad Moderna viene asimismo un cambio de modelos que imitar o, lo que llama Girard, una desviación de la trascendencia de lo divino a lo humano. El sujeto novelesco está ávido de la mirada de los demás, ávido de su admiración y de su reconocimiento. Don Quijote, como el snob decimonónico proustiano, adopta el título de “don” al que no tiene derecho por nacimiento, del mismo modo que Sancho “fait figure de snob lorsqu’il s’efforce de convaincre son épouse qu’elle doit être duchesse” (2007: 95)¹⁴. El deseo de ser lo que no se es empieza a extenderse a todos los estamentos.

Así, ya en el Barroco campa por sus fueros el deseo metafísico de ser considerado por los demás, deseo que, como veremos, adopta en multitud de ocasiones la forma de la honra en el territorio español. Girard constata que la intensidad de este deseo es variable (2007: 101) y está directamente vinculada a la distancia que separa al sujeto del mediador. Don Quijote permanece en el ámbito del juego, como quien imita a los adultos dice Girard, debido a que su modelo es inalcanzable y sin embargo esto no es necesariamente siempre así en el siglo XVII.

¹⁴ “¡También Sancho aparece como un snob cuando se esfuerza en convencer a su esposa que debe ser duquesa!” (1985: 73)

En ocasiones, y en oposición a don Quijote o a Madame Bovary, aquello que se desea está al alcance de los personajes de las ficciones. Cuando sucede que el sujeto alcanza finalmente el objeto de deseo, cuando consigue asir aquello que le impulsaba a actuar, experimenta lo que Girard denomina decepción metafísica (2007:105). La posesión del objeto conlleva la decepción de experimentar que no era *ese* objeto lo que realmente se deseaba. En la Edad Moderna esto implica, al decir de Girard, que el sujeto se vincula a una sucesión de mediadores y, por tanto, de objetos de deseo cada vez más vertiginosa (2007: 107). Si Alonso Quijano parece vivir con una cierta serenidad su proceso de asemejarse a Amadís de Gaula, los héroes modernos viven interiormente agitados por la multiplicación de mediadores cada vez más cercanos físicamente. Esta “fenomenología” de la novela que establece “une topologie du désir selon l’Autre” (2007: 111)¹⁵ no toma en cuenta las fronteras entre las diversas obras, por lo que también podemos extrapolarla, al decir de Girard, a las obras calderonianas.

Este deseo metafísico es extremadamente contagioso y afecta cada vez a más personajes en las obras literarias. Ya en *El Quijote*, con la excusa de curar al caballero andante, muchos personajes cuerdos se lanzan a vivir aventuras absurdas y parecen contagiarse del virus de la mimesis (2007: 113) e imitan, sin saberlo, al imitador. Un desconocido interpela a nuestro héroe, en la segunda parte de la obra, y le reprocha que no se limite a vivir su propia locura sino que la contagie a los demás. Según Girard, esta intervención se explicaría por la conciencia del propio Cervantes de la naturaleza contagiosa del deseo. La relación entre el Quijote y Sancho, por poner un ejemplo, comparte rasgos con la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel; ambos individuos son inseparables, ambos condicionan absolutamente las percepciones del otro.

Paradigmáticamente, Girard representa este tipo de relaciones a través de un triángulo conformado por dos rivales que anhelan el mismo objeto. En este esquema geométrico todas las relaciones son simétricas (2007: 115) y creemos que esta afortunada descripción de las relaciones interpersonales nos ayudará a dilucidar tantos aspectos que todavía permanecen ocultos en el estudio de los dramas de honra de

¹⁵ “Una ‘topología’ del deseo según *el Otro*.” (1985: 89)

Calderón. Nos referimos, concretamente, a la importancia de la relación marido-amante, aunque también será útil en otros territorios. Girard sostiene que la estructura triangular penetra los más mínimos detalles de la existencia cotidiana (2007: 119), dado que todo deseo propio (incluso el más pequeño) vendría precedido por un deseo ajeno anterior.

No obstante, Girard pone de manifiesto que la existencia de un rival amoroso no es siempre necesaria para el nacimiento del deseo —eso sí, siempre triangular—. Efectivamente, los deseos que el ser amado atrae hacia sí lo pueden conducir a desdoblarse en objeto y mediador a ojos del sujeto-amante, produciéndose como ya adelantábamos, un contagio del sujeto. Es decir, el objeto de deseo puede suponer un obstáculo (o mediador) *per se* en según qué circunstancias. La coquetería, el disimulo, la indiferencia, todos estos juegos amorosos no son sino ficciones a través de las cuales se excita la imaginación y el deseo ajenos afín de dirigir aquella mirada hacia uno mismo (2007: 121).

Resulta fundamental destacar de las tesis girardianas acerca de la novela el hecho de que el propio deseo ha de ser imperiosamente disimulado para ocultar la inferioridad que el sujeto siente con respecto al otro. Revelar el propio deseo es exponerse a desear siempre sin ser capaz de provocar el deseo ajeno jamás (2007: 122). Estas tesis parecen perfectamente aplicables a los novelones decimonónicos y no parecen casar con nuestras comedias del Siglo de Oro. Sin embargo, ¿no podríamos considerar la vanidad como el reverso francés de la honra española? Como bien veremos en la obra de Cesáreo Bandera (1997), los maridos honrados pueden ser descritos en realidad, y simultáneamente, como esclavos de sus mujeres y de los amantes de estas. Hacen valer constantemente su condición de “amos” de las mismas para ocultar su secreta esclavitud y dependencia.

Estas formas subterráneas de la pasión irán alejándose progresivamente de la violencia física y explícita con el paso del tiempo (2007: 124) aunque en realidad la lucha por el reconocimiento de la propia autonomía —la versión girardiana de la

dialéctica hegeliana del amo y del esclavo— ya está presente en los dramas de honra en su forma más primitiva y sangrienta. Dicho de otro modo, aquello que en el principio de la historia del deseo se expresa con sangre, violentamente, se oculta cada vez más en orden a disimular la propia dependencia del otro. Pero ya desde el origen el sujeto trata por todos los medios de separarse del mediador, hecho que por el contrario lo liga más fuertemente a él.

Girard se aproxima a la novela en esta primera ocasión (y después a otros géneros literarios) como quien se acerca a un laboratorio de experimentos con la materia humana: “diverses expériences se déroulent et elles ont toutes le même but; elles sont toutes destinées à répondre à la même question fondamentale: ‘Pourquoi les hommes ne sont-ils pas heureux dans le monde moderne?’” (2007: 128)¹⁶. Lo propio de la modernidad es esta conciencia y certeza de la propia infelicidad y los autores que han pasado a la posteridad, nuestros clásicos, destacan precisamente para Girard por querer dar una respuesta honesta a estas preguntas. Quisieron responder en y con sus obras sin tener, subraya Girard, la respuesta preparada de antemano.

Si la respuesta de Stendhal a la cuestión de la infelicidad apunta a la vanidad, históricamente esta última no puede desvincularse de la nobleza. Las pasiones parecen reservadas a este estamento social. Por pura imitación las demás clases sociales la seguirán en el camino del deseo metafísico (2007: 129), ya desde el Renacimiento. Creemos que las reflexiones que elabora Girard en torno a la nobleza decimonónica francesa contienen ideas perfectamente aplicables a la nobleza española del Siglo de Oro.

Por diversos motivos, aunque principalmente económicos, el estado español daba un acceso notablemente más sencillo a sus títulos nobiliarios¹⁷, por lo que

¹⁶ “Se desarrollan diversas experiencias y todas tienen el mismo objetivo; todas ellas están destinadas a contestar a la misma pregunta fundamental: ¿Por qué los hombres no son felices en el mundo moderno?” (1985: 107)

¹⁷ Como veremos en el siguiente capítulo, por lo menos en apariencia era así, aunque las nuevas ejecutorias de nobleza no fueran en absoluto tan numerosas como pudiéramos pensar en principio.

reafirmarse en la identidad estamental resultaba vital para la vieja nobleza. La honra en los términos en que la conocemos en España no está tan alejada de la vanidad stendhaliana o del esnobismo proustiano, como veremos a continuación.

Girard describe la monarquía absoluta francesa en términos de “mediación externa”, al modo quijotesco, pues el modelo por excelencia, el rey Sol, es en realidad inalcanzable para sus súbditos. Con el triunfo de la Revolución y la caída del Antiguo Régimen se exageran las rivalidades en el seno de la aristocracia francesa, ya que la mediación se vuelve interna: el modelo-rival está cada vez más cerca del sujeto.¹⁸

El reverso de la vanidad, su cara menos amable pero inevitable es el ridículo, el pánico a hacer el ridículo sin saberlo. Molière, al hilo de lo mencionado, hizo alarde de intuir de forma muy certera la raíz del sufrimiento de sus contemporáneos más nobles. “Les révolutionnaires croyaient détruire toute la vanité en détruisant le privilège noble”¹⁹ como recoge Girard (2007: 131) y, sin embargo, lo que se produce es el contagio del deseo metafísico. Al pasar de la *mediación externa* a la *mediación interna*, el hombre moderno se llena de amargura y preocupación al encontrarse a merced de la arbitrariedad de los deseos sociales y de los suyos propios, siempre copiados de otro.

Si tradicionalmente la nobleza social y espiritual iban de la mano, según Girard, ahora tienden a excluirse mutuamente (2007: 137), hecho que hay que disimular imperiosamente y, si fuera necesario, recurrir permanentemente a la idea de la honra. Girard apuntala aquí una intuición que desarrolla después Bandera (*El juego sagrado*, 1997): la indiferenciación pone en peligro la identidad del sujeto con la llegada de la Edad Moderna. En España, en el Siglo de Oro, esta sensación está profusamente extendida, como desarrollaremos en Maravall (1975; 1989), aunque debemos admitir que la Revolución Francesa supuso una exacerbación de las rivalidades más repentina y violenta que la experiencia española.

¹⁸ Este mismo movimiento creemos que se empezó a dar bastante antes en España con la pérdida de poder diferenciador del título nobiliario, como explicaremos en el segundo capítulo del presente trabajo.

¹⁹ “Los revolucionarios creían destruir toda la vanidad destruyendo el privilegio noble.” (1985: 110)

En orden a sus propósitos, Girard nos propone en *MRVR* un Stendhal más allá de ciertas etiquetas (reaccionario, revolucionario) o filias políticas, un Stendhal ateo, como él lo llama (2007: 143). Su creciente y apolítica obsesión consistiría en facilitar la expresión sistemática de una realidad histórica y política que parece implícita en muchas ocasiones (2007: 145), esto es, tenía una verdadera obsesión por plasmar la pasión de la igualdad, que compartiría con Flaubert, Tocqueville, etc. Los amores cerebrales de sus personajes, nunca realmente apasionados en el sentido romántico del término sino rivales de sus dobles, funcionarían a modo de premonición intuitiva de la verdad novelesca del deseo triangular.

Girard nos incita a no confundir como críticos la trascendencia religiosa con el deseo metafísico pues, en muchas ocasiones, la hipocresía religiosa disimulaba una doble mediación (2007: 164). Las farsas religiosas a las que asistimos como espectadores, las falsas asceticismos de nuestros héroes, traslucen según Girard un deseo de trascendencia que sin embargo no está orientado a la divinidad sino hacia nuestros congéneres y contemporáneos. Conviene trazar un esquema crítico en el que no creamos aquello que los personajes dicen, sino lo que hacen. O por lo menos que seamos capaces de identificar el abismo que suele haber entre lo que hacen y lo que dicen, lo que quieren ser y lo que son en realidad.

Decíamos antes que el deseo conduce en el mundo moderno a la insatisfacción: “le sujet désirant n’êtreint jamais que du vide lorsqu’il s’empare de l’objet”²⁰ (2007: 169), afirma Girard al modo freudiano. La anhelada posesión del objeto deseado no conduce, paradójicamente y en ningún caso, a la felicidad real o la calma. La constante desilusión del sujeto moderno le lleva a mirar a su mediador como aquel que tiene la clave de la propia felicidad. Los papeles del “amo” y del “esclavo” son de hecho intercambiables en una misma obra, aunque el movimiento generalizado y comprobable epocalmente para Girard es el paso de ser amo a ser esclavo (2007: 174).

²⁰ “El sujeto deseante acaba siempre por abrazar el vacío cuando se apodera del objeto.” (1985: 150)

Así, la lucidez de los autores de las novelas que analiza Girard provocaría que, a lo largo de su obra artística, se volvieran progresivamente conscientes del deseo mimético de tal forma que sus personajes actúan, cada vez más, como esclavos. Esta tendencia hacia “la esclavitud” se vería también en los personajes secundarios. “Lorsque les deux rivaux sont très proches l’un de l’autre la médiation double aboutit à une double fascination”²¹ (2007: 176), dicho de otro modo, a una doble esclavitud paralizante. Esta doble mediación suele hacerse, según Girard, extensiva a otros personajes dando lugar a figuras más complejas que el triángulo original.

Girard también detecta tendencias masoquistas en los personajes-esclavos, que muestran una particular querencia por los mediadores que más alejados —por su superioridad— están de ellos (2007: 181). En este infierno metafísico no es de extrañar que el personaje acuda ahí a donde no lo llaman, donde no lo admiten, donde él considera que se esconde “lo divino” (2007: 183) y que le está vetado. El personaje masoquista está dispuesto a cualquier cosa, incluso a ser humillado, con tal de conseguir la autonomía que cree con toda seguridad que tiene su mediador.

Las relaciones sadomasoquistas también pueden evidentemente darse en el ámbito erótico y son para Girard sobre todo el reflejo de fenómenos existenciales. El fenómeno opuesto al sadismo, por ejemplo, pondría de manifiesto el enorme prestigio del medidor (2007: 187); dado que el sádico ha sido previamente humillado y se siente a su vez víctima, sus acciones son consecuencias del odio que siente por otro sádico aún mayor que él y del que pretende vengarse en una víctima más débil. Esta fascinación por el mal, unida a una creciente tendencia al pesimismo (2007: 191) supone para Girard la revelación de un signo de los tiempos, tiempos presos del deseo metafísico.

No obstante, se apunta que la conclusión novelesca (o teatral, añadimos nosotros) no es siempre tan pesimista como lo es la conciencia del deseo mimético. Esto es, si la conciencia de este deseo en el ser humano entraña pesimismo, en ocasiones los finales novelescos dan cabida a la redención y la liberación; en el caso del Quijote, “la

²¹ “Cuando los rivales están muy próximos entre sí, la doble mediación culmina en una doble fascinación.” (1985: 157)

passion chevaleresque nous est présentée comme une véritable possession dont le mourant se voit heureusement mais tardivement délivré”²² (2007: 273). Esta lucidez —o “desengaño español”, como le llama Girard— la podemos encontrar también en los finales de las obras calderonianas y presenta, de hecho, un carácter muy incómodo para la crítica. Pensemos por ejemplo en las últimas palabras de Segismundo en *La vida es sueño* (1635), que Bandera (1975) analiza detenidamente.

Las conclusiones de ciertas obras maestras (Cervantes, Dostoievski o Stendhal) dan cuenta de un cambio profundo del protagonista, quien pronuncia unas palabras que contradicen abiertamente sus antiguas ideas (2007: 274). Según Girard, frecuentemente estos cambios finales de los héroes han sido leídos por la crítica en clave de concesiones (ya sea a la censura, al orden establecido, etc.). Así, se ha optado o bien por quitarle importancia a esos finales o por considerarlos indignos del conjunto de la obra. Lo que sucede a estos héroes al final de sus vidas es a su parecer que “en renonçant à la divinité le héros renonce à l’esclavage”²³ (2007: 275). La liberación explica entonces su distancia con respecto a anteriores posturas en la novela y no se debería —o al menos no únicamente— al *establishment*.

Esta unidad que percibe Girard en los finales novelescos pesa más, en su opinión, que las pequeñas diferencias que pudiéramos encontrar entre ellos. Así, el propio Proust (2007: 278) nos daría una clave fundamental en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), cuando afirma que librarse del amor propio es liberarse para crear y para conocerse a uno mismo y a los demás. “Mme Bovary, c’est moi”, dicen que decía Flaubert. Según Girard, el autor y el personaje se reconcilian al final de la obra por la conciencia que ambos comparten de la enfermedad mimética. “Cette victoire sur le désir est infiniment pénible”²⁴ pero trae consigo la libertad y la capacidad de crear (2007: 280).

²² “La pasión caballeresca nos es presentada como una auténtica posesión de la que el moribundo se ve afortunada pero tardíamente liberado.” (1985: 262)

²³ “Al renunciar a la divinidad, el héroe renuncia a la esclavitud.” (1985: 264)

²⁴ “Esta renuncia es dolorosa.” (1985: 269)

No deja de notar Girard que en todos estos autores, “l’*évènement tragique* traduit l’*évènement esthétique*”²⁵ (2007: 286), y es que en la aparente rendición de sus finales, el desprendimiento del orgullo devuelve a los héroes su verdadera dimensión. Girard insiste —creemos que acertadamente— en la importancia de las conclusiones de ciertas obras que desechamos a veces tan a la ligera. Creemos que el caso de Calderón no es diferente, y no basta con achacar cada uno de los finales de sus comedias al deseo de engañar o apaciguar a la censura.

Para Girard, esa banalidad o futilidad que percibimos en tantos finales lo es en la medida en que toda lúcida reconciliación nos resulta repetitiva y superficial (2007: 287). Frente al relato moderno e inacabado cuyo paradigma es Kafka, las obras con final cerrado nos resultan incómodas en muchas ocasiones; “les grandes conclusions romanesques sont banales mais elles ne sont pas conventionnelles. Leur manque d’habilité réthorique, leur maladresse même”²⁶ (*op. cit.*) no tienen por qué confundirse con la comodidad de solventar una papeleta. Hay intencionalidad artística en esos finales rápidos e incómodos, afirma Girard.

Este, en las últimas páginas de *MRVR*, elabora una reflexión en torno al cristianismo y a su simbología que creemos resulta absolutamente apropiada para leer a Calderón. El francés toma como un hecho innegable que se suele despreciar toda referencia a lo religioso por la influencia negativa de tantas obras secundarias que han abusado de forma superficial de dicha simbología (2007: 289). Lo *kitsch* (esta es nuestra interpretación, en el sentido que da por ejemplo Kundera a la palabra) parece haber invadido lo religioso —especialmente el cristianismo— y le da una pátina de inautenticidad superficial de la que es difícil desprenderse.

No obstante, y a pesar del rechazo que pueda provocar, Girard invita a usar como clave interpretativa de toda obra maestra la frase del evangelio: “en verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si

²⁵ “El acontecimiento trágico traduce el advenimiento [*sic.*, debería ser *evento* o *acontecimiento*] estético.” (1985: 276)

²⁶ “Los grandes finales de novela son banales pero no convencionales. Su falta de habilidad retórica, su misma torpeza...” (1985: 278)

muere, da mucho fruto” (Juan, 12, 24). La muerte, el trágico o triste o mediocre final de algunos de nuestros héroes puede esconder algo auténtico; “la répudiation du médiateur humain, le renoncement à la transcendance déviée”²⁷ nos lleva, independientemente del credo que uno profese, a recordar lo que Girard llama trascendencia vertical (2007: 291). De esta especie de iluminación divina que se percibe en los finales de las obras novelescas es de donde mana el resto de la lúcida producción de estos artistas.

Junto con la teoría girardiana que comienza a perfilarse, éste realiza también una reflexión sobre la técnica elegida por los autores para contar. Si bien es cierto que las técnicas novelesca y dramática son bien distintas, por lo que a nosotros respecta, hemos aislado ciertos elementos de interés para nosotros. En un peculiar capítulo (titulado “Problemas de técnica en Stendhal, Cervantes y Flaubert”) Girard pone de manifiesto que ya desde Cervantes se revela el deseo metafísico a través de un perpetuo contraste entre la excepción y la norma (2007: 149). Así, la mimesis aparece subrayada de forma especial cuando algunos personajes se rinden a ella y otros no.

Con respecto a *El Quijote*, Girard hace hincapié en que el caballero andante supone la excepción a una norma entre la que se encuentran el resto de los personajes así como los espectadores. Aparentemente, los otros personajes desean de forma natural y espontánea y sólo el caballero andante copia sus deseos de Amadís de Gaula. Sin embargo, el deseo del Quijote se inocular también en muchos de los demás personaje y, seguramente, lectores. El caso de Sancho Panza es paradigmático de esa revelación y contagio del deseo metafísico.

En realidad, argumenta Girard, estos contrastes aparentemente irreconciliables nunca lo son, y sólo la influencia maniqueísta de la crítica literaria romántica nos ha hecho creer que los extremos son irreconciliables, que hay personajes puros, individualizados e idealistas y que muy alejados de estos se encuentran los Otros, inferiores y “uniformément intolérables” (2007: 151). No hay nada más quijotesco pues

²⁷ “El repudio del mediador humano, la renuncia a la trascendencia desviada.” (1985: 280)

que la interpretación romántica de *El Quijote*, pues esta obvia totalmente el ridículo de ciertos pasajes, el distanciamiento insoslayable al que Cervantes nos quiere conducir. En este sentido, una lectura más “contemporánea” de la obra y contextualizada en el siglo XVII podría ayudarnos a identificar el ridículo *real* de muchas de las aventuras que viven Quijote y Sancho.

Si los deseos metafísicos del personaje pueden parecernos grotescos, Girard advierte de que “on ne doit pas chercher dans l’œuvre romanesque l’expression d’une vérité statistique du désir. Le choix d’un procédé dépend d’une infinité de facteurs”²⁸ (2007: 155). Si en *El Quijote* la excepción y la norma son de todo punto identificables, sobre todo al principio de la obra, el planteamiento de los autores no siempre es el mismo. En ocasiones, el deseo metafísico se revela de forma aumentada como en el caso de Cervantes y otras de forma banalizada y extendida como en el caso de Stendhal. En ambos casos se pone de manifiesto el mismo fenómeno aunque forzosamente se trasluce, a través de la técnica elegida, el sentir del novelista frente al fenómeno que describe. El deseo metafísico se convertirá progresivamente en norma hasta que la espontaneidad se considere ya en Proust como algo absolutamente excepcional o periférico.

A propósito de Proust, Girard añade que emplea, grosso modo, la misma técnica que Cervantes; si bien los contrastes entre los personajes son menos violentos, el autor francés conjuga los contrastes con unos malentendidos que nos recuerdan a “les fantastiques nuits d’auberge de Don Quichotte et de Sancho”²⁹. La explicación de esta coincidencia es clara para Girard: “les subjectivités prisonnières du désir transfigurateur, c’est à dire de l’orgueil, sont vouées au malentendu”³⁰ (2007: 224).

²⁸ “No debemos buscar en la obra novelesca la expresión de una verdad estadística del deseo. La elección de un procedimiento depende de una serie infinita de deseos [*sic.*, debería poner *factores*].” (1985: 136)

²⁹ “Las fantásticas noches de posada de Don Quijote y Sancho.” (1985: 209)

³⁰ “Los subjetivismos prisioneros del deseo transfigurador, es decir del orgullo, están condenados al malentendido.” (1985: 209)

No obstante, más que de técnica creemos que Girard debiera enfatizar el aspecto cronológico del deseo, pues este va cambiando con el devenir histórico. Así, mientras algunos autores prefieren destacar las excepciones, otros se centran en el efecto indiferenciador que conllevan las rivalidades. Girard cree que el género literario también influye y lo ejemplifica contraponiendo teatro y novela (2007: 177). Sería propio del novelista subrayar las similitudes entre los personajes y la novela sería el lugar de los matices, mientras que dramaturgo no podría detenerse en minucias y debería subrayar las diferencias entre personajes. Resulta una sugerencia interesante aunque un tanto maniquea que matizaremos en nuestro análisis técnico de los dramas de honra de Calderón.

Para finalizar, vamos a recoger sucintamente las principales aportaciones de Girard en *MRVR*: el deseo se erige como pilar central de la teoría de Girard y quiere por tanto describir su mecánica. Éste funcionaría como un triángulo mimético en el que un sujeto pretende alcanzar un objeto, objeto que en realidad desea por influencia de un mediador. Por tanto, Girard distingue entre dos tipos de mediaciones: externa e interna. La externa es aquella en la que el mediador está lo suficientemente alejado del sujeto como para garantizar que no va a haber conflicto. Cuando el modelo o mediador está lo suficientemente cerca del sujeto, se produce una mediación interna, esto es, una relación en la que puede darse la rivalidad. Al coincidir dos deseos en un mismo objeto, algo absolutamente frecuente dado el origen copiado del deseo, suele darse la rivalidad entre los dos individuos.

Históricamente, las mediaciones pasan de ser externas y más inocuas a ser internas, por lo que los hombres imitan cada vez más a sus semejantes según caen estamentos o privilegios sociales. La vanidad (la honra, en nuestro caso) serán elementos diferenciadores que intenten poner distancia entre unos individuos y otros. No obstante, los novelistas analizados por Girard dan cuenta de relaciones entre semejantes que rayan con la dialéctica del amo y del esclavo hegelianos y en las que también aparecen rasgos sadomasoquistas.

Por último, Girard incide en los finales reconciliados de estas novelas que suelen volver una mirada a lo religioso. Destaca que muchos de estos novelistas les dan a sus protagonistas la posibilidad de redimirse a través de otro tipo de imitación: la trascendencia vertical a lo divino.

1.1.2. *La violencia y lo sagrado: el giro antropológico y social*

Como ya adelantábamos, con esta obra publicada en 1972,³¹ Girard da un giro radical a su estatuto investigador, deslizándose desde la crítica literaria hacia la antropología del hecho religioso. No obstante, los elementos básicos que postula en *MRVR* (1961) siguen vigentes aunque serán enriquecidos y reordenados dentro de un sistema de ideas más amplio y complejo.

Grosso modo, en esta obra Girard se mueve de lo individual e interpersonal a lo colectivo y social, aparentemente en torno al hecho religioso. La violencia se convierte en un tema primordial para Girard en la medida en que la considera universal y presente en todas las relaciones e instituciones. Asimismo, se destaca el papel del sacrificio a la hora de regular las relaciones interpersonales. Este tiene una función distinta al margen de la *catarsis*, el papel que se le ha asignado de forma tradicional, y que no es otro que el de mediar entre lo humano y lo divino.

Según Girard, estos dos elementos se relacionan de forma profunda, ya que el sacrificio protege en realidad a la comunidad entera de *su* propia violencia (2007: 305). Esta función pacificadora ha sido desde hace tiempo ya atribuida al sacrificio sangriento por otros autores y no es en esencia una novedad de Girard.³² No obstante, este insiste en que considera fundamental elaborar una descripción y explicación del origen y consecuencias del papel de la violencia en su vertiente ordenada o más institucionalizada, si se quiere (2007: 307).

³¹ Obra que citaremos, al igual que *MRVR*, por la edición de 2007 y cuya versión en castellano pondremos a pie de página según la traducción de Joaquín Jordá de 1983, publicada en Anagrama.

³² Si hablamos de sacrificio hemos de mencionar la obra fundacional de Hubert y Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, de 1968, que tanto influyó en el propio Girard, como él reconoce.

Se recoge por tanto, siguiendo ya una tradición antropológica bastante asentada³³, la noción del *phármakos* griego, sacrificio costado por la propia ciudad especialmente en tiempos de crisis y que acaba con esta última. Ciertamente es que generalmente estos sacrificios eran de índole animal, pero todavía quedan rastros de sacrificios humanos si se quieren rastrear. De hecho, originalmente fueron sacrificios humanos los que se realizaban en la Grecia antigua. Girard afirma con respecto a este cambio de seres humanos por animales que hay víctimas más apropiadas que otras, que los hombres son peculiarmente inapropiados para el sacrificio mientras que los animales son “eminente sacrificables” (2007: 309). Es decir, Girard comienza uniendo elementos tan aparentemente dispares como la violencia y lo sagrado para, a continuación, realizar un retrato robot de la víctima arquetípica. No todas las víctimas son iguales para Girard, que establece una serie de características de la víctima idónea entre las cuales cabe incluso el rey.

¿Qué rasgo comparten las víctimas potenciales? Estas suelen ser seres que no pertenecen, o cuanto apenas, a la sociedad (2007: 310), es decir, los marginados: niños, esclavos, prisioneros, extranjeros,... Todo aquel miembro sospechoso de no estar plenamente integrado en la comunidad es susceptible de convertirse en víctima de la misma. El rey, junto con los poderosos, estaría fuera de la comunidad porque se escapa del conjunto de la sociedad “por arriba”. Los locos, los bufones, también podrían ser candidatos a víctimas en la medida en que viven al margen de la sociedad.

A propósito de las personas que viven al margen de la sociedad, Girard se extiende sobre el tema de las mujeres. Copiamos esta larga cita pues responde a aquello que nos interesa en el presente estudio; la mujer y sobre todo, la mujer casada y su (in)adecuación como víctima:

On peut soutenir que, dans de nombreuses cultures, les femmes n'appartiennent pas vraiment à la société et pourtant jamais ou presque elles ne sont sacrifiées. A ce fait, il y a peut-être une raison très simple. La femme mariée garde des

³³ Derrida desempeña con *La pharmacie de Platon* (1968) un papel primordial en la revigilación del término y Girard reconoce en todo momento su deuda con esta obra.

attaches avec son groupe de parenté, alors même qu'elle devient, sous certains rapports, la propriété de son mari et de son groupe à lui. L'immoler serait toujours courir le risque de voir l'un des deux groupes interpréter le sacrifice comme un véritable meurtre et entreprendre de le venger (2007: 311).³⁴

Según Girard, si no se asesina a más mujeres en sociedades en las que de hecho no están integradas es por temor a represalias de sus familiares. Por tanto, otro de los rasgos sobresalientes de un sacrificio es que ha de ser una violencia sin riesgo alguno de suscitar deseos de venganza *a posteriori*. Evidentemente, si una de las funciones principales del sacrificio es expulsar la violencia interna de la comunidad e impedir que estallen los conflictos, la comunidad ha de asegurarse que la mujer asesinada, por centrarnos en el tema que nos ocupa, no tenga familia que pueda vengarla.

El ciclo de la violencia debe detenerse tras un sacrificio y en nuestra sociedad el sistema judicial mantiene al margen las potenciales amenazas de venganza, al limitar la violencia a una única represalia cuyo ejercicio se confía a una autoridad con potestad para ejercerla y especialista en la cuestión (2007: 314). La ley pone límites a la violencia y garantiza que se acabarán las violencias privadas, que habrá una última palabra ante la amenaza de una violencia interminable.

Girard expone una de las ideas que acompañarán sus carrera en torno al sistema judicial cuando afirma, de forma provocadora, que no hay en el sistema penal ningún principio de justicia que sea realmente diferente del principio de venganza (2007: 315). Esto es, la violencia es la misma aunque una –la pública– actúe en nombre de la justicia y la otra no. Girard hace notar que si bien es cierto que en ambos casos se trata de represalias, cuando hay un marco legal la acción cambia de manos para evitar una interminable escalada de la violencia.

³⁴ “Cabe argumentar que, en numerosas culturas, las mujeres no pertenecen realmente a la sociedad y sin embargo nunca, o casi nunca, han sido sacrificadas. Este hecho tal vez obedezca a una razón muy simple. La mujer casada conserva unos vínculos con su grupo de parentesco, al mismo tiempo que se convierte, bajo ciertos aspectos, en propiedad de su marido y del grupo de éste. Inmolarla significaría siempre correr el peligro de que uno de los dos grupos interprete el sacrificio como un auténtico crimen y se decida vengarlo.” (1983: 20)

En las sociedades más primitivas, sin marco legislativo, las víctimas del sacrificio no deben poder ser vengadas, mientras que en una sociedad moderna es la propia ley la que garantiza el cambio de manos de la violencia. No obstante, Girard hace notar que no debemos creer que sacrificio y sistema judicial se excluyen ni que el uno sustituye al otro (2007: 318). Lo que cambiará es la función y posición social de cada uno en un momento dado.

El sacrificio suele estar vinculado a lo religioso, en la medida en que es preventivo. La comunidad ataja una previsible escalada de la violencia expulsándola fuera de sí. Girard afirma que la violencia y lo sagrado son inseparables (2007: 319), dado que lo sagrado trata siempre de apaciguar la violencia y de impedir que esta se desencadene. No obstante, para que el sacrificio pueda cumplir su función han de darse ciertos requisitos. Girard sostiene que la dosis justa de violencia, a modo de vacuna o fármaco —*phármakon*— ha de ser ocultada a la comunidad o por lo menos disimulada para poder distinguirse públicamente de la violencia irracional, mala, ilegal.

Por tanto, Girard concluye que el sistema judicial y el sacrificial tienen la misma función, aunque el sistema judicial sería infinitamente más eficaz (2007: 323). El monopolio que la justicia mantiene del derecho al ejercicio de la violencia es el que oculta a ojos de la masa que la violencia legal e ilegal son lo mismo. El sistema oculta de forma inteligente, sostiene Girard, la similitud entre la violencia que él mismo ejerce y aquella que castiga para poner fin a la escalada sin fin de la venganza. De este modo, el sistema judicial rompe con la simetría típica de las represalias y trata de asestar un golpe violento que acabe con la violencia de una vez por todas (2007: 328).

El sacrificio, cuando se reviste de sacralidad y no oculta su vinculación con lo sagrado, ha de presentar unas características concretas. Entre ellas Girard destaca la —por lo menos aparente— inocencia de la víctima y el hecho de que ha de haber una distancia entre el pueblo y el propio sacrificio. Dado que la violencia tiene unos efectos

miméticos extraordinarios puede por tanto ser extremadamente contagiosa cuando se ejerce en un sacrificio. Girard recuerda que la violencia está en el centro de lo sagrado por lo que conviene situarse lo más lejos posible de las fuerzas de lo sagrado (2007: 335).

Así, el contacto con la sangre ha de ser evitado en la medida de lo posible por su impureza atávica, relacionada con la sexualidad y la muerte. Girard insiste en que la clave hermenéutica que debe guiarnos no ha de ser sexual (rebate así a Freud) sino la que lee los acontecimientos en clave de violencia. La sexualidad es impura porque es una ocasión permanente de desastre en el seno de las comunidades, porque suele venir de la mano de la violencia (2007: 338). El ritual sacrificial ha de ser lo más puro posible y evitar en la medida de sus posibilidades los efectos negativos de la violencia —el contagio— y potenciar los efectos positivos —la pacificación—.

Para ser eficaz, por tanto, “la violence sacrificielle doit ressembler le plus possible à la violence non-sacrificielle”³⁵ (2007: 341) para alejarse de la violencia animal y descontrolada que pretende conjurar y alejar de sí. Si la distinción entre la violencia buena y la violencia mala (legal o ilegal) no quedase clara en todo momento para los miembros de la comunidad, el sacrificio perdería su poder pacificador y purificador, pues se habría mezclado lo que debe estar separado, ya que se habría juntado la violencia con lo sagrado. De ahí que el sacrificio tenga un tinte purificador que se plasma, por ejemplo, en los rituales de purificación que siguen sus verdugos tras el sacrificio.

Evidentemente, antes de llegar al sacrificio se ha de pasar por una fase que Girard llama “crisis sacrificial”. Este fenómeno se produce a nivel de toda una comunidad humana, en el conjunto de la comunidad, y Girard utiliza la tragedia griega como claro ejemplo de esta crisis. Generalmente, en tragedias como *Las Fenicias* o *Edipo Rey*, el conflicto se presenta al principio en forma de rivalidad entre dos iguales

³⁵ “La violencia sacrificial debe parecerse lo más posible a la violencia no sacrificial.” (1983: 44)

(hermanos, familia,...). Esta rivalidad simétrica se extiende al resto de la comunidad en la medida en que se va repitiendo entre otras parejas de antagonistas similares a los que Girard llama “dobles”.

En este sentido, una de las principales aportaciones de Girard es el considerar que los antagonistas, en cualquier caso, son idénticos y que por tanto la violencia es irracional (2007: 352) en la medida en que las razones de los dobles para enfrentarse son siempre similares, cuando no idénticas. Girard pretende demostrar que los autores clásicos no eran maniqueos, que sus preferencias personales no les impedían subrayar a cada instante la simetría de los antagonistas (2007: 352). Al escapar del maniqueísmo que Girard percibe por ejemplo en el romanticismo y otras épocas literarias posteriores, las grandes tragedias griegas parecen retratar con acierto la mimesis violenta y la crisis sacrificial: “plus la rivalité tragique se prolonge, plus elle favorise la mimesis violente, plus elle multiplie les effets de miroir entre les adversaires”³⁶ (Girard, 2007: 353).

No es baladí la obsesión de Girard por resaltar las similitudes, por ejemplo, entre Edipo y su padre, ya que considera que estas similitudes están en el corazón de la crisis sacrificial. Esta se caracteriza por la “perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n’y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c’est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté”³⁷ (2007: 355).

Cuando ya no hay diferencia entre bueno y malo, o puro e impuro como dice Girard, todos los demás ámbitos de la sociedad se contagian de esa “crisis de las diferencias” o de indiferenciación que impide que los individuos puedan definirse los unos con respecto a los otros. Esto afecta a la cultura toda, a sus valores, a las instituciones, etc. Si se toca el sacrificio, se trastoca el equilibrio de toda la comunidad,

³⁶ “Cuanto más se prolonga la rivalidad trágica, más favorece la *mimesis* violenta, más multiplica los efectos de espejo entre los adversarios.” (1983: 54)

³⁷ “La *crisis sacrificial*, esto es, la pérdida del sacrificio, es pérdida de la diferencia entre violencia impura y violencia purificadora. Cuando esta diferencia se ha perdido, ya no hay purificación posible y la violencia impura, contagiosa, o sea recíproca, se esparce por la comunidad.” (1983: 56)

cuya tranquilidad depende de la armonía que trae consigo la violencia sagrada (Girard, 2007: 356).

Esa crisis de las diferencias también es llamado por el propio Girard — basándose en la obra *Troilus and Cressida* de Shakespeare— una crisis de Degree, *gradus* o jerarquía.³⁸ Así, tanto las religiones primitivas como la tragedia griega darían cuenta de que no son las diferencias sino más bien su pérdida lo que conduce a la confusión violenta (Girard, 2007: 358). Las propias instituciones se basan en esas supuestas diferencias entre los seres humanos como un modo de asegurar la paz.

En este libro de corte antropológico Girard sigue tomando a la literatura como fuente de ideas de sus teorías. En esta ocasión es la tragedia, el teatro, y no la novela, la que le proporciona una temática recurrente: las tragedias dan cuenta de la destrucción de un orden cultural debido a la reciprocidad violenta de los personajes trágicos (Girard, 2007: 363). Esta crisis que siempre se plasma en las tragedias puede proporcionarnos según Girard una perspectiva única y privilegiada de las soluciones religiosas a la violencia; esta vía de acceso no es literaria en el sentido de que no trata de ser estética sino de contribuir científicamente a la etnología³⁹.

Existe de facto una amenaza intrínseca a la disolución de las diferencias que Girard ilustra sirviéndose del ejemplo de los gemelos. La relación entre gemelos suele ser de origen biológico pero a veces también sociológico y en ambos casos despiertan celos en la sociedad que los alberga por el miedo al contagio de la amenaza que suponen. Girard insiste en que este miedo a los gemelos es común a diversas culturas (2007: 366) y se explicaría por la impureza y violencia mítica que en ellos se percibe, aunque en otras sociedades se tiende a darles un estatus privilegiado. No vamos a abundar en la vertiente más antropológica de la teoría aunque sí queremos resaltar que

³⁸ Girard abunda sobre la importancia de la indiferenciación en *A theater of envy* (1991), como veremos en 1.1.4.

³⁹ Es fácil imaginar las críticas que ha concitado Girard por esta idea aparentemente sencilla: ciertos críticos literarios le reprochan su descuido de la vertiente estética o artística de la literatura mientras que filósofos u antropólogos le reprochan sus fuentes literarias como respuesta paradigmática al origen de la violencia.

la potente imagen de los gemelos acompaña, en la teoría girardiana, a la idea de los dobles indiferenciados que compiten entre sí y que cada vez se me parecen más.

El conflicto entre hermanos en las tragedias griegas no debe ocultarnos, según Girard, que en realidad no es la condición biológica de los hermanos la que los hace enemistarse sino su vínculo social. Los hermanos son aquellos que paradigmáticamente comparten muchos rasgos aunque les suele separar una pequeña diferencia. En realidad, postula Girard, estas relaciones duales funcionarían como metonimia de todas las relaciones sociales e ilustrarían a la perfección la crisis que supone la pérdida de diferencias, ya que una vez ha penetrado la violencia en la comunidad, no deja de propagarse y exasperarse (2007: 377). La violencia entre iguales tiende a extenderse, a contagiarse al resto de la comunidad de forma veloz y virulenta. Sin embargo, esa violencia ha de ser detenida y debe existir un mecanismo autorregulador en la sociedad para que esta pueda protegerse de su propia violencia.

Girard sostiene que las lecturas míticas de la obra *Edipo Rey*, centradas en el parricidio o el incesto, han podido ocultar gravemente los matices que esconde el texto. La tragedia de Sófocles contradice al mito en la medida en que niega la monstruosidad excepcional de Edipo y, por el contrario, reivindica sus semejanzas con los demás personajes. En este sentido, el parricidio supone la instauración de la reciprocidad violenta entre el padre y el hijo, la reducción de la relación con el padre a una fraternidad conflictiva (Girard, 2007: 387). En la misma línea, el incesto también ha de ser leído en clave de parábola de la violencia indiferenciada, según Girard. Las mezclas impuras de los lazos familiares que se producen en ambos casos resultan contagiosas para el resto de la comunidad.

Lo llamativo de esta reflexión de Girard radica en que el contagio de esta violencia al resto de la sociedad sólo se pone de manifiesto en la tragedia de Sófocles y no en el mito de Edipo. La tragedia, el drama teatral, es el que revela la relación entre uno y otro acontecimiento y entre éstos y la peste. La obra de teatro es la que describe

en términos semejantes una plaga de dimensiones universales como la peste y una transgresión excepcional como la de Edipo. Esta similitud radica principalmente en las parecidas consecuencias que tienen estos hechos en la tragedia.

El contagio, la violencia contagiosa, contribuye a la pérdida de diferencias que la tragedia —pero no el mito— pone de manifiesto. También la peste funciona como un símbolo potente de la crisis sacrificial (Girard, 2007: 390), aunque lo que más destaca de la misma es su aspecto colectivo, por lo que resulta visible la totalidad social que abarca. No habría, según la tragedia, culpables sino enfermos. Al no hallar un culpable visible de la situación, en la tragedia, la violencia se transfiere a una sola víctima, Edipo, culpable de haber transgredido alguna norma que nadie recuerda exactamente pero que contribuye a aglutinar a la comunidad en su contra. Es el chivo expiatorio, uno de los elementos fuertes de las teorías de Girard y que nos va a resultar tremendamente útil a la hora de caracterizar a nuestros personajes de los dramas de honra.

Los vínculos sociales que se habían deshecho durante la crisis sacrificial de indiferenciación se rearmen una vez se encuentra un culpable, ya que la ciudad entera va a abalanzarse en una unanimidad violenta liberadora (Girard, 2007: 392). A lo largo de la crisis, los individuos se han ido asemejando mutuamente, con la ilusión de diferenciarse los unos de los otros, de tal modo que ahora ya son los unos los dobles de los otros, son realmente dobles miméticos. El poder uniformador de la violencia ilumina nuestra comprensión del proceso de chivo expiatorio; el hecho de que cada violencia, cada odio vivido de forma individual y solitaria pueda unirse al de otros, de forma instintiva, facilita que toda esa violencia comunitaria converja en un solo individuo.

Según Girard, los pogromos, linchamientos, juicios sumarios, etc. responden a este mismo tipo de esquema y suelen justificarse generalmente tras acusaciones peregrinas que esconden por lo general los verdaderos motivos de la violencia. El mito (el parricidio, el incesto) oculta la verdad unánime y colectiva de la violencia, asegura Girard, por lo que debemos desconfiar de la versión “oficial” de muchos de nuestros

mitos. “L’unanimité violente va se révéler à nous, [...] comme le phénomène fondamental de la religion primitive”⁴⁰ (Girard, 2007: 395). Para el autor francés es tal la potencia fundacional de ciertos crímenes, entrañan tales cambios en las sociedades donde se producen, que deberíamos alejar de nosotros la idea de que la violencia es sólo y sencillamente catártica.

Por el contrario, Girard la describe en términos de círculo vicioso, dado que es capaz de ocultarles a los hombres el origen de su propia violencia. Se da un fenómeno que Girard llama “méconnaissance” que podríamos traducir en términos de ignorancia voluntaria. No queremos ver el origen violento y sacrificial de nuestra propia cultura, y por tanto todo rastro de la violencia colectiva ha de ser borrado: ese es el papel que Girard asigna a los mitos.

La tragedia, por el contrario, revela lo que el mito oculta. La muerte de Edipo se relaciona inmediatamente con el final de la violencia, trae la paz. El chivo expiatorio tiene efectos benéficos sobre la comunidad y es, a la vez, un imán de desgracias para la misma. Esta dualidad coexiste en la víctima de propiciación, que es transgresora y redentora al mismo tiempo. Y, sobre todo, Girard entrevé que este mismo mecanismo de chivo expiatorio funda lo sagrado y da lugar a la trascendencia, al mito, a la divinidad.

Girard es muy consciente de las influencias que ha recibido de Hubert y Mauss en torno al sacrificio y la idea de que este está en el origen de lo religioso. No obstante, según nuestro autor se debe tratar de explicar e interpretar el origen del sacrificio en términos humanos. Su función catártica, por ejemplo, es una de las características más llamativas y que más autores han destacado (Girard, 2007: 408) y sin embargo esa función se pierde cuando se abusa del sacrificio.

⁴⁰ “La unanimidad violenta se nos revelará [...] como el fenómeno fundamental de la religión primitiva.” (1983: 89)

Las comunidades tratan de repetir el crimen fundacional que creen que trajo la paz con anterioridad y es cuando se institucionaliza el rito sacrificial. El rito es la repetición de un primer linchamiento espontáneo que trajo el orden a la comunidad (Girard, 2007: 411), por lo que la repetición del crimen fundacional conlleva el nacimiento de los mitos. La tragedia, por el contrario, tendría una función desmitificadora y ayudaría a entender qué subyace tras los ritos.

Las comunidades se sienten a la vez atraídas y repelidas por sus orígenes violentos, de ahí que quieran y necesiten desconocerlos. La violencia unificadora ha de ser unánime para funcionar y distraer a la comunidad del verdadero problema, que no es otro que la propia realidad violenta e indiferenciada de la comunidad. Al chivo expiatorio Girard también lo llama víctima sustitutoria, víctima que sustituye en realidad a todos los miembros de la comunidad (2007: 419), por lo que resulta así más sencillo comprender su papel de figura protectora del conjunto social. El sacrificio protege a todos los miembros de la comunidad de sus respectivas violencias por medio del de la víctima expiatoria (*loc. cit.*).

Girard considera que el rito sacrificial tiene poder fundacional por su gran alcance, porque aglutina y protege al conjunto de la comunidad. Si en el crimen fundacional muchos elementos son espontáneos (lugar, hora, etc.), estas condiciones han de ser replicadas en los sacrificios rituales para que el rito sea efectivo, por mucho que en ocasiones se desconozca ese crimen fundacional concreto. Estos elementos funcionan como un conjuro para prevenir la violencia, pues ya no la curan como en el crimen fundacional sino que la conjuran, la apartan fuera de sí.

Girard pone de manifiesto que la víctima del sacrificio ritual realiza una doble sustitución, en la medida en que sustituye a la víctima fundacional y, a la vez, congrega a su alrededor al conjunto de la comunidad cuya violencia erradica con su muerte. La sustitución ritual se superpone a la del chivo expiatorio aunque, en todo caso, la víctima ha de entrar dentro de la categoría sacrificable. Asimismo, el sacrificio ritual ha de ser

fascinante y presentar un cierto grado de espectacularidad para mantener su efectividad y conseguir su objetivo, que es, por violento que resulte en ocasiones, la paz.

Resulta notorio, debemos decir, lo certeras que parecen estas observaciones con respecto a las mujeres de los dramas de honra y sus asesinatos. El mal menor, “violence moindre” (Girard, 2007: 423), pasa muchas veces desapercibido, pues oculta de forma eficaz aquello que previene. No obstante, se lo puede identificar en sus intentos de intentar salvar uno u otro orden social y cultural. Girard explica la razón de la pervivencia del rito en los siguientes términos: el rito sobrevive en la medida en que canaliza en una dirección determinada los conflictos políticos y sociales reales (2007: 429) y, añade, si sus formas rituales se vuelven rigurosas. Gracias a la repetición de ciertos motivos, una víctima apropiada y la unanimidad de la comunidad se puede dar solución a problemas sociales reales.

Girard insiste en poner de relieve determinadas formas de la violencia que están siempre incorporadas al rito sacrificial de uno u otro modo. Si bien su reflexión gira en torno al incesto, en tanto que tabú antropológico, podemos equipararlo al quebrantamiento de la honra en el Siglo de Oro. Una honra manchada remite a la crisis sacrificial, por lo que distinguir la honra de la deshonra resulta imperioso para que una comunidad pueda estar en paz.

Creemos que la sugerencia de Girard (2007: 435) de que el rito debe consolidar las diferencias y marcar la distinción entre lo positivo y lo negativo se adecua perfectamente al contexto de nuestro trabajo. Los ritos sociales auriseculares buscan establecer y reforzar la paz a través de la institución de diferencias: como argumenta Girard, el rito designa un cierto tipo de violencia como “buena” y aparentemente necesaria para reforzar la unidad de la comunidad frente a una violencia “mala” que se asimila a la perniciosa reciprocidad violenta (Girard, 2007: 436).

Recordemos que una de las características de los festejos de corte popular es la inversión del orden establecido: las fiestas populares que se dan en uno u otro momento en toda sociedad ponen de manifiesto la transgresión de las normas que imperan habitualmente e incluso, en ocasiones, se incita a la abolición temporal de las diferencias. El desorden imperante parece remitir a la crisis sacrificial fundacional pero también a la unanimidad que trajo consigo. El teatro, fiesta barroca por excelencia, no contradice las prohibiciones de la época pero sí produce el efecto cohesionador en la sociedad que trae la crisis sacrificial; se reproduce el efecto beneficioso de la crisis que es la unanimidad, a la par que se evita la reciprocidad violenta y el desorden previos. El clásico ejemplo cristiano de “anti-fiesta” con efectos beneficiosos serían las prohibiciones cuaresmales. Por tanto, deberemos prestar especial atención al marco festivo-religioso en cada una de las obras de Calderón en las que nos detengamos, ya que no es casual que muchas de estas acciones dramáticas se produzcan en un contexto de desorden temporal.

Así, Girard da argumentos que justifican su consideración del sacrificio como un elemento mucho más potente que un mecanismo meramente catártico; va incluso más allá cuando afirma que, lejos de ser inútil, lo religioso salva al hombre de su propia violencia al situarla fuera de sí mismo, en un ámbito trascendental que exige ritos para apaciguarse (Girard, 2007: 460). Evidentemente, no podemos menos que recordar al “dios cruel” de la honra en Calderón, un dios al que los personajes le atribuyen autonomía y voluntad para así lograr creer, y hacer creer, que la violencia no parte de ellos, como analizaremos en el cuerpo central de la tesis, sino que se la exige un dios sádico. Pensar en la violencia como en algo sobrehumano o inhumano es alejarla de uno y contribuir a esconder el mecanismo unánime que la mueve. Si es un dios el que exige el sacrificio, poca culpa individual puede haber en el hombre.

La tragedia, como intuyó Girard con la novela en *MRVN* “démystifie la double illusion d’une divinité violente et d’une communauté innocente” (Girard, 2007: 463). Las bacanales, la violencia desatada en las fiestas, aparece en su descarnada realidad en las tragedias, poniendo así de manifiesto la función pacificadora del rito. Sin embargo,

la tragedia ha de permanecer lo suficientemente ambigua como para no consistir en una pura amalgama de ideas abstractas y de denuncias descarnadas sin caer en la mentira sacrificial de la comunidad. Esta calculada incomodidad puede encontrarse en ese “hacer a dos manos” de la tragicomedia española del Siglo de Oro, especialista en moverse en el terreno de la ambigüedad y los mensajes múltiples y aparentemente contradictorios.

Otro de los elementos en los que *La violence et le sacré* destaca es por poner de manifiesto la mecánica que lleva a los conflictos. Girard no quiere conformarse con describir el proceso sacrificial y su función, sino que quiere explicar también su génesis. Y para ello se remite a sus principales hallazgos de *MRVR*: si siempre se había pensado que los conflictos surgen de la convergencia accidental de dos seres por poseer un mismo objeto y que ambos seres eran independientes el uno del otro, Girard quiere rebatir con contundencia la común idea de un deseo normal y natural, de un deseo no violento (Girard, 2007: 471). Por el contrario, él observa una primacía de la violencia sobre el deseo o, dicho de otro modo, que el deseo siempre está mezclado con la violencia justamente porque se trata de un deseo imitado, copiado de un rival.

Es el rival el que marca al sujeto aquello que debe desear. El objeto como tal no tiene ninguna importancia: “le sujet désire l’objet parce que le rival lui-même le désire”⁴¹ (Girard, 2007: 473), copia su deseo sobre el deseo del modelo. Evidentemente esto conlleva un conflicto, pero podemos ver ahora que los conflictos no son fruto del azar de dos deseos que convergen, sino que la mimesis es siempre y por definición conflictiva.

Todos niegan que copien su deseo, todos reclaman deseos autónomos para sí, del mismo modo en que no admitimos en nosotros el deseo de ser imitados. Aquello a lo que Girard llama *double-bind*, doble vínculo contradictorio que nos lleva a desear que

⁴¹ “El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea.” (1983: 152)

nos imiten y lo contrario, provoca que en ocasiones se confundan los papeles entre sujeto y modelo o que no sea tan fácil distinguir al que copia del copiado.

Si momentos antes de que estalle la crisis sacrificial resulta complicado distinguir al sujeto y al mediador, Girard vuelve a mirar al teatro para analizar cómo representa esta confusión. La tragedia implica siempre reverso de la Fortuna, cambio de suertes para los personajes. Este punto resulta útil a la hora de definir el papel de la mujer en el drama de honra, pues para Girard “*personne, en somme, n’incarne l’essence de l’opresseur ou l’essence de l’opprimé*”⁴² (2007: 478). Las mujeres en las comedias de Calderón, por poner un ejemplo, corren una suerte bien diferente de la que padecen en la tragedia de la honra. Encarnan a la perfección la oscilación de la violencia que se vuelve contra ellas durante el conflicto y que sólo puede ser expulsada mediante el sacrificio unánime de la víctima propiciatoria, como ocurre en los dramas de honra.

Así, la tradicional prudencia del coro de las tragedias griegas podría dejar de entenderse, como cree Girard que se ha entendido en muchas ocasiones, en términos de sensatez bienpensante o “*pussilanimité déjà toute bourgeoise*” (2007: 484) y podríamos hablar de personajes cuya función es advertir de los peligros de la mimesis violenta. También en las tragedias de la honra de Calderón encontramos personajes que parecen avisar de futuras violencias. La inestabilidad en el orden cultural no borra las diferencias entre los contrincantes. Si bien es cierto que hemos mencionado en varias ocasiones el fenómeno de la indiferenciación, propiamente deberíamos referirnos a una aceleración de las oscilaciones entre rivales.

Girard revela que la alternancia de roles entre los adversarios conduce, desde fuera, a una aparente desaparición de las diferencias: “*plus les coups se précipitent, plus il devient clair qu’il n’y a pas la moindre différence entre ceux qui se les portent, alternativement*”⁴³ (2007: 488). La verdadera naturaleza de las crisis únicamente podría

⁴² “Nadie, en suma, encarna la esencia del opresor o la esencia del oprimido.” (1983: 156)

⁴³ “Cuanto más se precipitan los golpes, más claro se ve que no existe la menor diferencia entre quienes los asestan, alternativamente.” (1983: 164)

percibirse desde el exterior, desde donde se ve con claridad que las diferencias irreconciliables que se perciben desde dentro no son tales.

La idea de reciprocidad, de sujetos que se han vuelto *dobles* el uno del otro, resulta fundamental a la hora de analizar la resolución dramática de la crisis. Cuando se han ido disolviendo las diferencias, los sujetos pueden unirse esta vez en torno a un tercero. El asesinato del chivo expiatorio va a reunir a su alrededor a una comunidad unánime, sin fracturas aparentes que la separen.

La idea del doble, es importante hacer hincapié en esto, precede a la del conjunto de la comunidad unánime. La mezclanza monstruosa que se produce entre los dobles (Girard, 2007: 491), entre los cuales todo es susceptible de poder intercambiarse, conduce a una reconciliación en torno a una víctima expulsada de la comunidad. La fiesta, el ritual sacrificial posterior, tratará de reproducir la sensación de confusión alucinada que se tiene en plena crisis.

Girard, lo hemos observado ya en *MRVR*, debe parte de su aparato conceptual a Freud. Este último también observó el gran potencial de la tragedia, de donde extrajo su famoso complejo de Edipo —que Girard matiza fuertemente— y el papel del héroe, culpable y redentor a la vez. No obstante, según Girard (2007: 542), Freud cae en el peligro del observador interno, el que cree que las diferencias son reales: Freud parecería distinguir las figuras de padre e hijo como dos realidades irreconciliables. A la masa de dobles se opone la absoluta singularidad del héroe, que monopoliza la inocencia del mismo modo que la masa monopoliza la culpabilidad. Esta es la mentira que cree la masa enfervorecida, aunque es cierto que Freud resulta absolutamente moderno en el hecho de darse cuenta de la inocencia real de la víctima. Freud no cree al mito sino a la tragedia, desmitifica el crimen de Edipo pero olvida que este es real y no mero deseo de matar al padre. Todo aquello que Freud atribuye al deseo sexual, Girard lo lee en clave de oposición de dobles. No niega la existencia de este deseo pero

recuerda que el deseo es siempre imitativo. El objeto de deseo no sería más que un pretexto para que los antagonistas entren en conflicto.

El objeto de deseo en cuestión queda sacralizado por la violencia tras el conflicto y pesa por tanto una prohibición sobre él, prohibición que va a tratar de conservar la paz. Las mujeres suelen ser objeto de prohibición, sobre todo si han dado pie a la rivalidad por su cercanía a los pretendientes. Esta sería la explicación de Girard al complejo de Edipo, padre e hijo son rivales por la nula distancia que los separa de la madre. Sin embargo, y para combatir la rivalidad, se trata de conservar la paz a través de las prohibiciones atávicas: “la prohibition couvre toujours les consanguins les plus proches; mais ses limites extérieures ne coïncident pas forcément avec une parenté réelle”⁴⁴ (Girard, 2007: 562).

Girard cree que tiene que definir también su propia postura en torno a la familia y a los vínculos familiares, postura muy distinta a la de Freud o Lévi-Strauss, por mencionar a los autores a los que él rebate o matiza con su obra. En todo caso, asigna a la sexualidad un carácter sacrificial en todos sus aspectos, también cuando se da de forma legítima, es decir, dentro de los vínculos matrimoniales:

La sexualité des époux est ce qu’il y a de plus central, de plus fondamentale, puisqu’elle est l’origine même de la famille et pourtant elle n’est jamais visible, elle est étrangère à la vie proprement familiale. Aux yeux des consanguins immédiats, et en particulier des enfants, il en est comme si elle n’était pas; elle est aussi cachée parfois que la violence la plus cachée, la violence fondatrice elle-même⁴⁵ (Girard, 2007: 563).

⁴⁴ “La prohibición protege siempre a los consanguíneos más cercanos; pero sus límites no coinciden obligatoriamente con un parentesco real.” (1983: 225)

⁴⁵ “La sexualidad de los esposos es lo que hay de más central, más fundamental, puesto que está en el mismo origen de la familia y, sin embargo, nunca es visible, es ajena a la vida propiamente familiar. a los ojos de los consanguíneos inmediatos, y en especial de los niños, es como si no existiera; están tan oculta a veces como la violencia más oculta, la propia violencia fundadora. ” (1983: 227)

Este halo de misterio y de silencio que se da en las familias en torno a la sexualidad de los progenitores se suma al lógico decoro que ha de darse en el teatro y, principalmente, a los estrictos códigos morales del Siglo de Oro. “La violence réglée du sexe” (*loc. cit.*) debe estar rodeada de un espacio de seguridad —de una suerte de cordón sanitario— que impida su contagio; estas prohibiciones tienen según Girard la función primordial de salvaguardar un pequeño espacio de no-violencia que garantice las funciones esenciales (crecimiento de la prole, etc.).

Estas normas de conducta llevan a la distinción de tres tipos de relaciones (alianza, filiación y consanguinidad) que van a determinar la organización de los sistemas familiares. Las distinciones formales dan cuenta de una separación real entre un tipo de relación y otra (Girard, 2007: 569) por lo que hablar del padre y de la madre como meros símbolos ocultaría la dimensión real del problema. Hay normas reales, parece reivindicar Girard, porque realmente hay relaciones distintas entre sí y que deben ser como tales respetadas.

El problema es para Girard, como bien sabemos, la sacralización y la ocultación a la que conduce el mecanismo de chivo expiatorio. Este sería el responsable último del nacimiento del propio pensamiento simbólico y que hace que en todo sistema simbólico coexistan lo verdadero y lo arbitrario. El asesinato colectivo trae consigo un momento de calma que favorece la elaboración reflexiva de lo que acaba de suceder: los mitos, los rituales, los sistemas de parentesco constituyen los primeros resultados de este tipo de pensamiento simbólico (Girard, 2007: 582). Junto con la verdad sacrificial de una comunidad suele nacer el mito, que la oculta.

Girard, en un paso más en este análisis de lo simbólico, elabora una teoría sacrificial del origen del lenguaje, pues pone en pie de igualdad el pensamiento simbólico y el lenguaje, ya que de la resolución sacrificial surge la “nominación”, los nombres que van a surgir para construir el relato de la resolución de la crisis, es decir, el mito. Este papel tan aparentemente preeminente del proceso sacrificial fundacional en la

vida primitiva con respecto a la nuestra no lo es en realidad dado que, según Girard, la potencia de los rituales sacrificiales permanece pero escondida, protegiéndonos de nuestra propia violencia y de su conocimiento. Lo propio de la modernidad reside según Girard (2007: 585) en habitar en una crisis sacrificial permanente que se agrava progresivamente en tanto en cuanto la posesión del objeto no calma el deseo, que no es otra cosa que el ansia de la fascinante autonomía que buscamos de forma desesperada en el otro (Girard, 2007: 589). Estas evocaciones lacanianas parecen perfeccionar o mejorar aquello que Freud sólo esboza en *Totem y tabú* y que había quedado incompleto. Las reglas, las prohibiciones —*l'interdit*— en el ámbito familiar ordenan y jerarquizan los sistemas familiares permitiendo así su supervivencia.

El esquema de análisis que Girard aplica a la tragedia clásica griega puede aplicarse, según su autor, a cualquier otro contexto en el que la violencia original se ha disipado en favor de la violencia sacrificial. Aquella violencia inicial ha traído consigo las normas al interior del grupo y ha generado divisiones en su interior. Así, la violencia ritual posterior se desarrolla ya entre los grupos constituidos, para que todo conato violento quede fuera del grupo nuclear manteniendo a salvo al conjunto de la comunidad (Girard, 2007: 602).

La ambivalencia de la propia violencia (perniciosa y beneficiosa a la vez) puede explicar el carácter ambivalente de las divinidades mitológicas que surgen tras la crisis. Del mismo modo, podemos explicar a muchos personajes de las comedias. El poderoso, el rey, comparten rasgos con los dioses mitológicos de doble cara como Jano. También el gracioso en la comedia del Siglo de Oro —como todos los bufones o soberanos temporales— entra en la categoría de personajes a la vez cómicos y trágicos, aquellos que son sacrificados de forma regular tras un breve triunfo (Girard, 2007: 609). Son todos estos —junto con las mujeres, los niños, los extranjeros, etc.— los que entran en la categoría de sacrificables por encarnar el doble juego de la violencia sagrada.

La expulsión —a veces simbólica, a veces real— de la comunidad puede darse por muchos motivos. La locura del bufón, el ridículo, no es más que uno de ellos. En realidad los motivos son ilusorios ya que cualquiera puede, en determinada circunstancia, convertirse en chivo expiatorio en torno al cual se congrega la masa. La arbitrariedad es fundamental, según Girard (2007: 613), para explicar de forma fidedigna los procesos sacrificiales, ya que no hay diferencias reales entre las víctimas y el resto, los sacrificadores.

La tesis fuerte de Girard es que en realidad lo sagrado y la violencia son lo mismo y que una vez se identifica alguno de estos elementos se identifica también el otro. La identificación de la violencia fundacional desemboca en una definición extremadamente simple de lo sagrado; descubrir lo sagrado implica comprender que reúne en su interior todas las contradicciones. La violencia que encontramos vinculada a lo sagrado no recibe culto *per se*, sino por la paz que trae consigo: “[les hommes] adorent la violence en tant qu’elle leur confère la seule paix dont ils jouissent jamais”⁴⁶ (Girard, 2007: 615)

De forma inconsciente, lo religioso —lo sagrado— hace gala de una enorme sabiduría en su modo de administrar la violencia para evitar que vuelva la otra violencia, la violencia destructora. La sangre de cualquier víctima, ejemplifica Girard, “evita” futuros y más abundantes derramamientos de sangre. Esta transformación mágica se produce por la unanimidad fundacional; esta instituye el mecanismo sacrificial que repetirá este mismo procedimiento ritual de modo atenuado tantas veces como sea necesario. La unanimidad opera la transformación de la violencia mala en buena violencia a la par que instituye el rito sacrificial en dicha comunidad.

“Chaque fois que le sacrifice accomplit l’effet désiré, chaque fois que la mauvaise violence se métamorphose en bonne stabilité, on peut dire que le dieu agréé

⁴⁶ “Los hombres [...] adoran la violencia en tanto que les confiere la única paz de la que gozan jamás.” (1983: 269)

l'offrande de cette violence et qu'il s'en nourrit"⁴⁷ (Girard, 2007: 624). Este dios cruel que requiere sacrificios sería en nuestras comedias el dios de la honra, deidad sangrienta que sólo se calmaría con la destrucción de la víctima, del chivo expiatorio, para garantizar así la paz social. Y, sin embargo, Girard ya observa que los ritos se desgastan si se abusa de ellos, ya que hay un elevado grado de complejidad y de matices en las relaciones que mantiene una comunidad con lo sagrado. Esta relación podría definirse según Girard (2007: 626) en términos de "distance optimale" o distancia adecuada, que diríamos nosotros. El rito sacrificial trae la paz, pero cada ocasión en que se acude a él se desgasta, perdiendo eficacia.

La propia víctima se sitúa también a caballo entre la comunidad y lo sagrado, entre dentro y fuera, y ejerce como vínculo de unión y de separación a un tiempo. Por ello, para que el sacrificio sea eficaz la víctima debe pertenecer a un grupo marginal pero ser también parte de la comunidad. Su condición marginal permite que sea sacrificada y su pertenencia a la comunidad la purifica de su propia violencia. El pensamiento ritual del que hemos hablado antes interviene en varios momentos para adecuar la víctima a las ideas que de ella se tiene. Por tanto, la víctima se desplaza paulatinamente desde el interior hacia el exterior, para que la violencia no se desencadene dentro, cerca de la comunidad, sino a la distancia adecuada.

Así, la preparación al sacrificio ritual se produce en planos distintos que en ocasiones pueden parecer contradictorios pero que buscan, en definitiva, reproducir la violencia fundacional, aunque transfigurada. Por poner un ejemplo de procedimientos que alejan a la víctima del seno de la comunidad, Girard cita el aislamiento (2007: 644) al que se somete a la víctima, que parece "un criminel qui risque de répandre la violence autour de lui"⁴⁸. Se evita así el contagio de la violencia al resto de la comunidad, término muy adecuada para describir aquello que sucede con la violencia cuando está fuera de control.

⁴⁷ "Cada vez que el sacrificio cumple el efecto deseado, cada vez que la mala violencia se metamorfosea en buena estabilidad, puede decirse que el dios agradece la ofrenda de esta violencia y se nutre de ella." (1983: 276)

⁴⁸ "Criminal que amenaza con esparcir la violencia a su alrededor." (1983: 293)

La cohesión que se logra en la comunidad con el mecanismo del chivo expiatorio es real, según Girard, no se limita a procesos simbólicos: “tant que la pensée moderne ne comprendra pas le caractère formidablement *opératoire* du bouc émissaire et de tous ses succédanés sacrificiels, les phénomènes les plus essentiels de toute culture humaine continueront à lui échapper”⁴⁹ (2007: 636). La violencia del hombre queda expulsada fuera de la comunidad, impidiendo que los hombres se batan contra sus iguales, y la verdad violenta del hombre se transforma en deidad, divinidad cruel que exige sangre pero nada tiene que ver con la ya pacífica comunidad. Pero —Girard insiste— los dioses son reales, la violencia humana es real por lo que su expulsión también ha de ser realmente violenta.

El refinamiento y desgaste de estos mecanismos, como veremos más adelante, nos impediría identificar en determinados contextos esta transformación de la violencia, ya que según dichos mecanismos sacrificiales son menos violentos, se vuelven asimismo menos eficaces progresivamente.

No es de extrañar que el efecto deseado de la tragedia —heredera de los mitos y los rituales— sea la *catarsis*, como afirma Aristóteles, puesto que la tragedia se constituye en rito mimético del sacrificio, en una “repetición oscura del fenómeno religioso” (Girard, 2007: 656). No obstante, Girard no cree que Aristóteles fuera consciente de la dimensión sacrificial de la catarsis, aunque no era necesario: “pour que la tragédie fonctionne comme une espèce de rituel il faut qu’une opération analogue à celle de l’immolation continue à se dissimuler dans l’usage dramatique et littéraire”⁵⁰ (*loc. cit.*). En este sentido, el Estagirita habría padecido también de ceguera sacrificial al no ver lo que subyace a sus propias sugerencias en la *Poética*, ya que no habría identificado la violencia real que se purgaba en el espectador ni cómo era este proceso.

⁴⁹ “En tanto que el pensamiento moderno no entienda el carácter formidablemente operatorio del chivo expiatorio y de todos sus sucedáneos sacrificiales, los fenómenos más esenciales de toda cultura humana seguirán escapándosele.” (1983: 287)

⁵⁰ “Para que la tragedia funcione como una especie de ritual es preciso que una operación análoga a la de la inmolación siga disimulándose en la utilización dramática y literaria.” (1983: 303)

Coexisten en la tragedia fuerzas positivas y negativas —que hacían a Platón aborrecerla— y si bien Aristóteles acierta al definir a la tragedia por sus efectos, según Girard, es Platón quien intuye la crisis tras la tragedia. No se puede desligar lo trágico de lo arcaico y sacrificial por mucho que se quiera esconder, pero tampoco se trata de escoger entre un Platón o un Aristóteles unívocos e hijos de una crítica reduccionista. Sin embargo, si podemos entrever la función y origen reales de la tragedia es según Girard porque su función sacrificial empieza a agotarse, se ha desgastado.

En definitiva, Girard reclama al final de *La violence et le sacré* haber demostrado que su hipótesis inicial de la violencia fundacional como origen de los mitos se extiende a todas las formas culturales. Pone como ejemplo el sistema judicial que nace en la gran mayoría de las sociedades como consecuencia de la desaparición de las inmolaciones rituales. Y sin embargo, Girard (2007: 667) renuncia a explicar este cambio en términos racionales o de contrato social, sino que defiende que también en el caso del sistema judicial la unanimidad fundacional es responsable del surgimiento de las instituciones judiciales.

Tras la diversidad de ritos o instituciones culturales Girard observa un mismo mecanismo desconocido e ignorado (“méconnu”), que asegura de forma espontánea la unanimidad de la comunidad contra el chivo expiatorio. Consciente de la magnitud de dicha afirmación, nos anima a verificarla en cada institución concreta que queramos poner a prueba. Hallaremos diferencias entre ellas, dice, y sin embargo en lo esencial encontraremos que, por ejemplo, toda fiesta es la conmemoración de una crisis sacrificial transfigurada que con el tiempo ha desaparecido. Lo mismo sucede con el teatro, lo judicial, la filosofía, el poder político o la antropología. Todo comienza en el sacrificio, dice Girard (2007: 678), sacrificio que nos libra de la violencia y que sin embargo no puede evitar su vuelta reveladora.

En conclusión, Girard invita en el final de *La violence et le sacré* a no tener miedo del origen religioso de las instituciones por poco científico —racional, lógico—

que esto nos pueda parecer. De este modo, subraya, es innegable que el teatro, cuando nace espontáneamente, lo hace del hecho religioso (Girard, 2007: 689). Girard no quiere crear una nueva hermenéutica pero sí reivindica la cualidad de científica para su teoría y reta al lector a ponerla a prueba. En la particular historia de la violencia que nos ha narrado, Girard concluye:

Après avoir émergé du sacré plus complètement que les autres sociétés, au point d' "oublier" la violence fondatrice, de la perdre entièrement de vue, nous allons la retrouver; la violence *essentielle* revient sur nous de façon spectaculaire, non seulement sur le plan de l'histoire mais sur le plan du savoir⁵¹ (2007: 695)

Para continuar tejiendo el entramado de ideas de Girard, podemos concluir que en *La violence et le sacré (LEVELS*, en adelante) se nos presentan la violencia y lo sagrado como dos caras de una misma moneda, ya que toda comunidad necesita apartar la violencia fuera de sí a través de la propia violencia que implica lo sagrado. Lo sacrificial está presente en toda comunidad humana por escondido que haya quedado; según Girard es el origen de toda institución humana y como tal hemos de analizarlo.

El ritual sacrificial precisa ser en primer lugar unánime, no puede haber dudas acerca de su legitimidad si se lo quiere eficaz. Asimismo, necesita una víctima, el chivo expiatorio, que presente ciertas características: ha de ser sacrificable, esto es, no susceptible de ser vengado, y ha de tener una cierta apariencia de inocencia.

El sacrificio también debe respetar ciertas singularidades como la distancia entre el pueblo y el sacrificio para evitar el contacto directo con la sangre y con la víctima. Dado el carácter dual del sacrificio, se evita así su principal consecuencia negativa, el contagio de la violencia a la comunidad, y se recogen los frutos beneficiosos, la pacificación consecuente. Así es como nacen las instituciones y entre ellas Girard pone

⁵¹ "Después de haber escapado de lo sagrado más ampliamente que las demás sociedades, hasta el punto de "olvidar" la violencia fundadora, de perderla por completo de vista, nos disponemos a reencontrarla; la violencia esencial regresa a nosotros de manera espectacular, no sólo en el plano de la historia sino en el plano del saber." (1983: 334)

de relieve al sistema judicial. Éste tiene el monopolio de la violencia “buena” o beneficiosa y evita así las futuras venganzas. Este tipo de sacrificio es incluso más eficaz por su contundencia.

No olvida Girard explicar el génesis de la crisis sacrificial y por ello se remonta a *MRVR*, donde ya apuntaba a la rivalidad mimética como fuente de conflictos. En *LVELS*, Girard afina sus intuiciones y describe la crisis sacrificial en términos de rivalidad entre iguales que se extiende al resto de los miembros de la comunidad. Así, las diferencias entre individuos van desapareciendo progresivamente y resulta cada vez más complicado distinguir quién es quién.

Es en este confuso contexto de crisis sacrificial cuando se produce el crimen que sacará la violencia de la comunidad y sentará de nuevo las bases de las diferencias y, por tanto, de la paz. Girard reivindica la tragedia frente al mito como fuente de conocimiento antropológico, pues las tragedias revelan la arbitrariedad de los sacrificios y desmitifican los relatos que justifican el derramamiento de sangre. Este mismo esquema queremos aplicarlo a los dramas de honra de Calderón.

1.1.3. *Literatura, mimesis y antropología: el aparato crítico*

En *Literatura, mimesis y antropología*, Girard comienza por hacer hincapié en el hecho de que su teoría mimética surge del análisis de textos literarios pero, recuerda, “me refiero a un grupo relativamente pequeño de obras”, es decir únicamente a las “que revelan las leyes del deseo mimético” (2006: 9). Girard enumera una serie de características que presentan estos textos, especialmente aptos para mostrar la condición mimética y sacrificial del ser humano:

No comparten las mismas prácticas retóricas; no pertenecen a los mismos géneros literarios; fueron escritos en diferentes épocas y en diferentes lenguas; no se los puede atribuir a una sola tradición religiosa. Pero la mayor parte de ellos, si no todos, pertenecen a un grupo de obras maestras universalmente reconocidas. (*loc. cit.*)

Dicho de otro modo, Girard encuentra que realmente existe una unidad en las obras que llamamos clásicos. Por el contrario, para muchos críticos se trataría de un canon artificialmente inventado y no existiría un conjunto de obras clásicas con identidad propia. Girard, sin embargo, afirma que la unidad de este grupo de obras tiene su razón de ser en que todas contienen dentro de sí las leyes no escritas de la mimesis — en el sentido aristotélico de la mimesis, de copia de la realidad—. Girard se distancia así de la “arbitrariedad del signo” saussuriana y atribuye a las obras canónicas esta misma propiedad mimética en virtud de “que pintan las relaciones humanas y el deseo humano como mimético” (2006: 11). Esto es, el deseo humano aparece como *es* en realidad (“revelación mimética” le llama Girard), por lo que a su vez, estas obras realizan copias fieles de la realidad, en la acepción más tradicional del término “mimesis”.

Por tanto, Girard postula que los clásicos no pueden entenderse en profundidad si, como críticos, permanecemos ciegos a esta revelación de la condición humana mientras se perpetúa un “culto literario muerto” (2006: 13). La única alternativa crítica

de valor es, a su juicio, dada por Freud (2006: 12) y sus esquemas triangulares del deseo erótico que, así lo reconoce el francés, tienen la virtud de dotarnos de una potente terminología crítica: “Hasta aquellos críticos que rechazan el psicoanálisis resultan incapaces de pensar el deseo si no es en términos psicoanalíticos”. Sin embargo, Girard señala que la clave freudiana de lectura pecaría todavía de permanecer ciega a la naturaleza “copiada” del deseo. Se propone, con esta obra, profundizar su crítica al psicoanálisis y otras teorías modernas a la luz de las propias obras maestras sin caer en la tentación romántica de “convertir la literatura en un absoluto”.

Ciertamente, Girard observa que en determinadas obras resulta complicado identificar “las formas siempre cambiantes de las nuevas representaciones de sacrificios” (2006: 15) y verdaderamente difícil sistematizar la teoría en un todo coherente, por lo que nuestro autor se ve constreñido a defender de nuevo y en cada ocasión concreta sus teorías, apoyadas en diversas obras literarias. Girard insiste en que no hay una teoría aplicada a la literatura sino que este conocimiento intuitivo le viene de la lectura de la obra literaria y avanza de la mano de ella en el campo antropológico. Sostiene, a modo de justificación de sus postulados, que “ninguna investigación puede [...] desecharse *a priori*” porque no hay ninguna corriente de investigación “sobre cuya definición no se dispute” (2006: 17).

Girard defiende en varias ocasiones a lo largo de esta obra que la vida literaria de un gran escritor (autor de clásicos, etc.) suele ser relativamente repetitiva en lo que a la temática se refiere. No obstante, a lo largo de la carrera de un autor también suele darse un desplazamiento desde el interior de la mimesis (cuando el propio autor está todavía preso de sus propios deseos) hacia una perspectiva desde el exterior (cuando el autor se ha vuelto más lúcido). Todo esto se vería reflejado en sus obras. Así ocurre, según Girard, con la obra de Shakespeare, como veremos a continuación, y lo mismo sucede con la de Dostoievski, Cervantes, Camus, etc.

Este viaje desde el interior al exterior de la mimesis no se produce, claro está, en todos los autores sino en aquellos que han alcanzado la categoría de clásicos; y si para Girard han alcanzado ese estatus canónico, no se explica únicamente por su forma externa o estilo sino por su vigencia –en cierto sentido- epistemológica. Un claro ejemplo de este cambio de perspectiva o evolución a lo largo de la obra de un escritor es que “las relaciones triangulares y la obsesión del rival nunca desaparecen de las obras de Dostoievski, pero a partir de *Memorias del subsuelo* el autor renuncia repentinamente a una interpretación idealista. Él mismo hace resaltar el carácter obsesivo de las rivalidades” (2006: 53).

Girard pone de nuevo de manifiesto, en esta última cita, que la aparición de las relaciones miméticas en una obra es una cuestión de gradualidad, y que depende de la clarividencia o lucidez del autor para ir “forjando un instrumento novelístico cada vez más vigoroso” (*loc. cit.*). Esto último sucede generalmente tras una *ruptura* en la obra del autor, tras la cual “se constituye un *conocimiento* que es aplicado a un universo obsesivo reflejado pero no revelado en las primeras obras” (*Ibid.*). Efectivamente, para Girard, la obra de Dostoievski pone de manifiesto que el deseo nunca es autónomo, “es siempre una imitación de otro deseo, deseo por el mismo objeto y, por lo tanto, una fuente inagotable de conflictos y rivalidades” (2006: 54).

Esta “mezcla de odio y veneración” tan dostoievskiana suele hacerse recíproca a lo largo de una obra, tal y como describe Girard: “la relación de rivalidad se mueve irresistiblemente hacia la reciprocidad y la identidad. Y este movimiento es el que verdaderamente causa la angustia del 'eterno amante', modelo y rival del 'eterno marido’” (*loc. cit.*). Por tanto, la rivalidad que nace siempre en los dramas de honra entre esposo y amante debería conducirles, de acuerdo con Girard, a actuar como dobles: “los dobles son el resultado final y la verdad del deseo mimético” (2006: 55) por mucho que ambos repriman este conocimiento.

Girard atribuye parte de nuestra incapacidad como críticos para ver las similitudes y reciprocidades entre personajes antagonistas al estructuralismo lingüístico, por sorprendente que nos pueda parecer. Este destaca “las oposiciones duales que pasan al primer plano” en tanto que son “significantes, es decir, plenas de significación diferencial”. El hecho mismo de que las obras literarias estén hechas de lenguaje justificaría que cualquier oposición es por definición diferenciadora (2006: 57). Si el objetivo del estructuralismo es “parafrasear y clasificar significaciones” resulta lógico que permanezca ciego a la desaparición “de la diferencia en la violencia sin sentido de la relación de los dobles”. Por tanto, si el estructuralismo lingüístico, el marxismo y el psicoanálisis suelen casar como sistema crítico es porque, según Girard, “reducen significaciones manifiestas a otras significaciones ocultas, a otro sistema de diferenciación” (*loc. cit.*).

Por otra parte, existe un especie de *sensus fidei* hoy en día que postula “que la crítica contemporánea ya no puede permitirse deslizarse del texto al autor y del autor al texto como se hacía antes” (*loc. cit.*). Girard nota con ironía que la propia crítica contemporánea ignora esto de forma subrepticia cuando aplica los textos a su autor (y lo tacha en consecuencia de conservador, moderno, machista, etc.) y se sirve además de sus datos biográficos en cualquier análisis textual. Girard reivindica por tanto el uso abierto o frontal de ambos materiales o, más bien, “de la ruptura entre los dos tipos de texto”, lo que él llama “la prueba intertextual”.

No deberíamos separar jamás al autor de su contexto cultural, del mismo modo que “separar a Dostoievski de su cristianismo es caer víctima de un prejuicio, porque así quedan arbitrariamente eliminados elementos indispensables de la inteligibilidad de su obra” (2006: 60). Girard aboga por una crítica desprovista de místicas: ni misticismo literario ni religioso podrían por sí solos conformar una crítica científica válida. Basándose en ciertas obras literarias que poseen “un conocimiento de las relaciones de deseo que es superior a cuanto se haya propuesto”, se debería “investigar para la ciencia independientemente de lo que pueda encontrarse y del lugar inusitado que ello pueda ocupar” (2006: 64).

Coincidimos con Girard en este último postulado, dado que nos serviremos de la teoría mimética a riesgo de encontrarla poco fructífera para el caso que nos ocupa, del mismo modo que usaremos de tantos y tan ricos estudios en torno a las obras literarias que vamos a analizar.

El propio Freud vivió una relación ambivalente con la literatura, relación que se movía entre la atracción y la repulsa. Girard da el paso (que ya dio en su día Borges con *El Quijote*) de plantearse hasta qué punto la obra de Dostoievski puede interpretar la teoría freudiana (y no al revés). La dinámica estructural de la mimesis —o teoría mimética, dicho de otro modo— ahondaría en la propia explicación freudiana del narcisismo, que está presente en la obra literaria de algunos de los clásicos. Sin embargo, Girard postula que la literatura puede ser algo más que un ejercicio de narcisismo; puede ser, entre otras cosas, una gran empresa intelectual (2006: 72). “Debemos redescubrir —postula Girard— a aquellos autores capaces de ir más allá de lo que se ha ido en la comprensión de las relaciones del deseo” para evitar “que unseudodiagnóstico psicoanalítico” aparezca siempre como conclusión de todo análisis textual.

La dinámica del deseo girardiana sería —propone— una clave válida para interpretar la “homosexualidad latente” presente en tantas obras literarias, que tendría “su posible origen en la rivalidad mimética” (2006: 68). No se trata de negar la homosexualidad biológica, sino que el mecanismo mimético poseería a su juicio la virtud de explicar las dinámicas interpersonales en tantas y tantas obras literarias. Asimismo, el hecho de que no exista el deseo intrínseco (2006: 79) sino que “el deseo del mediador es el factor esencial en la deseabilidad”, explicaría que los triángulos edípicos no son tales o tan sencillos, sino que la madre es deseada en tanto que el padre actúa como modelo sobre el niño. En realidad, toda relación que implica deseo sexual se ve “desvirtuada” o reducida por la interpretación mimética del deseo, del mismo modo que ocurre con las relaciones humanas de toda índole.

Así, Girard da cuenta de las dificultades que tuvo Freud para “reconocer” la verdad mimética del deseo, y que radican en su contexto histórico (2006: 80). Este extremo nos interesa profundamente ya que nos dará algunas claves para una lectura contextualizada de la obra de Calderón. Girard viene a afirmar que el poder secular atribuido al padre, suma autoridad, lo tornaba susceptible de ser confundido con la ley cuando en realidad lo que suele suceder es que la figura paterna ejerce de mediadora del deseo en el hijo. La ley, por el contrario, “diferencia y separa a los dobles potenciales; canaliza el deseo mimético hacia metas que son realmente trascendentes en el sentido de que son exteriores a la comunidad” (2006: 92). En este sentido, la ley impide la vuelta “a la turbulenta confusión de los dobles”. Otros escritores, Freud pero sobre todo Marx o Nietzsche —“gigantes matadores de la ley” los llama Girard— ignoran que “lo que los dobles desean aporrear no es la ley muerta; desean aporrearse el uno al otro” (*loc. cit.*). Ya en el siglo XVI, Cervantes o Shakespeare darían muestras en sus obras de que el poder de la ley no es tal, que ya no rige, porque había sido previamente asesinada por el cristianismo mismo. Girard afirma que el cristianismo tiene una fuerte vertiente desmitificadora y que eso mismo hace con la ley, reduciendo su papel a algo accesorio y situando el drama en el corazón del hombre.

Queremos hacer una reflexión aquí en torno al papel de la religión en las teorías de Girard. Esta incursión de la religión, del cristianismo, en la teoría girardiana no es en realidad un añadido sino que la vertebrada, por lo que habremos de ir con tiento para conjugarla con veracidad (no podemos ignorarla) y ponderación (ni dejarnos llevar por filias y fobias al respecto). Sin embargo, nos parece un paradigma interesante y tal vez fructífero para analizar un contexto claramente cristiano como es el de la España áurea.

Así que, más que la importancia de la ley, ya desgastada, Girard observa en sus ensayos sobre obras literarias que hay otros temas más recurrentes que el conflicto con la ley: la peste —el contagio— los dobles y el sacrificio. Por *peste* entiende “todas las grandes epidemias y los fenómenos sociales, reales o imaginados, que se asimilan a ellas” (2006: 145) y que suelen tener por consecuencia una crisis sacrificial. “La peste

es una clara metáfora de una cierta violencia recíproca que se propaga literalmente lo mismo que la plaga” (*loc. cit.*). Este “carácter contagioso” se explica muy fácilmente por “la naturaleza mimética del deseo”, que se propaga en y a través de las relaciones humanas creando confusión a su alrededor (2006: 147). Esta crisis “que todo lo invade” va más allá de la mera crisis social: es una crisis de 'Degree', de grado o jerarquía, de aquello que Girard define como la “diferencia necesaria gracias a la cual puede decirse que dos sujetos culturales, personas o instituciones, tienen un ser propio, una identidad individual o categórica” (2006: 148). Lo que supone una amenaza no es la destrucción de las instituciones *per se*, sino el colapso social cuando desaparece el Grado, la multiplicación de “frenéticas ambiciones que se frustran cada vez más” (*loc. cit.*). La disolución de las diferencias jerárquicas conlleva la aceleración de la violencia entre los dobles miméticos.

Esta plaga violenta no es un tema aislado sino que estaríamos más bien ante un “grupo temático que comprende el tema de la contaminación epidémica, los temas de la disolución de las diferencias y de los dobles miméticos”, aparte del tema del sacrificio (Girard, 2006: 150). Resulta curioso que el propio Antonin escribiese en *Le théâtre et la peste* (1964) que “el teatro es como la peste, es una crisis que se resuelve en muerte o en curación. Y la peste es una enfermedad superior porque es una crisis total, después de la cual no queda nada, salvo la muerte o una purificación extrema” (1964:39). Girard hace suya nuevamente esta idea de muerte sacrificial, aunque en ocasiones el sacrificio presente “una dimensión invisible”. La “crisis de grado” suele resolverse por la muerte de un solo individuo que difícilmente podría ser responsable de la misma. No importa: la crisis ha de ser resuelta, y así, como en una “cacería de brujas”, el proceso ha de finalizar en “purga catártica”, como acaba asimismo toda obra teatral. El teatro es la vida para Artaud, para Girard; evidentemente no tiene la capacidad de representar toda la vida, sino únicamente la condensación del momento crítico y su resolución. Ese es el momento en que se da la crisis sacrificial, núcleo de los intereses de Girard: “el mecanismo de la víctima propiciatoria se define claramente como la resolución de la trágica crisis, como la catarsis dentro de la obra que corre paralela con la catarsis producida por la obra” (2006: 159)

El conjunto antes presentado no estaría completo si olvidásemos a la víctima colectiva, el chivo expiatorio “que nunca aparecerá como víctima propiciatoria explícita, como un inocente aniquilado por la ciega pasión de las multitudes” pues la transferencia colectiva necesaria para que el sacrificio sea efectivo no podría darse. La víctima, a ojos de la comunidad, ha de “pasar por un verdadero criminal” y sin embargo el linchamiento no debe aparecer como tal, ha de manifestarse como sacrificio (2006: 153). Girard recuerda continuamente el doble aspecto de la víctima para la comunidad: viene con la plaga pero trae la curación, a modo de *phármakos*.

Este conjunto temático sigue vivo hoy en día, afirma Girard, y esto se debe a una continua necesidad de disfrazar y al propio tiempo de sugerir cierta violencia que penetra nuestras relaciones (2006: 155). Las figuras de los dobles nos enseñan a comprender el sacrificio como una mitigación, como un desplazamiento, como una substitución y como una metáfora de esa misma violencia (2006: 158). Las semejanzas cada vez más acentuadas propias de la crisis de indiferenciación son estéticamente vigorosas y producen una abrumadora impresión de desintegración (2006: 155). El teatro mismo funciona como réplica de la peste y “simboliza la desimbolización misma” (*loc. cit.*).

En última instancia, como ya había ocurrido antes, parece que la reflexión sobre el teatro y la cultura conlleva una reflexión sobre lo simbólico. Girard cita a Durkheim como una influencia capital en la medida en que éste aborda el problema del origen de la cultura, del lenguaje o, si se prefiere, el problema del pensamiento simbólico en términos de una “causa extremadamente poderosa” en *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1968).

Evidentemente, para Girard ese hecho poderoso es “el sacrificio colectivo de una víctima”, hipótesis que se refiere tanto al origen de la religión primitiva como de lo simbólico (2006: 171). En el origen está la crisis de grado o de indiferenciación, y “lo indiferenciado se considera como una infección que puede contaminar todo el cuerpo

antropológico si no se amputa rápidamente el miembro afectado” (2006: 173). La literatura sería del mismo modo pernicioso para Platón en la medida en que produce “monstruos indiferenciados”. De hecho, “todas las instituciones posrituales son generadas, por lo visto, en virtud de esas expulsiones de segunda generación que expulsan al anterior agente de expulsión”, véase el caso del teatro, la filosofía o tantas otras instituciones públicas (Girard, 2006: 175).

Así, lo mismo pasaría con el aparato crítico: según Girard se expulsa la crítica literaria trascendental del canon, se obvia la metafísica para dedicarse a “un culto indiviso brevemente tributado a cada obra”. Este nihilismo epistemológico bebe de afirmaciones como la de Foucault según la cual ninguna ciencia del hombre es posible, dadas las limitaciones de nuestra aptitud para conocer (Girard, 2006: 178). Se ha dado así lugar a lo que Girard llama una crítica descafeinada, basada en la teoría de la recepción, y en la que “cada interpretación es un nuevo texto” que a su vez tiene “un número ilimitado de interpretaciones” (2006: 179).

Ciertamente, es lógico que resulte muy difícil lograr la objetividad en temas tan controvertidos como el origen de lo simbólico porque actúan en nosotros “formas residuales del sacrificio de las víctimas” (2006: 180). La unanimidad, los acuerdos en los campos de las Humanidades son impensables en la medida en que actúa en nosotros la costumbre sacrificial de expulsar la verdad. Intuiciones varias que han de desvelarnos el verdadero origen de lo simbólico, en el corazón de ese mismo principio sacrificial (Girard, 2006: 181).

En una entrevista de 1978 para la revista *Diacritics* 8, Girard trata de dar cuenta de sus intereses investigadores que, como ya sabemos, comenzaron con obras de ficción. La literatura (ciertas obras literarias excepcionales, en realidad) es por tanto concebida como agente de la desmitificación en cuanto a que pone de manifiesto “los efectos miméticos en la interacción humana” (2006: 202). Ignorar el ciclo mimético lleva a la sacralización de la violencia y al nacimiento de las instituciones

fundamentales de la humanidad. El proceso es narrado generalmente en términos de “violenta crisis al comienzo —la peste de la indiferenciación colectiva— que toca a su fin gracias al mecanismo del sacrificio de la víctima propiciatoria, cuya misión consiste en establecer jerarquías [...] mediante el juego dialéctico de la rivalidad mimética” (2006: 208).

Con su teoría, Girard se opone voluntariamente al “imperialismo estructuralista” de la significación en Lévi-Strauss: el problema del famoso antropólogo sería para Girard que “implícitamente borra toda diferencia entre las diferencias” al conceder a todo elemento su significación individual. De hecho, la religión misma le parece “una imperdonable confusión de datos que deberían ser distinguidos”. Girard atribuye a la religión, en clara oposición a esta visión tan negativa de la misma, una “fuerza generadora que alienta detrás de la cultura humana” y que podría dar respuesta al problema del origen del pensamiento simbólico. Para ello, es fundamental ser capaces de elaborar abstracciones de los diversos elementos presentes en los distintos modelos culturales, puesto que existen estas repeticiones o constantes (véase todo lo que hemos explicado anteriormente: crisis, dobles miméticos, sacrificio, etc.) que deben traducir *algo* en el terreno antropológico.

Efectivamente, Girard es consciente de que “la presencia de semejantes constantes es incompatible con la ahora popular tendencia a ver cada cultura como un fenómeno casi absolutamente singular” (2006: 212). Es necesario por el contrario que las ciencias humanas aporten, también, inteligibilidad. Esto es imposible si permanecemos en la creencia de que no puede haber ningún avance salvo en la dirección de un mayor nihilismo cognitivo, que imposibilita todo descubrimiento y que hoy ocupa “el lugar que antes estuvo reservado a la fe religiosa” (2006: 215). De ahí que la literatura, por su capacidad de reflejar los efectos miméticos en que está fundad[a] sirva como testimonio de las similitudes que existen entre los referentes, así como también da cuenta de que “la violencia mimética hace que los antagonistas sean cada vez más intercambiables” (2006: 225).

Girard, en un alarde de provocación bastante habitual en él, afirma que la teoría literaria como disciplina y sus enfoques le resultan ajenos, que él se sirve de la literatura para hacer “un uso muy egoísta y pragmático de los textos literarios” (*loc. cit.*). No obstante, creemos que debemos contradecirle, Girard otorga a la literatura un lugar de preeminencia. No a todas las obras, claro está, pero a ciertos textos —generalmente dentro del canon⁵²— los considera capaces de contar la verdad y de ser descritos en otros términos que no sean puramente formales: “[...] los críticos literarios debemos, por tanto, abandonar la idolatría de la literatura si queremos escapar del estéril callejón sin salida en el que hemos entrado” (Girard, 2006: 226).

Para concluir, con esta nueva obra en torno a la literatura, Girard ofrece ya una teoría compacta y que exige ser verificada en cada una de las obras literarias lúcidas que podamos considerar como gran literatura. Asimismo, Girard reivindica su perspectiva del origen de lo simbólico que requiere, asimismo, que nos quitemos el velo sacrificial que nos impide ejercer de forma apropiada nuestra labor como críticos literarios.

⁵² Con lo interesante y controvertido que resulta establecer esta misma noción.

1.1.4. *Shakespeare y los fuegos de la envidia: Girard y el gran teatro del XVII*

En su análisis de la obra shakespeariana, Girard procede de forma cronológica, de tal modo que realiza una lectura diacrónica de las distintas obras de Shakespeare a la par que confecciona su interpretación del imaginario de un autor que fue de forma constante e incluso de forma obsesivo “mimético” (1991:4).⁵³

Según Girard, desde el principio de su carrera como dramaturgo, Shakespeare percibe el poder del deseo y la imitación en su teatro, por lo que recurre deliberadamente a la fuerza de representar los procesos de chivo expiatorio —“the power of scapegoating”— (1991:6). Así, podemos rastrear desde sus obras de juventud aquellos elementos que hemos ido apuntalando más arriba. En sus primeras obras será la amistad el elemento que vehicule este deseo, en la medida en que la amistad es la permanente coincidencia de dos deseos y que, según constata Girard, la envidia o los celos son exactamente lo mismo (1991: 10). Aparece ya en las obras iniciales de Shakespeare el mediador o modelo (*go-between*), aquel que canaliza el deseo del otro y que le otorga veracidad, dado que nuestros deseos no nos parecen convincentes hasta que no están reflejados en los deseos ajenos (1991: 14). El deseo no sólo es copiado sino que necesita además de la imitación ajena para sobrevivir.

Los amigos de la infancia (los de *The two gentlemen of Verona*, por ejemplo) tienen constantemente apetito por el deseo del otro, este doble vínculo (*double-bind*) es para Girard el “trauma *par excellence*” shakespeariano y el motivo que se repetirá en toda su obra. Desde el principio de su producción artística, Shakespeare percibe —según Girard— la potencia de poner en escena a dos amigos que rivalizan por un mismo objeto y que progresivamente se confunden el uno con el otro.

⁵³ Citaremos por la primera edición en inglés de 1991, aunque pondremos la traducción en castellano de los fragmentos en inglés, trabajo realizado por Joaquín Jordá, para Anagrama, en 1995.

Nos parece particularmente interesante —aunque habitual— la crítica de Girard a la crítica shakespeariana más frecuente, ya que según él esos críticos parecen camuflar la tragedia tras valores irrelevantes que ocultan su verdadero potencial dramático (1991: 17). En ese sentido, esto mismo hemos percibido en muchas ocasiones con Calderón. Los análisis en exceso formalistas aíslan pequeñas unidades de sentido en las obras pero rara vez proponen una tesis fuerte en la creación artística; esto nos hace perder de vista la calidad que hace de ciertas obras clásicos atemporales, calidad que no sólo radica en la forma sino también en el fondo, como veremos a continuación.

La tragedia es para Aristóteles, entre otras cosas, el conflicto de aquellos relacionados de forma íntima con otros individuos (*loc. cit.*) y Shakespeare pareció adoptar esta máxima en su teatro. En teoría, cuanto mayores son las diferencias entre dos individuos, mayor es el conflicto que los separa. Sin embargo, Girard postula precisamente lo contrario: “the tragic spirit operates in the opposite principle: the more intense the conflict, the less room for difference in it”⁵⁴ (1991: 19). Así, cobran sentido las afirmaciones según las cuales los dramas de honra españoles revisten un carácter eminentemente trágico, sólo sea por la cercanía de los esposos en conflicto (Parker, 1976, por ejemplo, en referencia a la definición aristotélica de tragedia).⁵⁵ Shakespeare, ya sea de forma consciente o inconsciente, opta por usar de argumentos con el más alto grado de potencial mimético en sus obras dramáticas (Girard, 1991: 24). Así, en su interpretación de *The rape of Lucrece*, Girard sugiere que tanto el amigo como el esposo son autores corresponsables del crimen (1991: 23), porque Shakespeare distribuye ecuánimemente la violencia entre el violador y el marido (1991: 27). No resulta peregrino pensar en consecuencia en una aplicación de esta noción de corresponsabilidad —que se asemeja a la de Parker (1976), con variaciones propias— a la hora de analizar nuestros dramas de honra.

⁵⁴ “Lo trágico funciona según el principio opuesto: cuanto más intenso es el conflicto, menos lugar deja a la diferencia.” (1995: 30)

⁵⁵ Conviene poner el acento en los trabajos de Alexander A. Parker por la relevancia que han tenido en la consideración crítica de la posibilidad de existencia de la tragedia española del Siglo de Oro. Nos referimos sobre todo a su trabajo “Hacia una definición de la tragedia calderoniana” (1976).

Pronto se aprecia en la obra del bardo, para Girard, la necesidad de representar en escena los conflictos de seres humanos cuyos deseos coinciden:

To a dramatic genius, conflictual mimesis is no optional trick, something that could be discarded without affecting the essential quality of his works. The entanglements of comic misunderstanding cannot be anything but mimetic, and the same is true of the irreducible conflicts of tragedy. Without this ingredient, no representation of human turmoil can be satisfactory, but a writer must not point to this true conspicuously, must not compel his readers to see what they prefer not to see. If they feel uncomfortable, they will find all sorts of pretexts for disparaging the offending piece of literature, without ever mentioning the real cause of their hostility, without really ever detecting it. (1991: 28)⁵⁶

Como podemos observar, Girard defiende el uso sutil y en muchas ocasiones disimulado de esta “mímesis conflictiva” en orden a no escandalizar al público. Esta larga cita presenta un problema recurrente en lo que a la aplicación de las teorías girardianas se refiere: cuando un autor no es explícito en su exposición de la teoría mimética siempre podemos recurrir a una ambigüedad intencionada por su parte (“Shakespeare’s dual technique of mimetic revelation and dissimulation”⁵⁷, 1991: 28) con lo cual Girard podría incluir a cualquier autor en su canon de autores que escenifican la mímesis conflictiva, en lugar de admitir, sencillamente, que ciertos rasgos de la teoría mimética no se encuentran en todas las obras.

No obstante, a pesar de ciertos elementos discutibles como el que acabamos de explicar, en su análisis de *A midsummer night’s dream* Girard apunta algunos elementos que nos van a resultar útiles en nuestro propio análisis: en primer lugar destaca el elemento del filtro de amor que funciona a modo de *deus ex machina* permitiendo así

⁵⁶ “Para un genio del arte teatral, la mímesis conflictiva no es un recurso accesorio, algo de lo que pueda prescindirse sin que eso afecte a la calidad esencial de sus obras. En la comedia, el encabalgamiento de los malentendidos sólo puede ser mimético, y lo mismo ocurre en el caso de los conflictos irreductibles de la tragedia. Sin este ingrediente, es imposible ofrecer una representación cabal de las tribulaciones humanas, pero es importante también que el escritor no destaque esta verdad de manera demasiado insistente: no debe forzar a sus lectores a ver con claridad lo que estos prefieren dejar en la sombra. Si se sienten incómodos, descubrirán todo tipo de pretextos para detestar la obra literaria que les incomoda sin mencionar jamás la causa verdadera de la hostilidad.” (1995: 41)

⁵⁷ “La doble técnica de revelación y de disimulación típica del Shakespeare de la madurez.” (1995: 41)

mostrar sin pudor un deseo enloquecido, arbitrario y cambiante, plasmado en sus intensas contradicciones: “when mimetic desire is thwarted it intensifies and, when it succeeds, it withers away”⁵⁸ (1991: 34). Los cuatro amantes tejen progresivamente una intrincada red de deseo mimético y, en un cierto punto, todos los deseos miméticos tienen a aglutinarse y formar un único enorme deseo por un solo y mismo objeto (1991: 36). El filtro de amor de Puck funciona a modo de catalizador del deseo, del mismo modo que otros elementos que aparecen de modo fatal en nuestros dramas de honra y precipitan la acción de forma irrevocable (la casualidad en forma de amantes que retornan fatalmente).

Esta obra, *Sueño de una noche de verano*, sería la única en la que Shakespeare se ríe del propio deseo al denunciar su constante mentira, la de ser víctima de algún tipo de represión (1991: 38). Recordemos efectivamente que la autoridad paterna aparece en primera instancia como un obstáculo para la felicidad de los jóvenes (cómo no pensar en *Romeo and Juliet*) y sin embargo su peso no se hace sentir en la obra, sino que el obstáculo externo no es más que un mito (1991: 37) que oculta el verdadero problema de los jóvenes: un deseo desencadenado y enfermizo. Tanto es así que Shakespeare lo llama “love by another’s eyes” o “love by hearsay”, un amor que no se elige libremente sino que en su lugar es impuesto por el deseo ajeno, por lo que se oye o por lo que otro cuenta. De este modo, el amor aparece en esta y otras obras como un hecho público que precisa de testigos (1991: 81): “they turn each lover's desire for the other into a publicly ascertained fact”⁵⁹.

Más que a la necesidad de meros testigos, Shakespeare parece apuntar al deseo de sanción positiva de la elección amorosa. Uno de los personajes de *Much ado about nothing*, Claudio, nunca le da al mediador el beneficio de la duda, nunca duda de él (1991: 85). Efectivamente, toda elección que haga el mediador se asume como la adecuada, ya que se presupone infalible. Este mismo personaje es calificado por Girard de “hypermimetic”, dado que cuando duda entre varias posibles interpretaciones de un

⁵⁸ “Cuando el deseo mimético se ve contrariado, se refuerza, al no encontrar obstáculo, desaparece.” (1995: 49)

⁵⁹ “Su función consiste en transformar el deseo de los dos amantes en un hecho públicamente establecido.” (1995: 108)

hecho, al final siempre elige aquella que implica las peores consecuencias para él mismo (1991: 86). La combinación fatal de total susceptibilidad al deseo ajeno y pesimismo condicionan absolutamente las acciones de este y otros muchos personajes shakespearianos. Este rasgo, como veremos, aparece con recurrencia en los personajes masculinos de Calderón de la Barca —Cesáreo Bandera destaca desde luego a Basilio en *La vida es sueño*— y, en concreto, en los maridos en los dramas de honra.

Esta inestabilidad emocional se une a “most people [that] give credence to popular gossip and follow the mimetic trend”⁶⁰ (1991: 88). De hecho, la mimesis sería la responsable de esas extrañas oscilaciones del personaje principal que tan difícil resultan de explicar en ocasiones. Cuando en una sociedad se da lo que Girard denomina “loss of degree”, se extiende una especie de inestabilidad general que atañe de forma particular a los personajes más susceptibles de caer en “tentaciones miméticas” (1991: 91). En *Troilus and Cressida* aparece de forma clara que la gloria parece no tener ninguna entidad real si no genera una fuerte envidia en los rivales potentes (1991: 147). Efectivamente, en el teatro de Shakespeare aparece de forma recurrente que no hay bien (amor, gloria o victorias) que tenga valor alguno si no es reconocido por el otro, por el doble, por el mediador. Esto es así incluso para la gente más exitosa, aquellos cuyos éxitos no parecen ser reales hasta que los ven reflejados en los ojos de aquellos que los miran (1991: 146). El propio Aquiles muere víctima de ese deseo de reconocimiento público, arrastrado por su hybris, elemento clave en la tragedia clásica que lleva a los héroes, cegados por la pasión, a cometer errores trágicos. En otras ocasiones, en otro tipo de tragedias, los maridos o amantes ponen en peligro la estabilidad de la relación conyugal por conseguir, aunque sea de forma esporádica, la mirada de reconocimiento y admiración ajena, del otro, del mediador.

En esta misma obra, *Troilus and Cressida*, Girard detecta otra noción interesante en las teorías miméticas: la figura del *mediator*: se califica a Pandarus de “universal go-between”, mediador que funciona como “símbolo del actor que es también director de escena y dramaturgo” (1991: 91). El mediador es aquel que infecta a los demás con su

⁶⁰ “La mayoría de las personas creen en los rumores colectivos y se adaptan a las actitudes dominantes.” (1995: 117)

deseo, expande el contagio a modo de orquestador del deseo. En este caso, su propio nombre transparenta su calidad de instrumento hueco que a modo de pandero amplifica el sonido del golpe que recibe: Girard atribuye a Pandarus (y a todos los mediadores de todas las obras) la capacidad de personificar al dramaturgo, de escribir la obra de la mano del autor expandiendo el deseo en el resto de los personajes.⁶¹

Antropológicamente, el mismo público es infectado por este deseo enfermizo y contagioso: “the theater provides voyeuristic gratification and frustration similar to those craved by Pandarus”.⁶² De hecho, Girard afirma que el *pandero* de la literatura — “the literary pander”— convierte a los espectadores en adictos a la representación mimética, cuestionando así la tradicional concepción catártica del teatro (1991: 159), que se transforma pues en el ansiado teatro de la crueldad con el que soñó Artaud. La purga de las pasiones al modo aristotélico no se da como tal; sino que es a través del contagio del deseo de los personajes, de una identificación mimética, como se produce el deseo de asistir a representaciones ellas mismas sacrificiales, que expulsan la violencia del público.

Adelantábamos antes otra de las nociones clave de la teoría girardiana: la idea de “loss of degree” o “crisis of degree”. La palabra *degree* Girard la toma del propio Shakespeare (“O when Degree is shaken”, *Troilus and Cressida*) y viene a significar “rango, distinción, discriminación, jerarquía, diferencia” (1991: 161). Generalmente se ha conservado tal cual en el texto en castellano (*Degree*), como hace Joaquín Jordá en su traducción, no obstante, utilizaremos en ocasiones algún sinónimo en castellano para matizar el significado que creemos que le da Girard en cada momento.

Como decíamos, las crisis sociales y culturales nacen a raíz del cuestionamiento y desintegración del orden jerárquico y, para Girard, cuando una estructura pierde su centro es que ya ha empezado su desintegración. La rivalidad mimética se desencadena

⁶¹ Resulta imposible no relacionar al personaje de Pandarus y el análisis del significado de su nombre con el de Clarín en *La vida es sueño*. Ese instrumento que, también hueco, revela los deseos escondidos de los personajes en la obra.

⁶² “El *voyeurismo* del espectador coincide con el de Pándaro.” (1995: 203)

por la ausencia del principio diferenciador. La gradación (*degree*) funciona como una divinidad (1991: 164), fuente de todo significado estable, y sin la cual prolifera la rivalidad. Por tanto, la propia diferenciación jerárquica resulta paradójicamente en un principio de unidad social: en presencia de la gradación, la rivalidad no está ausente pero es menos destructiva (*op. cit.*), como ya referíamos en el caso del *Quijote*: la mimesis externa es menos peligrosa y violenta que la mimesis interna.

Dicho de otro modo, siempre que modelos e imitadores vivan en mundos separados, no se convertirán en rivales: el deseo mimético nunca está del todo ausente pero bajo el influjo de ese principio diferenciador es canalizado en una dirección determinada por una autoridad más alta (1991: 168) y no campa a sus anchas causando el caos social.

Efectivamente, la idea de *degree* casa perfectamente con el análisis de la sociedad barroca realizado por Maravall (1975), aunque la interpretación de las causas de este orden social es divergente. No obstante, ambos autores ponen de manifiesto que la jerarquía social en el siglo XVII español funciona como fuente del orden y que la destrucción de este orden, la indiferenciación, funciona como substancia del drama (1991: 172). Este drama humano toma la forma en Shakespeare de una confusa rivalidad mimética: las diferencias que definen toda institución humana se acaban confundiendo con aquello a lo que se oponen (1991: 175). La guerra, en obras como *Hamlet*, es un claro ejemplo de abolición de diferencias.

El caso del rey Lear es paradigmático de lo que ocurre en una crisis jerárquica: el anciano rey, en vez de actuar como un modelo moral y tratar de evitar la competición entre sus hijas, como presupone su papel de padre, anhela que estas compitan entre sí por su propio amor (1991: 181). El papel del *barba*, padre o rey, es frecuentemente cuestionado en las obras shakespearianas:

The destruction or undermining of all legitimate authority is a recurrent feature in Shakespeare and, more often than not, it occurs with the passive or active

collaboration of this authority itself. For a crisis of Degree to occur, fathers and kings must be destroyed or neutralized at the beginning of all comedies and tragedies (1991: 182).⁶³

Este cuestionamiento permanente de la autoridad (paterna, real) no es baladí. Muchas de las obras shakespearianas se han leído en clave de lucha generacional y sin embargo esta no se produciría como tal. Girard observa que el deseo mimético, llevado al extremo, cuestiona toda autoridad humana, que se vuelve precaria e incierta: el poder y la autoridad se encuentran permanentemente amenazados (1991: 184). De hecho, una de las características predominantes de que la crisis de grado ha comenzado es la falta de peso efectivo de cualquier autoridad.

Otra punta de lanza en el análisis girardiano del teatro de Shakespeare es el papel del chivo expiatorio, cuyo perfecto arquetipo sería Julio César. Tampoco queremos abundar en esta vertiente más política de la teoría mimética, aunque no obstante nos ayudará a comprender las teorías girardianas en torno a la víctima. Tras una crisis de indiferenciación, los rivales se confunden, se convierten en dobles hasta que, en un cierto punto, los conflictos duales dan paso a las asociaciones del todos contra uno, por lo general alguien que sobresale (1991: 186).

Efectivamente, en muchas ocasiones nos encontramos con un solo individuo que atrae sobre sí la violencia colectiva. La masa se rinde al deseo homicida sin reconocer sus bajas pasiones. César es asesinado por envidia de Bruto, pero esa envidia se reviste de motivos políticos que, a su vez, son aceptados por los otros asesinos. De este modo, su asesinato se convertirá en el origen del nuevo orden, el eje en torno al cual gira la violencia para crear una nueva era y jerarquía (1991: 202). Resulta fundamental insistir, pues así ocurre también en los dramas de honra, en el hecho de que el asesino aduce

⁶³ “La destrucción o el quebrantamiento de cualquier autoridad legítima es un dato recurrente en Shakespeare que, la mayoría de las veces, se produce con la colaboración activa del principal interesado. Para que en una comedia o en una tragedia se produzca una crisis del *Degree*, es preciso que padres y reyes sean aniquilados o neutralizados desde el comienzo de la obra.” (1995: 233)

siempre un motivo para matar que no es el real o por lo menos, no toda la verdad, ya que aduce motivos sagrados cuando lo que le mueve es, sobre todo, la envidia.

Girard pone asimismo de manifiesto la responsabilidad colectiva que se halla detrás de este tipo de sacrificios, ya que según avanza la crisis, la violencia se intensifica y extiende cada vez más. Nuevamente, el símil de la peste funciona a la perfección para explicar el proceso de crisis sacrificial: el mismo principio que contagiaba la crisis de indiferenciación, funciona de nuevo para explicar el contagio de la violencia homicida en masa. Sin embargo, Girard observa con extrema lucidez que a pesar de asesinar de forma sanguinolenta al César, los conspiradores pretenden ser “sacrificadores pero no carniceros”, es decir, recurren a motivos sagrados (¡la República!) que justifiquen sus crímenes. La pertenencia a una comunidad funciona en muchos casos como argumento válido para ejercer la violencia:

All over the world, when sacrificers are asked why they perform sacrifices, their justification is [...] they must do again what their ancestors did when the community was founded; they must repeat some foundational violence with substitute victims. (1991: 210).⁶⁴

La unanimidad deviene en requisito fundamental para poder ejecutar el crimen fundacional con lo que Girard llama “good violence”, una violencia ordenada de forma ritual que debería así diferenciarse de la violencia ordinaria o descontrolada. Así, las pasiones han de ser disimuladas (los conspiradores tienen que contener su “lujuria de sangre”) y sucede que el sacrificio de Bruto se transforma en una especie de comedia (1991: 217), llamada en otras obras por Girard “comedia de la inocencia”. Una de esas normas no escritas de este espectáculo hipócrita es que los sacrificadores deben evitar todo contacto con la sangre de la víctima (1991: 219). Resulta pues fundamental atenerse a las normas del sacrificio para que este sea válido y no sea a posteriori

⁶⁴“Cuando se pregunta a todos los sacrificadores del mundo por qué sacrifican, aventuran la misma justificación: hay que volver a hacer lo que hicieron los antepasados, hay que repetir la violencia fundadora con unas víctimas de sustitución.” (1995: 268).

considerado asesinato. Efectivamente, aparece el aspecto aséptico de la violencia en relación con la ciencia, en concreto, con la medicina:

Medical images are traditional in connection with violence and sacrifice, and their pertinence is rooted in the sacrificial origin of medicine. [...] Traditional medicine is sacrificial in the sense that it is of the same nature as the disease; it is a strictly controlled and measured dispensation of the disease itself (1991: 220).⁶⁵

Como podemos observar, las metáforas médicas están omnipresentes en el teatro shakespeariano, así como en el de Calderón, cuando se trata de violencia. La dosis adecuada del tratamiento (médico, o sea, violento) garantiza la salud del cuerpo físico y social. El teatro mismo comparte esta característica sacrificial con la medicina, puesta de manifiesto por la definición aristotélica de la catarsis, similar a las purgaciones médicas. En la larga cita que incluimos a continuación se observa con claridad el interés que ha llevado a Girard a aplicar su teoría concretamente en el ámbito teatral:

The theater is an alleviation and mitigation of sacrifice in the sense that the victims are not immolated at all. Their death is only a mock death, and not even the representation of this mock death is permitted on the stage. This last prohibition emphasizes the shift away from real violence. Just about anything can be represented in the theater except the death of the protagonist, which must never be seen even if sometimes can be heard [...]

One should not conclude from this evolution that the original murder has lost its importance and ceased to be foundational in postritual institutions such as the theater. The bloodlessness of tragedy does not radically alter the nature and purpose of the reenactment, which remains the same as in the case of ritual; the Aristotelian definition of it as catharsis or purification makes this abundantly

⁶⁵ “Las imágenes médicas asociadas a la violencia y al sacrificio son frecuentes en Shakespeare, y su pertinencia está vinculada a los orígenes sacrificiales de la medicina [...] La medicina tradicional tiene un carácter sacrificial en el sentido de que administra la enfermedad: es su inoculación estrictamente controlada y medida.” (1995: 281)

clear. The medical usage of the word goes back to the religious usage, which designates the assuagement produced by sacrifice (1991: 221).⁶⁶

Asimismo, Girard menciona a propósito de los efectos del teatro en el público que la catarsis restaura la armonía al purificar las rivalidades miméticas que amenazan toda comunidad, porque se reviven los efectos benéficos del crimen fundacional. La definición aristotélica diría exactamente lo mismo, según Girard, sin mencionar el crimen fundacional. Purgar las pasiones no sería eliminarlas sino que dichos sentimientos, una vez despiertos, facilitan el éxito del proceso catártico (1991: 222). Nuevamente es la dosis adecuada de violencia en la escena la que va a asegurar la curación del cuerpo social, aliviado ya de sus dolencias miméticas.

Esto que a lo que Girard llamó *pharmakos* en *La violence et le sacré* y que aparece de forma clara en su concepción del teatro. El resultado de presenciar una obra de teatro es apaciguar (cuando no eliminar de forma completa) la envidia, el deseo descontrolado que se escenifica y encarna en los personajes. Temor y piedad serían aquellos sentimientos positivos que asegurarían que esta eliminación se lleva a cabo y que se detienen los ciclos sacrificiales. “Para revelar la naturaleza cíclica de la cultura sacrificial, la obra debe mostrarnos el final de un ciclo [...] y el comienzo de uno nuevo” (1991: 224). Por tanto, el teatro es sacrificial en su ceguera de lo que él mismo realiza: al margen de divertir y admirar al vulgo (y facilitar por tanto la catarsis) revela, aunque siempre de forma velada, la rivalidad mimética, la reciprocidad violenta propia del ser humano: “the cathartic or sacrificial reading corresponds to what I have called the

⁶⁶ “El teatro es una nueva edulcoración, y una segunda atenuación, en el sentido de que las víctimas ya no son inmoladas en absoluto. Su muerte no es más que un simulacro, y entre los griegos incluso la representación de esta muerte simulada está prohibida. En teatro todo o casi todo puede ser representado, a excepción de lo esencial: la muerte violenta del protagonista. Si bien no la vemos jamás, puede ocurrir sin embargo que la oigamos [...] De esta evolución no deberíamos concluir que el crimen original ha perdido toda su importancia y que, tanto en las instituciones posrituales como en el teatro, ha dejado de ser fundador. El hecho de que la sangre no corra por el escenario no cambia en absoluto la naturaleza y el objeto de la representación, que sigue siendo la misma que en el rito; la definición quede ella da Aristóteles, bajo el nombre de catarsis o de purga, lo aclara perfectamente. La primera acepción de la palabra es médica, pero remite muy directamente al sentido religioso, el cual designa el apaciguamiento engendrado por el sacrificio.” (1995: 283)

superficial play, whereas the revelation of mimetic rivalry and structural scapegoating correspond to the deeper play” (1991: 226).⁶⁷

Infinidad de críticos han asumido que la comedia del Siglo de Oro funciona siempre a dos niveles en su trama argumental (criados y señores, hombres y mujeres, etc.) y que esta dualidad o bicefalia suele escenificar un mismo argumento de modo complementario. Asimismo, Girard propone esta doble lectura a un nivel antropológico: por una parte, la escenificación de cualquier conflicto serviría para purgarnos de las pasiones más elementales. Por otra parte, a un nivel más profundo, en el buen teatro se plasmaría el corazón de la violencia que no es otro que la envidia, el deseo mimético que exacerbado conduce al sacrificio.

En este sentido, no podemos más que compartir la afirmación de Girard de que los escritores trágicos suelen ser cuestionados por su carácter pesimista o depresivo, cosa que no puede ser de otro modo, en opinión de Girard, por sus conciencias míticas (1991: 228). No podemos dejar de notar que este pesimismo ha sido achacado en infinidad de ocasiones al teatro de Calderón, cuando no de forzado optimismo oficialista.

Además, según Girard, Shakespeare otorgaba una importancia extrema a la violencia colectiva, lo cual es incompatible con valores heroicos; más bien al contrario, muchas de sus obras serían más bien una parodia de la épica que socava la esencia del teatro (1991: 233). Al poner de manifiesto la violencia colectiva, resulta inevitable trazar un boceto del papel del chivo expiatorio en el ritual sacrificial. Afirma Girard que el concepto de chivo expiatorio puede implicar que dicho personaje ha sido injustamente condenado, desde el punto de vista del escritor o, en otros casos, podría ser una observación de un crítico literario posterior que juzga la obra de un autor que ha

⁶⁷ La lectura sacrificial o catártica se corresponde con aquello que he llamado la obra superficial, mientras que la revelación de la rivalidad mimética y las estructuras de chivo expiatorio se corresponden con la obra a un nivel más profundo. (No hemos adoptado la traducción de Joaquín Jordá aquí, pues contiene errores graves al confundir “sacrificial” con “superficial”: cf. 1995: 289)

permanecido ciego a la realidad que mostraba (*loc. cit.*). El primero sería el caso de Shakespeare, ya que según Girard, el autor dramático *sabe* que el proceso victimario ha de ser unánime para ser efectivo y, por tanto, la multitud dentro del teatro se une a la del escenario, contagiándose el público de los efectos del chivo expiatorio (1991: 250). Evidentemente, tantos otros autores habrían permanecido ciegos a esta realidad, justificando la violencia que se ejerce sobre una sola víctima y se habrían unido a la ciega muchedumbre sacrificial.

Más adelante en *A Theater of Envy*, Girard analiza *Hamlet* y enmarca este drama dentro de las tragedias de venganza: la obra pertenecería a un género que nos pide, en tanto que público, que asumamos la ética de la venganza, por lo que difícilmente podemos esperar diatribas contra la venganza (1991: 283). Es decir, por mucho que el personaje de Hamlet cuestione la venganza o la violencia interminable, no podemos obviar que esta es una tragedia de venganza. Sin embargo, a pesar de respetar las convenciones literarias del género (como hacen también los dramas de honor de Calderón) podríamos preguntarnos con Girard si, tal vez, en un primer nivel Shakespeare respeta las reglas de un juego que, a su vez, socava en otro nivel (1991: 287). No podemos afirmar a la ligera, como lo han hecho tantos críticos, que Shakespeare avalara la venganza por escribir una tragedia sobre la misma. Lo mismo se puede decirse de Calderón con los dramas de honra.

En cuanto a este último extremo, conviene fijarse en ciertas características que comparten los héroes masculinos en casi todas las obras shakespearianas y que van a condicionar el desarrollo de las mismas. Girard lo aplica en esta ocasión a *Othello*, pero valdría para otros muchos: el protagonista desconfía de su buena estrella permanentemente (1991: 290). Esta sombra de sospecha constante condiciona la aparición de los celos, dado que los héroes padecen una especie de fascinación por la supuesta promiscuidad de sus mujeres en el pasado (1991: 291). Otelo se contagia de un presunto deseo ajeno, que se plasma en varias referencias a “los demás”. Pronto adquiere Otelo la temible mirada ajena que transforma a la mujer en objeto sexual, tan deseada como menospreciada (*loc. cit.*). De hecho, Girard hace notar que esto mismo le

sucede a Desdémona: deseó a Otelo por su fama, por su vida llena de aventuras, por la mirada ajena y en concreto la admiración de su propio padre (luego indignado por su huida con el moro) que condiciona sobremanera su elección por Otelo.

Una vez Otelo se rinde a los celos desatados, cede su libertad a cambio de entregarse al desenfreno de la violencia. Shakespeare retrata una tendencia hacia el mal alejada de todo fatalismo o determinismo, más bien se produce un consentimiento deliberado de la voluntad a dichos extremos violentos (1991: 296). Esta afirmación de Girard es capital; no dudamos nunca de las cualidades trágicas de las obras de Shakespeare y sin embargo sus tragedias presentan al hombre libre, preso de sus deseos violentos, cierto, pero libre para oponerse a ellos o dejarse llevar por la envidia.

La presencia indudable de la voluntad en la tragedia cristiana será otro de los ejes que nos serán útiles a la hora de analizar los dramas de honra. No debemos para ello dejarnos engañar por lo que los personajes dicen sino analizar aquello que hacen para entender la lógica de una obra de teatro: Shakespeare hace que la confesión de asesinato de Otelo se transforme en una especie de revelación sacrificial, como si hubiese obedecido los mandamientos de un extraño dios (Girard, 1991: 341). Si este protagonista masculino, fatalista y lleno de temor, afirma que los cielos le conducen a ser violento, debemos estar en guardia para analizar los hechos de forma precavida y poder aislar las causas reales que conducen a la tragedia violenta. No podemos, de forma inocente, creer que es la fatalidad la que lo ha conducido a asesinar a su propia mujer.

Uno de los últimos ejemplos que analiza Girard y en el que más se detiene en sus últimos capítulos es la obra *Winter's Tale* en la que aparece nuevamente uno de esos trios amorosos ("French triangles") que, para Girard, están en el corazón de toda escritura. En este caso Leontes, el marido, implora a su mujer que lo imite y demuestre afecto por el amigo, Polixenes, durante una visita de este último al matrimonio. Pero cuando Leontes se da cuenta de que su mujer le está imitando, se asusta. Había soñado

durante meses con esa perfecta unión triangular entre él, Polixenes y Hermione (Girard, 1991: 309) pero cuando esto sucede se desatan sus celos. Al convertir a su mujer en mediadora entre el afecto y la relación de competitividad de ambos hombres, Leontes pone a su mujer en un clásico *double-bind* entre la espada y la pared. Haga lo que haga estará mal a los ojos de su marido, ya que pecará o bien de insensible o bien de adúltera (Girard, 1991: 311).

Conviene entonces tener presente esta clave de lectura que tal vez nos ayude a comprender con mayor clarividencia los dramas de honra. La mujer en estos casos no es el objeto de deseo real, aunque lo parezca; es la mediadora del deseo entre los dos hombres que vivirían, a su vez, una relación de dobles que se imitan recíprocamente mientras desaparecen progresivamente las diferencias entre ambos. Tantos personajes y, sobre todo, tantas mujeres se verán atrapadas por estos dobles vínculos de un afecto lleno de peligros, pues cualquier movimiento que realicen entre ambos hombres puede dar pie a la destrucción femenina.

Efectivamente, el carácter de muchos maridos será el causante de las tragedias de celos que tantas veces han sido escenificadas: Girard vuelve a subrayar que junto a un tipo de héroes que son capaces de excitar el deseo a su alrededor y de despertar envidia, hay un grupo pequeño que desconfía profundamente de sí mismos (1991: 314). Claudio, Otelo, Leontes estarían en este grupo de inseguros introspectivos que a base de tomar medidas anticipatorias, conducen a desastres todavía mayores de los que temían. Su exceso de prevención, su constante temor parece conducirlos irremediablemente a padecer celos. Los villanos (Yago) o las falsas pruebas que acusan a la mujer de infidelidad son absolutamente accesorios, los celos surgirían en cualquier caso y requieren ser mitigados a través del sacrificio (1991: 317).

Queremos cerrar esta reflexión con una afirmación muy interesante y perfectamente aplicable al tema que nos ocupa: “Las últimas obras, especialmente, los romances, tienden a tratar sobre mujeres injustamente perseguidas, normalmente una

mujer joven y una mayor, una hija y una madre” (1995: 416). La mujer se convierte con el paso de los años en el chivo expiatorio por excelencia en el teatro shakespeariano, y esto coincide totalmente con el papel de la mujer en los dramas de honra. Además, presentan características muy similares: son víctimas libres de la perversidad mimética de los hombres que las rodean pero se vuelven injustamente sospechosas para esos mismos personajes (*op. cit.*), enfermos como están de celos preventivos. Evidentemente, una vez se ha dado carta de naturaleza a las sospechas, se desencadena de forma irrevocable el proceso sacrificial.

Según Girard, en un giro de carácter muy freudiano, por cierto, Shakespeare parece acusarse a sí mismo de un exceso de suspicacia —*excès de soupçon*— que se refleja en su antigua aplicación implacable de la ley mimética, en su incapacidad para construir personajes inocentes (1991: 326). Estos maridos culpables de sospechar permanentemente de sus mujeres serían trasunto del propio dramaturgo inglés que acusaría así a sus primeras obras de no haber sido lo suficientemente clarividentes en cuanto a discernir las causas reales de la violencia.

Como podemos observar, muchas son las claves que podemos extraer de la última obra de Girard que hemos analizado. En primer lugar, hemos recogido el particular estatuto que para Girard tiene el teatro en el seno de su teoría. En segundo lugar, podemos tomar como modelo de análisis muchas de sus reflexiones en torno a la obra de un autor contemporáneo de Calderón y absolutamente dentro del canon dramático. Por otra parte, recogemos muchas de las claves de lectura en lo que concierne a las relaciones entre personajes y a las manifestaciones de la violencia mimética en el seno de un autor maestro en jugar con la ambivalencia de revelar sin desvelar de forma abierta.

A continuación, presentaremos la aplicación de los postulados girardianos al ámbito literario de la España del Siglo de Oro que lleva a cabo Cesáreo Bandera, con especial interés en sus estudios relacionados con la obra de Calderón de la Barca.

1.2. Cesáreo Bandera y el ámbito hispánico aurisecular

1.2.1. *Mímesis conflictiva. Ficción literaria en Cervantes y Calderón (1975)*

Mímesis conflictiva es el primer libro extenso de Bandera y presenta un marcado carácter girardiano; está exclusivamente dedicado al Siglo de Oro español y a las que Bandera considera sus dos principales figuras: Cervantes y Calderón.

En esta obra, Cesáreo Bandera quiere transmitir su visión del papel de la literatura en relación a la sociedad y emplea una cita de Frye para ilustrar su opinión: “el arte [...] es la síntesis de la vida civilizada. El arte no es verdadero ni falso, sino una clara visión de la naturaleza de lo verdadero y de lo falso” (1975: 21). Con esta cita Bandera trata de explicar la preocupación de Platón por la imaginación poética ya que su imparcialidad moral “contribuye a borrar diferencias fundamentales sobre las que se apoyan el orden y la paz” (*loc. cit.*). El arte poético no es inocuo y de ahí el interés de Bandera por detenerse en lo que nos quiere contar.

Si partimos de la premisa de que la “mímesis es natural al hombre desde su infancia” (1975: 23), como decía Aristóteles, Bandera encuentra de todo punto comprensible el poder de generar deseo de las palabras, “de alimentar el deseo metafísico” (1975: 29). A través de la ficción literaria se puede por tanto desvelar aquello que es propio de lo humano y que tantas veces permanece oculto. Tanto Cervantes como Calderón contribuyeron, para Bandera, a resquebrajar los límites entre ficción literaria e historia a través de *El Quijote* y de *La vida es sueño* (1975: 33).

Tomando ciertos conceptos de Derrida (1972) como la *differánce* o *phármakos*, e inspirado por las teorías de Girard acerca de lo sagrado, Cesáreo Bandera se acerca a la obra de Calderón como quien se acerca a “una parábola universal del conocimiento” (1975: 181). Calderón querría, con su obra artística, poner en entredicho “la objetividad misma de todo saber racional” (1975: 182), base de la ciencia misma.

Trataremos que este compendio de las ideas principales de Bandera sobre *La vida es sueño* vaya siempre en relación a elementos presentes en nuestros dramas de honra. En este sentido, queremos destacar el hecho de que la irrupción y el personaje mismo de Rosaura introducen elementos de comedia de capa y espada en un drama de cariz filosófico, ya que aportan un componente de amor y celos en un drama de cariz filosófico. Este elemento de corte más popular presente en la obra no es un mero símbolo, y de hecho pone en evidencia el actuar hipócrita de otros personajes ya que muestra el reverso encarnado del drama de la libertad que se desarrolla entre Segismundo y Basilio.

En este sentido, Bandera se pregunta “por qué [Rosaura] un personaje que no tiene papel en la relación central del drama, la relación entre Basilio y Segismundo, tiene al mismo tiempo un papel tan importante en la conversión de este último” (1975: 186). Ella es la responsable de introducir la confusión en palacio, los temores, las sospechas, los celos, la desconfianza pero sobre todo es quien revela el secreto de la torre poniendo de manifiesto “el secreto de la violencia y del desorden, [que] es la llave de cuya posesión depende la paz y la tranquilidad del reino” (1975: 187). Creemos que no es casual que sea una mujer la que ponga de manifiesto esta violencia sepultada de Basilio, revestida de tintes científicos y razones de estado, pero infinita violencia al fin y al cabo. La aparentemente vulgar intriga de celos, la “estereotipada comedia de amor y celos encubre bajo la capa de su ficción el verdadero origen de la violencia: ahí comienza el desorden que acabará por extenderse a todo el país” (1975: 188).

Según Bandera, tanto en *La vida es sueño* como en los dramas de honra, Calderón se va a servir de las mujeres con sus pequeñas razones para catalizar y poner de manifiesto la violencia estructural de sus sociedades dramáticas. La entrada de Rosaura misma en escena se describe en términos de violencia catastrófica que trasciende los límites de lo puramente individual, funciona como anticipo de la violencia colectiva que se verá más adelante en la obra (1975: 189).

Basilio, no obstante, permanece ciego al verdadero origen de la violencia, ignora el hecho de que la violencia no se debe nunca a un solo hombre, Segismundo, ni a un solo bando, el de los enemigos. Según Bandera, es la propia ficción —“en este caso el horóscopo— “la que cataliza la manifestación de la violencia, ya que encuentra siempre a personajes dispuestos a creérsela y a asumir la culpa del Otro. Esta credulidad con respecto a la ficción también la padece Edipo con el oráculo de la esfinge, ya que según Yocasta “Edipo se entrega por entero a quien le habla cuando se le habla de desdichas”. Tanto Basilio (“¿Quién no da crédito al daño?”, v. 726) como Astolfo (“pocas veces el hado que dice desdichas miente” vv. 1724-25) pecan de exceso de prevención, de fascinación por el obstáculo. En palabras de Bandera “el sujeto participa de la violencia en la medida en que cree en ella” (1975: 190). Calderón, como tantos autores brillantes, sabe captar en sus obras a personajes permanentemente suspicaces y con tendencia a dar crédito a cualquier desgracia.

Recordemos ahora a nuestros maridos de los dramas de honra, llenos de prevención y sospechas, que, como veremos más adelante, aceleran así el advenimiento de determinadas desgracias por su propio miedo. Siendo por tanto la violencia una “profecía autocumplida” para Bandera, un “mal que se cumple por el hecho de haber sido visto”, podemos retomar aquella idea que apuntábamos sobre la ciencia: “Qué terrible es el saber cuando de nada sirve al hombre que sabe” decía Edipo y repite Basilio en los versos 654-55 (Bandera, 1975: 192).

No obstante, Bandera insiste en que Calderón no quiere hacer una crítica a la ciencia *per se*, sino a la ciencia usada en propio beneficio, la ciencia “hidrópica”, que ansía el poder y la posesión. De hecho, Rosaura pondrá de manifiesto aquello que está oculto en Segismundo del mismo modo que este lo hace con su padre. Y si bien introduce la confusión y la violencia en el reino de Polonia, ella es asimismo el único camino hacia la paz. Rosaura es con relación a Segismundo lo que es Segismundo con relación a Basilio (1975: 194). Ella es quien revela los conflictos entre el padre y el hijo. Este tipo de análisis de las relaciones de los personajes en el seno de una obra literaria,

tan propio de las obras de Girard, es recogido de forma magistral por Bandera para mostrar, mediante las relaciones de dobles y triangulares, las dinámicas del deseo que conducen a la violencia en la obra de Calderón. Siempre hay algún personaje, en estos casos, que pone de manifiesto estas corrientes subterráneas. Clarín, como veremos más adelante, “es el único que conoce los secretos de todos y es un clarín revelador” (1975: 197).

Este análisis pone de manifiesto el poder indiferenciador de la violencia. La guerra civil que se desencadena en *La vida es sueño* es paradigmática de esta historia de amor y violencia entremezclados, de celos, sentimiento en el que se conjugan con violenta confusión la fascinación y el odio. Bandera adelanta una de sus tesis principales en cuanto a los dramas de honra cuando afirma que “a través de los celos ve Calderón toda la problemática de la violencia, la fascinante presencia del otro”. Según Bandera, los celos se describen siempre en sus obras en términos extremos, no hay otro autor en la historia de la dramaturgia española que los haya descrito con el horror y la violencia de un Calderón (1975: 202). Al margen de haber escrito textos como *El mayor monstruo del mundo* (refiriéndose a los celos como algo monstruoso), en otras obras como los dramas de honra se aprecia el imperio de la ley de los celos, como desarrollaremos más adelante.

Ya en esta primera obra, Bandera desmiente que la honra sea la causa de los crímenes de honor sino que señala la importancia de los celos y la rivalidad masculina como el motivo real de la violencia. El propio Gutierre siente vergüenza de “la violencia bestial que en sí descubre” (1975: 204), como Rosaura se avergüenza de sus pasiones. No habría tanta distancia entre *La vida es sueño* y los dramas de honra para Bandera, sino una íntima relación.

En cuanto a la guerra, Bandera afirma categóricamente, de la mano de Girard, que “indiferenciación y violencia vienen a ser la misma cosa” (1975: 206). En este universo crepuscular que se nos describe en *La vida es sueño*, resulta complicado aislar las

entidades, desenmarañar las confusiones: las típicas antítesis del lenguaje calderoniano están inspiradas en esa misma norma de la indiferenciación, de la fusión y confusión de contrarios (1975: 207). La barbarie y la civilización de Segismundo y Basilio se confunden como se confunden ambos bandos en la guerra.

La igualdad de ambos impide la resolución del conflicto, “esta oscilación, acelerado vaivén, es una especie de contagio mutuo, un trágico mimetismo que se acentúa a medida que desaparecen las diferencias” (Bandera, 1975: 209). Ambos bandos rehusan su parte de responsabilidad en el conflicto, “culpan al rival” de la guerra. Calderón mismo subraya esa simetría en sus imágenes poéticas, es “consciente del perfecto equilibrio entre los dos bandos”, que plasma del modo siguiente:

Dígalo en bandos el rumor partido,
pues se oye resonar en lo profundo
de los montes el eco repetido,
unos “Astolfo” y otros “Segismundo”. (III, vv. 2436-39)

Si las diferencias entre los rivales principales (Segismundo y Basilio aquí, esposo y amante en los dramas de honra) han desaparecido completamente, nos podemos explicar tanto que el sabio y ponderado Basilio empuñe la espada como que se diga de Segismundo “ese monstruo humano es un sabio”. Ambos han leído los mismos libros, “los dos han estudiado en la misma escuela”, dice Bandera (1975: 212). El conflicto entre estos dos personajes es tan potente y central que “todos los conflictos individuales terminan siendo absorbidos por el conflicto central” y se contagian de su misma violencia.

La injusticia de la que Segismundo se sabe víctima le lleva a ser violento, ya que no hay “justificación racional de ninguna clase” ni saber que pueda explicar su confinamiento original en la torre. Tanto Basilio como él están entrelazados en su violencia, a la manera de los dobles, y la bondad o maldad de cada uno está directamente vinculada a la presencia del otro. No obstante, en *LVES* se da una

resolución del conflicto que poco tiene que ver con lo que ocurre en los dramas de honra.

En efecto, como precisa Bandera, “la reconciliación entre Basilio y Segismundo, ese gesto de mutua humildad y de mutua aceptación, es una revelación final, apocalíptica; se produce al fondo de un callejón sin otra salida posible, en el límite mismo del vacío” (1975: 218). Lo que otros críticos han interpretado como una claudicación moral y amorosa de Segismundo, Bandera lo tilda de conversión, y emplea el término cristiano. Como aparece en gran parte de su corpus, el cristianismo posibilita la reconciliación para Girard, puesto que el saberse realmente iguales es lo que permite a los rivales acercarse el uno al otro sin violencia. Calderón nos ofrece a través de *LVES* la superación de la rivalidad.

“La conversión le revela a Segismundo que la distancia que separa la torre del palacio es una distancia ilusoria y esto es precisamente lo que el desarrollo de los acontecimientos le hace comprender también a Basilio”, no hay distancia entre ambos, no hay diferencias sustanciales (1975: 222). Si la vida es sueño es, según Bandera, porque despertar del sueño es adquirir el conocimiento de nuestra propia violencia. Reconocimiento y abandono de la misma van de la mano en esta obra.

Por tanto, resulta evidente para Bandera que Calderón proyecta individualidades en crisis a través de esta obra. La individualidad como tal de los personajes se nos revela, a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, “ficticia y que se trata en realidad de un terreno en extremo movedizo: en la medida en que todos participan en la violencia, su individualidad es puramente ilusoria” (1975: 224). Por tanto, aquella crítica frecuente por la que se reprocha a Calderón que sus personajes carezcan de fuerza dramática individualizada tendría aquí una posible respuesta.

Por supuesto que existen las diferencias individuales entre seres humanos, así como entre personajes, pero “en el seno de la violencia tales diferencias no hacen sino alimentarla, o sea, son un puro espejismo” (1975: 225). Esto es lo que Bandera ve en Calderón, la revelación de la ficción de las diferencias, una “ficción encubridora, teatralizadora, de la violencia” (*loc. cit.*).

El espectador asiste embelesado a este espectáculo: “vida y comedia se mantienen separadas e inseparables, en tanto que la ficción pasa de uno a otro espacio en un movimiento continuo de vaivén sin jamás estabilizarse” (Bandera, 1975: 233). El propio espectador participa con su mirada hidrópica del deseo violento de los personajes como bien pone Clarín de manifiesto en un aparte:

(A costa de cuatro palos
que el llegar aquí me cuesta
de un alabardero rubio
que barbó de su librea,
tengo que ver cuanto pasa;
que no hay ventana más cierta
que aquella que, sin rogar
a un ministro de boletas,
un hombre se trae consigo;
pues para todas las fiestas
despojado y despejado
se asoma a su desvergüenza.) (II; vv. 1166-77)

Efectivamente, sólo Clarín y los espectadores “conocen todos los secretos de la intriga” y pueden por tanto asomarse a la ventana del teatro, que no es otra que las desvergüenzas del alma humana.

Clarín es el personaje que nos revela como espectadores nuestro propio deseo metafísico y no sólo a través de sus intervenciones sino, principalmente, a través de su muerte. Ciertamente es que no deberíamos leer su muerte como un giro absurdo del destino pues hemos concluido antes que éste no existe, que la libertad de los personajes existe en todo momento. Y sin embargo “en *La vida es sueño* muere el único personaje que nadie podría esperar que muriera” (Bandera, 1975: 236). Su muerte no aporta nada a la trama argumental y no obstante es cierto que “al morir Clarín se derrumba la ficción que inmunizaba al gracioso” (*loc. cit.*).

No es empero una muerte absurda. En términos teatrales, el personaje ha de ser digno de la muerte, un héroe capaz de atraer sobre sí la ira de los dioses o, por lo menos, culpable de algún crimen. Tradicionalmente la crítica ha tratado de explicar esta muerte aduciendo una evolución del personaje del gracioso. Bandera cree que como dramaturgo resulta patente que Calderón concede un lugar preeminente al gracioso pero, en su opinión, Clarín no deja de ser “un gracioso químicamente puro”.

Mientras Coquín, por poner un ejemplo de *El médico de su honra*, tiene un carácter moralmente elevado, Clarín “por el contrario, carece de originalidad individual, su deshonor es completo, su antiheroísmo total” (Bandera, 1975: 239). Comparte las que son para Bandera las tres características típicas del gracioso: antiheroísmo, personaje secundario y personaje de cara al público. De hecho, está en escena como un espectador más, “Clarín contribuye jamás con una acción positiva cualquiera a modelar el curso de la intriga” (Bandera, 1975: 240).

Su carencia de individualidad le permite estar en todas partes y enterarse de todo. Mientras los otros personajes se esfuerzan por destacar su propia individualidad (inevitable acordarse de Mencía y su “Soy quien soy”), Clarín funciona como contrapunto y verdadera víctima de la comedia. Su muerte “nos revela la trágica comicidad de la comedia” (1975: 242). Nadie echa en falta a Clarín y no parece tener entidad propia, lo tildan de “esqueleto vivo”, “animado muerto” o “cadáver que habla”.

Sin embargo es gracias a sus palabras que Basilio acaba por reconocer sus yerros y reafirmarse en lo que había afirmado antes: “yo mismo, yo mi patria he destruido” (v. 2459).

La muerte de Clarín simboliza la muerte de la individualidad para Bandera, la muerte “de ese 'yo infelice' que todos descubren en sí mismos” (1975: 242) y a la vez es el que “...enseña / que son diligencias vanas / del hombre cuantas dispone / contra mayor fuerza y causa” (III, vv. 3104-3107). Es esta muerte la que termina por convencer a Basilio para deponer las armas pues le muestra la cara más cruda de la violencia. Ningún dios ha querido esta violencia, y la muerte de Clarín ha funcionado como “la revelación de la verdad de la violencia” (Bandera, 1975: 246).

Quien haya querido ver catarsis en la muerte de Clarín se equivoca, dice Bandera, “no hay héroes, es una tragedia sin catarsis, una tragedia decididamente antiaristotélica” (1975: 250). Resulta de punto interesante detenerse en la difícil clasificación genérica de *La vida es sueño*, dado que los dramas de honra también presentan particularidades que no encajan en con ciertas “trasnochadas preceptivas poéticas” (loc. cit.). No obstante, disentimos parcialmente con el hecho de que no haya catarsis en la obra y totalmente con la afirmación de que Calderón sea antiaristotélico. Volveremos a este punto, pues consideramos que la clasificación genérica de los dramas de honra y su distancia con respecto a la tragedia canónica nos va a resultar muy reveladora.

Es cierto que generalmente, desde Aristóteles, la muerte se reservaba al héroe, al que atraía la mirada de los espectadores. Pero “en lugar de morirse Segismundo se nos muere Clarín y toda la gloria heroica y catártica se nos cae por los suelos” (Bandera, 1975: 251). La catarsis aristotélica es en palabras de Bandera la absorción de una “dosis de violencia artísticamente calculada, por medio de la cual el espectador queda purgado, es decir, inmunizado contra la violencia” (loc. cit.) expulsando de este modo el miedo. Sin embargo, Calderón desvía la mirada ávida del espectador de la catarsis. Según

Bandera, el dramaturgo no creía en esa cura, cíclica y repetitiva, que se da en tantas y tantas tragedias. La tragedia canónica sería “una constante e interminable repetición de lo mismo”, “un violento entrechocar de tús y yos idénticos, indiferenciables” (1975: 252).

Bandera acaba por analizar *La vida es sueño* usando la clave derridiana de *phármakos*; el soldado encerrado en la torre ha dado pie a lecturas especialmente agoreras, que prevén una futura rebelión y nueva guerra civil. Según Bandera, “la crítica toma posiciones en favor o en contra de ese uno [...] sin ver jamás el carácter completamente arbitrario de [su] aparición” (1975: 255). Hemos presupuesto que ese “uno” es el causante del alboroto, que es realmente culpable, pero no sabemos qué ha hecho. No deberíamos, dice Bandera, tratar de discernir las causas de la aparición de este soldado, sino que ésta se explica por la imitación de Segismundo, por su rebelión como caudillo del pueblo. La violencia llama a la violencia, y acabar con este soldado es acabar con ella a través de un proceso de chivo expiatorio.

El paralelismo entre el principio y el final de la obra resulta sobrecogedor, reconoce Bandera, ya que “el origen de la tragedia radica precisamente en ese horror, en ese escándalo” (1975: 258). Bandera reclama así para Calderón una tragedia al margen de la catarsis de corte aristotélico, una tragedia que pone de relieve la escandalosa igualdad entre padre e hijo y que abre una sola vía posible: la de la reconciliación.

Por último, Bandera reclama para Segismundo el mismo trato que le dio Calderón, esto es, ni lo salva ni lo condena, pues “tan ilusorio es alabar la sabiduría de Segismundo al final como acusarlo de maquiavelismo” (1975: 259). El sombrío final de la obra, que dista de ser un final realmente feliz, parece querer sembrar la duda en el espectador y jugar con los límites entre ficción y realidad. “Calderón sabe lo que sabía Cervantes: que su obra perpetúa la misma ficción que él pretende destruir” (1975: 260).

Con esta consideración final Bandera da por acabado su análisis de *La vida es sueño* y deja así ciertas claves que nos permitimos recuperar para nuestro análisis de los dramas de honra: por una parte, Calderón otorga una importancia capital al personaje femenino en sus obras, dado que las mujeres ponen de manifiesto la violencia estructural de las sociedades dramáticas que ellas padecen. Asimismo, Calderón tiende a trazar un personaje masculino en exceso predispuesto a la desgracia, a acontecimientos negativos que acaban por suceder. Del mismo modo, Bandera destaca ya la importancia de los celos en las obras de Calderón, pasión que siempre se disfraza de otra cosa (de honra, de orgullo) pero que conduce a los personajes a actuar como rivales, como dobles que en la confrontación se asemejan más y más. Esta progresiva indiferenciación conduciría en los mundos calderonianos a una escalada de violencia que conduciría, en sus tragedias, al sacrificio del chivo expiatorio.

1.2.2. *El juego sagrado: el honor como vector de análisis y “la problemática existencial del honor calderoniano”*

Ya en el análisis del libro anterior ha aparecido con claridad hasta qué punto Calderón resulta esencial para Bandera si de hablar de teatro y modernidad se trata. En su permanente empeño por describir el papel de la literatura en relación a lo sagrado, Cesáreo Bandera se detiene en los dramas de honra de Calderón y pone de manifiesto algunas de sus características más sobresalientes en su obra *The sacred game* (1994)⁶⁸.

No queremos detenernos en muchos de los puntos que se explicarán en el análisis mismo de los dramas de honra, pero sí que queremos recoger la visión global que transmite Bandera sobre este tipo específico de obras, tanto en relación al conjunto de la obra de Calderón como con el conjunto de la literatura universal.

En este sentido, Bandera enfatiza que su interés por Calderón radica en que supo “problematizar como nadie la caída del hombre” y esto es evidente a su juicio en los dramas de honra por el pánico que tienen sus personajes a la desventura (1997: 170). Esa tendencia dramática hacia la fatalidad que de hecho condiciona siempre el desarrollo de la acción se explica porque el personaje “es efectivamente atraído y arrastrado por las consecuencias desgraciadas” (1997: 171) de las que tan enconadamente huye. La correspondencia de los maridos de los dramas de honra con Basilio es clara, en la medida en que por su propio miedo provocan el mal que querían evitar.

El paradigma del hombre caído en Calderón se nos revela, según Bandera, en los alienados maridos de los dramas de honra, ya que “en Calderón esta enajenación tiene un nombre especial: deshonor” (*loc. cit.*). Recordemos que Lope de Vega recomendaba

⁶⁸ La obra en inglés fue publicada en 1994, pero nosotros citaremos por la traducción al castellano de 1997.

en el *Arte nuevo de hacer comedias* los casos de honra por su fuerza dramática y la buena acogida que tenían entre el público.

Bandera, una vez se adentra en la casuística de la honra, distingue dos tipos de honor bien diferenciados: el de Pedro Crespo, un honor arraigado en el alma, y el de los “maridos locamente celosos”, cuya honra reside en la opinión ajena. Según Cesáreo, estas dos concepciones se oponen la una a la otra. En el caso de los maridos, ya no sólo la fama sino el mismo “sentido personal de la valía” dependen de ese “infame rito” de la honra, como denuncian ellos mismos en ciertas ocasiones. No hay mayor alienación, en el sentido más radical del término, que aquella en que todo el ser es esclavo del otro (1997: 172). Por el contrario, el caso de Pedro Crespo ejemplifica la salvaguarda de la valía interna en detrimento del orgullo personal.

Para Bandera, esta experiencia externa del honor de los maridos en los dramas de honra ha de ser puesta en relación con la idea de culpa que tiene el dramaturgo. “En Calderón [...] resulta chocantemente claro que la cuestión de la culpa o la inocencia reales de la esposa es algo completamente secundario, una excusa victimizante” (*loc. cit.*). Bandera cree que en realidad poco importa al deshonrado que haya habido o no adulterio real, porque “cuanto más exquisito es el sentido de ese honor, menos se necesita para deshonrarlo” (*ibid.*). Esto es, puesto que la valía interna de los maridos está vinculada a la opinión ajena, la confianza en la mujer es tremendamente endeble puesto que cualquiera puede ponerla en entredicho. Ya dice Gutierre, cuando el rey Pedro le pide pruebas de sus sospechas, que “hombres como yo [...] basta que imaginen”.

Mientras que Lope proyecta en ocasiones una imagen temeraria de la mujer, en Calderón presentan “una enrarecida transparencia” (1997: 173) y rara vez aparecen como infieles. Bandera insiste en que este extremo es secundario, lo que le resulta chocante es que los maridos se someten voluntariamente a las exigencias sacrificiales de la ley del honor para poder asegurarse su pertenencia a la comunidad. Recordemos que

son los propios padres de las víctimas en *El pintor de su deshonra* o el rey (en *El médico de su honra* y en *A secreto agravio secreta venganza*) los que aceptan la muerte de las mujeres a manos de sus maridos en los distintos finales de las obras.

Si bien el marido sabe que la ley del honor es exigente, que impone demandas crueles, cede su libre albedrío y lo somete a algo impuesto desde fuera. Bandera acusa a los maridos de actuar como el cómplice necesario de un crimen exigido por la ley del honor (1997: 174). Calderón pone de manifiesto las grietas del sistema en la medida en que, aunque los maridos parecen cuestionar el código de la honra, “el ritual sacrificial colectivo se ha convertido en una representación teatral” (*loc. cit.*). Utilizando terminología girardiana, todos interpretan la comedia de la inocencia y gracias a esa representación en la que fingen creer en la obligatoriedad de cumplir con la ley del honor se pueden “tapar conciencias” aunque “cada actor cómplice sabe lo que otros no saben y finge no saber” (*loc. cit.*).

Este ritual sacrificial concreto del honor es muy endeble, ha sido desgastado con el tiempo y el uso, y la sangre de la mujer ya no cohesiona a la comunidad como antaño. Por ello, Bandera explica que el crimen ha de ser parcialmente ocultado y por ello se falsifican las causas de su muerte y así los otros, la comunidad, finjan creerlas. “El asesinato tiene que ejecutarse y, al mismo tiempo, tiene que encubrirse”, afirma Bandera (1997: 175).

Sin embargo, Bandera aduce un motivo existencial para explicar la problemática del sujeto calderoniano: éste padece el pecado original, esto es, el temor permanente a las desgracias. Esta alma enferma es el caldo de cultivo idóneo para los celos, como decía genialmente Shakespeare en *Hamlet*: “tan llena está de celos no fingidos la culpa”. Los maridos están demencialmente celosos y eso les lleva a andar entre sombras, a esconder sus almas en la oscuridad de la noche. Se convierten en cadáveres vivientes que han perdido, presos de sus celos, toda libertad y dignidad. En realidad, según

Bandera se someten a la ley —que saben— injusta del honor porque están corroídos por los celos (1997: 176).

“Don Gutierre mata a su mujer [...] para poder convencerse a sí mismo de que no la mata por celos” (1997: 177). Según Bandera, Gutierre mata a Mencía para curar sus celos, por lo que debe ocultarse a sí mismo su verdadera motivación empleando el acervo del honor. Así demuestra que mata por honra y no esclavo de los celos, que el suyo es un crimen honorable y no vengativo.

Antes del crimen, el sujeto era un ridículo marido celoso que se transforma después en un “hombre honrado”, porque la honra funciona como antídoto de los celos para Bandera. Tanto es así que Gutierre se había prohibido a sí mismo hablar de celos previamente; estos ponen de manifiesto la debilidad del marido, “la culpa original” dice Bandera (1997: 179). Efectivamente, Bandera argumenta que estos dramas ponen de manifiesto que en el siglo XVII la ley del honor es ya una ley desgastada, sin apenas validez real, pero sirve para dotar al sacrificio de la necesaria dimensión colectiva. De este modo se engrasa la maquinaria social y se “facilita” un crimen que, de otro modo, sería horrendo. Se precisa de una ley tácita para proporcionar una coartada social al asesino.

Bandera señala además otro rasgo que ya destaca Girard en relación a Shakespeare: todavía hay críticos que creen a los personajes y no al autor, “creen a Don Gutierre y no creen a Calderón. Don Gutierre sin celos es Pedro Crespo, que se resiste a la ley injusta” (*loc. cit.*). Los causantes de la muerte de Mencía son pues los celos, por mucho que Gutierre invoque la honra. En *El médico de su honra* nos hallamos, según Bandera, frente a un triángulo amoroso en el que Gutierre y don Enrique funcionan como dobles miméticos, que se imitan y compiten por un mismo objeto de deseo.

No obstante, Bandera cuestiona si los celos son más determinantes a la hora de explicar el comportamiento de Gutierre que la rivalidad que mantiene con Enrique. Según Bandera (1997: 181), Calderón hace hincapié en la verdad antropológica de la rivalidad. Si bien los celos son “el ingrediente fundamental de la rivalidad mimética”, el hecho es que implican de facto la sumisión idólatra al rival, la fascinación y el deseo por reproducir y alcanzar sus deseos. La ley del honor trata de encubrir el deshonor, funciona a modo de mentira “victimizante, sacrificial, colectiva” (1997: 182). Si el teatro de Shakespeare es para Girard un teatro de la envidia, Bandera achaca a Calderón hacer un teatro de los celos, símbolo de la raíz del pecado original.

El mayor monstruo del mundo quedaría como paradigma del teatro calderoniano, obra en la que los celos son el tema principal y en la que aparece de forma flagrante que nada puede llenar el alma vacía de un celoso (Bandera, 1997: 183). No olvidemos que Herodes se embarca en toda una guerra preventiva por curarse de una futura posible envidia de Mariene. Los celos desatados de esta obra resultan tanto más inquietantes cuando aparecen revestidos de frialdad calculadora, como sucede en los dramas de honra de Calderón.

De todos modos, como hemos adelantado, retomaremos muchos de estos puntos en el análisis pormenorizado y esperemos que más completo de las tres tragedias de la honra de Calderón. Antes de abandonar a Bandera, queremos detenernos brevemente en una obra suya publicada en 2013, *A refuge of lies, reflections on faith and fiction*. En este breve libro, similar al de *Literatura, mimesis y antropología* de Girard, Bandera expone sus consideraciones sobre el papel del arte, el cual una vez separado de la épica homérica y cristianizado, perdería su significado fundacional, esto es, sacrificial o trascendente.

Como bien explica Bandera, “there were numerous attempts to create a modern Christian version of the old pagan epic [...] but no warrior and no war had any longer the foundational significance that the violence of any old warrior or any old war could

have in the hands of any skillful old poet” (2013: 125)⁶⁹. La cosmovisión implícita al cristianismo pone de manifiesto las mentiras necesarias para poder creer en los ritos sacrificiales. Los nuevos tiempos que trae consigo el cristianismo, sobre todo tras haberse consolidado en la Edad Media, imposibilitan la existencia de un arte que mantenga la misma función que tenía la épica homérica en su momento.

El arte cristiano se encuentra por tanto con una serie de obstáculos que Voltaire resume de forma irónica cuando dice que “our saints, who make so good a figure in our churches, make a very sorry one in our Epic Poems” (visto en Bandera, 2013: 126). Desde esta perspectiva don Quijote sería para Bandera un testigo cristiano de la agonizante necesidad de ese antiguo refugio heroico que es la literatura, un refugio de mentiras ya incapaz de salvar a nadie (2013: 127). El arte ya no puede salvar si se ha revelado su mecanismo sacrificial de funcionamiento, si se revelan las tramoyas.

Por tanto, para Bandera, al separarse de la teología, el arte se ve condenado a consolar al mundo mientras este exista, pierde su poder salvífico fundacional para ganar en autonomía; como bien recoge Bandera que dijo Adorno, “artworks become artworks only by negating their origin” (2013: 133).

Por tanto, aquello que conocemos como arte se ha ganado su nombre con no pocos sacrificios —reales y figurados—, entre ellos el de la verdad: “art became art by having nothing to do with truth”, afirma Bandera (2013: 134). La verdad mimética y violenta del ser humano, a base de haber sido expulsada de las obras de arte en repetidas ocasiones y haber sido sustituida por otros dioses inofensivos, desaparece por completo. Sin embargo, todavía hay algo atractivo en la ficción que nos encadena a ella y nos impulsa a seguir buscando rastros de autenticidad en la obra de arte autónoma, que se ha ganado su espacio pero ha perdido en eficacia social.

⁶⁹ Hubo numerosos intentos de crear una versión cristiana y moderna de la antigua épica pagana [...] pero ningún guerrero ni ninguna guerra mantenían todavía el significado fundacional que la violencia de cualquier antiguo guerrero o guerra podía tener en manos de un poeta habilidoso. (trad. nuestra)

Si hemos concluido con estas observaciones de carácter más general en torno al papel del arte es porque consideramos que subyacen a la teoría girardiana toda en su versión maximalista o más ambiciosa. No pretendemos abundar en esta vertiente de la teoría sino en elementos más fácilmente aislables como su descripción de las relaciones sociales en el seno de las obras o su análisis de la estructuración de la violencia que desemboca en el sacrificio. Sin embargo, cuando tengamos que analizar ciertos elementos como el de la honra en las tragedias de Calderón, trataremos de no perder de vista el corte más existencialista de esta teoría, que podría —o no— arrojar nueva luz sobre la problemática.

**Los factores socioculturales del Barroco
y la honra como factor dramatizable en escena**

2. Los factores socioculturales del Barroco y la honra como factor dramatizable en escena

2.1. Las señas de identidad de una cultura

Una vez planteados los principales postulados de la teoría mimética de Girard que puedan tener relación con los dramas de honra de Calderón, vamos a proceder a señalar, primero, las condiciones culturales en que se producía el teatro barroco; en segundo lugar, el papel de la honra en dicha sociedad y, por último, el lugar de la honra en el teatro barroco.

En la primera parte de este capítulo vamos por tanto a trazar sucintamente las líneas básicas sobre las cuales se movía y producía el teatro barroco. Para ello vamos a basarnos en el estudio fundacional de José Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (1975)⁷⁰, por la enorme influencia que tuvo en su momento, y aún tiene, en la historia de las ideas del ámbito hispánico y en relación con varias disciplinas humanísticas, entre ellas la filología y, desde luego, la literatura y el teatro españoles. No podemos resumir aquí el conjunto de una obra que muchos consideran un clásico y cuyos principales postulados rara vez son discutidos en nuestro ámbito. Sin embargo, nos detendremos en ciertas consideraciones que se vierten en la obra sobre el teatro barroco y que pueden contextualizar nuestro trabajo acerca de los dramas de honra de Calderón.

La descripción que plantea Maravall de la cultura barroca en términos de dirigida, masiva, urbana y conservadora ha hecho fortuna por la sutileza con que se analizan sus vínculos con la sociedad española del XVII. No obstante, las tesis de Maravall han sido acusadas en ocasiones de ser excesivamente dogmáticas, aplicadas, sin matices, casi como un automatismo; a esto ha contribuido enormemente la obra de Díez Borque *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1976) que, basada en los principales postulados de Maravall, condujo dichas propuestas a un extremismo

⁷⁰ Citaremos aquí por la edición de 2012 de Ariel, una de las últimas —de las numerosas— ediciones de la obra, cuya primera edición es de 1975.

mecánico y acrítico, proyectando una imagen distorsionada, por el falso *efecto realidad*, de la propia obra de Maravall. Más adelante trataremos, de todos modos, ciertas ideas de sumo interés que apunta Díez Borque (1976) en torno a la sociedad barroca.

Como adelantábamos, *La cultura del Barroco* contribuyó en su momento a poner el acento en una época histórica —en el sentido de “concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma” (Maravall, 2012: 26)— así como a rehabilitar parcialmente un término en muchas ocasiones denostado. De hecho, y como fruto de diversas corrientes historiográficas europeas, se produce un cambio en la valoración histórica del Barroco español, que adquiere unos tintes, si no más positivos, si más debatibles y complejos. Se comienza a reconocer la continuidad del Barroco con el Renacimiento, los primeros pasos de la ciencia moderna y, principalmente, se logra desterrar la idea ya trasnochada de que ciertas manifestaciones artísticas excepcionales habían podido surgir desgajadas de la sociedad opresiva y oscurantista que las albergaba.

Así, Maravall pone el acento en el consumo masivo de cultura que se produce, aparte de otros ámbitos, sobre todo en torno al hecho teatral a principios del siglo XVII: al teatro acude mucho y muy diverso público, se estrenan incesantemente obras dentro del delirio social por “lo nuevo”, existe un gran número de dramaturgos en activo, etc. Tal consumo masivo de cultura se produce principalmente en las ciudades, en los corrales de comedias y por tanto las obras contribuirían de este modo, por lo general, a conformar una cosmovisión conservadora, reflejo de las directrices de las clases dirigentes. Una gran afluencia es posible gracias a que la fiesta barroca se ha asentado fundamentalmente en el marco ciudadano por las posibilidades que este ofrece en términos escenográficos: preparación, montaje, despliegue de medios y, sobre todo, público... Todo recurso es poco para asombrar a un espectador ávido de experimentar el fugaz placer de la novedad. Así, inseparable del artificio y de la admiración que éste despierta, según Maravall, puede producirse la manipulación del público gracias al carácter dirigista de la cultura.

En efecto, por lo general las obras estaban conscientemente destinadas al “gusto” del vulgo, en muchas ocasiones narcotizado por lo abrumador del espectáculo audiovisual que se desplegaba ante sus ojos. Si la nobleza era capaz de manipular y de trasladar una cosmovisión conservadora a través del teatro, la explicación radica según Maravall en la peculiar condición de potente artefacto cultural del espectáculo dramático.

En este sentido, en el apéndice del libro⁷¹ titulado “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales”, Maravall pone de relieve el papel social de las fiestas y, en concreto, de la fiesta barroca por excelencia: el teatro. Aquí se apunta que el teatro aglutinaba una serie de rasgos sobresalientes del gusto barroco y los integraba a la perfección: en concreto Maravall apunta al empleo de la novedad, la invención y el artificio, elementos todos ellos que, como ya adelantábamos, habrían facilitado la manipulación del público. Evidentemente, el teatro encarna, por su propia condición fugaz, una novedad permanente que hace alarde de la capacidad inventiva del autor a través del artificio. Además, la propia representación teatral, generalmente enmarcada en un contexto festivo, suponía una perfecta ocasión para procurar admiración a un público, entonces, más fácilmente manipulable por hallarse en un contexto favorable a ello.

Así, no deberíamos olvidar en ningún momento que el espectador podía (y solía) consumir la obra de teatro dentro de un macrocontexto festivo; y esto sucede incluso en lo que a los dramas de honra se refiere, generalmente representados en los corrales de comedias. Ya fuesen fastos especiales encargados por algún poderoso, ya una representación corriente, siempre estaban enmarcadas en un contexto festivo y alternaban con géneros menores como los bailes, los entremeses o las mojigangas.

⁷¹ Posteriormente, este capítulo se incluiría, con variantes, en la edición póstuma del libro *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, 1990, pp. 159-188.

De este modo, y para procurar la admiración de un público sobreestimulado, la puesta en escena cobra una importancia cada vez mayor y las *tramoyas* (término que aglutina la idea de artificio, invención y apariencia en el ámbito teatral) se incorporan paulatinamente a las representaciones, alcanzando una gran complicación. En un cierto punto, *comedia* y *tramoya* se vuelven incluso términos equivalentes, dándonos una idea de lo imbricados que estaban estos conceptos en la mente del espectador. La búsqueda del efecto dramático mediante el uso del aparato técnico se extrapoló también, por poner un ejemplo curioso y que pudo haber influido en el arte de Calderón, a la prédica jesuita, dando cuenta de la importancia de la sorpresa y el ingenio en otros ámbitos distintos del teatral.

Se intuye ya, en diversos campos culturales, que la hábil escenografía mecánica tiene “verdadera eficacia para mover el ánimo de las multitudes que admiren el espectáculo” (2012: 381). Es decir, el impacto emocional de estas nuevas técnicas —en el caso de algunas comedias de aparato, sobre todo— o de escenas morbosas, impactantes, contribuiría a la eficacia manipuladora que Maravall atribuye al teatro. No obstante, nos parece que Maravall exagera con frecuencia el poder de unos medios audiovisuales que, creemos, el espectador podía en todo momento reconocer como ficción y con los que podía, en consecuencia, establecer cierta distancia.

Según Maravall, en definitiva, todo aquello que pusiera de manifiesto la inventiva del ser humano es considerado con estima y potenciado en el marco de las artes y esto ocurre, principalmente, en relación al teatro. Calderón, como queremos mostrar en nuestro análisis de los dramas de honra y como bien subraya Maravall, fue un dramaturgo absolutamente barroco en su dominio de los efectos de sorpresa y suspensión en el público, efectos estos que lograba no sólo a través de textos magistrales sino del control de la tramoya. De hecho, Walter Benjamin resume esta realidad escenográfica y existencial con una feliz expresión que abarca a la comedia nueva toda: “para el nuevo teatro, Dios está en la tramoya” (1990: 68).

Asimismo —apunta Rodríguez Cuadros en su libro acerca de la técnica del actor barroco en España (1998)— el dominio del efecto dramático por parte de Calderón queda patente en la propia expresión gestual y vocal del personaje, sobre todo en los monólogos de las mujeres-víctimas en las tragedias de la honra, muy a menudo encapsuladas en exclamaciones, interjecciones, paréntesis, etc. que denotan el desdoblamiento emocional del personaje y que logran conmover de forma eficaz al público.

Como ya habíamos adelantado someramente antes, la fiesta barroca era el contexto por antonomasia de la representación teatral. Según Maravall, para “procurarse la adhesión ciega, aturdida, irresponsable de las masas [...] uno de los mejores medios era mantenerla en fiestas” (2012: 386). El reinado de Felipe IV, como bien apunta José Deleito y Piñuela tanto en *El rey se divierte* como en *También se divierte el pueblo*, se vivió como una fiesta constante y aturdidora: “a las grandes fiestas de la Corte se añaden las verbenas, bailes, juegos de cañas, toros, máscaras, etc.” (Maravall, 2012: 386). Cada una de estas fiestas suponía además la ocasión perfecta para que poetas y prosistas compusieran versos celebrativos, generalmente de dudosa calidad artística y sin embargo muy del gusto del público barroco. Las propias fiestas son también un motivo artístico que se cuele en novelas y dramas, como ocurre por ejemplo con *La dama duende* (1629) de Calderón.

Como ya habíamos adelantado, Maravall subraya en el apéndice de la obra que lo visual, sobre todo, se reafirma como el sentido por excelencia durante el Barroco. Según Maravall, “es propio de las sociedades en que se desarrolla una cultura masiva de carácter dirigido apelar a la eficacia de la imagen visual” (2012: 393). Así, de la mano de los medios plásticos habría resultado más factible un cierto tipo de propaganda en la que el “concepto se hace imagen”; el teatro no es una excepción sino más bien la norma que plasma esa querencia por lo visual.

Sin embargo, junto con lo visual, lo teatral tiene en sí mismo un lugar preeminente en la sociedad barroca. Como bien explica Eugenio Trías (1984: 115-6), la calificación de “dramática” en referencia a la cultura barroca tiene una poderosa razón de ser, al margen de su reflexión en torno al teatro como género literario que “alcanza su madurez, su plena carta de ciudadanía” (1984: 115). Habría algo “esencialmente teatral” en esta cultura, en la invasión del teatro de las demás esferas, ya que “el teatro representaba la vida real” según Trías. La relación mimética entre vida y teatro evoluciona de forma sorprendente en el Barroco, de tal modo que a raíz de esa “continua metamorfosis” se llega a considerar a la vida como teatro y al teatro como representación (en el sentido menos oblicuo del término) de la vida.

El curioso ejemplo que propone Luis Alonso de Carvallo (1571 - 1635) en *Cisne de Apolo* (1602) es ilustrativo del proceso que describe Trías:

No vendrá fuera de propósito un cuento que [a]cerca del provecho de las comedias resulta he oído, y es que cierto celoso por tener la mujer de mediana hermosura no la consentía ir a la comedia y él jamás faltaba de ella, y la señora determinó de tener también su entretenimiento, y mientras el marido estaba en la comedia, ella se iba en casa de un vecino desacomodado de mujer, y allí hacía su personaje y figura. Y sucedió, pues, que oyendo el bueno del celoso un día la comedia vio representar otro caso semejante al que su mujer hacía, y según era celoso no dejó de sospechar que por su casa podría suceder lo que en el teatro se representaba. No se pudo sufrir el impaciente hombre para esperar el suceso: halló que el original de lo que en ella pasaba era muy conforme con el traslado que se había representado. Disimuló por entonces, y otro día vuelve a la comedia, esperando que en la cátedra donde le enseñaran su desgracia le enseñarían el remedio; y así fue, que en ella oyó decir que las mujeres lo mejor es apretallas, y súpulo hacer tan bien que la comedia se volvió en tragedia para la triste de su mujer, de donde se siguió vivir después quieto y sosegado. (1958: 37-8)

Como podemos observar en esta anécdota, se teatraliza la realidad hasta el punto en que todos, desde la mujer infiel al marido asesino, representan la comedia (“su personaje y figura”, como dice de Carvallo). A este respecto, Maravall apunta de forma exquisita hacia una tendencia en el hombre barroco a la teatralización. Este hecho se explicaría por una profunda desconfianza hacia las apariencias y el íntimo arraigo de una sensación de incertidumbre, de imposibilidad de conocer la realidad tal cual es. Este tópico del mundo como teatro, tan desarrollado por Calderón, no sólo habría conducido a un recelo negativo hacia las apariencias sino que, como destaca Maravall, también habría llevado hacia el cultivo de formas que “desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas” (2012: 317).

Esta tendencia del hombre barroco a la ostentación y el disimulo parece chocar con una extendida concepción grave y ascética de la época, cuando no implica, en realidad, más que una contradicción que se añade a la larga lista de tensiones que conviven en su interior. El conocimiento de la “condición apariencial de la realidad” permite el juego con la misma, su manipulación. Esto es, de hecho, lo que se enseña con respecto a las relaciones mundanas, que han de ser entendidas con prudencia en la medida en que son engañosas.

En la propia literatura se borran los límites de lo real y lo ficticio, como apuntábamos con el ejemplo de Alonso de Carvallo, y esta indeterminación puede servirnos a modo de interesante clave interpretativa de la ilusión (o alucinación) del honor. Esta teatralidad exterior de las formas y comportamientos que implica el relacionarse con el mundo como quien se relaciona con una representación escénica (Maravall, 2012: 320) no debe llevarnos a la fácil simplificación de que el hombre barroco no creía en lo que hacía. Nada menos cierto. Al contrario, aprovechaba su conocimiento práctico del carácter engañoso de la realidad para llegar, a través de la ficción, a incidir en ella. Como bien señala Maravall, “el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo” (2012: 321) y que la máscara facilita a través de la ficción el acceso a la realidad.

La experiencia de la ficción daría acceso a un conocimiento superior de la realidad humana, por lo que nos resulta por tanto sencillo entender ya no sólo el gusto barroco por lo artificioso sino por las disciplinas metarreferenciales entre las cuales destaca el teatro. El teatro dentro del teatro no sería más que la obra dentro de la obra que ya es la realidad. Estas constantes *mises en abyme* han de ayudarnos a entender la relación mimética del teatro con la realidad, así como de la realidad con el teatro. El plano “ficticio” no es menoscabado por el hombre barroco que necesita, no obstante, recordarse permanentemente la condición ilusoria de las apariencias. Al contrario, vivir “atento” implica adecuar el comportamiento a la propia condición social, significa además, establecer una estrategia para lograr los propios fines en el desempeño de dicho papel.

Por consiguiente, queremos hacer hincapié en otro aspecto de la teatralidad de los comportamientos en el Barroco. Maravall señala que el hombre barroco experimenta el aislamiento y el egoísmo, por primera vez, como no había ocurrido antes. Esta permanente sensación de soledad o, como se dirá más tarde, de incomunicabilidad de la subjetividad, cristaliza en héroes literarios incapaces de manifestar sentimientos personales. Estos “individuos de intimidad desconocida o negada” (2012: 328) tienen por tanto que volcarse hacia la exterior, hacia las formas externas y el ser social. Así, la resolución del conflicto entre el individuo y la sociedad resulta por lo general en conductas que prefieren lo gregario, lo aceptado socialmente, en detrimento de “lo auténtico”, constructo romántico que resulta totalmente anacrónico en caso de aplicarse al Barroco sin matices, como ha sucedido en muchas ocasiones.

Por tanto, para poder entender las señas de identidad de la cultura teatral barroca hemos de asumir de forma provechosa la tendencia secular a la teatralización y vincularla a la temática de honra en el escenario, amén de aunar una marcada inclinación hacia los espectáculos crueles y tremendistas. En efecto, Maravall apunta que se habría dado una expansión secular de la violencia, en España con especial virulencia, aunque sería lo propio de toda Europa. Las élites habrían fomentado dichos sentimientos de violencia para excitar las pasiones de las masas. Las tremendistas obras

de arte manifestaban de forma especialmente tangible ese gusto secular por las temáticas violentas. María de Zayas, sin ir más lejos, hablaba en términos de crueldad masculina cuando describía el enfrentamiento entre sexos y aunque, probablemente, “la violencia real no fue mayor en el siglo XVII que en otras épocas”, sí lo era la conciencia de la misma y su aceptación, que habrían conducido a “inspirar una estética de la crueldad” (Maravall, 2012: 265).

Este gusto y deleite por espectáculos violentos escondía, según Maravall, una “pedagogía de los sentimientos de violencia” (2012: 266), una intencionalidad que funcionaba a modo de “resorte represivo y de sujeción” con las masas. Así el teatro habría favorecido dicho “cultivo artístico de la crueldad” en concreto para preparar al pueblo a padecerla y, de un modo más general, para revelar la condición humana y así hacer más sencillo su manejo.

Hay en esta intuición de Maravall, de nuevo, un eco familiar de las palabras de Girard en lo que al poder apaciguante de la violencia se refiere. La contención y el control de dicha violencia van de la mano, en el Barroco, de un profundo interés por lo humano, por estudiar al ser humano desde todos los prismas posibles. Las nuevas perspectivas de lo humano incluyen, desde luego, una violencia intrínseca y unas tensiones internas desgarradoras entre autoridad y libertad que “el hombre atento” del Barroco (2012: 277) trata de explicar y consignar.

No obstante, no queremos limitarnos únicamente a las tesis de Maravall en lo que a la cultura teatral del barroco se refiere. La comedia triunfante, precisamente a causa del éxito de público y social que hemos destacado a lo largo de esta exposición, está sometida a múltiples tensiones; es un teatro “salpicado de condenas eclesiásticas, restricciones legislativas, censura inquisitorial e incluso prohibiciones locales y nacionales”, como recoge por ejemplo un artículo de Jesús Solís (1995). Podemos afirmar por tanto que el teatro resultaba un potente artefacto cultural que convenía tener controlado y cuyos efectos habían de ser medidos. Los numerosos textos recogidos en la

Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España (1904) de Cotarelo dan cuenta de este fenómeno y se dio paso con este estudio a una larga serie de estudios acerca de los enconados debates en torno al hecho teatral en el Barroco y la permanente necesidad de justificarlo o condenarlo.

Críticos como Roldán Pérez (1991: 64) atribuyen este cuestionamiento constante de la licitud del teatro a una múltiple serie de aspectos como la problemática relación del teatro con la Iglesia y la fluctuación de la censura, su condición mixta de literatura y espectáculo, su particular estatus jurídico, los intereses económicos que lo rodean así como la importante influencia de sus temas y argumentos en la sociedad.

Efectivamente, la comedia del Siglo de Oro tuvo un incontestable éxito de público y España se convierte, de hecho, en una suerte de cantera de temas y motivos para los comediógrafos europeos, como señala Rodríguez Cuadros (2010: 248). Posteriormente, la historiografía romántica alemana contribuyó notablemente a perpetuar una visión reduccionista de la comedia nueva y que, sin embargo, hizo fortuna durante gran parte del siglo XX. Un teatro católico, serio y doctrinal, de personajes incapaces de conmover acaba por conformar el canon imaginario del teatro del Siglo de Oro español, al que se añade un cierto nacionalismo de corte romántico que reivindica el genio único de lo español, como recoge Rodríguez Cuadros (2010: 262).

Evidentemente, según transcurre el siglo XX, estas perspectivas tan reduccionistas se abandonan progresivamente en favor de estudios que contemplan el teatro aurisecular en su dimensión de práctica cultural, esto es, espectacular, y que han favorecido la creación de una historia del teatro español: Cotarelo, Parker, Maravall, Shergold, Valbuena Briones, Ruiz Ramón, Arellano etc. El estudio de la escenografía, la técnica del actor, de los medios de producción de obras o edición de textos entran también el ámbito de interés de los estudios hispánicos auriseculares y contribuyen enormemente al estudio del teatro barroco y a la comprensión de sus condiciones de producción y recepción.

Como mencionábamos al hilo de las tesis de Maravall, Díez Borque también analiza la *Sociología de la comedia española del siglo XVII* en 1976 y destaca las funciones de la comedia que ya había señalado el propio Maravall (1975) de “enseñar, enmendar, instruir y educar”. Díez Borque señala asimismo que su carácter masivo y de repetición seriada le convertiría un perfecto instrumento de propaganda, extremo este que, de forma magistral, ya matizó en su momento Ruiz Ramón (1997) y que parece obvio rebatir a estas alturas. De hecho, López-Peláez (2009: 104) señala que si bien el honor en el teatro podía servir como aparato propagandístico de representación del sistema en ciertas piezas de Lope, esto no habría sido así en el caso de Calderón, pues como argumenta, “esa máquina de producir significados que es la escena no se someterá tan fácilmente, sin (re)producir conflictos y contradicciones, a esta labor propagandística que se le supone”.

Por otro lado, críticos de la talla de Parker (1976) insisten en la función moralizante y ética de la comedia, mientras que Aubrun (1968) parece ver en ella más bien un modelo y escuela de costumbres... Las funciones de la comedia eran desde luego tan variadas como el público al que iba dirigida, por lo que en ningún momento hemos de olvidar que su función primordial no era dogmatizar ni adoctrinar sino, sobre todo, lograr un aforo completo y excitar el gusto del público por el teatro. Recordemos que hablar de teatro no equivale a hablar de comedia: “el teatro es un espectáculo, y la comedia forma parte del espectáculo global de la fiesta dramática aurisecular, que podía incluir otros elementos” (Arellano, 1995: 68).

En efecto, al valor didáctico del hecho teatral se sumaba de forma evidente su valor económico, factores ambos que no pudieron evitar, a pesar de todo, una permanente situación de incomodidad del género. Se produjeron continuamente infinidad de controversias y de condenas apriorísticas que solían tener un rasgo moralizante y enfatizaban el divorcio entre ficción y realidad como algo absolutamente pernicioso para el espectador. No obstante, jamás fueron este tipo de textos condenatorios la causa de las prohibiciones que pesaron sobre el teatro en España.

Como ha venido señalando la crítica, éstas solían estar más bien vinculadas a fallecimientos de monarcas —luto real—, epidemias u otras causas externas a la propia comedia. Sin embargo, eran tales los beneficios económicos que reportaban las representaciones teatrales que pronto se reiniciaban con el beneplácito generalizado, también con el de la Iglesia. La actividad teatral estaba, dada su importancia, sujeta a infinidad de contratos, cláusulas y condiciones, como han recogido John Varey y García Lorenzo entre otros (1992). Estos contratos se suscribían principalmente de cara a evitar el perjuicio económico que podía producirse cuando una representación había de suspenderse con poco tiempo de antelación, como señala González (2010). Asimismo, había más trámites que hacer; por ejemplo, los textos habían de pasar la censura o examen por parte de la Iglesia y obtener una licencia para poder representarse. Tampoco podemos olvidar que toda actriz debía estar casada y representar en la misma compañía que su marido para poder actuar.

En este sentido, conviene recordar que en 1586 se promulga una ley, vigente hasta finales del siglo XVI, según la cual no puede participar ninguna mujer en las representaciones teatrales, en lo sucesivo, a riesgo de destierro y de una importante penalización económica. Como bien destaca Lola González (2010), se produjeron una serie de variadas e interesantes respuestas a este hecho: una serie de actrices, por ejemplo, escribió una solicitud de anulación de dicha ley en la cual, al margen de evocar la penuria a la que la prohibición les conducía, se apuntaba al desorden moral al que se obligaba a los actores varones. Los Hospitales de la Corte, principales beneficiados económicamente de la actividad teatral, también solicitaron la revocación de la ley, dado que vieron mermados sus ingresos por la falta de actrices. Esta última anécdota ilustra hasta qué punto era un asunto de orden público que los espectáculos teatrales funcionasen de forma regular.

De hecho, en 1656 y 1657 se prohibieron las representaciones en Madrid con motivo del Santo Jubileo, lo que inmediatamente condujo a una serie de pleitos y demandas por los perjuicios económicos ocasionados. Lo mismo ocurrió con las representaciones del Corpus de 1621, prohibidas tras la muerte de Felipe III.

En suma, como bien han estudiado varios investigadores, principalmente John Varey⁷², los documentos de la época reflejan cuán importante eran en términos económicos, legales, judiciales y sociales las representaciones teatrales en el seno de la sociedad y hasta qué punto cada uno de estos aspectos favoreció que el teatro rara vez se prohibiese en España, principalmente si lo comparamos con otros países europeos. Por tanto, podemos concluir este apartado subrayando aquello que señalábamos al principio: el teatro era en el Siglo de Oro español uno de los máximos exponentes culturales y aglutinaba muchas de las características de la cultura barroca misma que esperamos haber recogido en esta sucinta aproximación a sus señas de identidad básicas.

⁷² No es esta una tesis acerca de las condiciones de representación de las comedias, pero conviene mencionar las principales obras de John Varey, maestro en el estudio de los documentos teatrales auriseculares: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574 - 1615. Estudios y documentos*. (1989) y *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro* (1987); o, mucho más tarde, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634 - 1660 Estudio y documentos* (2003).

2. 2. El vector de la honra en la sociedad barroca, un problema existencial

Otro de los problemas fundamentales al que hemos de enfrentarnos es el del papel del elemento ficcionalizado de la honra en las obras que nos ocupan. Qué duda cabe que este apartado sería absolutamente prescindible si tal concepto hubiera pervivido en el seno de la sociedad de forma más o menos reconocible. No obstante, hoy en día resulta un tema prácticamente indescifrable para nuestra sensibilidad contemporánea y el esfuerzo interpretativo que realizamos en cada ocasión en que debemos manejar el concepto de honra creemos que justifica ampliamente la existencia de este y, sobre todo, del siguiente apartado.

El antropólogo Carmelo Lisón (1999: 233), por su parte, describe el tema de la honra en términos de un “hontanar de posibilidades” que parece regular la vida toda en la España del Siglo de Oro (“reproducción, violencia, relación entre sexos”,...) y, en definitiva, la convivencia. En este sentido, Lisón caracteriza el honor en España en términos jurídicos, por lo menos en su origen medieval: en la Edad Media los “hombres” estaban vinculados con distritos y señoríos otorgados por el rey a sus vasallos, aunque también lo estaban con el culto a la mujer que se produce en el amor cortés. A juicio de Lisón y en relación al amor cortés, el “rito erótico del vasallaje” en el que ella es altiva y él humilde habría contribuido a la “emancipación moral de la mujer”, al menos de un modo germinal. (1999: 240)

No obstante, con el Renacimiento crece progresivamente el sentimiento de vergüenza, hasta tal punto ya que en los Siglos de Oro se han transformado por completo tanto “la nomenclatura honorífica” como la propia idea de honor. La honra de cada estamento es distinta; no sólo, sino que a cada persona, según su edad, sexo y modo de vida le habría correspondido un “código honroso definido” (Lisón, 1999: 241), diferencia especialmente notable en el caso de la mujer.⁷³

⁷³Para un amplio estudio sobre la evolución del concepto histórico de la honra y sus orígenes remitimos al segundo capítulo del libro de Jesús López-Peláez (2009: 23-104).

A pesar de todo, la “negra honra” a la que se refería santa Teresa de Jesús únicamente se muestra como fin único de la existencia en la comedia barroca, donde aparece la “laberíntica álgebra honorífica” (Lisón, 1999: 242) en todas sus formas y maneras. Es decir, y esta va a ser una constante en nuestro análisis, que la importancia de la honra en los escenarios tendría unas dimensiones que según Lisón no parecían corresponderse con el resto de aspectos de la vida del hombre barroco. En las comedias este aparece retratado como un tipo “cuyo centro espiritual valorativo era el honor”, en un espacio público asimismo tomado por un deseo absoluto de recibir honores, de ser honrado. Sin embargo esto parece reducirse en cierto sentido al ámbito teatral, como veremos.

La pertenencia estamental, asimismo, parecía un elemento capital en relación a la honra. Maravall, antes incluso de su conocida caracterización de la cultura barroca y otras reflexiones en torno a la cultura de una época, había diseccionado los elementos constituyentes del nuevo estado que se afianza en el siglo XVII en *Estado moderno y mentalidad social* (1972). En esta obra Maravall destaca hasta qué punto, en el Barroco, se ponen de manifiesto las tensiones que se plantean en la relación unidad-pluralidad, esto es, del individuo con la sociedad. Dado que el ideal medieval caballeresco está absolutamente en crisis, se impone de algún modo el particularismo dentro de las distintas unidades estatales en contraposición al universalismo de la caballería. Surge por tanto un nuevo ideal antropológico que Maravall pretende describir de la forma más fiel posible para caracterizar este periodo.

Se produce una tensión entre una sociedad fuertemente masiva, con unos estamentos todavía presentes y en teoría vigorosos y de otra parte un impulso individual que “nos da la imagen de una sociedad concurrencial” (Maravall, 1972: 417, vol. I). La libertad como valor despierta muchas simpatías, ya que además implica la contribución económica con la patria y con el gobierno. La literatura laudatoria y patriótica también conoce un importante auge en el Barroco, ya que se presumía que todo hombre bueno era además un patriota (Maravall, 1972: 484, vol. I).

Paralelo e íntimamente ligado a lo anterior, prolifera asimismo el sentimiento del honor, sentimiento que según Maravall había de ser mantenido con cuidado para poder regir sobre hombres libres. Resulta notable esta relación entre el sentimiento de la patria y el del honor, ya que se necesita una comunidad o colectividad cohesionada para que un Estado moderno se constituya como tal. El dinamismo y la movilidad social, que erosionan y debilitan el sistema, han de contrarrestarse con un sentimiento todavía más poderoso que enfatice la estabilidad y la pertenencia a una comunidad. Este sentir comunitario va unido al hecho de relacionar libertad con jurisdicción real (Maravall, 1972: 7, vol. II) ya que así se evitaba, en teoría, la arbitrariedad de los señores feudales. Es decir, el rey sería garante de las libertades individuales, por lo que obedecerle sólo podría redundar en beneficio de los propios súbditos.

No obstante, la posición de los señores feudales no queda totalmente menoscabada para la sociedad. Si bien es cierto que ven mermados sus derechos señoriales de facto, es decir la soberanía, los nobles se ven robustecidos en el contexto social, esto es, jurídica y económicamente. En este sentido, la sociedad barroca es, todavía, acusadamente estamental y el rango y el honor van asignados en relación al estamento al que uno pertenece; podemos hablar de un honor típico con arreglo a la condición social particular. Así, tenemos a un individuo que ha de convivir, por una parte, con el poder soberano del estado y, por otra parte, con la propia sociedad estamental y sus dictados. Ésta se ha vuelto tremendamente poderosa durante el Barroco aunque ha de lidiar con la aparición de nuevos grupos sociales.

Estos grupos nuevos entre los que destaca de forma acusada la burguesía pertenecen al tercer estado dentro de la clasificación estamental del Antiguo Régimen, aunque *de facto* su riqueza recientemente adquirida se convierte en un poderoso argumento contra la nobleza. Tanto es así que, como señala Maravall (1972: 21, vol. II), la aristocracia comienza a concitar diversas críticas, ya que ha perdido gran parte de las funciones militares que tenía en la Edad Media pero conserva todavía muchos de sus

privilegios. La relación entre el dinero y el poder complica por tanto las posiciones estamentales tradicionales y supone un importante elemento desestabilizador.

Maravall (1972: 93, vol. II) apunta que al incontestable poder del dinero se une el hecho de que el Estado ha desalojado el ideal caballeresco al ocupar su lugar y, por tanto, la economía dineraria contribuye a eliminar toda manifestación que evoque dichos ideales caballerescos. El claro ejemplo es el hecho de que era manifiestamente más importante tener dinero que caballos para ganar una guerra. Una generalizada apetencia de dinero conduce al Estado a abandonar esquemas inmovilistas para, de este modo, poder aprovechar la crisis para expandirse y no sucumbir a la inflación.

Por otra parte, la tradicional descalificación del trabajo manual se torna en cuestión política, ya que el Estado necesita pecheros que financien su aparato, por lo que su trabajo ha de ser asimismo exaltado para potenciarlo en un contexto de crisis. Este desorden confuso se explica según Maravall (1972: 381, vol. II) por no estar “distintos y señalados” los límites entre estados sociales y, además, producirse un importante déficit de trabajo en el seno de la sociedad. Se quiere poner freno a esta situación a través de la difusión de la honra legal de los trabajadores aunque, en realidad, el propio Maravall cuestiona en muchos otros puntos (1979, por ejemplo) la validez y funcionalidad de dicha honra legal igualadora.

Como adelantábamos, en 1979, Maravall centra sus investigaciones en la idea del honor y lo pone en relación con las élites para analizar la particular imbricación entre las élites, el poder y el honor en el siglo XVII, de cara a perfilar más de cerca aquella sociedad barroca española que había descrito en términos más generales en *La cultura del Barroco* (1975). Como es bien sabido, a finales del siglo XVI todas las monarquías europeas eran de corte absolutista (a pesar de conservar muchos de los rasgos federativos anteriores). La nobleza, que apoya a la monarquía por miedo a perder sus privilegios, se encuentra a la vez respaldada por la corona en la defensa de los mismos (Maravall, 1979: 7). Este “endurecimiento de las condiciones del honor

estamental” (*op. cit.*) que se produce a nivel europeo, trasluce, según Maravall, sus aspiraciones de constituir un grupo hegemónico y elitista.

No obstante, el tema del honor no debe nunca presentarse de forma aislada, advierte Maravall, para no acabar constituyendo un monstruo de todo punto desproporcionado en relación a su importancia *de facto* en la sociedad barroca. Se nos presenta la idea de honor como un sistema retributivo propio de sociedades maduras, que también integra al individuo a la par que garantiza la conservación del orden social (1979: 16). La noción de honor, según Maravall, va ligada por completo a una sociedad estamental, en la que “el individuo apenas se perfila en su singularidad, en sus sustantividad” (1979: 21), sino que se define con respecto al conjunto y al grado de honor que éste le reconoce.

La identidad social de un individuo es fundamental pues no tiene otra, según Maravall (1979: 28); resulta un engaño creer que el sentido personal de la honra funcionase realmente en el interior de la sociedad barroca. Por el contrario, Maravall observa una multiplicidad de patrones de comportamiento comunes a todos los miembros de un mismo grupo social, por lo que la relación con los pares o iguales “llega a ser muy fuerte y vincula con inquebrantables obligaciones” (1979: 32), especialmente en los estratos más altos del sistema.

Sólo entre nobles aparece la cuestión del honor “en toda su plenitud” (*op. cit.*) y se pone de manifiesto en la firme voluntad de actuar como se debe actuar en relación al estamento al que pertenece. La (alta) condición social obliga por orgullo a diferenciarse de los villanos, especialmente en el Renacimiento. La nobleza ha sido progresivamente apartada de ejércitos cada vez más profesionalizados aunque no por ello abandona “el uso diario de las armas” (1979: 37), cuyo monopolio ostentaba con orgullo.

El honor es aquello que permanece de las aspiraciones sociales, “es el nexo entre los ideales de una sociedad y la reproducción de esos mismos ideales” (1979: 40). Las élites sociales son las mayores depositarias de honor por estar cerca del rey, “fons honorum”, y “a medida que se alejan del rey las restantes capas, el reflejo del honor que les llega es más débil” (1979: 42). Así que, contrariamente a los escritos de moralistas, teólogos o literatos, Maravall insiste en que sólo podemos referirnos al honor propiamente en relación a las élites, a la nobleza, a pesar de las reivindicaciones permanentes de otros grupos sociales inferiores.

El honor es por tanto, dentro de la sociedad estamental, un “producto ideológico” que busca “asegurar la legitimación del poder establecido” (1979: 44) a base de integrar y discriminar a aquellos personajes sociales honrados respecto a los que no lo son. Así, el honor no estaría tanto en la sangre, como han podido sugerir otras reflexiones críticas, sino que vendría determinado por la pertenencia a un grupo social. Ésta peligraría en aquello que ha dado en llamarse casos de honor, casos en los que “la conducta de la mujer que por muy fuerte que sea el vínculo conyugal, es siempre un ser distinto, con su libre albedrío y su responsabilidad, sin embargo afecta al honor de hombre, aunque éste sea ajeno a tal conducta, de manera que éste queda comprometido” (1979: 60).

Maravall insiste en la idea de honor como instrumento de gobierno en tanto que permite la integración de un individuo en la sociedad, tanto o más que la religión. Se habla incluso, en ocasiones, del honor como de la religión secular barroca, capaz de mantener al grupo cohesionado en su firme voluntad de pertenecer a él (1979: 63). Un individuo no distingue para sí distintos tipos de honor (personal, social, de sangre, etc.) sino que se refiere a él como a un solo concepto, similar a otras convenciones sociales, ya que participa de “este régimen convencional” (Maravall, 1979: 68) que amalgama en su interior la virtud personal, la procedencia social, las conductas de un particular, etc. Resulta complicado aceptar para Maravall aquellas perspectivas más personalistas o individualistas del honor, por lo que se debería abandonar la obsoleta distinción entre

honor y honra, en el sentido de honor individual contrapuesto al honor social como dos elementos separados y funcionales para describir la sociedad del XVII.

En su opinión, tampoco la limpieza de sangre era garantía de honor, por el contrario era un “requisito formal más” para impedir a las clases inferiores el acceso a la nobleza, y ni siquiera era de las condiciones más férreas, dado que podía ser burlada con testigos comprados. Señala Maravall que el ser pechero (como lo eran cuatro quintas partes de la población) suponía la exclusión del régimen del honor, por lo que el elemento de limpieza de sangre no funcionaba tanto a efectos prácticos.

En el nuevo contexto social que se forma, la nobleza trata de limitar el acceso al honor a los grupos a los que no les corresponde para mantener la idea de su propio valor en el seno de la sociedad. En toda Europa en el siglo XVII, insiste Maravall, se produce este movimiento de cierre o reforzamiento de las dificultades legales para el acceso a estamentos superiores (1979: 80). En ocasiones nos han llegado imágenes distorsionadas del acceso a la nobleza mediante ejecutorias a la hidalguía, por ejemplo a través del teatro y el personaje del villano ennoblecido. Recuerda Maravall la calidad de producto integrador del teatro que en ocasiones como la que mencionamos no era en absoluto fiel a la realidad. Se habla de una mínima parte de la población que hubiera accedido a la nobleza, en virtud de las pocas variaciones cronológicas que se han constatado en el número total de hidalgos (1979: 91), por lo que la razón fundamental para no acceder al estamento superior era, aunque pueda parecer de perogrullo, la pertenencia al propio estamento.

Por tanto, la nobleza de limpieza de sangre, la de los cristianos viejos, estaba en posesión de muchos más que los que carecían de ella, afirma Maravall (1979: 95). En realidad dicho estatuto de limpieza vendría, sencillamente, a reforzar el interés de la nobleza por distinguirse de todos aquellos que querían subir. Asimismo, se recrudece el acceso a las Órdenes militares, requiriendo la hidalguía entre las condiciones y, en ocasiones, excluyendo de forma explícita a los que habían accedido a la hidalguía por

privilegio (Maravall, 1979: 102). Los señores tratan por tanto de acentuar y subrayar aquello que los separa de estratos inferiores, especialmente debido al creciente imperio de la riqueza en la valoración social. La posesión de riqueza era en efecto más poderosa que la limpieza de sangre y, de hecho, Maravall afirma tajante que “nunca llevó consigo la limpieza privilegios nobiliarios” (1979: 120).

Las diferencias estatutarias entre pecheros y nobles se mantienen, por mucha limpieza de sangre que adujesen los primeros. El trabajo manual excluye del honor nobiliario pero, sobre todo, excluye de sus privilegios. En el fondo de esta obsesión excluyente predominan motivos económicos, ya que la nobleza estaba liberada de las cargas fiscales. Este importantísimo beneficio económico había de mantenerse en manos de unos pocos para no resultar un perjuicio excesivo para la Corona. A este privilegio se sumaban, también, los de índole judicial (Maravall, 1979: 126). Por tanto, resulta impropio reivindicar dos géneros de nobleza en España, pues aunque estas se solapaban, no tenían consecuencias equiparables.

De hecho, la reivindicación del honor “son prerrogativas de noble, lo que no obsta a que se produzcan casos por imitación” que “pueden acabar paródicamente” (1979: 135). De todos modos, parece obvio que para que se produzca un caso de honor ha de haber alguien presente, un tercero en discordia, un testigo que devuelva al honor su inalienable carácter social. Además, la defensa armada del honor cobra más importancia precisamente “cuando la guerra desaparece del horizonte de la vida nobiliaria” (1979: 136); permite que el noble use las armas, sublima el principio del orden social y funciona, en definitiva, como eje de la sociedad siempre y cuando esta se mantenga inmutable (Maravall, 1979: 137)

Maravall destaca que, si bien el honor resulta primordial para el mantenimiento de la paz social, se deja no obstante al individuo en solitario la defensa del mismo. Esto se explica por el prestigio que ha de mantener cada uno de los miembros de la nobleza si no quiere perjudicarla. El grupo “impone a sus miembros la conservación y defensa”

del honor “al precio de la vida” (1979: 139). Cada ofensa sería una ocasión de ratificar los ideales sociales sublimados en forma de un honor que cada miembro de la nobleza ha de ser capaz de defender, en la asunción de las obligaciones que le son propias. El agraviado elegirá entonces “una víctima que pague con un holocausto” (Maravall, 1979: 140), en vez de recurrir a la justicia, ya que este extremo sería considerado como una renuncia a tomar la carga que le es impuesta por su pertenencia estamental. De este modo “el mecanismo del honor se mueve en dirección aparte, y aun inversa, al de la represión penal” (1979: 143), recurrir a órganos judiciales públicos no era lo que se esperaba de un noble. El honor era, pues, según Maravall una noción estamental y como tal había de ser defendido por los que reivindicaban pertenecer a las élites sociales.

De hecho, Jesús López-Peláez (2009) se sirve de los códigos epistemológicos lotmanianos para diferenciar dos tipologías culturales distintas (Edad Media y Renacimiento) y señalar que el periodo que nos ocupa (primera mitad del XVII, principalmente) es de transición y que se encuentra a caballo entre lo “feudal” y lo “burgués”: el nuevo “ser” moderno se está transformando en un “ser parte”, y paradójicamente, el individuo cada vez más secularizado se sujeta con más ahínco a la autoridad. Es en este periodo cuando se produce el apogeo de un concepto de honor plagado de influencias paganas y que consiste, principalmente, en la relación del individuo con la comunidad. Como bien señala López-Peláez (2009: 83), el (des)honor es también un tópico literario que “tiene consecuencias para todo el estamento, que mediante la alienación y el desprecio fuerza al deshonorado a recuperar la honra perdida”. Sin embargo, encontramos que en el largo capítulo que López-Peláez le dedica al honor, en ocasiones no se distingue el honor literario del de la vida real, ya que se equiparan en muchos casos cuando ambos conceptos no son en absoluto equivalentes.

En línea con Maravall (1979), Scott Taylor (2008) trata de perfilar la importancia real del honor en el seno de la sociedad barroca. Sin embargo, este cometido resulta complicado a tenor de la imagen que proyectan las obras teatrales: de creer lo que muestran, el honor de los hombres dependía del comportamiento de las

mujeres, cuyo honor dependía a su vez de su comportamiento sexual. Así, la única respuesta posible a la deshonra habría sido la violencia (Taylor, 2008: 2). Evidentemente, señala Taylor, uno de los principales problemas a los que hemos de enfrentarnos como críticos es a la imagen de la honra proyectada por el teatro. Los dramas de honra han sido leídos tradicionalmente como el paradigma de vivencia de la honra en España en el Siglo de Oro, sin embargo, recientes estudios revisionistas señalan que este particular género dramático representa sólo una pequeña fracción de las producciones de Lope o Calderón. Apenas se había prestado atención a este género, señala Taylor, hasta que los académicos lo descubren el siglo XIX y proceden a teorizar ampliamente sobre él.

Sin embargo, la sobredimensionada importancia que se ha atribuido a los uxoricidios estaría más bien en relación con el desarrollo interno de la escena dramática española (Taylor, 2008: 6), ya que el tema del honor daba fácilmente pie a tratar varios temas populares en la época que combinaban fácilmente con la temática de la honra. En este sentido Taylor se acerca a muchos de los postulados básicos de Cyril Jones (1958, sobre todo) Por tanto, cabe olvidar la visión decimonónica según la cual este tipo de obras reflejaban fielmente aquello que se vivía en España en el Siglo de Oro. El honor no era tanto un trampa, señala Taylor, como una herramienta usada tanto por hombres como por mujeres. “It is better to refer to honor not as a code but as a rethoric: the rethoric of honor”, aventura Taylor (2008: 9), oponiéndose a visiones del honor más estamentales como la de Maravall.

No obstante, ambos autores coinciden en considerar al código de la honra como algo separado de la ley. Estos sistemas separados (Taylor, 2008: 69) sin embargo pueden parecerse similares en la medida en que ley también supone un tipo de venganza, aunque una venganza racionalizada y que atañe aplicar al juez y no al ofendido. Taylor, no obstante, sí cree que la ley podría restaurar la reputación de un individuo, así como satisfacer una venganza que de otro modo sería privada. Taylor defiende el carácter combinado y complejo del sistema legal: “we should view criminal

law as a hybrid —both a way for elites to discipline their inferiors and a resource for people seeking vengeance—” (2008: 99).

El honor en el ámbito masculino de la sociedad no se limitaba al honor sexual, como podríamos pensar de creer únicamente a los dramas de honra, ni la única venganza posible de dicha deshonra implicaba el uso de la violencia. Taylor asegura que se daba un amplio abanico de causas que podían conducir a la invocación del honor de un hombre tales que la protección de la propia familia, el mantenimiento del crédito y de la propiedad, la defensa del propio oficio y estado, etc. (2008: 104). Sin embargo, al igual que Maravall, Taylor destaca que el código del honor difícilmente podría considerarse como parte integrante del código ético o moral de la época. Eran innumerables los moralistas cristianos que condenaban el uso de la violencia en el ejercicio de la defensa del honor, término este último que relacionaban con las bajas pasiones y el egoísmo (Taylor, 2008: 106).

Sin embargo, Taylor quiere destacar la función de herramienta de la retórica del honor, especialmente en lo relativo al crédito, dado que se suponía que un hombre honrado siempre haría frente a sus deudas. Acreedores y deudores, en ocasiones pertenecientes a estratos sociales distintos, confiaban en la mutua reputación para entablar relaciones comerciales estables (Taylor, 2008: 121).

Así, la sociabilidad masculina se basaba en una reputación conformada por cuatro componentes: la protección de la familia, los créditos y deudas, el oficio que se ejercía y la agresiva sociabilidad masculina —las burlas— (Taylor, 2008: 151). Si alguna de estas áreas entraba en crisis, había que afrontarla haciendo uso de una retórica del honor cuya lógica interna era muy clara: si un hombre era honrado, lo era en todas las facetas de su vida. Dicho de otro modo, cualquier falta en cualquiera de las cuatro categorías mencionadas llevaría al desprestigio de ese hombre. “Male honor” afirma

Taylor (2008: 153) “ was less a static set of values or beliefs than an idea that could be invoked in order to defend oneself when challenged”.⁷⁴

Se esperaba por tanto del hombre con honor que desempeñase su papel de forma adecuada y pública ante estas ofensas, siempre de acuerdo con su identidad. Pero el honor no dejaba, según Taylor, en ningún momento, de ser un herramienta. No era una trampa, un cebo, como aparece en *El pintor de su deshonra*, sino que podía usarse o no. Si bien es cierto que la reputación sexual de la familia era uno de los pilares del honor, no era desde luego el único, como explicado. La retórica del honor, sin embargo, hacía aparecer el sexo como el eje sobre el que pivotaba la sociedad. Los dramas de honor contribuyeron enormemente a esta percepción errónea que subraya, sin embargo, que el reverso del honor, el bochorno, era asimismo un arma para el hombre del Siglo de Oro español. La importancia del honor no se basaba pues en su calidad de código ético alternativo sino en su utilidad a la hora de enmascarar u ocultar una falta de virtud (Taylor, 2008: 155). La pertenencia de pleno derecho a la comunidad requería de un honor intacto.

Las mujeres parecían tener limitada la idea de honra al comportamiento sexual. La clausura (tanto real como metafórica) definía su imagen pública, dado que la identidad de una mujer venía absolutamente determinada y de una forma negativa por su capacidad de salvaguardar la honra sexual (Taylor, 2008: 158). El honor era en la Edad Moderna, un asunto sexual, tanto en España como en el resto de Europa. Este estereotipo de mujer casta y fiel se refleja —como el del hombre protector de la honra— en los dramas de honor. Los moralistas, en este caso, sí coincidían con la importancia de hecho de la fama en materia de castidad.

El valor de una mujer y su reputación estaban totalmente vinculados a su sexualidad, de acuerdo con la retórica del honor. Sin embargo, en la vida cotidiana las

⁷⁴ El honor masculino era una idea que podía ser invocada para defenderse cuando se había sido desafiado más que un conjunto estático de valores. (trad. nuestra)

mujeres tomaban muchas decisiones en relación con el débito y crédito y tenían poderosas redes informales en el ámbito del comercio. No por ello, sin embargo, podemos equiparar su reputación a la de los hombres, ya que toda mujer venía fuertemente marcada por su género. Las mujeres de las élites sociales sí que vivían de forma más real el encierro en casa ya que se esperaba de este estamento más rigor que de otros inferiores. No obstante, la mujer no sólo podía padecer la deshonra sino provocarla, ya que en sus manos la herramienta retórica del honor podía fácilmente lograr sus propósitos (Taylor, 2008: 189).

El sentido de la vergüenza y de la deshonra, tanto para hombres como para mujeres, condicionaba que haciendo uso de la retórica del honor se lograra enmascarar dicho vicio o humillación, “having a sense of shame was a way to avoid shame through humiliation”⁷⁵ (Taylor, 2008: 190). Las mujeres, especialmente aquellas que no formaban parte de las élites sociales, también tenían la opción de recurrir a la retórica del honor.

Los dramas de honra hicieron de este tema, especialmente en el caso en que se daba asesinato de una mujer, un tema estrella “because of internal trends in the development of Spanish drama” (Taylor, 2008: 196). Los recursos al asesinato en torno a la honra facilitaban, como adelanta McKendrick (2002), la inclusión de otros temas en la trama principal. Como bien sabemos, los violentos celos que desencadena el caso de honra estaba pésimamente considerados por los moralistas cristianos, quienes los desaprubaban así como el recurso a la violencia en lugar de a la ley.

Las mujeres, por otra parte, se encontraban a caballo entre su propia familia y la familia política, lo que producía un amplio abanico de conflictos familiares donde emplear y hacer uso de la retórica del honor. Sin embargo, la mayor amenaza era el adulterio, aunque el asesinato de las mujeres como consecuencia de un adulterio era significativamente distinto —e inferior— a lo que aparecía en las obras del siglo XVII,

⁷⁵ Tener sentido de la vergüenza era un modo de evitarla mediante la humillación. (trad. nuestra)

No solía ser el único motivo para el crimen y solía implicar a la comunidad en un sentido más amplio, ya que socavaba los “tres principios sobre los que descansa la sociedad moderna: autoridad, orden y unidad” (McKendrick, 1993: 141). No obstante, la escena del Siglo de Oro retrata un código del honor idealizado en el que se enfatiza la importancia que el protagonista otorga a su honor y en el que se omite la elección que implica el uso de la violencia como respuesta a la deshonra (Taylor, 2008: 223).

El código inalterable que aparece sobre las tablas se aplica, además, a la nobleza, un pequeño segmento de la sociedad real, por lo que debería revelárenos con claridad, según Taylor, la naturaleza exagerada de los dramas de honra (2008: 224). Aislar el adulterio de su contexto social y familiar magnificaba su importancia, contribuyendo al dramatismo de la acción:

The only evidence to suggest that Castile was an especially violent, misogynistic, honor-bound society were the plays of Lope de Vega and Calderón. The wife-murder plays seem to be *sui generis*, composed solely for dramatic effect and to fit into the tradition of the Golden Age stage, not because they bore any special relationship to reality among the spectators viewing the plays.⁷⁶
(Taylor, 2008: 225)

Queda clara por tanto la concepción del honor en el Siglo de Oro de Taylor, lejos de la visión del código rígido que hemos podido heredar. Por el contrario, el honor funcionaría como una herramienta a disposición del usuario; su propia naturaleza retórica ayudaría a manejar las relaciones tras los problemas y a evitar las humillaciones. Las afrontas provocadas por un ataque al honor servían para encauzar emociones que de otro modo no encontrarían el modo de expresarse en una sociedad opresiva.

⁷⁶La única prueba de que la sociedad castellana fuera especialmente violenta, misógina y obsesionada con el honor son las obras de Lope de Vega y Calderón. Las obras de uxoricidio parecen ser *sui generis*, compuestas únicamente en virtud de su efecto dramático y de insertarse en la tradición de la escena teatral del Siglo de Oro, y no porque mantuviesen ningún vínculo con la realidad de los espectadores que veían las obras. (trad. nuestra)

El honor liberaba más que atrapaba, por tanto, ya que desvía toda disputa del origen de la violencia y la reorienta de forma práctica. Había que ser capaz de demostrar la propia valía y dignidad a través de la defensa del honor. Tanto es así que en muchas ocasiones el caso de honra estaba totalmente desvinculado de aquello que lo hubiera provocado (Taylor, 2008: 229). Así, cuando la imagen de alguien se veía amenazada se recurría a modelos externos que reafirmasen la propia identidad.

En el caso de los pecheros, el recurso a la retórica del honor les ayudaba en sus interacciones sociales a través de la identificación con las élites. Los escritores contemporáneos no supieron ver, según Taylor, que el honor sí que estaba al alcance del individuo y que era mucho más flexible y maleable que ese rígido código al que se referían permanentemente (2008: 230). Invocar la propia fama era una estrategia retórica que proveía de una explicación uniforme y uniformadora de la conducta de su usuario. No obstante, los comentaristas de la época parecen ajenos al uso que los pecheros hacen del honor y contribuyen así a conformar una idea del honor alejada de la realidad.

Así, según Taylor, no habría que buscar el elemento social que condiciona la aparición de los dramas de honra de Lope o Calderón, sino que, de forma irónica, “the existence of the honor plays was itself the most significant difference between Spanish culture and the rest of Europe” (2008: 232). No obstante, creemos que la crítica de Taylor se realiza únicamente en base a registros criminales y limitada a los estamentos sociales bajos, lo que acota el alcance de la misma. Como bien sabemos, los dramas de honra suelen retratar a personajes nobles, por lo que la explicación retórica del honor de Taylor, que tan bien funciona si se aplica al vulgo, ha de afinarse más cuando se acota a la clase de los señores. Por otro lado, coincidimos con él en el aspecto integrador del honor, que servía a la vez “de acicate y represión” por su “naturaleza conflictiva y contradictoria” (López-Peláez, 2009: 103)

En este sentido, en 1958 Gustavo Correa realiza una aproximación al tema de la honra en la comedia que nos puede servir de interesante base. Recordemos que en “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”, Correa viene a distinguir entre una honra horizontal y otra vertical. Ésta última sería “inherente a la posición del individuo en la escala social” (1958: 100) mientras que la honra horizontal haría referencia a las “complejas” relaciones entre los miembros de un mismo grupo, basadas en la reputación, la fama, etc. El valor personal y familiar había de defenderse y pasaba en muchas ocasiones por la virtud sexual de la mujer. Según Correa (1958: 104) “la honra adquiere una validez de orden metafísico” que se plasma en el “símbolo” de una honra que se puede mancillar pero también restaurar. Dicha restauración reviste según Correa un carácter ritual, religioso (1958: 105) de donde emana “el carácter violento de su acción simbólica”.

La perspectiva de Correa de la honra como un ritual estructurante y purificador nos parece sumamente interesante en la medida en que se trata de dar con una explicación de dicho motivo que trascienda la literalidad del código del honor. No obstante, creemos que se atribuye erróneamente a los dramaturgos una mera transposición artística del motivo presente en la sociedad española sin incidir en la naturaleza del elemento real que se transforma. Por otra parte, la distinción de la doble escala de la honra nos parece poco funcional en el sentido de que la honra, en definitiva, va ligada a la nobleza y a su posición estamental.

En una línea más moderna, Carrión afirma en *Subject Stages* (2010a) que el honor estaba profundamente imbricado con la violencia en la sociedad: “honour, a precious and fragile commodity that contributed largely to the sustainability of violence in seventeenth-century Spain” (2010a: 87). Asimismo, Carrión destaca que en la actualidad el elemento del honor se ha convertido en un elemento fundacional en la creación de la propia disciplina de los estudios hispánicos, pero no por ello deja de ser el honor un elemento de carácter ficticio —como ya apuntaba Correa (1958)—.

Carrión, en sus reflexiones en torno a la institución del matrimonio y sus relaciones con el marco legal, concluye que el honor consiste en definitiva en una ley no escrita y que, por tanto, tiene poca o escasa relación con lo que es justo o se recoge en los códigos legales (2010a: 88). Así, la cualidad simbólica y ritual de la honra será fundamental en la historiografía de la comedia nueva que queremos recoger a continuación.

2.3. La recepción crítica de la honra en la comedia nueva

Como hemos podido analizar en torno a la cultura del Barroco, las particulares condiciones de producción y recepción del teatro hacen de él un fenómeno social de primera línea, enorme influencia y, por tanto, siempre susceptible de ser utilizado por las élites. No obstante, debemos tratar de evitar un discurso puramente sociológico que velaría el campo real de actuación de los autores dramáticos. Si bien es cierto que la influencia de los poderosos (o las élites, como diría Maravall) está constantemente presente en la escritura de nuevas comedias, muchas por encargo, no resulta menos cierto que los dramaturgos han logrado establecer un lenguaje teatral propio y de marcado carácter, conocido también fuera de nuestras fronteras. Como describe Rodríguez Cuadros (2010: 253), los motivos temáticos de origen español son fácilmente reconocibles por los autores y espectadores extranjeros, especialmente por la aparentemente inexplicable preeminencia temática del honor.

Este tema se convierte en la piedra de toque de nuestro teatro y, ya desde el siglo XVII, centra gran número de debates tanto dentro como fuera de España. Desde referencias explícitas al honor español en obras inglesas⁷⁷ a condenas de moralistas cristianos, el motivo de la honra en la comedia española del Siglo de Oro vuelve regularmente a la esfera de los debates críticos. Maravall trata de explicarse esta preeminencia temática y advierte en este sentido que la problemática de la comedia suele girar en torno al amor (1990: 50) y, evidentemente, referirse al amor en el siglo XVII español equivale a hablar de honra, ya que ambas son las médulas estructurales de la comedia, como bien señala Díez Borque (1976).

De hecho, en la introducción a su edición de *El médico de su honra*, Ana Armendáriz (2007) destaca un rasgo que nos parece muy revelador del tema que hemos comenzado a abordar ya desde una perspectiva histórica, y es que a su juicio la recepción crítica de esta obra ha estado siempre directamente vinculada a la percepción

⁷⁷ "I hate your Spanish honour ever since it spoyl'd our English Plays", dice un personaje de Dryden en *An evening's Love* (1669). *Apud* Rodríguez Cuadros, 2010, p. 249.

de la temática del honor en el Barroco. Así, queremos tratar de establecer (*grosso modo*, pues son infinitos) los distintos tipos de interpretaciones críticas que se han hecho de uno de los temas que nos resultan más complejos de desentrañar en el siglo XXI.

La amplitud que abarcaba el término y los innumerables matices que presentaba y que resultan en ocasiones indescifrables hoy suponen un serio desafío al que debemos enfrentarnos si queremos comprender el objeto dramatizado por Calderón y muchos de sus contemporáneos. Armendáriz (2007: 17-109) establece en su introducción un largo y fundamentado análisis de la recepción de la obra a lo largo del tiempo y, lo que más nos interesa, de los distintos aspectos de la honra que han destacado unos u otros críticos. No vamos a recoger todas las conclusiones de este excelente trabajo pero sí aquellas que consideramos que pueden iluminar de forma más relevante este complejo tema, aunque seguiremos nuestro propio criterio a la hora de calificar los puntos de vista que consideramos más significativos en torno a la honra en la comedia española del siglo XVII.

2.3.1. Las múltiples perspectivas históricas de la honra en la comedia

Una de las primeras perspectivas críticas que se han adoptado con respecto a la honra en el teatro barroco es la histórica o, dicho de otro modo, han sido muy comunes las relecturas de esta temática que la han relacionado con la realidad histórica (política y sociológica) de la época y la plasmación de dicho motivo por parte de los dramaturgos. Esta es una de las facetas que juzgamos más interesantes del tema de la honra, no sólo por la extensa nómina de críticos que se han ocupado de la misma sino por la diversidad de sus posiciones al respecto.

La historiografía de la honra en el drama del Siglo de Oro español podría fácilmente tomar como punto de partida fundacional el texto de Américo Castro (1961), *De la edad conflictiva*, publicado originalmente en 1916. No obstante, dicho texto pasó por entonces relativamente desapercibido para el conjunto de la crítica, según McKendrick por una falta de articulación sólida de su perspectiva del drama de honra (1984: 320). Pero a pesar de la presunta ambigüedad con que se relaciona la honra dramática y la limpieza de sangre en dicho libro, Castro realiza una importante distinción —posteriormente generalizada— entre el honor individual, estable e inalienable, y la honra social, que no sería más que el honor de un individuo puesto en cuestión por parte de la sociedad.

Asimismo, en esta obra se pone de manifiesto que en la comedia se produce una transmutación artística entre el hecho que se describe, los casos reales de honra, y las “estructuras poéticas” que se usan en las comedias. Ya señalaba Castro (1961: 68) la existencia de dichas esferas apartadas aunque nuestro deber como críticos sea precisamente el de buscar la relación entre ambas. Así, Castro sugería que lo que se dramatizaba en las obras teatrales consistía en el miedo secular a no tener limpieza de sangre, a ser excluido por este motivo de la comunidad.

Posteriormente, Valbuena Briones (1956), en su prólogo a los tres dramas de honra de Calderón, asume como cierto que los dramas de honra suponen un fiel reflejo de la realidad epocal “sin quitar ni poner nada”, en la línea de otros autores anteriores a él. Evidentemente, tampoco se puede descartar que en ciertas ocasiones (contadas, excepcionales) la vida hubiese imitado a la literatura, es decir, que ciertos crímenes de honra fueran inspirados por el teatro, como había sugerido ya la propia McKendrick en 1974. Sin embargo, lo lógico es comenzar por el camino crítico inverso, el que tomaron Valbuena Briones (1956) o Wilson (1969) y que no es otro que el atribuir verosimilitud y fidelidad al drama de honra con respecto a la realidad. Todo hombre de honor ofendido habría actuado en el siglo XVII según aparece en la comedia.

No obstante, pronto se abandonó este tipo de perspectiva crítica que contradecía de forma notable los registros criminales de la época. En efecto, los uxoricidios no se producían con la frecuencia y aprobación social que podríamos figurarnos de creer únicamente, como hacía por ejemplo Menéndez Pelayo, a lo que aparece representado en los dramas de honra. En este sentido, McKendrick (1984) admite que no hemos de tomar las obras de honor conyugal al pie de la letra. Como señala, “the demands of the code as the theatre depicts it were occasionally enacted”, pero nunca al punto de las obras, “where the mere suspicion of infidelity provokes apocalyptic solutions” (1984: 314-5).

Como hemos visto, Américo Castro (1916) o Valbuena Briones (1956) parecen favorecer interpretaciones de la honra en el teatro barroco de tipo histórico-sociales, y apuntan al factor de la limpieza de sangre como elemento diferenciador. Sin embargo, es de todo punto reseñable que estos autores difieren en el grado de verosimilitud o de relación con la realidad que otorgan a lo representado en escena. En una línea similar aunque notablemente divergente (de corte más político), Menéndez Pidal, Maravall o por supuesto Díez Borque han adoptado al respecto una clave interpretativa de tipo histórico-político según la cual el honor sería básicamente una cuestión estamental, como se ha podido verificar en el anterior análisis de la sociedad estamental barroca.

Como hemos ido adelantando, la crítica entiende de forma progresiva que el honor sobre las tablas es una intensificación de la realidad, pero gran parte de ella sostiene la importancia que tenía su referente en la vida cotidiana, así como la relación con el mismo de las obras dramáticas. En este sentido, Díez Borque (1976) sugiere que la comedia reflejaba más bien los casos más “espectaculares” o alejados de lo cotidiano, aunque acepta la existencia de un código de honor que, en el seno de la comedia “subyace y está por encima de toda forma de relación social” (1976: 99). Díez Borque cree ver en la temática del honor un reflejo de la relación entre teatro y sociedad, y en la medida en que era el honor una obsesión secular, “esta hipertrofia del honor no es una pura invención de la comedia” (1976: 100). Según éste la comedia respetaba el “código sagrado” del honor, ya que otra cosa hubiera sido intolerable, aunque subraya que dicho código se daba principalmente en la esfera de la nobleza.

De hecho, casi involuntariamente Díez Borque le reconoce al honor el estatuto de *fatum* en el seno de la estructura dramática (1976: 107) y rechaza de plano que los dramaturgos criticaran o se quejaran de dicho código, como habría sugerido principalmente Jones (1958, sobre todo, y 1965) aunque también, parcialmente, Maravall (1990). No obstante, Díez Borque sí coincide en establecer una relación, como Américo Castro (1916), entre honor y limpieza de sangre (1976: 306), en la medida en que esta clave le permitiría comprender la rigurosa casuística que se produce sobre el escenario. Por tanto, sin ser una práctica habitual, la venganza sangrienta de los maridos respondería a un sentimiento real de desamparo individual producido por la pérdida del honor.

En este sentido, dice Maravall de Calderón que es el dramaturgo que más se duele de la dureza de tan injusta ley, pues en su obra “en todas partes se denuncia la intolerable presión social del honor y su incompatibilidad con la libertad moral del individuo” (1990: 58). No obstante, para Maravall el teatro no pretende dar respuesta a esta problemática, sino que la comedia haría “un doble juego”: usar el honor como recurso dramático a la vez que trata de inculcar dicho principio en el público. Disentimos de Maravall en este punto, especialmente cuando se afirma que “el honor es

uno de los elevados temas de propaganda que la comedia barroca maneja” (1990: 60). Así, el “soy quien soy” de Mencía en *El médico de su honra* implicaría en realidad “soy el que me corresponde ser” (1990: 62), por lo que da cuenta de una profunda enajenación del ser más íntimo por la sociedad. De hecho, Díez Borque (1976: 275) elabora una preciosa reflexión en torno a la identidad de estos personajes que reivindican permanentemente su identidad:

El “soy quien soy” supone, a veces, comportarse en forma distinta a lo que íntimamente se consideraría más justo, sin embargo se adopta este determinismo por pertenecer a ese grupo social. Es una fórmula que supone la aceptación de las condiciones que impone en la actuación el orden estamental. El “soy quien soy” no es un principio que obligue a ser fiel a sí mismo de forma personal, sino que se enuncia en relación al comportamiento social, como una obligación estamental que es la propia de su calidad, es decir, de la figura social que a uno le corresponde.

El poder del colectivo social aparece como intrínsecamente ligado al de la honra. Maravall hace hincapié en que a la fuerza visual del espectáculo se suma el hecho objetivo de que el espectáculo teatral se consume en masa. En este sentido, afirma:

en el teatro el espectador se mantiene aislado de los demás; pero también es cierto que en un momento dado se puede dar lugar, y de hecho así ha sido, a un fenómeno de contagio que, por de pronto, facilita la adhesión de esos individuos a una u otra manifestación ideológica. (1990: 160).

Nos parece muy reseñable el empleo de la palabra “contagio” por parte de Maravall ya que reconocer en la masa la fuerza y posibilidad del contagio establece claras conexiones con las tesis girardianas, aunque ambas opiniones divergen en cuanto a qué es lo que se contagia. Mientras Girard señala que entre los individuos dentro de una misma sociedad se contagia el deseo, Maravall apunta a una serie de emociones que se contagian de uno a otro miembro del público a lo largo de una representación teatral.

Estos puntos de vista no son excluyentes, pues como ya hemos mencionado Girard asume por completo la cualidad mimética del teatro, su increíble capacidad por contagiar asimismo las pasiones y deseos de los personajes de la obra de ficción al público.

En este sentido, Maravall parece retomar sus tesis acerca de la capacidad de los medios audiovisuales para aumentar “las posibilidades de penetración y asimilación” de una determinada ideología a través, generalmente de “un montaje escénico que da mayor relieve a la acción que el espectador presencia” (1990: 161). Se hace una lectura de todo el aparato escenográfico (y dramaturgico) en orden a maximizar la fuerza didáctica del *exemplum* moralizante que tiene lugar antes los ojos del espectador, aunque se destaca que, más que educar, lo que se pretende con el teatro es manipular.

Por tanto, el dinamismo del teatro, la fuerza de la palabra pronunciada, la repetición de ciertos estereotipos teatrales estarían al servicio de perpetuar el inmovilismo social (1990: 168). Así, mientras la obra de Lope es leída en clave de “problemas de estratificación social” (1990: 170), Calderón querría “inculcar [al pueblo] un sentimiento inquebrantable de aceptación del orden” (1990: 171) que estaría tipificado en el aplastamiento de la rebelión final en *La vida es sueño* (1635). Los dramas de honra, de acuerdo con esta interpretación, contribuirían a difundir la cultura del silencio y la aceptación de un orden en el cual impera la inmutable ley de la honra.

Así, las distintas perspectivas de Américo Castro (1916), Valbuena Briones (1956), Díez Borque (1976) o Maravall (1979) en torno a la íntima relación del honor con la casta —pureza de sangre— según el primero, o con un estatuto de nobleza que mantiene los esquemas caballerescos, según Maravall, parecen en principio contrapuestas.

McKendrick (1984), no obstante, desea completar el análisis de Maravall o de Castro, con el que en principio comulga, y tratar de explicar qué conduce a los héroes teatrales a actuar como lo hacen o, dicho de otro modo, cuál es la idea de honor que aparece en escena. Claramente, este es para McKendrick un honor distinto del medieval y que se fundamenta básicamente en la opinión ajena. Tanto es así que a efectos prácticos, según McKendrick, los conceptos de reputación –y otros como opinión, fama etc.— y de honor eran prácticamente indistinguibles (1984: 318).

En este sentido, el deseo de ser honrado estaba totalmente vinculado al de recibir prestigio social, ya que superioridad social y moral han ido tradicionalmente de la mano en el seno del imaginario colectivo. La supuesta superioridad moral de las élites avalaría la existencia de ciertos privilegios sociales tanto en España como en otros países, aunque para McKendrick sería la obsesión con la limpieza de sangre lo que haría de España un caso particular (1984: 319).

La postura de McKendrick parece oponerse a perspectivas tan extendidas como la de Maravall (1979), quien atribuía a una cuestión estamental la extremada preocupación por el honor. McKendrick, por el contrario, cifra el honor en la limpieza de sangre “for the purposes of the Spanish theatre” (*op. cit.*) a la vez que reconoce, basándose en Bataillon (1947), y sobre todo en Américo Castro (1961), que este tema nunca, ni siquiera de forma tangencial, aparece de forma explícita en escena. Esta ausencia de un tema tan notable podría haberse debido a la supuesta imposibilidad por parte de un héroe cuestionado en su limpieza de sangre de establecer simpatías con el público, o bien, como sugiere Castro en su importante obra en torno al honor, “porque no era posible hacerlo”, el caso es que la limpieza de sangre no aparece como tema de ninguna obra mientras la honra sí lo hace y además de forma constante.

La explicación se hallaría en la poca o nula dimensión dramática del tema de la limpieza de sangre que no obstante se “superaría” según Castro para plasmarse de forma artística en los dramas. La ambigüedad de dicha tesis habría conducido según

McKendrick a su nulo impacto y al desarrollo de tesis de corte más ideológico como la de Jones (1958), que introduce la idea del honor como convención dramática, alejada de la vida real y del código moral de la sociedad.

Sin embargo, no es cierto que las ideas de Castro resultasen del todo estériles, pues tesis como la de van Beysterveldt (1966) también explican los extraños comportamientos de los personajes de los dramas de honra en relación al imperativo de la limpieza de sangre. Si bien McKendrick (1984: 321) vincula estos estudios con otros muchos de los años sesenta en torno a la expulsión de los judíos, reconoce la potencia explicativa del principio de la pureza racial que se esconde tras la idea de limpieza de sangre. Según dichos autores (Castro, van Beysterveldt) toda protesta contra el honor lo sería en realidad contra la dictadura de la limpieza de sangre.

McKendrick, pese a todo, disiente parcialmente de este postulado, esto es, considera de hecho que honor y limpieza de sangre son dos conceptos distintos. En este sentido “the resentment against new titles and privileges was not entirely due to suspicions of impurity, but to fear of invasion by *nouveaux riches* upstarts” (*op. cit.*)⁷⁸. En su opinión, conviene no simplificar en exceso la explicación del proceso mimético que resulta, invariablemente, deformador de la realidad que plasma. El honor de los dramas no era únicamente una transposición directa de las preocupaciones por la limpieza de sangre. Así, cree McKendrick que la relación de los hombres con sus mujeres sería una poderosa dramatización del intento por retener el propio estatus social en la vida real, del mismo modo en que la obsesión por la limpieza de sangre en la vida cotidiana se plasma en la comedia en la obsesión por el honor sexual (1984: 322). López-Peláez (2009: 100) coincide con McKendrick cuando afirma que la pureza de sangre no bastaba para acceder al estamento superior (la nobleza) ni su ausencia resultaba tan fatal, pues “podía ser ignorada si un aspirante era lo suficientemente rico”. Así, concluye, la limpieza de sangre era más bien un mecanismo de exclusión, como

⁷⁸ El resentimiento hacia los nuevos títulos o privilegios no se debía enteramente a las sospechas de impureza sino al miedo de la invasión de los nuevos ricos.

señalaba Maravall, pero paralelo al de la honra, que garantizaba un reducido número elitista como no lo hacía el criterio racial.

De este modo, la extendida obsesión social por la pureza habría resultado en un código de honor dramatizado, convencional en este sentido, aunque respondiese a un trasunto real. La muerte de las mujeres se transformaría es una transposición artística de la importancia de la limpieza de sangre. Esta transferencia mimética puede producirse por la similitud entre limpieza de sangre y honor sexual, similitud basada en el papel pasivo de un hombre que “padece” la acción de las mujeres en el teatro así como en la vida real “padece” unos antepasados que no puede elegir. Pero mientras en el último terreno nada puede hacerse, la venganza contra las mujeres sí que resultaba factible en escena.

Aunque en la vida real el orgullo de un español del Siglo de Oro no se cifrase en su mujer sino en su estatus social, éste tenía dos claros componentes virtualmente inseparables para McKendrick (1984: 324): nobleza y limpieza de sangre. Para el noble su identidad pasa por el estamento social al que pertenece, y dicha pertenencia se basaba en la combinación de honor, nobleza y limpieza, inseparables según McKendrick. Evidentemente, la nobleza de sangre no podía compararse con la nobleza de privilegio aunque había básicamente dos modos o canales para ascender en la escala social: el dinero y el honor. Este último en realidad dependía de la estima social de dicho honor aunque, en todo caso, el deseo de ascenso social conduce a la fosilización del orden establecido y de ciertas fórmulas vacías del honor (McKendrick, 1984: 325).

El afán de honra social creció exponencialmente en España con el comienzo del siglo XVI, por lo que toda señal de falta de respeto o amenaza del estatus social había de ser atajada y, según McKendrick (1984: 327), ya hacia finales del siglo XVI la presión social que recibían los conversos era importante. Así, la comedia partiría de la base (aunque a nuestro juicio no se argumenta de forma sólida por qué) de que “nobility, honour, and purity of blood were all and the same” (*op. cit.*). Esta afirmación

se ilustra con ciertos ejemplos como que, en la vida real, la mera sospecha de no tener limpieza de sangre podía evitar la admisión de dicha persona en ciertos colegios mayores u órdenes militares, además de ser un tema de conversación constante en una sociedad, según McKendrick, obsesionada con su propia identidad.

Así, la permanente sensación de amenaza sí que sería una realidad para el hombre honrado que, en cualquier ocasión, podía ver su honra alienada por la sociedad. Las obsesiones por la honra sexual que tomaban cuerpo en los escenarios eran una metamorfosis de las obsesiones por el estatus real de la vida cotidiana. Esta transferencia de un ámbito a otro tendía a transponer otros elementos como, por ejemplo, el modo de resolver una afrenta. Si en la vida real se recurría a la justicia, en los dramas se producía el derramamiento de sangre. En este sentido, el teatro revertía una realidad (McKendrick, 1984: 331) en la que no se sospechaba tanto de la pureza de la mujer como de la de sus antepasados. Por tanto, la fijación con el honor sexual habría sido más bien un constructo propio de la comedia y que declinaría con ella (1984: 330).

Este cambio temático se debería al mayor potencial dramático del tema de la honra sexual en relación a la limpieza de sangre, y habría producido un sinnúmero de relaciones analógicas entre una y otra esfera del honor, como lo es en ambos casos el conflicto entre la esfera individual y la colectiva. Puesto que la supervivencia del teatro dependía del apoyo popular en su gran mayoría, la temática del honor sexual contribuía a democratizarlo al transferirlo a un ámbito de la experiencia en íntima relación con la masculinidad. El ideal masculino era aquello que esperaba ver el público en escena, asevera McKendrick (1984: 332) aunque esta afirmación nos parece demasiado evidente y simplista.

Según ella, los asuntos de sangre o de política preocupaban únicamente a las élites, por lo que el honor sexual se convierte en el impulso primario de la acción, de un modo u otro, en cualquier comedia del Siglo de Oro. Evidentemente, este constructo dramático proyectaba la imagen de un marido que en vez de recurrir a la justicia se

convertía en el héroe que responde ante el desafío a su honor. Las quejas acerca de la esclavitud del honor serían reales –también para el público– por lo que se daría la ambivalencia del mensaje que siempre se ha destacado en torno a la comedia.

Otras explicaciones de corte más psico-social, como aquella que ofrece Larson (1977) en torno a los dramas de honra de Lope, tratan de dar respuesta a la misma intuición de McKendrick (1984), esto es, que ciertamente había elementos en la sociedad barroca que producían efectos similares a los del código del honor en las comedias. Según Larson, dicha obsesión por el honor respondería a un sentimiento de emasculación forzosa por parte de la nobleza, que al haber perdido su estatuto caballeresco trataría de combatir esa creciente sensación de inseguridad aferrándose a imperativos como el de la venganza del honor. En este sentido, las representaciones de dichas venganzas contribuirían a una participación indirecta del público en aquella violencia que se esfuerza por evitar en su vida cotidiana.

Sin embargo, tal y como Maravall expone en *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (1979), no creemos que la limpieza de sangre subyaciese a la transposición mimética que se plasma en la honra sexual de la comedia, o por lo menos no de forma exclusiva y principal. No obstante, coincidimos con McKendrick y Larson en la certeza de que algo real latía tras la obsesión dramática por la honra. Como bien afirma Laitenberger (1998: 39) “el código no es una ficción pura (si no tampoco se explicaría su presencia casi obsesiva en el teatro)”. Cañas Murillo (1995), en esa misma línea, insiste en la imposibilidad de parodiar, criticar o distanciarse del código de honor, como se supone que hacían los dramaturgos en sus obras, si no había de facto un código del que burlarse. No se puede obviar la importancia del honor relegándolo a la condición de mera —aunque potente— convención dramática, aunque esta ha sido una de las soluciones más recurrentes en la crítica de los últimos años.

2.3.2. Una perspectiva ideológica de la honra en la comedia

Así, como ya habíamos adelantado, pronto se empieza a considerar que los dramaturgos, más que aprobar y refrendar el orden establecido a través de sus comedias de honor conyugal, parecen más bien rechazar los crímenes de honra que en ellas aparecen. En el mismo año en que Correa publica sus conocidas reflexiones en torno a la honra, Cyril A. Jones publica un artículo titulado “Honour in Spanish Golden-Age drama: its relation to real life and to morals” (1958) en el cual sugiere por primera vez la condición de convención dramática del honor en la comedia española del Siglo de Oro. Jones hace hincapié en la misma transformación artística y en el interés que tiene para el espectador dicha transposición. Ese debería ser por tanto el objeto de los estudios sobre el motivo dramático del honor, reivindica, y no su relación con la vida real e histórica. Esta larga cita es representativa del núcleo de sus tesis:

The code of honor in Spanish drama of the Golden Age is a convention which, although not entirely divorced from reality or from morals, is closely concerned with neither of those things, and a defence of the code of honor, or an attack on it, should not refer to the conditions of real life, nor to any contemporary moral opinions, without bearing in mind that it is a bound up with the popular entertainment of the time⁷⁹ (Jones, 1958: 206)

Por el contrario, según Jones el honor funciona sobre las tablas, en esencia, como una convención dramática que permite la combinación de temas diversos y, a la vez, es capaz de dotar a la trama de acción. Así, el dramaturgo se hallaría en muchas ocasiones en las antípodas de comulgar con el código de honor que, según la

⁷⁹ El código de honor en el teatro español del Siglo de Oro es una convención que, aunque no está enteramente divorciada de la realidad o la moral, tampoco está directamente vinculada con ninguna de estas dos cosas. Una defensa del código del honor o un ataque al mismo no podía referirse en ningún caso a las condiciones de la vida real ni a las opiniones morales de los contemporáneos sin que se tuviera permanentemente en cuenta que se trataba del entretenimiento popular de la época.

interpretación muchas veces vigente desde el siglo XVIII, parecía defender o, por lo menos, justificar.

Unos años más tarde, en 1965, Jones publica “Spanish Honour as historical phenomenon, convention and artistic motive”, artículo en el que reivindica y amplía su hipótesis anterior. El énfasis sobre el honor se haría en orden a contar algo esencial del ser humano, por lo que don Gutierre no sería ya —o no únicamente— un monstruo desalmado sino un hombre con una obsesión que le genera un profundo conflicto interno (Jones, 1965: 36). En este sentido, también han hecho enorme fortuna crítica sus consideraciones sobre la importancia de la aparentemente irrelevante trama de Rosaura en *La vida es sueño*. A propósito de esta obra, Jones afirma que “Calderón’s attitude to honour seems to me far more complex —less monolithic and static— than is generally admitted” (1965: 37), aunque reivindica el estudio no tanto de la opinión personal del autor como del uso dramático que hace del honor.

El objetivo principal del dramaturgo sería según Jones el de mostrar la naturaleza del ser humano y de su comportamiento, necesariamente ambiguos. Esa humanidad no se muestra en los personajes de Calderón a través de una dimensión heroica (al modo de Shakespeare) sino en relación a su relativa anonimia, a su normalidad o falta de personalidad marcada que se torna, progresivamente, en abstracción y tipologización en los autos sacramentales que dominan la última parte de su producción (Jones, 1965: 39). El honor, en definitiva, no funcionaría únicamente como catalizador sino como reflejo de ciertas verdades del ser humano. Este último rasgo, evidentemente, lo recuperaremos más adelante.

En la propuesta de Jones, McKendrick (1984) identifica dos problemas importantes. El primero es la autonomía exagerada de la obra de arte, que no basaría el nudo de sus tramas en ningún elemento con correlato tangible en el mundo del espectador. Así, la honra que aparece en los dramas nada tendría que ver con la vida del público sino que sería una convención dramática poderosa por su capacidad de concitar

diversidad de temas del gusto de público en torno a sí. Evidentemente, sabemos sin embargo que la mimesis artística siempre ha de tener presente aunque sea de forma remota un referente de la vida real que transformar de modo artístico.

Por otra parte, McKendrick pone de relieve el segundo problema que identifica y que podría resumirse del siguiente modo: si no había un correlato del honor en el contexto real de los dramaturgos, ¿qué sentido tendría criticar la absurda ley del honor? ¿por qué habrían de quejarse de forma velada los autores de un mera convención dramática? Así, según McKendrick la perspectiva crítica de Jones —muy extendida— no podría sostenerse dado que combina, por una parte, el cuestionamiento del código de la honra por parte de los escritores y, por otra parte, el estatuto puramente convencional de dicho código: “if the honour code was merely a dramatic convention unrelated to life, why bother to sabotage it?” (1984: 317). En nuestra opinión esta objeción no deja de ser un poco simple en la medida en que Jones (y otros críticos que defienden posturas similares) no niegan de plano que hubiese elementos reales en la vida del hombre barroco que hubiesen podido inspirar una relación mimética con el drama de honor, sino que el código de la honra, con la rigidez con que aparece en teatro, es una cuestión convencional con la que los escritores no podían identificarse. Por otra parte, ha de entenderse con claridad que la postura de Jones nace por oposición a aquellos autores que veían en los dramas de honra un reflejo fidedigno de la realidad aurisecular, como por ejemplo, Valbuena Briones..

También Neuschäfer (1973: 102) afirma que se puede detectar una posición más bien crítica de Calderón con respecto a la realidad que escenifica y lo hace en base al “desconsuelo” que desprenden estas piezas y a su construcción trágica, por lo que afirma que Calderón hace “la crítica del sistema sin necesidad de pronunciarse abiertamente contra él. Se trata de una forma de crítica que podría calificarse de hipócrita pero que es la adecuada cuando la crítica abierta no es posible”. En este sentido, Neuschäfer coincide con Américo Castro, cuando este afirmaba que las quejas contra la dictadura de la limpieza de sangre no era posible hacerlas de forma abierta en el seno de la sociedad barroca.

Por ello, conviene detenerse en este punto tantas veces señalado por la crítica: las quejas de los maridos contra el rígido código de honor. Estas habrían tenido una función muy distinta según decidamos seguir cualquiera de las diversas interpretaciones que se han ido realizando a este respecto. Hay quien adivina la voz del propio Calderón protestando contra el código del honor (en este sentido Menéndez Pelayo es el máximo exponente de esta corriente, ya que afirma que Calderón “tenía por locura y aberración estos extremos del principio del honor, y lo dice a cada paso en boca de sus propios personajes) o quien, como Menéndez Pidal (1964: 36) observa en estas quejas “la señal de que el protagonista se somete a una obligación” social por la que renuncia a su egoísmo.

Laitenberger (1998: 33) observa por el contrario que con estas quejas se producía un “aumento de la tensión dramática antes de llegar al punto culminante de la venganza”, a la par que se subrayaba que el marido cargaba con “el peso de unas obligaciones que el vulgo no tiene”. Jones no es determinante al respecto de la posición de Calderón con respecto a la venganza de honra teatral: en su opinión el autor dramático no aprueba ni desaprueba el código de forma completa y además, en el caso de Calderón, su postura va variando con los años y tiende a ser progresivamente más crítica.

De forma similar a la de Jones, aunque sin adentrarse de forma particular en los terrenos de las convenciones del género dramático, O'Connor (1982) también avala la existencia de una intención crítica en *EMDSH* que, mediante una “intensificación” artística y recurriendo a la ironía, daría cuenta de una crítica social por parte de Calderón a la peligrosa situación de las mujeres. Según O'Connor (1982: 787), “en esta obra Calderón desinfla la autoimagen heroica de la España masculina al reducirla a una tipificación contemporánea. En vez de producir acciones virtuosas dignas de alabanza, esta sociedad masculina mantiene un código del honor degenerado que promueve el vicio”. Como podemos ver, la tajante opinión de O'Connor sitúa tanto a Mencía como a Leonor del lado de las víctimas, y Calderón, lejos de utilizar la temática del honor para

reflejar una época determinada, lo haría para criticar “las demandas inmorales del honor” (1982: 788). Si efectivamente se podría uno identificar de algún modo con la pasión violenta de don Juan Roca, eso nos resulta imposible con la frialdad de don Gutierre, pues “Calderón eliminó la pasión como móvil del asesinato de doña Mencía para demostrar las consecuencias lógicas de un don Gutierre al desvalorar a las mujeres” (*ibid.*). Así, según O'Connor, mediante la trágica ironía del final en boda Calderón estaría criticando la injusticia de trato que sufrían las mujeres en aquellos siglos.

Por nuestra parte, por muy necesario que parezca en ocasiones salvar a Calderón de tal o cual marbete reaccionario, consideramos que resulta todavía más ilusorio pretender que Calderón fuera un feminista *avant-la-lettre* del tipo que plantea O'Connor, aunque no cabe ninguna duda de que resulta todavía más peregrino acusarlo de posicionarse a favor de los crímenes de honra, como hiciera en su día Menéndez Pelayo. Evidentemente, no podemos desvincular esta temática de sus posibles intenciones morales, pues consideramos que toda obra de arte es moral, en mayor o menor medida, como planteaba el propio Walter Benjamin (1990). Sin embargo, creemos que es la menos relevante de las perspectivas que aparecen en los dramas de honra de Calderón. De hecho, Antonio Regalado denuncia en su genial estudio “el prejuicio que confunde la representación artística de rigurosos códigos de comportamiento con intenciones del autor y valores morales de la sociedad que supuestamente refleja la obra” (1995, vol. I: 146)

A modo de compendio de esta y otras posturas similares, queremos recoger un trabajo de Morón Arroyo (1983) que sintetiza de forma magistral las múltiples interpretaciones ideológicas a que ha dado pie el honor en los dramas de honra. Éste afirma que en *EMDSH* “el honor exhibe toda la gama de valores de que es susceptible desde el punto de vista moral: es una valor cristiano, paracristiano y anticristiano” (1983: 529). Representa a la vez el bien apetecible por excelencia a la vez que parece remitir a una “ética secular”, fundamento de la conducta de los nobles. Por ello, parece actuar en ciertos momentos como una ley objetiva mientras que en otros puntos parece

conformar lo íntimo de la personalidad. Por todo ello, Morón Arroyo abandona la posibilidad de tomar una senda interpretativa ideológica, pues resultaría “simplista decidir si en esta obra Calderón se sitúa en favor o en contra del código; condena la conducta de Gutierre, pero el drama no es ni la condena ni la exculpación, sino la investigación de ciertas posibilidades de conducta humana, y de algunas formas lícitas e ilícitas de interpretar la honra” (*ibid.*). Este tipo de interpretación que sugiere Morón Arroyo está hondamente vinculada con las lecturas de tipo estético que vamos a trabajar a continuación.

2.3.3. El honor vinculado a un género dramático: su faceta estética

Como podemos imaginar, esta tercera manera en que podemos entender el papel de la honra está directamente vinculada a las observaciones de Jones (1958 y 1965), que señaló de forma profusa el papel convencional, en un sentido estético, de la honra. Sin embargo, dado que en ciertos puntos de su análisis Jones parece poner el acento en la dimensión crítica (o en su ausencia) de los autores que recurren la temática de la honra, queremos hacer hincapié, por nuestra parte, en la fundamental clave genérica para comprender este subtipo dramático concreto.

Así, Menéndez Pidal (1964), por su parte, elaboró una afortunada reflexión en torno al honor en el teatro de Lope que parece avalar, en principio, aquellas primeras visiones de la honra como un rígido e inamovible código histórico que habría de ser respetado. Menéndez Pidal reconoce, no obstante, que se trata de algo más que un código rígido similar al legal, sino que parece discernir que “hay en el antiguo sentimiento del honor algunos aspectos que pugnan muy honda y complicadamente con otros sentimientos” (1964: 145) y que el honor en el teatro parecía ser el “principio básico sobre el que se asienta la dignidad, la nobleza entera de la vida humana” (1964: 171).

A pesar de poder parecer poco fino en su análisis, Menéndez Pidal observa con claridad que el honor como temática se produce de modo muy diverso según el género literario en que aparezca. Si bien daría lugar a críticas y reflexiones negativas cuando aparece en una novela, “el teatro exigía entregarse a los sentimientos de mayor efectismo” (1964: 160). Si bien Lope reclamaba para sí haber reprobado los desenlaces sanguinarios toda la vida, parece admitir que dichos finales eran una especie de requisito del guión y estaban directamente vinculados a aparecer en el teatro solo en el género que llamamos tragedia de honra. De aparecer, por ejemplo, en una comedia, el conflicto se solía resolver por medio de soluciones menos trágicas, más pacíficas y el tema se trataba, en definitiva, “en un tono menor” (1964: 167). Así, no sólo el género

literario sino también el subgénero determinaban esos finales de venganza subrepticia y secreta que eran tan populares entre el público. La imagen de la honra proyectada, también según Laitenberger (1998: 16) dependía del subgénero teatral en que apareciese, ya que en el caso de la honra conyugal “se sustituye la venganza 'oficial' castigando un crimen de sustitución, organizado a propósito, ajeno al caso de honra y que permite ocultar la misma causa infamante”. En teatro, no como en otros géneros literarios como por ejemplo la novela, la honra aparecería siempre vinculada a la opinión y desgajada de la noción de íntima valía personal.

Ignacio Arellano (2011) también se detiene en el primer teatro de Lope para ilustrar la temática del honor en la comedia aurisecular. Este es también nuestro motivo para recoger sus principales aportaciones en torno a un tema que “se ha considerado un componente básico del teatro (y de la mentalidad) del siglo de Oro, y se ha explicado acudiendo a distintas raíces y circunstancias, confluientes o no” (Arellano, 2011: 92).

Realmente, como a Arellano, nos interesa cómo el tema del honor se produce de forma dramática y es capaz de funcionar en el seno de la estructura dramática. Las tesis de Rey Hazas (1991: 253), inspirado por críticos del XIX como Schlegel o Viel-Castel, sugieren que el honor funcionaría en el seno de la maquinaria dramática de forma similar al destino en las tragedias, ya que impone, al igual que el destino, actos de lo más sublime o de lo más bajo sin parecer pertenecer a los propios personajes, que se ven movidos por algo superior a ellos mismos. No está lejos esta perspectiva, como podemos observar, de la que nos propone Jones (1965), aunque introduce el matiz del imperativo de la honra, que en determinadas ocasiones se asocia según Rey Hazas (1991: 262) con la “calidad de caballero modélico” de determinados personajes masculinos. En una línea también parecida, Walter Benjamin (1990: 124) afirmó que hay una notable maestría de Calderón en convertir los efectos teatrales en poesía, e ilustró esa máxima valiéndose del ejemplo del honor y los celos del Tetrarca que aparecen en *El mayor monstruo del mundo*. Benjamin afirma que “por mediación de los celos, Herodes está sometido al destino” trágico, que los celos de honor funcionan en el drama español como el destino en la tragedia clásica.

Marc Vitse (1988) elabora una interpretación ligeramente más compleja que las que hemos barajado, ya que entiende que las leyes de la honra rigen en realidad las leyes dramáticas y constituyen de forma efectiva “les principes organiques de la société dramatique, destinés, dans l’invisibilité même de leurs aspects interdépendants, à réguler les conduites individuelles” (Vitse, 1988: 401)⁸⁰. Comparar las leyes de la comedia con las de la vida real de los españoles del Siglo de Oro tendría, según Vitse, el mismo sentido que contraponer el honor de opinión al honor individual o las exigencias morales de la comedia con el Evangelio. En todos estos casos nos equivocaríamos al relacionar dos códigos tan separados como lo están teatro y realidad. Arellano (2011: 97) reconoce en este sentido:

la verdad es que el honor en el teatro comprende numerosos aspectos y se manifiesta en muchos detalles y motivos en contextos diferentes: aparece como honor debido al estatuto nobiliario, como estribado en el valor personal o en la virtud (siempre que se reconozca por los demás), se cimienta en la virtud de la mujer, obliga a la venganza honrosa...etc. Reducirlo a un esquema binario, en cualquier vía interpretativa, es poco eficaz.

Según Arellano (2011: 99), explicaciones como algunas de las interiores obviarían un importante aspecto que es el genérico. Los motivos del honor se tratan de modos muy diversos según las estructuras dramáticas en que se hallen, por lo que resulta muy aventurado negar de plano la existencia de un código de la honra tan presente en las obras.

En el caso del teatro de Lope de Vega, como estudia Arellano, antes de escribir *Los comendadores de Córdoba* (1598) los casos y conflictos de honra encuentran siempre soluciones cómicas. De hecho, Oleza (1981) apunta en este sentido a una

⁸⁰ Los principios orgánicos de la sociedad dramática destinados, en la propia invisibilidad de sus aspectos interdependientes, a regular las conductas individuales.

presencia de la honra como “motor dramático”, especialmente en los géneros de comedia urbana o en los “dramas de hechos famosos”. Como podemos ver, esta explicación estaría más cerca de la idea de “convención” de Jones (1958), en el sentido en que es un elemento que produce teatralidad y que sirve como catalizador de la trama.

Arellano aduce que “en etapas posteriores, incluida la calderoniana, el honor presentará la misma diversidad de tratamientos según géneros: en la comedia de capa y espada se someterá a una degradación cómica evidente” (2011: 101), cosa que no sucederá en los dramas de honor conyugal. Así, según el género dramático o el punto de vista en que aparezca, el honor y su consideración variarán de forma incontestable.

Por ejemplo, cuando un plebeyo reclamaba un respeto a su honra o hacía gala de pundonor en las comedias, despertaba admiración por reclamar para sí algo que era considerado, de forma casi exclusiva, patrimonio de la nobleza. No obstante, el honor podía también aparecer (y lo hace de forma creciente en la comedia española) como una carga opresiva, un motivo de queja por su injusticia intrínseca. Oostendorp (1962) destaca no obstante a este respecto que el conflicto podía surgir más bien, en ciertas ocasiones, del conflicto dual entre amor y honor (o individuo-sociedad, si se quiere) más que de una condición absolutamente opresiva del código de la honra.

Como decíamos, en según qué géneros la honra se identifica con la vida y perderla equivale a la muerte para los protagonistas, mientras que en otras, por ejemplo las comedias de hechos famosos o —desde luego— en los entremeses, “la honra conyugal es poco significativa” (Arellano, 2011: 106). Estos géneros funcionan siempre con la modalidad risible del código del honor, con su vertiente no dramática.

Sin embargo, los dramas de honor conyugal funcionan de un modo absolutamente distinto. Se acepta por lo general que *Los comendadores de Córdoba* (llevada a los escenarios en torno a 1596 y publicada en 1609) es el primer drama de

honor conyugal propiamente dicho en la medida en que la que el código del honor aparece de forma definida y explícita, aunque no tenga todavía los esquemas de la comedia nueva que aparecerán a partir de *El castigo sin venganza* (1631). Según Arellano (2011: 108), aparecen ya ciertos motivos clásicos del código como la venganza de la deshonra o la loa de dicha venganza por parte del rey. Sin embargo, esta obra de Lope también podría ser enmarcada en el género definido por Alfredo Hermenegildo (1973) como la “tragedia del horror”, que se habría dado en España entre el último cuarto del siglo XVI y primeros años del XVII.

La obra de Lope coincide con este último género no sólo cronológicamente, sino que también da cuenta de una serie de características del teatro de truculencias: la mezcla de lo cómico con lo trágico, así como los personajes de un elevado rango social, el fondo histórico de la acción y, sobre todo, peripecias sangrientas y crueles. No vamos a detenernos en este subgénero vacilante, previo al asentamiento de la comedia nueva, pero sí destacaremos la importancia del código de honra en el asentamiento de una estilística nueva, de un género dramático nuevo. Retomaremos la cuestión genérica en el siguiente apartado, no obstante.

Así, en comedias posteriores, Lope trata de nuevo el tema del honor de modo mucho más ligero, y aunque pone la honra en boca de todos sus personajes, estos no parecen capaces de reivindicar su honra y, en definitiva, se dan numerosos casos de baja comicidad dado que el espectador es perfectamente consciente, según Arellano (2011: 113), de “la distancia que separa al código ideal de las conductas y categorías vigentes, de manera que la reivindicación honrosa a menudo se hace parodia”. Por tanto, en las comedias cómicas el código de honor, a pesar de ser abundantemente invocado, resulta inoperante puesto que no influye en las conductas dramáticas de los personajes, dado que no forma parte de su cosmovisión.

Lo mismo sucede con Calderón, según Arellano (2011: 118); el “gran maestro del honor” lo trata de forma muy distinta cuando hace una comedia de capa y espada

que cuando escribe, por poner el ejemplo que usa Arellano, *El médico de su honra*. Así, no deberíamos en ningún caso hablar del código del honor en general, sino más bien tratarlo siempre en clave genérica, pues este tipo de explicación ayuda a dar sentido a finales más heterodoxos o difíciles de explicar.

En ese sentido, resultaría una pérdida de tiempo tratar de discernir el motivo literal de la honra, insiste Arellano, sino que convendría más bien identificar cuáles son las metáforas expresivas que se activan en su presencia en cada caso genérico concreto. Por ejemplo, en el caso de *El médico de su honra*, el honor se articularía fuertemente con la temática del conflicto humano de la incomunicación, como propone Morón Arroyo (1983: 522):

La obra es una investigación profunda de la dialéctica entre el diálogo y la sangre en la convivencia humana. *El médico de su honra* es un drama de honor; no tengo inconveniente en respetar la nomenclatura recibida; pero lo importante no es el honor, sino el drama, es decir, la maestría con que se conduce una historia tópica para producir una tragedia y una gran obra de arte; en este sentido el tema de la obra es la rotura de la comunicación, no el honor.

A propósito precisamente de esta misma obra, Armendáriz (2007: 28) señala que cada género supone “un marco de emisión y recepción distinto en función de la convencionalidad de un género determinado”, o dicho de otro modo, de lo fijado que esté el género, que creará por tanto, un determinado horizonte de expectativas en el público, en este caso de los dramas de honor conyugal, por ejemplo, la dimensión espectacular del género parece demandar lo sangriento en la escenografía. Como señala Alfonso de Toro (1998: 216) primaba por tanto la función estética de la honra que conduciría a producir *admiratio* y *perturbatio* precisamente por la elección de ese molde genérico. Este mismo autor, muy citado por López-Peláez por el marcado carácter semiótico de sus trabajos, había afirmado en un trabajo anterior sobre los dramas de honor que “a cada proceso comunicativo le precede un conjunto de reglas/*codex* que a su vez se desprenden de una convención cultural”, (de Toro, 1981: 284). Así, el sistema

dramático efectúa una transformación del sistema real del honor para pasar a funcionar prácticamente como un sistema autónomo, por lo que en nuestro caso no hemos querido insistir en la dimensión historicista del concepto de honor.

Por poner un ejemplo de otro género literario que verse sobre el honor, en el caso de la narrativa de María de Zayas la honra era también tratada como uno de los temas predominantes, aunque desde una perspectiva genérica absolutamente distinta. El paso de lo teatral a lo narrativo se suma a la perspectiva femenina de sus novelas, de lo cual resulta una temática de la honra muy diferente de la que hemos analizado hasta ahora.

Indudablemente, en el caso de las novelas amorosas de María de Zayas, el espacio del miedo es el mismo, es al ámbito doméstico donde se ejerce la violencia contra las mujeres. En los mundos de Zayas la casa aparece como “un lugar de violencia donde la mujer es golpeada, envenenada, desangrada y ahorcada por maridos, cuñados, suegros y hermanos”, como afirma Olivares, en su prólogo a la edición de las obras de María de Zayas (2004). Las imágenes medievales de mujeres poderosas han dado paso en el Barroco a la dependencia, la sumisión y la subordinación. No sólo, sino que en las novelas de Zayas la mujer aparece como el frágil recipiente del honor masculino a pesar de sus propias inclinaciones. Según Olivares, el tema de la honra da pie a las críticas de Zayas a la institución matrimonial y a su reivindicación de la mujer como sujeto real y activo de la literatura (2004: 64).

Tanto es así, que en algunas de sus obras los casos de honra se resuelven de modos absolutamente sorprendentes, como cuando es la mujer el propio agente restaurador de su honra o cuando se casa con un hombre que conoce su estado de deshonra. Una solución similar, sobre las tablas, provocó que Rojas Zorrilla fuera silbado por sus contemporáneos (Olivares, 2004: 74). En *Al fin se paga todo*, por ejemplo, Hipólita manipula el propio código de la honra para lograr su objetivo e irónicamente resultar honrada. En efecto, María de Zayas vinculó de un modo incuestionable el honor femenino con la venganza femenina y rechazó soluciones convencionales.

Asimismo, William Clamurro (1989) destaca de las novelas de Zayas la permanente contienda entre la interacción de lo masculino y lo femenino, plasmada en la tensión entre el deseo y las exigencias de la honra. Además, subraya, cualquier conflicto se resuelve en la novela zayesca en violencia contra la mujer, por lo que Clamurro afirma que la potente convención de la honra funciona en estas obras como “clave cifrada”, útil para dramatizar (1989: 405)

Cuando María de Zayas adapta a la novela del caso de los comendadores cordobeses, acaecido en 1448, ya había escrito Lope *Los comendadores de Córdoba*. Ella titula su obra *Estragos que causa el vicio*. Según Clamurro, en dicha masacre el marido, por una parte, “encarna el código del honor llevado a sus últimas consecuencias lógicas” (1989: 409) pero a la vez encarna el deseo y los celos desatados, las pasiones desordenadas. Esta perspectiva de la honra podemos vincularla con la propuesta por Bandera en *The sacred game*. Esto es, que todo aquello que provendría directamente de la fría ley del honor en la venganza del marido también podría tener su origen en unos celos locos y desatados, en un deseo enfermizo de posesión que se traviste de culto a un código inflexible.

Así, podemos concluir que tanto la obra narrativa zayesca como un estudio sobre los casos de honra en el primer teatro de Lope de Vega podrían fácilmente refrendar la postura de Arellano (2011) o de Menéndez Pidal (1964), entre otros, según la cual el honor funcionaría de un modo u otro según el género literario en que aparece.

2.3.4. Otras perspectivas críticas y conclusiones

El estudio de Ana Armendáriz (2007) que hemos citado al principio de este apartado recoge otras muchas perspectivas críticas en torno a *El médico de su honra* (psicológica, moral, religiosa, estética, antropológica, etc.) que, recordemos, la propia autora hace extensible a la comprensión de la honra en la comedia nueva. Sin embargo, nos parece que su análisis pierde precisión descriptiva cuando se detiene en determinados estudios más detallistas o parciales, matices que no creemos que contribuyan a formarnos una idea de conjunto del funcionamiento de la honra en estos dramas. Por poner un ejemplo, el estudio de Lauer (1991), de corte más bien psicoanalítico, parece abundar en las dinámicas de las relaciones entre personajes más que en el elemento de la honra en sí, por lo que los estudios de algún aspecto parcial de estas obras, similares al de Lauer, serán recogidos cuando analicemos pormenorizadamente los textos dramáticos.

No obstante, sí que queremos citar las conclusiones de Armendáriz, quien señala que actualmente las perspectivas de mayor fortuna crítica en torno a los dramas de honra son las de índole estética, como las de Vitse, Morón Arroyo y Wardropper, por ejemplo, que hemos recogido brevemente y desarrollaremos más adelante cuando abordemos la cuestión genérica. Por último, también destacan algunas investigaciones que se consideran más modernas como las de Bandera (1997) o Carrión (2010b) que, por su parte, parecen querer dar una luz nueva a la verdad del ser humano a través de estos estudios sobre los dramas de honra.

Coincidimos con Armendáriz en el interés de estas investigaciones de tipo más “antropológico”, si se quiere, y en la mayor vigencia del criterio estético sobre los otros en la actualidad. No obstante, consideramos que una adecuada combinación de las perspectivas de índole histórica, ideológica y estética con la teoría mimética es fundamental para no empobrecer (o “ideologizar” en exceso) nuestro análisis. Así, estos tres aspectos nos parecen resumir las posturas más relevantes en torno a los dramas de

honra y apuntan a varios elementos que no hemos de perder de vista. Por una parte, consideramos que hemos de asumir la referencialidad (por lo menos parcial) de la honra a un elemento realmente presente en la sociedad barroca. Así, la honra en la comedia habría funcionado como paradigma de la pertenencia identitaria tanto al estamento noble como al de cristiano viejo aunque, ciertamente, los argumentos en favor de esta posición nos parecen menos convincentes que los de clase social.

En segundo lugar, conviene no perder de vista la perspectiva ideológica de los dramas de honra, pues si bien este tipo de estudios parecen ciertamente trasnochados (y especialmente en el caso de Calderón, un poeta muy proclive a ser condenado o salvado) hay elementos tan ambiguos en los dramas de honra como lo son sus finales que, en ocasiones, no podemos abstraernos a esa pregunta en torno a la intención del autor que, no obstante, intentaremos evitar en la medida de lo posible. Tampoco podemos obviar que la especial clarividencia o consciencia que asigna la teoría mimética a determinados autores a propósito de la realidad antropológica que muestran en sus obras mantiene un cierto vínculo con la noción de intencionalidad de la obra artística. Evidentemente, se han superado etiquetas más simplistas como las de “aprobar” o “condenar” los crímenes de honor pero tampoco debemos ignorar la vinculación política de la escritura teatral con el objeto teatralizado.

Por último, a pesar de mantener siempre a mano las lecturas de corte más histórico o ideológico, nuestra guía serán principalmente las interpretaciones y relecturas en clave estética de los dramas de honra. Resulta de todo punto fundamental reseñar las características de este subgénero dramático tan particular y vincularlo, como nos disponemos a hacer, con la tradición teatral y el estudio de sus géneros en el siglo XVII, disciplina apasionante y de lo más prolija.

2.4. Algunas consideraciones genéricas en torno a la tragedia de la honra

2.4.1. La existencia de la tragedia en España

Abordar, como nos disponemos a hacer, los límites de cualquier género dramático en el Barroco implica un trabajo dubitativo pero paradójicamente también casi hercúleo por lo vacilante de la constitución canónica de aquellos —no hay más que pensar en los debates sobre la mezcla tragicómica en el *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega— y por la implícita variedad que suponía una rica terminología, muy poco estudiada en profundidad hasta recientemente. Y éste era, también, el caso de la tragedia.

No podemos obviar la fundacional definición aristotélica de la tragedia, ya que fue, en definitiva, la que trataron de parafrasear todos y cada uno de los preceptistas que sobre ella escribieron en el Siglo de Oro: la tragedia era según el estagirita “imitación de una acción de carácter elevado y completa, de una cierta extensión, en un lenguaje sazonado de una especie particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que, al suscitar piedad y temor, opera la purga propia a tales emociones” (*Poética*, 1449b).

En el *Diccionario histórico-crítico de la práctica escénica de los Siglos de Oro*⁸¹ se testimonia una abundante variedad en la terminología (y en los matices) del lexema “tragedia”, partiendo de las definiciones otorgadas por los corpus lexicográficos clásicos (de Covarrubias al *Diccionario de Autoridades* o al de Terreros) y recogiendo múltiples testimonios textuales de distintas fuentes —autoridades teóricas, literarias o dramáticas—. Se puede constatar, sobre todo, la acepción de género dramático contrapuesto a la comedia, al margen de que el término se entiende, en otras muchas

⁸¹ Rodríguez Cuadros, Evangelina (Dir.), *Diccionario histórico-crítico de la práctica escénica de los Siglos de Oro* [parnaseo.uv.es/Ars/ART6/diccionario/inicio.html]. Citaremos en adelante como DPESO.

ocasiones, de un modo más genérico y coloquial, en su sentido de suceso desdichado y lamentable.

Para caracterizar la tragedia se habría de partir siempre, como ya hemos adelantado, de las consideraciones de Aristóteles que no se limitaban únicamente al rango social de los personajes, sino que también tomaban en consideración el mismo argumento (*fábula*, mito casi siempre en su caso) de la obra y, naturalmente, su desenlace catártico. Estos tres elementos se elevan a la categoría de norma a partir de la revalorización de Aristóteles y su relectura en latín y lenguas romances, especialmente en el último tercio del siglo XVI, incidiendo en el debate final entre el férreo aristotelismo clasicista y el flexible neoaristotelismo que caracterizó al teatro español o al inglés de la misma época.⁸²

En origen, las fuentes de los dramaturgos y preceptistas españoles fueron las autoridades filológicas más que el propio Aristóteles y, como señalaba Rinaldo Froldi (1989), la práctica ausencia de debate aristotélico en España en el siglo XVI pudo causar una aparente falta de modelo asentado de tragedia. No obstante, esta opinión ha sido desmentida no sólo por los abundantes testimonios teóricos recogidos por otros estudiosos sino por la propia experiencia dramaturgica de los autores teatrales que fue siempre por delante de la teoría. Por ello, como ha sugerido Rodríguez Cuadros (2003: 70), se debería “relativizar la perplejidad que ha producido la vacilante terminología técnica para designar, en el siglo XVI, la materia trágica”.

A finales del siglo XVI, Alfonso López Pinciano (ca. 1547-1627) en su fundamental *Philosophia Antigua Poética* (1596) trata de caracterizar los géneros dramáticos debatiendo ya algunas exageraciones de la época e intentando abogar por una lectura más flexible de los preceptos o reglas de Aristóteles, otorgando a la

⁸² Conviene referir aquí la obra de Margarete Newels de 1996, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, que recoge de forma magistral el asentamiento de los diversos géneros dramáticos en España.

construcción de la acción (*imitatio actionis*) una importancia muy evidente. La tragedia, pues, quedaría especialmente caracterizada para el Pinciano por su efecto en los ánimos del espectador, esto es, la purgación de afectos como miedo y compasión.

La catarsis se puede producir para el Pinciano sobre todo a través de medios patéticos (pero también, de acuerdo con la matización aristotélica de *tragedia patética* vs. *tragedia implexa*) y, además incide el Pinciano en los seis elementos de los que constaría la tragedia: fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato. El Pinciano será el teórico que seguramente más influya en esa nueva concepción de la tragedia ya plenamente barroca que, abandonando la tragedia de horror senequista, supo “neoristolizarse” sabiamente, combinando en los temas de la honra la muestra sangrienta del horror pero también la evolución del personaje mediante la construcción de la peripecia.

No obstante, incluso la preceptiva más oficial del siglo XVII, con Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635) a la cabeza, ya da cuenta de una serie de similitudes entre lo cómico y lo trágico, aunque se destaca “la inversa trayectoria argumental” entre comedia y tragedia. Por lo demás, muchos de los elementos de ambos géneros se correlacionan y se constata —es el caso de Juan Pablo Mártir Rizo (1593-1642)— la existencia de géneros dramáticos mixtos. Es “la seguridad que da la experiencia” la que avala textos como el *Arte Nuevo* (1609) de Lope, que da perfecta cuenta de la existencia de un género nuevo que tiene un gran éxito de público. Este es para Joan Oleza una suerte de “modalidad moderna de la tragedia” (1994: 240), género en el cual, según Maria Grazia Profeti (2000) se intensifican “los rasgos de un género de tragedia en la nueva fórmula teatral que se desarrolla en la década de 1630 a 1640”.

El castigo sin venganza (1631) de Lope se situará como teórico —así lo testimonian la propia reivindicación de su autor como “tragedia a la manera española”— punto de partida de este nuevo género, a pesar de remitir incluso en su

construcción a los elementos canónicos de la tragedia (*hamartia*, *hybris*, *anagnórisis*, etc.) así como a los elementos visuales del horror propios de la tragedia de corte senequista del siglo XVI. La propia concepción de la fábula resulta revolucionaria y Rodríguez Cuadros (2003: 73-74) la equipara acertadamente al montaje cinematográfico moderno y, en los momentos de mayor intensidad, a una verdadera ópera. Todos estos elementos remiten, según Profeti y Rodríguez Cuadros, a los rasgos de la tragedia *implexa* aunque, en realidad, se observan cambios muy notables con respecto a la misma. Lope se refiere ciertamente a su texto como a una tragedia, sí, pero a una tragedia al estilo español.

En este sentido, la tragedia española del siglo XVII se configura, según DPESO, “como diferente a la antigua, a la clasicista y a la extranjera. Acoge el principio de la mezcla, prefiere la retórica al lance patético, al que tampoco destierra por completo, y se ocupa de cuestiones como la puesta en escena y el montaje”. Así, Profeti (2000) desarrolla estas ideas y apunta a tres elementos esenciales a la hora de caracterizar esta tragedia española.

En primer lugar, en estas obras se esquematizan los conflictos a través de abundantes oposiciones paralelas o “dialécticas de contrarios”, esquemas puestos de relieve por Ruiz Ramón (1967, 1983) que son muy de su gusto crítico. En segundo lugar, la tragedia española sigue “privilegiando el decir frente al mostrar” (Rodríguez Cuadros, 2003: 77), es decir, que se sigue confiando la acción a la palabra, por lo que prevalece casi sobre el espacio exterior, la dimensión interior del personaje. Esto es posible, por una parte, gracias a los signos claros que el actor encuentra para su interpretación en el propio texto, y, por otra parte, a la extraordinaria e intuitiva precisión semántica de los términos (tanto en acotaciones internas como explícitas) de los dramaturgos que se convierten casi en implícitos directores de escena. En tercer y último lugar, Profeti destaca la técnica de “construcción y estilización del personaje por la palabra”. técnica que se plasma en una combinación de la retórica visual, la simbolización y el armazón métrico. Rodríguez Cuadros condensa esta característica cuando apunta a que “desde ese decir los actores son requeridos al registro trágico”

(2003: 80).

Ruiz Ramón (2000: 30-41) considera que este nuevo género recoge las clásicas diferencias de tragedia con respecto a la comedia, las cuales también combina con una “asimilación progresiva del concepto de tragicomedia” (DPESO). Así, se presta mucha atención a la peripecia, en la tradición de la tragedia implexa, pero se tiene conciencia de ser este un género particular y moderno, que presenta al ser humano solo en un mundo cada vez más hostil y complejo. Sin embargo, esta particular percepción de lo trágico en el teatro español del siglo XVII, que según Ruiz Ramón dio lugar a una determinada forma dramática, no ha sido percibida, ni mucho menos, por todos los críticos.

2.4.2. La posibilidad de la tragedia cristiana

En 1962 Alexander A. Parker publicó “Towards a definition of Calderonian tragedy”, trabajo muy traducido y recogido en varias recopilaciones (1976, entre otras) con el cual intentaba rebatir las posturas previas que asumían la inexistencia (o imposibilidad) de la tragedia española del Siglo de Oro. Ciertamente, esta es una disquisición que corresponde a la primera mitad del siglo XX y no podemos analizar aquí toda la literatura previa a la publicación de este artículo de Parker, que ha adquirido con el paso de los años un carácter fundacional y con el que, según Vitse (1983: 242) Parker “hizo por fin caduca la irritante acusación de la inhabilidad española para la tragedia”.

El hecho religioso (el cristianismo, en concreto) junto con la tradición teatral española parecían impedir la existencia de la tragedia en el Siglo de Oro en España y Parker quiere demostrar en su artículo de 1962 que la tragedia se produce precisamente dentro de esa cosmovisión política y cristiana de la España del Siglo de Oro.

Unos años después, Parker reúne en una sola obra una serie de trabajos en los que abunda en la producción dramática de Calderón. En *La imaginación y el arte de Calderón* (publicado en castellano en 1991, en inglés en 1988), Parker dedica dos capítulos completos al género trágico y lo hace siempre en relación al drama de honra, por lo que se asume que este género está estrechamente vinculado, bajo su punto de vista, a los dramas de honra, por lo menos en lo referente a la obra calderoniana.

Como ya adelantábamos, en este último libro Parker trata de explicar las “dos ideas fijas que impidieron el estudio de la tragedia calderoniana” (1991: 246), ideas a las que él se opone. Por una parte, la existencia de “una cosa llamada Drama Trágico, bien terminado y fácil de definir” que trata temas trágicos pero al modo de un drama y no de forma trágica y, en segundo lugar, “que la preocupación española con el honor” parecía un tema poco elevado y demasiado superficial como para poder hacer tragedia con él. Además, la tragedia cristiana parece ofrecer un oxímoron en su interior, según el cual todo sufrimiento presente quedaría desmerecido si se contempla la existencia de un

más allá donde dicho sufrimiento vaya a ser recompensado, dicho de otro modo, si cabe la posibilidad de la redención.

Ciertamente, en este segundo trabajo Parker no se detiene demasiado en rebatir estas posturas sino que en su obra de 1988 ya parte de la premisa de que ha de ser la preceptiva la que observe las obras de cada época y no las obras las que se acoplen a un canon, como de hecho hizo el propio Aristóteles, que se limitó a reseñar y sistematizar —aunque de forma magistral— lo que veía como espectador o lo que conocía por puras referencias. Por tanto, cabe teorizar sobre la “concepción calderoniana de la tragedia” en virtud de la originalidad que Parker percibe en algunas de sus obras de corte más trágico y que nos autorizan, por su mera existencia, a tratar de establecer cuáles son los elementos recurrentes en las mismas.

En primer lugar Parker afirma que “no pretend[e] decidir el número de obras de Calderón que merecen ser llamadas tragedias desde el punto de vista de una definición más liberal que la tradicional” (1991: 249). Por ejemplo, *No hay cosa como callar* (1622) sería una de esas obras limítrofes, casi híbridas, que presenta rasgos borrosos o ambivalentes, a caballo entre el drama y la tragedia, y que varía mucho en su consideración según el crítico que la trate. En un sentido similar, la intervención de lo divino en la tragedia humana que se produce en *La devoción de la cruz* (1640) la dejaría fuera del corpus trágico “según una clasificación tradicional”, ya que además nos encontramos con una insistencia particular sobre la responsabilidad moral en lugar de un equilibrio entre el bien y el mal.

No obstante, Parker rebate argumentos como los anteriores y destaca que este rasgo —la intervención de lo divino— se da también en otras tragedias calderonianas y que también en *La devoción de la cruz* se retrata “un mundo en el que la responsabilidad individual choca con la fatalidad del nexo causal de los acontecimientos” (1991: 251), imagen del mundo recurrente en las tragedias calderonianas. Por tanto, la intervención de lo divino no debería ser considerado un motivo de peso suficiente como para excluir a una obra del género trágico.

En ese sentido, habría que identificar cuáles son los rasgos característicos de la tragedia calderoniana. En primer lugar, Parker destaca que las tragedias se producen “en las obras que reflejan las actitudes y las acciones de la sociedad contemporánea” (1991, p. 248) aunque no estén explícitamente ambientadas en el siglo XVII. Esto es, el espectador del siglo XVII debía poder sentirse identificado con la cosmovisión que se proyectaba en estas obras para sentir el peso de lo trágico.

Además, otra característica llamativa —y primordial— que ya hemos apuntado es que en la tragedia calderoniana el héroe tiene capacidad de elegir entre el bien y el mal y no es una víctima de un destino fatal y trágico. Efectivamente, sería propio de Calderón el querer dotar a todos sus héroes trágicos de libre albedrío frente a una concepción de la tragedia de corte clásico en la que, en definitiva, el héroe no es responsable de unas acciones que estarían a efectos reales determinadas por el hado. Al contrario, la noción de responsabilidad resulta central para Parker (1991: 255-57) a la hora de explicar la tragedia de Calderón, como bien lo ejemplifica el caso de *El pintor de su deshonra* (1650).

Otro rasgo propio de la tragedia en Calderón sería el hecho de que sus personajes hayan cometido antes o durante la obra alguna falta moral. Evidentemente este rasgo está en directa relación con el anterior, pues se requieren hombres y mujeres libres con capacidad de elección entre lo justo y lo injusto como para considerar que hay error. Sin embargo, hay personajes que aparentemente no han cometido ninguna falta moral evidente. Por lo general, en esas ocasiones Parker les reprocha su vanidad, pecado que compartirían con otros héroes de Shakespeare y que, según el análisis de Girard que hemos recogido en el primer capítulo, suele ser la primera de una escalada de faltas que suelen concatenarse.

Así, esta falta condiciona totalmente según Parker el desarrollo posterior de los acontecimientos y es la que tiende a desencadenar la acción trágica, aunque no suele limitarse a un solo personaje: “esta unión de causalidad dramática con algún grado de culpa moral en todos los personajes principales de la obra constituye el centro de esta tragedia típicamente calderoniana” (1991: 257). La responsabilidad en las obras de Calderón se comparte entre todos los personajes, aunque no por ello se diluye. Todos

los personajes (aunque cada uno de forma individual) han cometido alguna falta que, a su vez, ha desencadenado otro acontecimiento trágico. Podríamos pensar, por ejemplo, en Gutierre (de *El médico de su honra*) cuando decide no creer a Leonor y casarse con Mencía. Dicha *hamartia* sería la causante de otras tantas a lo largo de la obra. De modo similar, Cruickshank (1973) va de la mano de Parker cuando afirma que *EMDSH* es “una tragedia basada en la ignorancia del error”, o en la trágica ironía de personajes cegados por su orgullo.

En lo que respecta al efecto en el público, un buen número de críticos ha desechado la existencia de la tragedia española basándose como ya adelantábamos en su necesaria ontología cristiana, rasgo especialmente tangible en los finales de las obras que exaltarían, muy supuestamente, la resignación y el triunfo de la esperanza. Este triunfalismo se opondría a los finales de la tragedia clásica griega, que se cierran en tonos sombríos y catastróficos. No es esta la opinión de Sullivan (1981) quien defiende la posibilidad de que se dé un tipo especial de catarsis, “a christian catharsis”, que se produciría al ver la representación de *EMDSH* o cualquier otra tragedia cristiana. En este sentido, Sullivan (1981) lo expresa del siguiente modo cuando afirma que Calderón “wished to show in a Christian catharsis that for the sake of social cohesion [...] the most dreadful sacrifices must sometimes be [done]”.

A pesar del carácter cristiano del final de estas obras, Parker afirma que los finales de las tragedias de Calderón en absoluto presentan en realidad “un mundo que deba despertar en nosotros ninguna exaltación” sino más bien al contrario (1991: 261), sus finales destilan “ese sentido de tristeza que es el sello de las tragedias más típicamente calderonianas” causado por la solidaridad en el pecado de los personajes. Por tanto, lejos de reivindicar el orden final, los cierres de las tragedias calderonianas tratarían de inquietar al espectador en una particular comprensión de la *catarsis*, proceso del cual se responsabilizaría al propio espectador, como integrante de la sociedad que es la que en realidad asume el reconocimiento o *anagnórisis* moral de responsabilidad compartida.

Las lecciones trágicas de Calderón se nos presentan menos maniqueas que las de otros autores pero no por ello menos amargas. “Esta extensión de la *catársis*

aristotélica” debería entenderse para Parker como una aportación fundamental a la teoría de la tragedia que se encuentra en los dramas de honor de Calderón. Según Parker, poca cosa puede haber más trágica que un individuo “víctima de la triste ironía de la propia vida humana, en la que cada hombre se ve obligado a construir, y a actuar sobre la base de su propia individualidad en un mundo donde el individuo humano, como tal individuo, no puede existir” (1991: 262-63). La dialéctica entre la individualidad en permanente pugna con el colectivo (los Otros) sería el eje trágico sobre el que pivotaría la tragedia calderoniana en opinión de Parker.

En definitiva, los rasgos de la tragedia calderoniana serían para Parker la proyección de una cosmovisión contemporánea, el libre albedrío del héroe y de los demás personajes, la existencia de una falta moral que condiciona el desarrollo posterior de los acontecimientos, unos finales tristes y aparentemente conformistas, la responsabilidad compartida entre todos los personajes y la extensión de la catarsis al público.

Una vez argumentada la existencia de la tragedia española a través de los dramas de honra de Calderón, Parker quiso detenerse en el análisis de “*El médico de su honra* como tragedia” como perfecto ejemplo de tragedia española. En primer lugar, se resalta el hecho de que cuando Calderón trata temas de honra “lo que suele ocurrir es que sitúa el argumento sobre un telón de fondo histórico de guerra civil o de lucha entre naciones” (1991: 267). Es el caso concreto de *El médico de su honra* (ca. 1637), de *A secreto agravio secreta venganza* (ca. 1636) o de *El alcalde de Zalamea* (ca. 1651), por poner unos pocos ejemplos. Queremos sumar a esta observación la que hace Parker en el capítulo anterior: los valores y cosmovisión contemporáneos se plasman en estas obras sobre un fondo histórico conflictivo. La suma de estos elementos hace que estas obras pudieran ser consideradas en su marco espacio-temporal como idóneas para crear vínculos emocionales con el espectador.

En segundo lugar, Parker analiza la estructura de las tragedias de la honra basándose en lo que observa en *El médico de su honra*. En esta obra que es calificada de magistral en su construcción se funden dos historias separadas y previas al matrimonio (las parejas de Gutierre y Leonor, por una parte, y de Mencía y don Enrique, por otra).

Estas dos historias están construidas en paralelo (1991: 270) y varios elementos se dan por duplicado. Por poner el mismo ejemplo que Parker: en ambos casos Gutierre concluye precipitada y erróneamente que la que es o la que va a ser su mujer le ha engañado con otro hombre sin ser esto verdad ni tener ninguna prueba de ello.

La primera historia funciona a la vez como premonición trágica de la segunda y es también su desencadenante; Calderón hace así alarde de “una técnica especial para comunicar la sensación de un sino primordial”. En efecto, todos los personajes de la obra “soportan una culpa colectiva por la injusticia y el sufrimiento que se introducen en sus vidas” (1991: 276). Si bien sus intenciones individuales son generalmente buenas, una serie de accidentes van a intervenir o irrumpir en los planes de los personajes. No obstante, Calderón se cuida de ahondar en la sensación de fatalidad, pues en todo momento se conjugan la voluntad y el accidente en sus obras y los personajes no están nunca totalmente predeterminados. Como decíamos a propósito de su definición de tragedia, Parker cree que Calderón quiere, en todo momento, conjugar la intervención del azar —que existe, a pesar de todo— con el libre albedrío real de sus personajes.

La estructura de *El médico de su honra* (*EMDSH*, en adelante) responde por tanto al esquema trágico que plantea Parker, pero “no puede dar como resultado una tragedia por sí sola” (1991: 277). Se ha destacado de las obras de Calderón y, en concreto, de sus dramas de honra la noción de “ironía trágica”. Ésta se pone de manifiesto en una serie de accidentes o casualidades que estructuran la obra, como ya hemos destacado antes, pero también y sobre todo en el final de la misma. Esto no sería sin embargo un elemento exclusivo de la poética de Calderón: recordemos que en la *Poética* se menciona la *tijé* (azar) en tanto que también en la tragedia clásica se dan hechos azarosos. No obstante, este elemento adquiere una dimensión nueva, más relevante, con Calderón.

Por lo general, una vez se han dado tanto la falta en el origen como una consecución de hechos azarosos, el silencio obligado y el deseo de ocultar la verdad conducen a todos los personajes (salvo a Coquín en *EMDSH*) a ser cómplices de un asesinato injusto. La ironía radica precisamente en que los personajes que querían ser íntegros y honestos han actuado en realidad preocupados por “su integridad a los ojos

de la sociedad” (Parker, 1991: 279). Parker tilda a la justicia real de ser “una parodia de la misma”, eso sí, amparada por la sociedad —no lo olvidemos, la sociedad del mundo de la comedia—.

Recordemos que en su capítulo anterior Parker calificaba los finales de las tragedias calderonianas de tristes y conformistas. En el caso de los dramas de honra encontraríamos, además, una ironía trágica presente desde el principio de la obra hasta el final y que contribuiría a dejar en el espectador un regusto amargo. En este sentido, en la década entre 1630 y 1640 Calderón escribe una serie de obras que Parker caracteriza como “intrigas serias con final agridulce”.

Al conjunto de rasgos de la tragedia calderoniana más general ha de sumarse, evidentemente, el código de honor. El “orgullo del honor individual” conduce al asesinato de una inocente y aleja a Coquín de la posibilidad de trabajar para el rey, tanto es el rigor y el apego al deber moral del que éste hace gala (Parker, 1991:286). El código del honor es objeto de reflexión por parte de Parker, quien acercándose sin saberlo a Girard, se refiere a una formalización de ese código que esconde en realidad un “instinto natural humano” (1991: 287). El carácter trágico se cifra sobre todo en el hecho de que no hay villanos, según Parker, “no hay malicia consciente y deliberada”. Y si bien es cierto que el marido manda asesinar con frialdad a su mujer, y aparentemente “no como resultado de la pasión de los celos”, la honra consiste en realidad en los celos intensos de la propia reputación. Todos los personajes y no sólo el marido son víctimas de esta pasión por la honra y lo trágico reside en sus vanos intentos por abstraerse del código común al conjunto de la sociedad. Así, los personajes masculinos presentan un honor hipertrofiado, excesivamente defendido por un temperamento también excesivo en lo que a celos se refiere.

De hecho, McKendrick menciona la notable presencia de los celos en los dramas de honra en términos de una “enfermedad inaceptable” (1984: 333) y que ejemplifica a través de la larga tirada de versos pronunciados por don Gutierre en *El médico de su honra*. Sin embargo, Hesse (1976) maneja la distinción entre los dramas de celos y los dramas de honra que ha hecho fortuna en ciertos ámbitos, aunque según McKendrick no daría cuenta de que, tras una apariencia más fría o apasionada del marido, en el fondo

subyace un mismo impulso: “to see oneself only through the eyes of other people, to define oneself in relation to the social norms of the day” (1984: 335). No habría según McKendrick tanta diferencia entre los celos de amor y los de honor, si se quiere expresar de otro modo.

Al hilo de la posible distinción entre los dramas de celos y los de honra, Menéndez Pidal observa que las tragedias del honor conyugal recibían el aplauso general, aunque habría que matizar el porqué de dicha catarsis o reacción positiva. En su opinión, “la venganza marital es independiente de los celos” (1964: 148), puesto que era este un subgénero dramático independiente al que llama “dramas de celos”. Insiste Menéndez Pidal en varias comedias de Calderón que incluyen la palabra “celos” en el título (*El mayor monstruo del mundo*, *Los celos hasta del aire matan*, etc.) para avalar su hipótesis de que se trataba de distintos tipos de comedias. En este sentido, si el marido no siente celos, ¿qué le conduce a matar? En su opinión es una “serena decisión” (1964: 151) tomada en base al deseo de restaurar la honra a la clase social a la que pertenece así como a la sociedad al completo. Menéndez Pidal parece desechar tanto el tópico de la perfecta frialdad del marido como el egoísmo enfermizo que describía Menéndez Pelayo. El carácter social del honor aparece como algo evidente a sus ojos, pues equipara la pérdida de la honra a la pérdida de la vida (1964: 158) y al oprobio del grupo social al que se perteneciese. Evidentemente, no podemos coincidir con esta apreciación, pues no en pocas ocasiones los maridos parecen perder la razón y actuar de forma despiadada incluso para las leyes internas del drama de honor.

En cuanto al efecto de la obra, Parker subraya de forma insistente que la ausencia de anagnórisis explícita produciría inquietud entre el público y que es éste un efecto trágico que el espectador habría percibido como tal. Nuestro sentido actual de lo que es trágico vendría absolutamente mediatizado por la filosofía decimonónica (1991: 289) en vez de por la propia praxis dramática. Esta definición de la tragedia nos ha hecho descartar muchas obras que no se ajustaban al canon romántico de lo trágico. Por tanto, y citando a Walter Kerr (1967), Parker nos invita a “construir una teoría de tragedia comenzando por las fronteras de la tragedia” para no perdernos obras que

reflejan de hecho el cambio de fortuna o la pérdida, “la marcha implacable hacia la catástrofe” que suponen muchas obras de Calderón.

De hecho, en la actualidad, entre los calderonistas siempre se toman en cuenta las definiciones y conclusiones de Alexander Parker y de Francisco Ruiz Ramón⁸³ como punto de partida. En ese sentido, Enrique Oostendorp (1983) opta por caracterizar dos corrientes principales y separadas en ciertos puntos: la encabezada por Ruiz Ramón y la escuela inglesa, que tiene a Parker como referente.

Esta última caracterización de la tragedia se basa *grosso modo*, como hemos visto, en una cosmovisión humanista “en que se niega la existencia de un orden superior, de modo que la vida es considerada como un caos” (Oostendorp, 1983: 180). Por otra parte, Ruiz Ramón —en el cual operan diversas influencias de autores existencialistas cristianos— reivindica la existencia de la tragedia cristiana de la libertad en la cual lo trágico radica precisamente en la inseguridad y vulnerabilidad de los personajes así como en la victoria de la libertad sobre el destino. En ese sentido, Ruiz Ramón no duda, ya en 1967, en recoger los dramas de honor de Calderón en su volumen de *Tragedias*. Más adelante, Ruiz Ramón (2000: 39) enfatiza que este tipo particular de obras bebe en realidad de las indicaciones aristotélicas según las cuales los lances violentos entre familiares son susceptibles de funcionar en una tragedia en la medida en que suscitan temor y compasión.⁸⁴

Las dos conceptos —en principio— bien diferenciados de tragedia de Parker y de Ruiz Ramón dan lugar a que, evidentemente, según se adopte uno u otro punto de vista se consideren distintas obras como tragedias. Sin embargo, Oostendorp recoge que “los hispanistas ingleses y Ruiz Ramón concuerdan en considerar como tragedias las obras siguientes: *La hija del aire*, las tres tragedias de honor —*A secreto agravio, secreta venganza* (ASASV, en adelante), *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor* (EPDSD, en adelante)—, *El mayor monstruo del mundo*, *La devoción de la*

⁸³ Desde su primera edición de las *Tragedias* de Calderón de la Barca en 1967 hasta la publicación de su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* también en el mismo año, o en *Calderón y la tragedia* (1984) se puede observar claramente una visión propia de la obra de Calderón cuyos aspectos principales destacaremos en el punto siguiente aunque aquí aparezcan esbozados. Muchos de los postulados de Ruiz Ramón se recogen básicamente en *Calderón, nuestro contemporáneo* (2000), obra que también manejaremos.

⁸⁴ Con este autor nos detendremos en profundidad en el ambiente asfixiante que encontramos en los dramas de honor calderonianos en su artículo de 1983, “El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana”.

cruz, Los cabellos de Absalón y La cisma de Inglaterra.” (1983: 182). Queremos destacar pues, que tanto en el caso de Parker como en el de Ruiz Ramón, únicamente se considera drama de honra propiamente a las tres obras clásicas, hecho que trataremos de discernir más adelante.

En definitiva, en ninguna de estas dos escuelas de hispanistas se duda en convenir que los dramas de honra de Calderón de la Barca forman parte de sus tragedias. Sin embargo, al margen de estas dos perspectivas fundacionales, se han hecho muchas más aportaciones en torno a la existencia de la tragedia española en el Siglo de Oro. Enrique Oostendorp propone, para determinar si una obra es o no una tragedia, un criterio ligeramente distinto al de Parker o al de Ruiz Ramón, criterio que se apoya en el modelo de acción, ya que según él “el modelo de acción que subyace a la tragedia constituye un fenómeno cultural, un proyecto humano” (Oostendorp, 1983: 184). Si Parker y sus seguidores se basaron en la cosmovisión de una obra (o su dirección ética) para determinar su género, Oostendorp reivindica los efectos de la estructuración de la obra en el público:

A mi modo de ver, una tragedia se caracteriza primordialmente por su modelo de acción que tiene que contener los elementos necesarios para despertar la comprensión del público ideal por la actitud del protagonista o, en otras palabras, que tiene que inspirar en aquél horror, compasión y, en casos determinados, admiración (1983: 187).

Al modelo de tragedia Oostendorp sugiere vincular el modelo actancial de Greimas para así determinar la cualidad trágica de una obra. No resulta redundante recordar que a las clásicas distinciones de destinatario, objeto, ayudante, oponente, etc. se añaden, en el modelo greimasiano, los ejes de comunicación, de poder y de deseo, eje este último que nos interesa profundamente a la hora de analizar una obra según unos criterios de corte girardiano. Un determinado modelo actancial produce unos efectos concretos en el público, efectos que el propio Calderón era capaz de predecir y a los que se refiere explícitamente en varias de sus obras (Oostendorp, 1983: 191).

De un modo similar, Oleza (2009: 323) destaca a propósito del teatro áureo lo que él llama “la capacidad de una traza dada de generar multitud de obras distintas”, es decir, que Oleza identifica la recurrencia de determinadas trazas como el esquema dramático de un motivo concreto (el conflicto de la lujuria del déspota, por ejemplo) y que cada una de estas trazas se puede concretar en distintos casos, que no son más que variantes de la traza nuclear o básica.

En este sentido, deberíamos hablar de “casos” de honra, de obras en las que se concreta el tema de la honra, que puede plasmarse en infinidad de trazas (honra noble, honra villana, etc.) y que a su vez pueden producirse estas trazas en gran diversidad de casos. Los dramaturgos del Siglo de Oro, en su afán por experimentar con nuevos moldes genéricos, habrían explorado a menudo los límites de una misma traza y este sería el caso, para Oleza, de *El castigo sin venganza*, una obra que representa la exasperación de la traza de la honra noble, llevando la comedia a adentrarse en terrenos trágicos y produciendo lo que después ha dado en llamarse el drama de honra.

Por tanto, si retomamos el análisis de Oostendorp, Calderón no querría llamar la atención sobre determinados actos o temas en sí (el crimen de los maridos, por ejemplo) sino sobre las consecuencias de esos mismos actos, tanto para los propios personajes como para el público. Si Calderón mitiga o escatima la escenificación de ciertos acontecimientos (véase el castigo de los maridos homicidas, por ejemplo) no es tanto porque los exculpe, según Oostendorp, sino porque quiere subrayar los efectos del fracaso de cada una de las historias que cuenta, “fracaso [que] despierta horror y compasión en el público ideal” de la obra (1983: 195).

Sin embargo, el modelo de acción al que Oostendorp se refiere en varias ocasiones no se nos presenta como un esquema crítico sólido o firme, por lo que no nos parece, por sí sólo, un criterio decisivo para determinar si una obra es o no una tragedia. Además, su análisis resulta en gran parte redundante respecto a lo expuesto por Parker o por Ruiz Ramón. No obstante, queremos valorar el hecho de que se recupere el modelo actancial de Greimas y especialmente el efecto de este determinado esquema en el público, amén de recoger distintos criterios que, siempre en combinación con otros, pueden ayudarnos a discernir el género de una determinada obra dramática.

En conclusión, para Ruiz Ramón, como ya hemos analizado antes, “el deber de matar cre[a] en el héroe un conflicto de valores que hace de él un auténtico héroe trágico” ya que, de acuerdo con Parker, niega la existencia del hado en estas obras porque habría resultado incompatible con la tradición cristiana. No obstante, según estos autores las obras no habrían estado del todo exentas de intención por parte del autor. Tal y como recoge Alfonso de Toro (1984: 39), para algunos calderonistas anglosajones, “los dramas de honor contienen una fuerza crítica a la sociedad de aquel entonces y al código de honor”. En definitiva, para Parker o Ruiz Ramón los dramas de honra sí deberían considerarse tragedias en orden a la justicia poética de corte trágico que se da en ellos. Asimismo, el intenso conflicto que vive el marido antes de matar tendría un cariz trágico que se refleja en la pugna entre la libertad y el poder de elección del héroe. Por último, sí que habría en estas obras una crítica al sistema de honor por el efecto de los finales nada triunfalistas de los dramas de honra. Christiane Faliu Lacourt (1983: 59) asume que el horror de la tragedia española adopta la forma del libre albedrío (o responsabilización, como lo llaman otros críticos) con la comedia nueva así como que alberga en su interior un ritual sacrificial redentor.

Sin embargo, otros críticos no consideran que exista la necesidad de argumentar ampliamente la condición de tragedia de los dramas de honra de Calderón, pues les parece obvia: según Vitse (1983: 249), el honor aparece ligado a su pérdida en la tragedia española, ya que “en una sociedad dramáticamente fundamentada en el rey, este peligro de verse excluido de la *civitas honoris*” resulta trágico. Por tanto, “la violación del honor privado tiende progresivamente a configurar la forma más insoportable del horror dramático” (Vitse, 1983: 250). Asimismo, Valbuena Briones (1965: 126-27) describe la dimensión de héroe trágico de don Gutierre y la catarsis que conllevaría la visualización de la obra. Esta podría producirse en el público gracias a ser un espectáculo que purga las emociones aún a pesar (o tal vez precisamente por) ese final tan difícil de calificar de forma categórica. De hecho, tanto Jones (1965: 45) como McKendrick (2002: 97-98) y otros tantos críticos han hecho especial hincapié en la complejidad del final de *EMDSH*, difícil de calificar tanto de feliz como de desgraciado, ya que parece recurrir a una especie de distanciamiento brechtiano con el espectador.

En este sentido, Morón Arroyo (1983: 521) en una reivindicación de lo que él llama la “hermenéutica existencial”, aboga por interpretaciones críticas de *EMDSH* (y de cualquier otra obra) que abarquen la totalidad del texto y lo sitúen a la vez en su contexto primario comunicativo. Así, el tránsito brusco de lo pasional a lo cerebral que se produce en el final de la obra sería para Morón Arroyo un fruto más de la incomunicación, tema real de la obra (1983: 522). De hecho, como bien destaca López-Peláez (2009: 169) en *EMDSH* los personajes hablan o bien a través del rey (que ejerce de forma lamentable su labor de intermediario) o bien de forma escrita. Recordemos que la crata que Mencia escribe es profundamente malinterpretada por Gutierre quien, a su vez, la sentencia a muerte mediante otro papel escrito. La incomunicación es tal que no se deshace el malentendido y se llega de forma inexplicable a un terrible final.

Sin embargo, dicho final es rara vez descrito con detenimiento y poca veces se pone el acento, según Morón Arroyo, en el distanciamiento que produce una catarsis tan brusca que impide la identificación del público con lo sucedido e incluso impide saber con claridad quién es el héroe trágico: “la *catharsis* de los sentimientos de miedo y compasión se producía bruscamente por la entrada de un gracioso o por una feliz boda mientras se desangraban dos ejércitos en un campo de batalla” (1983: 531). La (demasiado) obvia teatralidad que revela una boda en final feliz sería según Morón Arroyo un claro exponente de una “llamada brusca a la conciencia intelectual”, a la lúcida distancia con lo representado y al cuestionamiento de ese mismo final reconciliado.

Vitse (1983: 250) coincide con él y con Ruiz Ramón también cuando niega la posibilidad de que se diese la catarsis, ya que más bien se daba entre el público la admiración y la extrañeza (o extrañamiento), efecto dramático que podría ser considerado, a juicio de Vitse, el síntoma de una positiva superación del canon aristotélico de tragedia.

2.4.3. Un género mixto

Si bien son muchos los estudiosos que coinciden en categorizar los dramas de honra como tragedias, otros críticos admiten el marbete aunque puntualizan que se podrían enmarcar dentro de un género trágico pero mixto. Ana Armendáriz (2007: 110-134), quien ha estudiado también la cuestión taxonómica de *El médico de su honra* en profundidad, agrupa a aquellos críticos que han querido ver en esta obra un tipo especial de tragedia. Entre ellos se encuentra por ejemplo Hesse (1967), que la califica de “tragedia de temor” y que fue de los primeros en resaltar el carácter ritual del honor así como en asignar a *EMDSH* el estatus de tragedia en orden a la anagnórisis que en ella se da: “así como la tragedia se caracteriza en su origen y define su tragicidad a través de su ritualidad, así también define el rito del honor, como sistema purificador, lo trágico de los dramas en cuestión” (1967: 120). Según Hesse, el carácter trágico de la obra se desprendería por tanto de la combinación de ironía y horror cifrados en el fatal ritual de la honra.

Ruano de la Haza (1983), por su parte, la denomina “tragedia mixta”, pues el género de los dramas de honra se hallaría a caballo entre la tragedia cristiana y la neoaristotélica. Esta última definición daría cuenta de una catarsis por la identificación con el sufrimiento y a la vez de una catarsis cristiana que vendría por la probable venganza divina posterior. Paralelamente, otros críticos han visto en *EMDSH* un “metadrama de honor”, una muestra de “teatro de la crueldad” o una “tragedia del aislamiento”, etc. Hay una infinidad de matices que se pueden recoger en las distintas definiciones de la obra, sin embargo, nos parece relevante recoger la opinión de Alfonso de Toro (1984 y 1998) en la medida en que ha profundizado sobre la tragedia de honra, especialmente en *EMDSH*. Este la considera una “tragicomedia de final infeliz”, puesto que el matrimonio final inserta la obra en la tradición de la comedia nueva de acabar las obras en boda, en “una intrusión desconcertante en el territorio cómico” (Armendáriz, 2007: 134) que podría producir varias lecturas bifrontes a la vez. Por una parte, el horror por esa boda integradora que recuerda al *lieto finale* de la comedia nueva; por otra parte, en un receptor más discreto podría darse la admiración por esta expresión concreta del género dramático. En este sentido Trubiano (1990) aboga por determinar el género de tal o cual obra por su efecto en el distinto tipo de espectador (el enfermo de mimesis o el

sano, el que aplaude y el que no) y su grado de ceguera con respecto a lo acontecido en escena.

Como decíamos, muchos son los críticos que han visto en las tragedias de la honra un género mixto y Alfonso de Toro es uno de los más sobresalientes. De Toro (1984), en una interesante aportación en torno a los géneros de la comedia nueva, trata de acomodar la terminología clásica de los géneros dramáticos a los dramas de honra en sus “observaciones para una definición de los términos *tragoedia*, *comoedia* y *tragicomedia* en los dramas de honor de Calderón”. Esto es, este crítico realiza un camino inverso al de los autores que hemos ido estudiando.

Como hemos podido observar, los hispanistas del Siglo de Oro suelen prestar especial atención a esta tipología dramática porque resulta difícilmente clasificable en los moldes genéricos convencionales. Así, generalmente, en los estudios de corte genérico se parte de la definición clásica —o decimonónica— de tragedia para llegar, con dificultad y no pocos matices, a encontrar rasgos de la misma en los dramas de honra. Debido a lo difícil que resulta hacerlos casar con ningún paradigma preexistente, Alfonso de Toro trata de hacer lo contrario y asume como punto de partida la existencia de un tipo de obras particulares en las que intenta descubrir rasgos de los géneros dramáticos clásicos. Asimismo, conviene señalar que de Toro da por sentada la existencia de la tragedia en España en el Siglo de Oro (*tragoedia*, en su acervo) aunque destaca que no era “el sistema dramático imperante de la comedia” (1984:35).

Sin embargo, tal y como ya había rebatido Parker, una serie de críticos habían manifestado previamente que los dramas de honra en absoluto podrían encajar en el género trágico. Alfonso de Toro hace un compendio de las características que a su juicio (y al de otros autores) impedirían la consideración de los dramas de honra como tragedias.

Un ejemplo claro de esto que se les suele reprochar a estas piezas es su falta de universalidad, lo que las dejaría fuera del ámbito de la tragedia. Los problemas que aparecen en este tipo de obras serían demasiado particulares o locales como para resultar trágicos. Asimismo, estos críticos echan en falta en estas piezas la presencia del

hado o del destino, tan propios de las tragedias. Esto, unido a la ausencia de individualidad o libertad en los personajes, impediría la *hamartia* o la *anagnórisis* de forma individual, dado que “el héroe en el drama de honor se encuentra dentro de un sistema colectivo” y la fortaleza de ese vínculo con la colectividad parece impedir el error individual y su mismo reconocimiento. Por otra parte, Alfonso de Toro sí que considera que en los dramas de honra se produce la destrucción del orden establecido propia de las tragedias, ya que “en los dramas de honor el orden queda al nivel de la acción restituido y destruido al nivel del espectador”. No obstante, a pesar de sus finales, de Toro identifica en los dramas de honra una falta de dimensión catártica y considera que los efectos en el público estarían demasiado lejos de ser tan intensos como se espera de una tragedia. En este sentido, de Toro afirma de modo bastante tajante que “en el mejor de los casos es la finalidad de los dramas de honor el poner al público en una actitud crítica”, distinta del *éleos* o el *phobos*. Por último, no habría una real miseria o pérdida total en los dramas de honra como sí que se produce en las tragedias, sino que las pérdidas “son en parte parciales” o, dicho de otro modo, “tenemos un caso mixto del final: miseria y recuperación/ compensación”.

En resumen, cuando se afirma que los dramas de honra no son tragedias es generalmente, según de Toro, porque se les achaca una carencia de universalidad, por la falta de una presencia clara del hado o destino, así como por la ausencia de individualidad y libertad en los personajes, por faltar la destrucción del orden establecido así como la catarsis y la miseria real al final de la obra. Sin embargo, teniendo en mente lo expuesto en el epígrafe anterior, esperamos haber rebatido alguna de estas afirmaciones con una posición que se puede resumir en la genial frase de Morón Arroyo (1983: 530) según la cual *EMDSH* (y las otras tragedias de la honra, por extensión) “no se acomoda a los cánones de la tragedia griega; esto significa sólo que no es una tragedia griega”.

Por su parte, Alfonso de Toro quiere situarse en medio de estas dos posturas que niegan o afirman taxativamente que los dramas de honor sean tragedias. Para ello recurre a una serie de críticos que han defendido que el drama de honor sería un tipo especial de tragedia. Bruce Wardropper (1958), por ejemplo, cuando reflexionó en torno a los efectos producidos en el espectador que veía *EMDSH*, hablaba en términos de

admiratio y *perturbatio* más que de *catarsis*. Esto es, el drama de honra sería un tipo particular de tragedia por el hecho de causar un efecto trágico particular en el espectador.

Asimismo, otros críticos hacen más hincapié en el estatus mixto de los dramas de honra con respecto a la tragedia. Es el caso de Ter Horst (1977) cuando afirma que “contemporary tragedy in baroque Spain, the new tragedy, derives from comedy and is not an autonomous genre operating as a law unto itself.” Watson (1965) por su parte combina los géneros de comedia y tragedia ya en su definición de los dramas de honra (“comedy and tragedy lock together in their climax”), definición que según de Toro estaría cerca de las “*black comedies* basadas en una serie de situaciones cómicas y ridículas” (1984: 40).

Ruano de la Haza (en sendos trabajos de 1981 y 1983), para finalizar, afirma que *El mayor monstruo del mundo* (1637) “no es una tragedia pura sino mixta, porque falta la anagnórisis”, esto es, sería una mezcla entre la tragedia cristiana y la tragedia neoaristotélica o pagana. Alfonso de Toro disiente parcialmente y arguye a este respecto que no existe el género de la tragedia cristiana y critica el hecho de definir un género por su efecto en el espectador (1984: 44). En efecto, Ruano de la Haza sitúa la anagnórisis en el campo del espectador, puesto que cree que “los vengadores del drama de honor de Calderón no están en absoluto clarividentes de su responsabilidad”. En cierto modo, Calderón quisiera destruir la “falacia identificatoria” y facilita que el público se distancia del marido al darse cuenta de la brutalidad cometida.

Según de Toro (1984: 44-46) el problema reside en “la elección de los criterios para la constitución de una tipología” dramática. Afirma que está “de acuerdo con Ruano en que no hay identificación posible entre espectador y personajes” y en que “los dramas de honor son mixtos” aunque no cree que sean exactamente tragedias mixtas. En cierto modo, de Toro concede que “aunque no toda la comedia sea tragicomedia, por lo menos lo son los dramas de honor”. En este sentido, tampoco cree que se produzca una anagnórisis de tipo clásico en el público porque no considera que Calderón quisiera darle soluciones definitivas al público sino algo similar a una “*iluminación* en el sentido

de la posibilidad de discernir del público partiendo de la estructura del drama, es decir, de la *teatralización* del mover a pensar”.

En resumen, según de Toro podemos considerar que “ya desde Aristóteles existía un tipo dramático mixto aunque sin la denominación *tragicomoedia*” y que fue Lope de Vega el que acabó por dar impulso a este género mixto, principalmente en su praxis dramática. Las principales características de esta tragicomedia española serían las de sustituir la catarsis por la *admiratio* y *perturbatio* así como la mezcla de elementos genéricos dispares (“se mezclan tanto los elementos compatibles como los incompatibles”). Una de las afirmaciones de Alfonso de Toro que consideramos más sorprendente es que los principales ejemplos de tragicomedia española son dramas de honor y cree que esa opinión impera en la crítica calderoniana que, aunque los clasifica como tragedias, en el fondo los describe en términos de género mixto. No obstante, subraya de Toro que la crítica calderoniana, y en especial la anglosajona, se resistiría a emplear el término *tragicomedia*.

En definitiva, Alfonso de Toro no ve ninguna razón que nos impida emplear el término *tragicomedia* para describir los dramas de honor y cree que este uso puede evitar problemas de tipo terminológico que sí se producen en otros casos. Así, se propone trazar los rasgos principales de este género mixto para “poder con mayor claridad aún fundamentar nuestro modelo tragicómico” (1984: 46). De Toro extrae los criterios para describir la *tragoedia* y la *comoedia* de la abstracción de la *Poética* de Aristóteles mientras que los de la tragicomedia han sido obtenidos a partir de la praxis dramática en España en los siglos XVI y XVII y, más en concreto, de los dramas de honor. En los tres casos se describen cinco criterios principales y ocho criterios secundarios, por lo que hemos optado por presentarlos juntos para facilitar la comparación entre los diversos géneros que hace Alfonso de Toro (1984: 47-51):

Criterios principales			
	Tragoedia	Comoedia	Tragicomedia
1	Hamartia, anagnórisis, katástrophé	Quidproquo: base de la acción > competencia	Personajes compiten entre sí (quidproquo, de parejas)
2	Universalidad, atemporalidad	Particularidad (nivel privado y cotidiano)	Particularidad, parcial universalidad.
3	Cambio de estado, caída, profunda miseria	Cambio de estado, miseria pasajera (consecuencias soportables)	Cambio de estado (variaciones en el grado de miseria final)
4	Desesperación: dolor, impotencia	Confusión, inquietud (nunca desesperación)	Desesperación/dolor parcial o confusión, inquietud
5	Dstrucción del orden / pérdida irreparable (desequilibrio)	Restituibilidad restauración, (pérdida parcial)	Irrestituibilidad o pérdida irreparable / Restauración

Queremos ampliar someramente los criterios principales de la tragicomedia, dado que estos no podemos hallarlos en ninguna preceptiva clásica y responden a la peculiar percepción de Alfonso de Toro. Este indica, en primer lugar, que no tienen por qué darse todos estos criterios simultáneamente para que podamos considerar una obra como tragicomedia. En lo tocante al modelo de acción, en una tragicomedia no habría *hamartia* (error inconsciente o involuntario) ni ceguera sino que según de Toro los personajes actúan por convicción. Se opone así al criterio de Parker que identifica la *hamartia* con matrimonios forzados o inconvenientes. Si no hay *hamartia*, no puede haber *anagnórisis*. Por tanto, lo que hay son personajes que compiten entre sí como dobles (Gutierre, don Enrique, etc.) pero que nunca cuestionan lo que les mueve a actuar. Por nuestra parte, esta solución crítica nos parece muy cuestionable en tanto en que hay sobradas muestras de los dilemas interiores que viven tanto los personajes

femeninos como los masculinos, amén de las relaciones de competitividad que mantienen y que intentaremos demostrar.

En segundo lugar, de Toro considera que la tragicomedia no es universal porque “faltando la problematización y la interiorización falta la universalidad”. La temática de la tragicomedia sería en su opinión exclusivamente propia del drama español del siglo XVII. Por otra parte, sí que se produce un cambio de estado en la tragicomedia aunque no tan acusado como la caída total que sucede en la tragedia. Mencía, cierto es, paga con la vida aunque otros personajes padecen penas menores. No obstante, debemos reconvenir a de Toro que en el subtipo dramático que nos ocupa las mujeres pagan siempre con la vida y, en alguna ocasión, también el amante. Por tanto difícilmente podemos no hablar de miseria o caída.

Por último, en lo tocante a las pérdidas que se producen en la tragicomedia, ciertamente se recupera el honor del marido pero el daño es irreparable cuando hablamos de la vida de la esposa. Sin embargo, Alfonso de Toro cree que no podemos hablar de un efecto catártico de estos finales dado que no se habría dado la identificación entre el público y los personajes, debido al distanciamiento que provoca la estructura triangular del drama de honra. En este extremo disentimos con de Toro, como recogeremos al final de este apartado.

A continuación, vamos a presentar de un modo comparativo los rasgos secundarios que diferencian a estos tres géneros dramáticos según la perspectiva de Alfonso de Toro:

Criterios secundarios			
	Tragoedia	Comoedia	Tragicomedia
1	Finalidad: la catarsis (éleos y phobos)	Finalidad: la risa (admiratio, armonía)	Finalidad: admiratio, perturbatio (iluminación) y risa (tangencial)
2	Final con o sin muerte	Final sin muerte (castigos y premios ordenados)	Final con o sin muerte, ni catársis ni justicia poética
3	Presencia del destino y de los dioses	Participación de la sociedad (instituciones, justicia, personalidades)	Participación del rey, instituciones socio-jurídicas y privadas
4	Temas: acciones notables, históricas, privadas...	Temas privados (acciones notables)	Temas: acciones notables históricas o privadas
5	Lenguaje: <i>stilus gravis</i>	Lenguaje: <i>stilus mediocris</i>	Lenguaje: <i>stilus gravis y mediocris</i>
6	Personajes de alta alcurnia	Personajes: diversa alcurnia (predomina personaje medio)	Personajes de diversa alcurnia (predomina la igualdad)
7	Unidad dramática de espacio y tiempo, casi siempre de acción	Unidades dramáticas variables	Unidades dramáticas variables
8	Cinco actos, en España también tres	Número de actos variable	Número de actos variables, tres en general

Podemos por tanto concluir, tras este análisis detallado, que la tragicomedia del honor que perfila Alfonso de Toro comparte rasgos tanto con la comedia como con la tragedia de corte aristotélico. Si bien no toda la comedia del Siglo de Oro podría ser considerada como tragicomedia, repite de Toro, sí sería a su juicio el caso de los dramas de honor, género paradigmático de la noción de tragicomedia.

En la misma línea, Mercedes Blanco (1998) propone otra denominación (“comedia trágica”) en su deseo de buscar evidencias de que los autores dramáticos “tuvieron conciencia de escribir obras que pertenecían a un género peculiar” (1998: 49). Este género mixto contendría rasgos cómicos y trágicos, “dispositivos textuales que inducen al oyente a tomar en serio la amenaza de infortunio” y otros tantos que “neutralizan esa seriedad” (1998: 42).

En el segundo cuarto del siglo XVII los autores españoles ya estaban alejados del modelo senequista de tragedia que tuvo su auge en el XVI, aunque reutilizan algunos de sus argumentos, arguye Blanco (1998: 49). “Además de la materia elegida para los argumentos, el manejo de motivos y figuras tradicionalmente trágicos puede interpretarse en el mismo sentido” (1998: 51), ya que Blanco recuerda la importancia de augurios, sueños y premoniciones en numerosas comedias de Calderón, rasgo ya asumido por la crítica en su vertiente de “ironía trágica”, olvidando su procedencia en términos históricos.

No obstante, Blanco quiere hacer hincapié en que los dramaturgos de segunda generación “tienen una técnica de la que carecen sus antecesores, un sentido de lo que funciona con el público” superior a los de primera generación (1998: 53). Esa destreza de Calderón o de Rojas Zorrilla se pondría de manifiesto principalmente en el ritmo con que sostienen y precipitan la acción a voluntad en sus comedias trágicas. Blanco lo resume del siguiente modo cuando afirma que “Calderón logra en suma conciliar [...] los imperativos técnicos de la comedia y el significado trágico de su personaje” (1998: 54).

Según Blanco (1998: 55-56), Calderón transfigura el horror tal y como lo exigen las leyes de la tragedia para que se adecue a las normas vigentes del decoro. En ese

sentido, por ejemplo, nos podemos explicar la imposibilidad de que aparezca el adulterio femenino en acto en sus obras aunque sí lo hiciera en las de Lope. De hecho, la propia infidelidad aparece siempre como el resultado de pecados ajenos y no como una muestra de inclinaciones libidinosas de la mujer, afirma Blanco empleando la noción de Parker de responsabilidad difusa. De hecho, los dramas de honra de Calderón parecen cifrar esta sabia amalgama según Blanco (1998: 59):

Tal vez el Calderón más indudablemente trágico sea el del honor sangriento, donde el crimen se asocia al respeto de un código de conducta monstruoso, pero admirable, y donde se vierte la sangre sin que nadie sea inequívocamente culpable o inocente. Es precisamente en esas obras donde la tragedia parece utilizar más a fondo y con más naturalidad la urdidumbre básica de la comedia, la relativa cercanía cultural, la concentración temporal, las figuras del rey, del caballero particular, de la dama y del criado, el papel determinante del azar, el cortejo nocturno, el lenguaje del desdén y de los celos. El inevitable paso de comedia en que el rival llega en plena conversación de los amantes cobra en ellas un acento de horror y pesadilla.

Esta magistral definición parece ilustrarla Ter Horst (1977) al afirmar que la comedia ya nunca puede serlo tras el matrimonio. La comedia nueva se deforma e intensifica tras pasar por el altar y adopta entonces tonos trágicos. Pero para poder existir como tragedia en el siglo XVII ha de “establecer un pacto con el sistema de escritura de la comedia, tal vez mejor adaptado a las obras cómicas” (Blanco, 1998: 60). Las tragedias de Calderón hacen uso de las virtudes técnicas, la comunicabilidad o la destreza ganadas en la escritura de sus comedias de capa y espada y además hacen gala, según Mercedes Blanco, de conocer los límites del público. La tragedia de corte senequista sería imposible en las tablas del segundo cuarto del siglo XVII y Calderón demuestra que sabe conjugar el género trágico y cómico en lo que Blanco llama “comedia trágica” y Alfonso de Toro “tragicomedia”.

Por nuestra parte, nos parece difícilmente aplicable a estos textos donde Calderón es tan absolutamente trágico el marbete de comedia si no es el de *Comedia*,

entendiendo toda aquella obra que responde a lo descrito por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

En definitiva, antes de empezar a analizar nuestro propio corpus calderoniano de la honra queríamos recoger brevemente el grueso de las consideraciones genéricas que se han realizado en torno al drama de honra de Calderón. Así, a partir de las conocidas teorías de Parker que defienden una concepción propia de la tragedia, hemos querido recoger los rasgos más sobresalientes de esta propuesta y que mayor acogida han tenido entre los críticos posteriores y que han sido a la sazón los del esquema trágico de la acción en el que se entrelazan azar y libre albedrío, la noción de corresponsabilidad en las faltas de todos los personajes y la de ironía trágica, visible principalmente en el final de la obra.

Ruiz Ramón, por su parte, quiso reafirmarse desde el principio en la opinión de que podía darse la tragedia cristiana y que esta tenía unos rasgos diferenciados con respecto a la tragedia clásica. En concreto, Ruiz Ramón basa su definición de esta tragedia de la libertad en oposiciones duales que funcionarían como espina dorsal de la acción. En el centro de estas dicotomías estaría la del individuo frente a la sociedad, el “yo” frente a “los otros”, ya que todas las tragedias calderonianas girarían en torno al núcleo conflictivo de la libertad humana.

A estos postulados críticos les han seguido otros muchos que también han tratado de caracterizar la tragedia española del Siglo de Oro. Oostendorp (1983), como ya hemos visto, propone un modelo de tragedia basado en la peculiar estructuración de la acción que nos trae las teorías de Ruiz Ramón a la memoria, aunque lo combina con el modelo actancial de Greimas.

Evidentemente, no vamos a recoger aquí de nuevo toda aportación en torno a esta temática aunque sí queremos concluir con la idea que formulan, entre otros, Alfonso de Toro o Mercedes Blanco. En los trabajos que hemos revisado estos autores se refieren a la tragedia calderoniana de la honra en términos de género mixto (Blanco, 1998) o de tragicomedia de la honra (Toro, 1984). En todo caso, la idea de entender los dramas de honra de Calderón como un tipo particular de tragedia nos parece lo más

acertado de cara a ser realmente descriptivos en nuestras consideraciones. Como resume de forma magistral el propio de Toro (1998: 401) “los dramas de honor con 'final infeliz' representan una desviación culturalmente relevante del sistema normativo español del XVII dotada de una energía discursiva que no hay subestimar”. Evidentemente, a este subtipo específico pertenecerían nuestros tres dramas de honor calderonianos, que presentarían unas secuencias de acción muchas veces similares, como veremos en compañía de Ruiz Ramón (1983).

A estas conclusiones de orden literario queremos sumar ciertas reflexiones en torno al papel del actor en las tragedias. Evangelina Rodríguez Cuadros (2008) postula que eran los propios espectadores los que determinaban en cada ocasión frente a qué “código genérico” se encontraban. Esto podía producirse a través de la presencia de, por ejemplo, determinados actores con registros específicos, ya que su sola presencia estaría vinculada en el imaginario del público a un determinado tipo de obras o de papeles.

En este sentido, Rodríguez Cuadros pone de manifiesto que, para ese mismo público, el nombre de “tragedia” implicaba, en realidad, que en dicha obra se iba a producir una representación teatral del sufrimiento humano y privado y que dicha representación se haría en un espacio público (2008: 185). Como bien sabemos por la preceptiva aristotélica, la tragedia —el sufrimiento— no había de emanar forzosamente de lances patéticos (aquellos que en su escenificación del horror han dado lugar a las llamadas tragedia neosenequistas). En efecto, el propio Aristóteles describió un segundo tipo de tragedia más compleja, llamada implexa, en la que el interés trágico se deriva de una acción capaz de movilizar los sentimientos trágicos de terror y compasión (éleos y fobos).

Esta es la solución mayoritaria adoptada por los dramaturgos españoles en el Siglo de Oro, en la que la acción conduce a la identificación del público con los sufrimientos en escena y que conduce al “alivio placentero” de los mismos, a través de una eficaz estructuración de la acción. En este sentido, producir sentimientos trágicos sin apelar a caros efectismos espectaculares requería de gran habilidad técnica por parte del dramaturgo, que amén de dominar las técnicas retóricas, debía contar también con la técnica del actor (Rodríguez Cuadros, 2008: 195). Como bien indicaba el Pinciano, el

autor de la obra hacía, en cierto modo, las veces de director de escena, velando por que se diese un decoro verosímil entre la condición y las palabras de un personaje. Así, se pueden encontrar muchas pequeñas indicaciones ocultas, en los textos dramáticos, que apuntan a las emociones —comedias, en el caso de la tragedia— que el actor ha de provocar.

El estilo particular de la tragedia se plasma en la medida y gravedad que requiere la interpretación actoral, que en el caso de Calderón, por ejemplo, no habría requerido tanto “de pulmones de toro como de técnica de respiración” (Rodríguez Cuadros, 2008: 213). Así, en el caso del teatro barroco, los actores trágicos habrían ido revestidos de “máscaras de palabras” para acompañar y encarnar una acción que se nutre de la sabiduría de la *Retórica* aristotélica. Por tanto, las acotaciones textuales han de servirnos también como guía para la interpretación del trabajo actoral, claro indicador del género trágico en cada ocasión.

En definitiva, hemos tratado de recoger lo esencial del bagaje crítico de tantos hispanistas en torno a la tragedia española de la honra y utilizaremos dichos rasgos sobresalientes para caracterizar los dramas de honra de Calderón siempre y cuando se ciñan a lo que realmente observamos en ellos. Por una parte, asumimos que el género escogido condiciona claramente la escritura de una obra en el Siglo de Oro, dado que el espectador conoce los códigos de lo trágico y de lo cómico a la perfección y que esto generaba un determinado horizonte de expectativas en el público que acudía a los corrales. Por otra parte, también es cierto que ciertas obras permanecen en zonas limítrofes y toman rasgos de cada uno de los géneros más marcadas.

Así, lo que trataremos de discernir a continuación es, en primer lugar, los rasgos sobresalientes que identificó de forma muy perspicaz Ruiz Ramón (1983, sobre todo) en los tres dramas de honra canónicos de Calderón y, a continuación, procederemos a analizar cómo se produce en ellos la violencia según la propuesta girardiana, para lo que emplearemos el grueso de la terminología y conceptos analizados en el primer capítulo del presente trabajo.

Más adelante escogeremos algunas piezas clave de autores contemporáneos o posteriores a Calderón que utilizaron los mismos códigos genéricos y analizaremos cómo se produce en dichos autores la estructuración de la violencia en este subgénero dramático determinado.

2.5. Conclusiones sobre la honra, el género trágico y la honra en la tragedia

Recordemos que en la introducción habíamos planteado las siguientes preguntas para tratarlas en el segundo capítulo:

¿Qué imagen de la honra se desprende de los dramas de honor conyugal que nos ocupan? ¿Qué intención podía subyacer al hecho de mostrar esta violencia contra las mujeres? ¿Qué tipo de relación mimética mantenían estas obras con la sociedad barroca? ¿Qué elementos concretos caracterizaban a este género dramático y lo hacían especialmente problemático para la crítica?

Para tratar de situar los dramas de honra de Calderón en su contexto cultural y perfilar con la mayor claridad posible el concepto de honra que aparece en ellos, hemos partido de una breve caracterización histórica, social y literaria del género del honor conyugal en el seno de la sociedad del XVII. Como hemos podido recoger en el segundo capítulo, la posición central del arte dramático en el consumo de ocio de la sociedad barroca se explica por su condición específica de medio audiovisual, susceptible de fascinar a un público ávido por la novedad y el artificio. En este sentido, hemos querido recordar que el teatro se solía dar en el centro de un macrocontexto festivo, y que representaba la fiesta barroca por excelencia en el seno de una cultura dada a grandes eventos celebrativos, en los cuales se enmarca el consumo de las tragedias de la honra. No obstante, hemos matizado la idea de Maravall según la cual el teatro se limitaba a transmitir un mensaje apropiadamente conservador al público que asistía a las representaciones. No cabe duda de que el teatro barroco distaba de proponer revoluciones o de alentar la rebeldía con respecto a la monarquía; sin embargo, creemos que no debemos asumir la idea extremadamente simplista de que la honra no era sino un instrumento más del poder para transmitir sus mensajes conservadores, pues estaríamos obviando muchas de sus facetas.

Por ejemplo, como señalaba Eugenio Trías (1984), se daba en la cultura barroca una marcada tendencia a la teatralización que se manifiesta de forma especial en el cultivo de las formas externas, elemento este que nos puede explicar con mayor facilidad la obsesión barroca por mantener y vivir de la ilusión del honor. El hombre barroco sería un individuo de intimidad negada que habría preferido lo social y gregario

a lo individual, por faltarle un centro de gravedad. Asimismo, había tanto en el teatro como en la sociedad del XVII una clara conciencia de la violencia que en ellos se encontraba, y este “cultivo artístico de la crueldad” (Maravall, 2012: 166) habría contribuido asimismo a expulsar la violencia de la sociedad mediante un mecanismo de marcada voluntad catártica.

Así, son múltiples las funciones de la comedia nueva en el seno de la sociedad barroca, ya que amén de divertir, enseñaba pero también desempeñaba una importante función económica y asistencial para los hospitales. El recurso a la honra como temática predominante, por tanto, ha de enmarcarse en este contexto, es decir, como una importante pieza en el fundamental engranaje del teatro en la sociedad barroca.

En cualquier caso, no hay crítico que hoy en día considere que la honra funcionara de forma literal en la sociedad barroca como lo hacía sobre las tablas. De hecho, toda investigación, incluso la más superficial en torno a la honra en la sociedad barroca, arrojará conclusiones similares a las que hemos recogido de Scott Taylor, José Antonio Maravall o Carmelo Lisón, quien definió la honra como “un hontanar de posibilidades” (1999). Esto es, en definitiva, que la multiforme figura de la honra en la sociedad distaba de funcionar históricamente tal y como aparecía en las comedias y que, en realidad, suponía una suerte de instrumento retórico que permitía el funcionamiento de la sociedad, como propone Taylor (2008). A cada forma de vida le correspondía un código de honor definido que, en realidad, contribuía a regular las relaciones sociales. Por tanto, este código funcionaba en paralelo al código legal, era mucho más dinámico que las leyes y podía ser invocado en cualquier momento. Así, esta herramienta retórica podía incluso servir para ocultar las propias faltas y en absoluto funcionaba únicamente como un código opresivo. Antes bien, Taylor destaca que podía ser un instrumento liberador, especialmente para los pecheros, aunque los estudios de índole histórica se han orientado en mayor medida a analizar la importancia de la honra para la nobleza.

De hecho, de las muchas facetas que ha estudiado Maravall en torno a la honra en el XVII (en relación a las élites, al estado o al teatro) sobresale de modo principal la relación de la honra con el estamento noble. De forma sólida, Maravall argumenta que la honra y todo su aparato retórico venían a contribuir a la conformación de la nueva

identidad aristocrática, en crisis debido a la pérdida de sus funciones tradicionales en el seno de la sociedad barroca. En *Estado moderno y mentalidad social* (1972) Maravall destaca cómo el Estado trata de resolver las tensiones entre las ansias de individualidad barrocas y su necesidad de pertenecer a un grupo concreto en el seno de una sociedad masificada de la que se ha evacuado el ideal caballeresco.

Este cambio de paradigma estamental se debe principalmente al nuevo papel de la Corona como fuerza unificadora del Estado, ya que se procedió a la creación de ejércitos profesionales o mercenarios y, en todo caso, se prescindió de forma paulatina de la nobleza en el ejercicio de su tradicional deber bélico de defender a los vasallos. Por ello durante el Siglo de Oro se trata (tanto en España como en el resto de Europa) de vincular el sentido del honor con el de patria, para poder constituir un Estado fuerte.

Por otra parte, el empuje de la burguesía en las ciudades o las crecientes haciendas de los campesinos ricos parecían representar un problema para la necesidad de la Corona de mantener a los pecheros en su estamento y evitar así la compra de ejecutorias de nobleza que disminuirían sus ingresos. Estos vaivenes sociales habrían contribuido a un doble movimiento contradictorio que representa de forma paradigmática los problemas propios del XVII. Por una parte, se habría exaltado de forma pública la idea del honor individual, el honor de valía personal e intransferible, al que todo estamento (es decir, sobre todo el tercer estado) tendría acceso y que funcionaría como un elemento igualador entre los diversos estados. No obstante, muchos son los críticos que han destacado que este honor “horizontal” (si seguimos la clásica nomenclatura de Correa, 1958) fue un elemento más literario que real. Si bien los teólogos y moralistas escribieron largamente en favor de la difusión de esta idea de honor cristiano y obras como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea* contribuyeron a asentar dicho ideal, en realidad se produjeron en el seno de la sociedad movimientos contrapuestos que disminuyeron mucho el impacto real de la idea de honor individual u honor virtud.

De hecho, los dramas de honra (entre otros) plasman precisamente la imposibilidad de que un campesino defendiese su honra del mismo en que lo hacía un noble, puesto que la honra sexual encarnada en el cuerpo femenino, no conducía a los

extremos violentos que hemos analizado más que en el caso de los nobles. Si bien Pedro Crespo (o más bien Juan Crespo) podría haber estado dispuesto a sacrificar a su hija por limpiar su honra, la realidad es que la solución final de Isabel pasa por esconderse en un convento, final impensable en el subgénero concreto que nos ocupa, en que los maridos, nobles han de llevar hasta las últimas consecuencias su querencia por el honor.

No obstante, decíamos, se observa en la sociedad el movimiento opuesto, el de restringir la honra diferenciadora (la vertical, diría Correa) al grupo de las élites. Maravall (1979) destaca en ese sentido la creciente dificultad con que se obtuvieron ejecutorias de nobleza a lo largo del XVII, en un movimiento fácilmente emparejable con el de la Contrarreforma, de establecer con claridad los límites jerárquicos entre uno y otro estamento. Así, se endurecen las condiciones de acceso a la nobleza mediante la compra de títulos aunque se potencia, en todos los ámbitos de la sociedad, la honra como sistema retributivo que integra y diferencia la vez. Maravall, recordemos, define el honor como el “nexo de los ideales de una sociedad” (1979: 40) y su reproducción. Este producto de tipo ideológico habría legitimado el poder establecido, según Maravall, situando a la Corona como “fons honorum”, fuente de la que dimanaría la honra de la sociedad toda. Si bien la honra podía ser muy diversa índole, se percibía el honor como un elemento único de estatuto muy particular. Aunque podríamos pensar que el honor de un cristiano viejo debía tener un lugar considerable en la sociedad, Maravall (1979) argumenta que este tipo específico de honor no sería funcional, no habría actuado como elemento realmente diferenciador, pues estaba en posesión de muchos y no conllevaba por tanto privilegios.

En consecuencia, el pechero habría imitado de forma permanente las reivindicaciones de honra que hacían los nobles para sí y se habría inoculado de una retórica similar. Sin embargo, este útil instrumento conllevaba también el deber de defender el propio honor en solitario, pues aunque el honor era colectivo, se esperaba de aquel cuya honra hubiese sido manchada que no recurriese a la justicia, sino que tomase en peso su “ser quien soy”. Al hilo de la idea de venganza, Carrión (2010) recuerda lo profundamente imbricada que estaba en la sociedad la idea de violencia con la de honor y que se situaba, en todo caso, al margen de los códigos legales.

En definitiva, en el seno de la sociedad la idea de honra desempeñaba un complejo papel que no debemos esquematizar en exceso en nuestras consideraciones de la transposición mimética que se produce en los dramas que nos ocupan. Creemos que Maravall acierta en subrayar la importancia de la nobleza en la conformación del ideal de honra, pero también los análisis de corte más sociológico de Lisón o de Taylor dan cuenta de su condición de instrumento social no siempre opresivo y en todo caso con una retórica propia que el hombre barroco sabía utilizar. Lo que resulta innegable es el papel diferenciador que desempeñó la idea de la honra en el siglo XVII español, funcionando a modo de elemento jerarquizador predominante, pues se constituyó en objeto de deseo (y de identidad) por antonomasia.

Así, la mera existencia del subtipo dramático específico de los dramas de honra ya resulta controvertida pues, como sabemos, el honor es un elemento que aparece de forma permanente en la comedia nueva y que la vertebraba. Por tanto, conviene recordar que nos hemos ceñido a lo que ciertos autores como Stroud denominan “wife-murder plays” u otros críticos como Alfonso de Toro “dramas de honra de final infeliz”. Como hemos podido constatar, este subgénero no resulta especialmente abundante si se pone en relación con el conjunto de la producción dramática de Lope de Vega o de Calderón y, sin embargo, estas obras han concitado una atención crítica notoria. Esta podría ser explicable por la negativa recepción que han tenido a lo largo de los siglos, su difícil pervivencia en escena así como por la creciente extrañeza e incomodidad que suscitaba el marcado motivo de la honra. De hecho, como señalaba Armendáriz (2007), la recepción de este tipo de obras ha estado siempre directamente vinculada a la imagen de la honra que se ha percibido en ellas.

Para abordar este tema tan multiforme hemos optado por seleccionar aquellas perspectivas críticas que responden a lo que hemos observado y que son básicamente tres: su recepción en clave histórica, la interpretación de corte ideológico o la basada en criterios de índole estética. Como hemos señalado en el segundo capítulo, nos hallamos muy lejos de considerar que los dramas de honra plasmasen de forma fidedigna una realidad histórica vigente en el XVII. Sin embargo, resultan muy abundantes las relecturas del motivo de la honra de tipo histórico-social. Estas suelen oscilar entre la interpretación realista y la transformación mimética del motivo de la honra.

El claro ejemplo de interpretación literal ya obsoleta sería la de Valbuena Briones, quien consideraba que “deriva el origen del honor dramático asimismo de una tradición procedente de la vida real del XVII” (1990: 498-99). No obstante, una vez superada esa interpretación más primitiva de los dramas de honra, quedan no pocos matices que añadir. Como señalaba McKendrick (1984), tenemos el deber de contemplar la posibilidad de que se diese una dimensión histórica o documental del elemento que aparece en este tipo de dramas, pues toda traslación artística es por definición lo que ella denomina como “a mimetic transference”.

Algunos autores como Américo Castro (1961) han considerado que la honra tal y como aparecía en la comedia nueva era un caso de intensificación artística, es decir, una transposición de la realidad en “estructuras poéticas”. Esa “realidad” habría sido la inefable obsesión secular por la limpieza de sangre que, precisamente por ser un tema tabú, se habría plasmado mediante la obsesión por el honor conyugal. Esta traslación habría sido posible gracias a que la honra teatral mantenía una importante similitud con la preocupación secular por la limpieza de sangre, dado que ni el honor ni la limpieza de sangre dependían del albedrío del sujeto y, además, le podían ser arrebatados sin culpa alguna.

Como bien matiza McKendrick (1984), se habría producido esta transferencia por varias cuestiones a las que no apunta Castro: por un lado, debido a la nula dimensión dramática del motivo de la limpieza de sangre y, por otro, a que no era exactamente esto lo que obsesionaba a la nobleza, sino la llegada de nuevos ricos que amenazaban el *status quo*. Esa misma sensación de amenaza se habría encarnado sobre las tablas en el honor sexual violentado que tendría, es innegable, un carácter convencional. Hemos disentido en este punto de una premisa básica de ambas teorías, y es que consideramos que igual de problemático en un sentido moral habría sido representar el adulterio como dramatizar algún caso de honra amenazada por motivos de limpieza de sangre.

En todo caso, McKendrick enfatiza que el honor sexual era igual de vulnerable en la comedia que las cuestiones de limpieza de sangre lo eran en la vida real. No

obstante, la gran diferencia entre ambas radicaba en que si bien nada se podía hacer contra la propia sangre y los antepasados, sí se podía solucionar un problema de honra mediante el asesinato de las mujeres. Así, en el teatro se habrían podido revertir problemas insolubles en la vida cotidiana mediante una exaltación del “ideal masculino” (1984: 332). En este sentido, según McKendrick las quejas contra el honor habrían sido reales en la medida en que los efectos de una honra conyugal amenazada eran para el público igual de terribles que la violencia que se percibía en tener que demostrar la limpieza de sangre de los propios antepasados.

Esta crítico percibe una enorme similitud funcional entre el estamento nobiliario, la limpieza de sangre o el honor conyugal, que habría resultado en el subgénero dramático que nos ocupa. A pesar de que este razonamiento contiene elementos que juzgamos muy clarividentes (como, por ejemplo, la certeza de que *todo* parecía amenazado en el XVII), no admitimos que fuera lo mismo la honra conyugal que la limpieza de sangre, aunque la relación de estos términos con el estamento nobiliario resulte innegable. Sin embargo, creemos que si en ningún momento se dramatizó caso alguno de protagonista con antepasados moriscos o judíos no fue por ser este un tema tabú sino por su menor importancia y efectividad dramática con respecto a determinados resortes que sí activaba en el público la temática de la honra conyugal.

Así, mientras ciertos críticos han querido percibir una vertiente más social del problema de la honra, otros consideran que tenía un fuerte componente político en el seno de la sociedad. Tanto Maravall como Menéndez Pidal o Díez Borque relacionaron la idea de la honra en el teatro con el estamento noble y la propagación de ciertas ideas por parte del mismo. Así, Menéndez Pidal (1964), por ejemplo, habría identificado en los dramas de honra la intención de ubicar la épica caballeresca en el contexto matrimonial. Maravall (1990), por su parte, enfatizaba la dimensión especular del los dramas con respecto a la sociedad, aduciendo que reflejaban la ideología dominante según la cual el honor sería el bien supremo de la sociedad toda. Según Díez Borque, la “hipertrofia del honor” (1976: 100) que aparece en estos dramas no habría sido totalmente inventada por los dramaturgos ya que socialmente no se habría aceptado otra solución menos sangrienta.

Estas tesis, que serían comprensibles en el plano político, parecen no responder a nuestras percepciones en el plano estético. En otros géneros la honra aceptaba soluciones muy diferentes aunque, ciertamente, comulgamos con una de las premisas básicas de Maravall, esto es, que a través del teatro se contagiaban al público una serie de emociones que facilitaban su adhesión ideológica. Si bien no creemos en absoluto que el público pudiese adherirse precisamente a la idea del honor que aparece en los dramas, apreciamos la firme clarividencia con que se enfatiza la importancia de la nobleza en la idea de honor que transmiten estas obras.

El elemento ficcionalizado ha de responder forzosamente a una realidad compleja y creemos que Maravall no va desencaminado cuando afirma encarecidamente que la cuestión estamental es de gran importancia, aunque olvida otros aspectos destacados por Carrión (como la importancia de la institución matrimonial) e insiste demasiado en la intencionalidad ideologizante de los autores. En definitiva, la vulnerabilidad de la nobleza y su pérdida de funciones en el seno de la sociedad parecen estar en el origen del referente histórico (después transformado artísticamente en una convención) que encontramos en los dramas de honra.

Asimismo, estuvieron muy extendidas en el campo de los estudios sobre la honra las perspectivas de corte ideológico, aunque también se encuentran en claro declive. No obstante, varios autores han querido poner de relieve que los casos de honra suponían un ejemplo paradigmático de las disquisiciones teológico-morales entre probabilistas y laxistas. Cyril Jones (1958) habría propuesto centrar los análisis en torno a los dramas de honor en la transposición mimética del código o, dicho de otro modo, en una búsqueda de la posición del autor siempre en el interior del universo dramático, dado que Jones argumenta con claridad la cualidad convencional del código de honra que aparece en los dramas. Estas serían obras que pretendían distraer al público con casos desacostumbrados para así plantear dilemas al público, que tendría que interpretar las quejas de los maridos o discernir los condicionantes que los habían conducido a tal extremo.

No obstante, otros autores han querido exceder el plano del universo dramático y ver en Calderón, por ejemplo, a un defensor del código del honor (aunque este tipo de

interpretaciones apenas se sostienen) o a un crítico con las posiciones más rigoristas. Dado que en el seno de los jesuitas, donde se formó Calderón, se vivió este intenso debate entre rigoristas y probabilistas (que se inclinó hacia esta última posición), varios son los académicos que han interpretado los dramas de honra de Calderón de acuerdo con esta postura. De un modo similar, otros críticos han afirmado que en realidad el autor estaría protestando contra un código de honor opresivo y en absoluto cristiano. Según Oostendorp, por ejemplo, los dramas de honra de Calderón trataban de elaborar una crítica del código del honor así como de reprobación los casos de adulterio en que se producía la muerte de la esposa mediante una transposición mimética de la realidad.

No vamos a detenernos en exceso en esta clase de posiciones que beben más bien de la necesidad de salvar o condenar a Calderón del escándalo que nos producen estas obras, aunque no podemos sustraernos a la certeza de que toda obra de arte es parcialmente ideológica o, si queremos expresarlo de otro modo, presenta un punto de vista (ambiguo, múltiple, tal vez) del problema que trata. Así, por mucho que deseemos abstenernos de afirmaciones más simplistas como que Calderón condenaba el asesinato de las mujeres o criticaba con sus obras el código de honor, pensamos que tenemos la obligación de interpretar los oscuros finales de estas obras y la intención de los mismos.

Por último, debemos poner de relieve la interpretación en clave estética tanto de este tipo de obras como del elemento de la honra en su interior. Esta perspectiva podría reducirse a la intención artística de producir en el público *admiratio* y *perturbatio* y ha sido sostenida por Wardropper y Jones, sobre todo. El aspecto convencional de la honra (su falta de relación con la experiencia de la honra en la sociedad barroca) fue sobre todo en el inicio señalado por los trabajos de Cyril Jones (1958 y 1965). Estos estudios han dado abundantes frutos, dado que Jones puso de relieve que la honra tal y como aparecía en, por ejemplo, los tres dramas de Calderón, era una convención, un motivo dramático que permitía la aparición de todos los temas propios de la comedia nueva y que catalizaba la acción dramática. No habría, según Jones, ninguna referencia a las costumbres reales de la época sino que a través de este tema complejo se podían explorar infinidad de posibilidades dramáticas efectistas y que eran de gran agrado del público.

De hecho, Rey Hazas (1991) sugiere que en estas obras la honra funcionaba como un sustituto del papel que desempeñaba el destino en las tragedias griegas. Si la ley escrita en los hados regía en la tragedia griega, así la ley del honor en el universo del drama de honor (Vitse, 1988). Como apuntaba Trías (1988: 105) “hasta lo monstruoso puede presentarse, desde dentro del universo que le da cobijo y contexto escénico, bajo la ambigua sanción de la ‘virtud’.” En este sentido, Ignacio Arellano (2011) ha querido ver en el drama de honor conyugal no un género sino más bien un subgénero, dado que según en qué tipo de obras aparece el honor admite una u otra solución. Calderón, “el gran maestro del honor”, lo trata de un modo muy diferente en *La dama duende* o en *El médico de su honra*, ya que el honor activará en cada ocasión determinadas “metáforas expresivas”, como apuntó Morón Arroyo (1983). En *EMDSH*, por ejemplo, la obra estaría articulada con el drama de la incomunicación humana. Sea como fuere, Ana Armendáriz (2007) señala con clarividencia que cada subgénero construía automáticamente un marco de emisión y de recepción distinto, por lo que el horizonte de expectativas del público estaba directamente vinculado al tipo de obra que acudía a ver, y títulos como *EPDSD* o *EMDSH* ya anunciaban el tipo de tratamiento que se iba a hacer de la temática de la honra. Sin ir más lejos, hemos mostrado que la temática de la honra aparecía de un modo diverso en otros géneros literarios como las novelas de María de Zayas o en tantas otras obras de Lope de Vega o del propio Calderón.

En definitiva, consideramos que cada una de estas perspectivas enriquece alguno de los aspectos de los dramas de honra que permanece hoy en día en la oscuridad. No obstante y sin ánimo de menoscabar aportaciones esenciales en la historiografía de la honra (que como varios autores han señalado, ya se ha convertido en una subdisciplina con carácter propio) queremos reivindicar las interpretaciones de corte más estético y que leen la honra en clave genérica. Evidentemente, consideramos que a todo acto comunicativo subyace la intencionalidad, aunque en el caso de Calderón no ha de ser forzosamente crítica con la idea de honra ni todo lo contrario. Coincidimos con aquellos autores que han hecho hincapié en la cuestión estética, sin olvidar que el posicionamiento de Calderón (que creemos, existía) no debe hacernos caer en la ceguera. Nos resulta imposible afirmar que el autor criticase la honra como tal, no porque fuera imposible sino porque el género requería una suerte de pactos tácitos en un universo dramático que aceptase como condición de posibilidad dichas soluciones

sanguinarias. Por otra parte, otros autores han creído ver que Calderón refrenda con sus obras dichas posturas vengativas, pero dado que ninguna de las damas de los dramas de honra incurre realmente en adulterio, nos parece asimismo una exageración interpretativa.

No obstante, como ya hemos mencionado, consideramos que ciertas lecturas de tipo historicista o ideológico también son de gran ayuda para interpretar este peculiar motivo. Así, queremos destacar la opinión de McKendrick, según la cual coexistirían en los dramas de honra la proyección de una serie de fenómenos histórico-culturales y una intención artístico-teatral. Así, se reflejaría la obsesión secular por el honor (según McKendrick como una traslación de la obsesión por la limpieza de sangre) a través de una sexualización del mismo. Aquí, coincidimos con de Toro (1998: 521) cuando afirma que ciertamente “los dramas de honra representan una transformación cultural”, pero que no sólo se plasma “el problema de la limpieza de sangre”, ya que este reduccionismo haría olvidar otros factores esenciales y de mayor envergadura como lo serían el estatus nobiliario y la fragilidad del mismo. La vulnerabilidad de la honra en el universo de la comedia tiene una interesantísima relación mimética con las transformaciones sociales que se vivieron en el barroco, aunque aceptemos que no sea ésta el motivo principal para plasmar los problemas de honra en la escena.

El propio Walter Benjamin ya había sugerido algo muy similar al afirmar que en el drama barroco español se produce una “dialéctica inigualada del concepto del honor”, puesto que “en la esencia del honor, el drama español descubrió una espiritualidad adecuada al cosmos de la criatura”, esto es, “el cosmos de lo profano” (1990:73). Así, más que una intención ideológica, coexistiría junto con el deseo de asombrar al público a través de los horrores mostrados (aunque del final de las obras nos hemos ocupado en otro lugar) la voluntad de explorar la realidad antropológica del hombre, conclusión a la que llegan tanto Morón Arroyo, Bandera o Benjamin, que argumenta que “el drama español[...] permitió presentar como en ninguna otra parte, el desamparo creatural de la persona de un modo superior” (1990: 73).

Evidentemente, también resultan de obligada mención las conclusiones que hemos recogido en torno al género literario de estas piezas para conformar una idea más

precisa del tratamiento de la violencia que en ellos se hace. El drama de honra ha supuesto tradicionalmente un problema para la crítica que, desde hace unos años, suele considerarlo como una tipología dramática específica vinculada con la tragedia. No obstante, conviene precisar que, por los menos en el caso de los dramas de honor de final infeliz y en el seno de la dramaturgia calderoniana, la dimensión trágica de estas piezas no ha estado exenta de discusión.

Así, hemos partido de Aristóteles y de su definición de tragedia aunque hemos puntualizado que, en realidad, llegó a los dramaturgos españoles del barroco a través de autoridades filológicas más que por su lectura directa. Sin embargo, la tragedia española del barroco, más que propiamente aristotélica debería considerarse neoaristotélica, ya que a partir de *El castigo sin venganza* (1631) nace un nuevo género. En él también cabe lo cómico y se encuentran asimismo algunos elementos visuales del horror, aunque prima la construcción de la fábula y, en cualquier caso, se dan todos los elementos que debía contener una tragedia canónica. Esta amalgama de influencias explicaría la vacilación terminológica que encontramos en estas obras, sobre todo escritas entre 1630 y 1640.

Como hemos recogido, se privilegia la acción dramática frente a los lances patéticos, aunque estos aparecen ocasionalmente, y la fábula tiende a construirse a través de la palabra y la dimensión interior del personaje. Alexander Parker, en 1962, fue uno de los autores que con más contundencia combatió a los que negaban la posibilidad de la tragedia en España, argumentando que la dimensión trágica no podría en ningún caso coexistir con una cosmovisión cristiana. Parker no sólo rebate estos puntos sino que vincula la misma existencia de la tragedia con la temática de la honra.

La preeminencia de la praxis sobre la preceptiva resultó fundamental para poder establecer cuáles eran los rasgos de la concepción calderoniana de la tragedia: en primer lugar, en estas obras se refleja la sociedad contemporánea al autor o, por lo menos, la cosmovisión de esa época generalmente sobre un telón de fondo conflictivo o confuso; por otra parte, resulta fundamental que los héroes dramáticos tengan capacidad de elegir y dispongan de su albedrío para conformar la acción trágica, pues la responsabilidad con respecto a los propios actos es una de las marcas centrales de la tragedia “cristiana”,

aunque generalmente suele ir de la mano de hechos azarosos que presentan un cariz trágico e irónico a la vez; así, alguna falta (*hamartia*) en el origen de la historia condiciona el devenir de los acontecimientos, haciendo alarde de una perfecta causalidad dramática de los hechos por la cual casi todos los personajes acaban compartiendo en algún grado la culpa de las distintas elecciones erróneas realizadas; por último, el efecto en el público ha sido siempre descrito en términos de catarsis pero no completa, o de catarsis cristiana, o de admiración y perturbación, ... En cualquier caso, casi todos los críticos coinciden en destacar que en la tragedia calderoniana se produce un efecto catártico *sui generis*, a caballo entre el espectador y los personajes y sobre el que hemos vuelto cuando hemos analizado cada obra.

Por otro lado, ciertos críticos han querido establecer la distinción entre los dramas de celos y los dramas de honor sin querer ver que en ambos casos, como afirmaba McKendrick (1984), subyace el problema de verse a sí mismo a través de los ojos del Otro, por lo que los celos de amor no serían muy distintos de los de honor. No obstante, si bien podemos afirmar que hay celos en los dramas de honor, no podemos negar la dimensión político-social que implica la idea del honor.

Además, en lo referente al subtipo dramático al que pertenecen estas obras, hemos destacado los trabajos de Ruiz Ramón, quien insistió profusamente en la dimensión trágica de la libertad que plasma Calderón, poniendo de relieve el drama que supone ser capaz de decidir en un mundo repleto de inseguridades y de apariencias en que la propia vulnerabilidad impide tomar las decisiones adecuadas. Entre otros, Morón Arroyo (1983) tampoco ha dudado en aceptar el marbete de “drama de honra” en su sentido trágico. Así, enfatiza la temática del aislamiento humano y la incomunicación del ser humano, drama que no deberíamos cuestionar únicamente por causa del extrañamiento brechtiano producido tras la boda final.

No obstante, no todos los críticos han aceptado unánimemente que estas obras fueran trágicas. Existe una fuerte corriente que aboga por la interpretación de estas obras en clave mixta, aduciendo, principalmente, que la comedia nueva era tragicómica por definición. Entre estos destacan Wardropper, Ruano de la Haza y, sobre todo, Alfonso de Toro. Este, en un trabajo de 1984, argumenta de forma sólida que estas

piezas no deberían ser consideradas como tragedias, ni siquiera como tragedias mixtas, dado que representarían el género mixto por excelencia: la tragicomedia. No obstante, reconoce que la crítica, sobre todo la anglosajona, se resiste a dejar de emplear el término tragedia a la hora de referirse a los dramas de honra. Sin embargo, Alfonso de Toro considera de todo punto impropio este marbete, dado que no habría catarsis posible en el espectador. Por otra parte, queremos destacar una interesante observación que hace de Toro cuando apunta que el modelo de acción de la tragicomedia (esto es, de los dramas de honra) se basa en la competencia por parejas de dobles más que en la *hamartia*, *anagnórisis*, etc. Sin embargo, consideramos que el principal problema que encuentra de Toro a la hora de aceptar el marbete de “trágicos” en referencia a los dramas de honor radica en sus finales, en esos “felices” y extraños finales que resultan de todo punto inclasificables de acuerdo con la preceptiva clásica.

De un modo similar, Mercedes Blanco también abogó por un término mixto como el de “comedia trágica” para resaltar la rareza del género que nos ocupa, cuya “entropía” (de Toro, 1998: 524) consiste principalmente en el empleo de un código textual del honor que conduce a sus inesperados finales. Sin embargo, insiste Blanco de un modo muy bello, la tragedia se sirve “de la urdidumbre básica de la comedia” (1998: 59) para representar la tragedia humana que Ruiz Ramón describía de forma muy plástica, sustanciada en la oposición del “yo” frente a los “Otros”. En todo caso, hemos asumido que estas obras fueron un tipo particular de tragedia que se desviaba de la norma en el seno mismo de la comedia y que por ello presentaban una peculiar articulación de la violencia en su seno que hemos tratado de describir del modo más fino posible.

**LOS TRISTES DRAMAS DE HONRA:
ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA VIOLENCIA**

El médico de su honra, A secreto agravio secreta venganza, El pintor de su deshonra: la trilogía canónica de la tragedia de honra.

II. LOS TRISTES DRAMAS DE HONRA: ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA VIOLENCIA

El médico de su honra, ya sólo por el desarrollo de su acción, aparece como un drama sumamente extraño y hasta chocante, en el que, por una parte, se eleva el honor a la categoría de valor único y absoluto, y por otra parte, todo lo bello y bueno –amor, confianza, comprensión, virtud, libertad– o se ahoga o ni siquiera aparece.

Neuschäfer, 1973: 93-94⁸⁵

3. *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El pintor de su deshonra*: la trilogía canónica de la tragedia de honra.

Son varios los críticos que actualmente elaboran estudios sobre la violencia en el teatro áureo y más concretamente en el teatro de Calderón, ya que como señala entre otros Arellano, la violencia “prolifera extraordinariamente en los dramas calderonianos” y atañe además a numerosos personajes, los “contagia” a lo largo de las distintas comedias (2013: 9).

Como ya señaló Regalado (1995) la preocupación de Calderón por la justicia le hacía consignar en su teatro distintas formas de violencia, es decir, de injusticia, para darle distintas soluciones. Arellano lo expresa de una forma similar cuando afirma que “las cuestiones éticas son inseparables en Calderón de su tratamiento de la violencia” (2013: 10), un tratamiento que en ocasiones le parece a Arellano de carácter probabilista (en línea con su educación jesuítica) pero que no podría calificarse nunca de frío o de aséptico, pues sus planteamientos estarían a caballo entre el sentido más personal de justicia y el código jurisdiccional.

A pesar de lo que pueda parecer, el tratar la violencia no siempre implica hacerlo en clave trágica, aunque sí que se produce de este modo en los dramas de honra. En este caso, se suele optar por mostrar las consecuencias de los hechos violentos (tragedia morata) antes que por presentaciones truculentas (tragedia patética). No obstante, como

⁸⁵Hemos querido abrir este apartado con esta cita de Neuschäfer porque describe maravillosamente la extrañeza que despiertan estos “triste[s] dramas del honor”, como él les llamó, epíteto que nos parece perfecto para definirlos.

sabemos los dramas de honra suelen combinar ambas vertientes de su tratamiento de la violencia.

Como bien señalaba Felipe Pedraza (2006: 343) estas tres obras de Calderón “forman en la mente de lectores y estudiosos una suerte de trilogía que se acoge al rótulo de 'dramas de honor', subespecie genérica que para algunos constituye la forma genuina de la tragedia calderoniana”. Si tomamos como punto de partida que los dramas de honra son un tipo particular de tragedias, debemos asumir que tendrán una función particular —vinculada a la tragedia— en el seno de la comunidad donde se producen. Como ya habíamos adelantado, en el año 2000 Ruiz Ramón, a partir de una reflexión sobre sus estudios anteriores, quiso destacar la vigencia de la obra de Calderón y descubrir las vías de comunicabilidad de ciertas obras clásicas con el público o el lector de hoy. Queremos analizar esta última obra de Ruiz Ramón, ya que en ella se recogen, como adelantábamos, sus principales hallazgos y conclusiones como investigador de la obra calderoniana.

En el capítulo “La cultura de la muerte. La casa del honor”, Ruiz Ramón (2000) afirma que el drama de honor ya estaba, en el siglo XVII, “estrictamente codificado” aunque “Calderón introduce nuevas reglas internas de escritura” que además de favorecer la acción dramática, facilitan un deslizamiento del concepto abstracto del honor desde el ámbito de lo épico hacia el ámbito de lo trágico, inoculándole un código dramático propio (2000: 45). Debemos tener en cuenta en todo momento que el de Ruiz Ramón no pretendió en ningún momento ser un estudio monográfico sobre los dramas de honra de Calderón como sí quiere serlo el nuestro. Por ello, es de todo punto explicable que se ciña a la clásica “trilogía del honor calderoniano” y no ahonde más en consideraciones acerca de qué otra obra puede ser considerada un drama de honra.

A propósito de nuevo de esta cuestión genérica, conviene recordar la opinión de Matthew Stroud (2014), según la cual no deberíamos contemplar estas tres obras de Calderón (que él considera, con otras obras de Calderón y de otros dramaturgos auriseculares, *wife-murder plays*) como un subgénero dentro del género mayor de los dramas de honra. Por el contrario, reclama para ellos el estatuto de género *per se*, coherente no en la disparidad de sus argumentos sino en su calidad de “splendid

examples of Baroque theatrical art” (2014: 91). De las 31 comedias que Stroud califica con el marbete de “wife-murder”, 17 resultan problemáticas, según él, a la hora de calificar moralmente a sus protagonistas pues presentan matices y una serie de grises que no aparecen en las otras comedias de uxoricidio, cuyos personajes serían más fácilmente clasificables como culpables o inocentes.

Nuestros tres dramas calderonianos estarían entre las 17 obras en las cuales sería más complejo determinar el grado de virtud o el perfil ético de los esposos. Es decir, resultaría complicado calificar moralmente de forma unívoca tanto a los maridos como a las mujeres de una serie de “wife-murder plays” dado que no son inocentes o culpables en el mismo grado. No obstante, este análisis de corte estructuralista nos parece absolutamente irrelevante, tanto por su fondo como por sus resultados. Sin embargo, nos detendremos en las consideraciones finales de Stroud.

En su empeño por negar la existencia de un género más amplio, los dramas de honor —dentro del cual este tipo problemático de obras representaría un subgénero particular— Stroud enfatiza el final catastrófico (la muerte de la mujer) situándolo por encima de otras consideraciones genéricas más convencionales. Los dramas de uxoricidio representarían la cima de la dramaturgia barroca en la medida en que estas obras amalgaman los temas de mayor interés para el público (amor, honor, destino, justicia, libre albedrío, jerarquía social, etc.) a la par que pretenden causar “shock and awe in the audience” (2014: 103). Es decir, Stroud vuelve a incidir en los efectos de la tragedia en las pasiones a la par que reconoce que el público pagaba por presenciar obras en las que los argumentos giraban en torno a las relaciones entre honor y comportamiento sexual. No obstante, la disparidad argumental le sirve como motivo para negar la existencia del género más amplio de dramas de honor, noción siempre problemática y que muchos críticos pretenden soslayar, por la cantidad de indecibles matices que contiene en su interior.

Lógicamente, cuando aparece *Calderón, nuestro contemporáneo* ya se había abandonado la idea de que el código del honor funcionase de forma tan rígida y literal como aparece en las comedias: “la tragedia del honor no respondía a una práctica mimética que reflejara o refractara la realidad histórica”, afirma tajantemente Ruiz

Ramón (2000: 46). Así, es más bien la interpretación que hace Calderón de la relación entre el teatro y la vida lo que se plasma en la construcción escénica verosímil que expone a ojos del público.

En primer lugar, Ruiz Ramón analiza —según su particular método de análisis— los dramas de honra en clave de oposiciones: pasado y presente, marido y amante, honor y amor, deseo y deber, etc. El monólogo inicial de Mencía es paradigmático para mostrar escénicamente la lucha interna que evidencia un drama de honra, y el modo de conjugar sus “paradojas trágicas” (2000: 55). Azar y tiempo son los otros dos elementos que configuran totalmente el espacio trágico calderoniano, aceleran y precipitan la acción con la ayuda del silencio y la ocultación tanto de la mujer como del marido (2000: 62).

En 1983, Ruiz Ramón ya afirmaba que el azar funciona como espina dorsal de la acción, aunque entonces lo situaba de la mano de la ocultación en la estructura trágica de la acción. Se oculta el pasado y se oculta al amante. Según Ruiz Ramón, el propio miedo es el causante de una cadena de errores que a su vez, “suscitan la sospecha, la cual provoca nuevas acciones que incrementan el miedo....., en una espiral de creciente intensidad” (2000: 70).

Ruiz Ramón analiza en cada una de estas obras cómo se producen una serie de elementos: por ejemplo, es el caso de la entrada del amante en casa de las esposas (1983: 200-202), cuya actitud oscila entre el dejarle entrar de *ASASV* o el ignorar la entrada de don Enrique en *EMDSH* o de don Álvaro en *EPDSD*. Como ya decíamos, el miedo a la reacción del esposo conduce a la comisión del error y este error lleva a la culpabilidad y a la ocultación de la verdad. La “culpa habría que buscarla a partir del proceso que empieza con la ocultación, no antes” (1983: 203), insiste Ruiz Ramón.

En segundo lugar, una vez planteada la tragedia en toda su crudeza, Ruiz Ramón hace notar que “la realidad —mujer, hombre, celos, razón, gestos, acciones, palabras— es sustituida por la metáfora” (2000: 74). El lenguaje y, sobre todo, las figuras retóricas son las responsables de intentar trasladar al público esa conciencia alucinada de los personajes; éste es el caso principalmente de los maridos cuando toman la decisión de

matar a sus mujeres. Con respecto a la crudeza de las decisiones de estos asesinatos, Ruiz Ramón insiste en que se deben al “invisible mapa de signos implícitos sembrados por el dramaturgo en la configuración del universo dramático de la tragedia de honor calderoniana” (1983: 204). La propia construcción dramática de la obra favorece que sea verosímil una interpretación ambivalente de dichas señales; la interpretación del público y la de los personajes puede ser muy diferente y ser así causa de “emoción dramática”.

Así, se subraya el hecho de que dentro de la construcción ideológica del drama, el marido no tiene otra opción, está realmente atrapado, “parece no tener otra salida”, por salvajes o crueles que sean sus resoluciones. Si bien parece debatirse entre emociones antagónicas, al final y en los tres casos, los asesinatos “son premeditados a sangre fría en obediencia a unas normas fijas, es decir, fijadas de antemano” de forma impersonal (2000: 79). Los crímenes no se cometen de forma impulsiva sino fría, siguiendo un protocolo o ritual que, aunque varíen entre las obras, son perfectamente conocidos por “todos”, el resto, los otros.

La particular dramaturgia de los dramas de honra parece seguir en los tres casos un mismo esquema: se produce el matrimonio (siempre de forma posterior a la muerte o desaparición del antiguo amante de la mujer), reaparece este amante, se desencadena la peripecia en dos espacios que Ruiz Ramón describe casi poéticamente (el espacio del miedo de la mujer y la conciencia alucinada del marido) y se llega a la “solución final”.

A continuación, vamos a presentar un cuadro de elaboración propia basándonos en las consideraciones de Ruiz Ramón (1983) en torno a la realidad escénica del asesinato de las mujeres en los tres dramas de honra clásicos de Calderón. Nos parece notable la importancia que concede Ruiz Ramón a este hecho, intuyendo tal vez (y no solo en el caso de Mencía) el potencial sacrificial de dichos asesinatos.

	<i>ASASV</i>	<i>EMDSH</i>	<i>EPDSD</i>
Lugar del crimen	Fuera de escena	Fuera de escena / Habitación cerrada	A la vista del espectador
Personajes presentes	Solo el marido	Soledad de Mencía / Ludovico	Solo el marido
Materialización	Poca presencia de la sangre, presencia del cuerpo	Abundante presencia de la sangre, cuerpo sin vida en la cama	Dos disparos (poca presencia de la sangre)
Representación		Escena autónoma, prologada y narrada varias veces	

La escena final y su representación resultan asimismo fundamentales para la caracterización de los dramas de honra como tragedia y poder evaluar su efecto en el público que la presencia.

	<i>ASASV</i>	<i>EMDSH</i>	<i>EPDSD</i>
Lugar	Exteriores	En la puerta de la casa (mano sangrienta, Mencía desangrada)	Exteriores (?)
Personajes presentes	Rey, séquito de nobles y criados, don Juan, don Lope: escena llena de personajes	Rey, Gutierre, Coquín, Leonor	Escena llena de personajes: don Pedro, don Luis, Porcia, Belardo, Príncipe y Juanete
Otros	Sale con Leonor muerta en brazos	Acepta casarse con Leonor	Única escena en que hay desconocimiento
Discurso del marido	Discurso desconsolado, propio de un personaje que también actúa	Discurso ambiguo de Gutierre	Discurso violento y trágico que pide la muerte a gritos
Papel del rey o poderoso	Rey que exclama “Notable desdicha ha sido” con doble sentido	Rey, personaje también dual (justo y cruel) y trágico	Asiente por creer que el marido ha sido justo
	La autoridad no acusa ni castiga /Nadie proclama la inocencia / Fuertes contradicciones únicamente percibidas por el espectador		

Como hemos podido observar, y dentro de una misma “lógica absurda”, los crímenes divergen en varias de sus particularidades; no obstante, la muerte de Mencía y los momentos que la rodean son paradigmáticos de la construcción magistral del drama de honra calderoniano. “La visión brutal, realmente brutal, del cuerpo desangrado en escena, debía producir —y sigue produciendo— un impacto terrible sobre los espectadores” (2000: 81). Asimismo, Ruiz Ramón destaca de esta obra que se resuelve

en el quicio de la casa “los signos cruentos de la violencia del honor” que “forman parte del sistema de dualidades antagónicas que define la estructura profunda y básica de la tragedia de honor” (1983: 209). En los tres casos la presencia en la escena de los cuerpos de las mujeres sacude al público de forma profunda, al modo de las tragedias clásicas. La reiterada inocencia de Mencía en *EMDSH*, aunque no siempre tan explícita en otras obras, contribuye a acentuar el sentimiento trágico.

La escena final de las tres tragedias que analiza Ruiz Ramón “termina con una sombría apoteosis del crimen por los personajes, precisamente porque están todos atrapados en el Sistema que lo produce” (2000: 88). No hay *catarsis* ni *anagnórisis*, y Ruiz Ramón responsabiliza al espectador de estos procesos ya que el dramaturgo se los escamotea. Todas “las contradicciones [...] desplegadas por el dramaturgo en la acción” interactúan con el espacio histórico del espectador y le plantean un enigma a través del código del honor, aunque “no literalmente”:

Lo traspuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor como categoría histórica real, como valor o antivalor, sino como signo de la estructura de la organización de una colectividad para cuya plasmación dramática el honor funciona como instrumento estructurante de la acción trágica (2000: 89).

Nuevamente, el honor en sí (“como categoría histórica real”) parece carecer de importancia y su capacidad de estructurar o modelar la acción reside en su fuerza alienante. El individuo, según Ruiz Ramón, pierde toda independencia en virtud del criterio y los deseos de “los otros”. No podemos obviar las conexiones de esta interpretación con la lectura girardiana del honor que hace Bandera en *The Sacred Game* (1978). Tanto es así que Ruiz Ramón atribuye a Calderón el oficio de “mostrar la enfermedad”, de formular el problema humano. Problema que Cesáreo Bandera calificó de existencial y que según el propio Ruiz Ramón, ya en el siglo XVII, trascendía la mera literalidad y establecía conexiones con otras obras anteriores (2000: 90) del propio autor.

3.1. Violencia y sacrificio en el drama de honra calderoniano: una propuesta de análisis

Al margen de los excelentes estudios de Ruiz Ramón, son muy numerosos los análisis que han hecho otros críticos de estos tres dramas de honra, principalmente de *EMDSH*, en tanto que obra paradigmática de la dramaturgia calderoniana y culmen de la tragedia de la honra. Los críticos fijan la fecha de composición de esta obra en torno a 1635, aunque en ciertos momentos se aceptó como la más probable la de 1628-29, ya que se tenía noticia de una representación con este título en 1629, como expusieron Shergold y Varey (1961: 281). No obstante, a posteriori se consideró que era esta la obra del mismo título escrita por Lope de Vega.

Nosotros trabajaremos con el texto de la edición de Cruickshank de 1989, de la cual queremos destacar dos apuntes que realiza el editor: por una parte, Cruickshank señala que en torno a 1640 ya se habría producido un cambio en el concepto de honor de Calderón, cambio que cristaliza en una obra como *El alcalde de Zalamea* (ca. 1642), aunque ya en *El príncipe constante* (1629) se pueden apreciar críticas al honor mundano y una suerte de reivindicación de la idea de responsabilidad difusa parkeriana que también aparece en *El príncipe constante* o en *La vida es sueño* (1635).

Sin embargo, se aprecia una cosmovisión similar tanto en *EMSDH* como en *ASASV*, de 1635. También por esa época, entre 1630 y 1635, Calderón escribe otras obras de uxoricidio como *La devoción de la cruz* o *El mayor monstruo del mundo*. No obstante, *EMDSH* no tiene autodefinición genérica en su seno (como sí la tiene, por ejemplo, *El castigo sin venganza*) aunque apuntaría al género trágico, siempre según Cruickshank, porque un hombre que persigue una ilusión, una quimera, resulta siempre forzosamente trágico. Además, como ya hemos señalado al comienzo de este capítulo, la obra produciría un nuevo tipo de catarsis, basada en la admiración, en los efectos trágicos de miedo y compasión.

Recordemos que esta es la tragedia de la honra más estudiada de Calderón, por lo que resulta imposible recoger la totalidad de los análisis que se han realizado en torno a ella y que han ido destacando sucesivamente algunos de los aspectos que aquí

mencionamos: desde la construcción del personaje femenino, al espacio opresivo del miedo y del silencio, la perspectiva de Gutierre como héroe trágico, etc. Infinitos son los matices que se han encontrado en torno a esta obra, una de las que ha concitado mayor atención por parte de la crítica. Evidentemente, trataremos de recoger aquellos matices críticos que tengan relación con la violencia y el sacrificio sin olvidar la importancia de ciertos enfoques distintos al nuestro.

Por otra parte, debemos mencionar otras dos ediciones críticas más recientes: la de Ana Armendáriz (2007) y la de Jesús Pérez Magallón (2012). Sobre todo la primera tiene una excelente introducción que recoge los principales problemas que ha concitado la obra, aunque ya hemos recogido y analizado la mayor parte de los mismos. No obstante, recurriremos también a estas ediciones cuando sea necesario.

En cuanto a la pieza de *A secreto agravio, secreta venganza*, seguiremos la edición de 2011 de Coenen, donde también se constata en la introducción que el marco genérico es, como es habitual en la comedia del Siglo de Oro, vacilante. Dentro de la propia obra se encuentran referencias a la “tragedia” (v. 2695) o a la “tragicomedia” (en el verso final), aunque esta obra es comúnmente aceptada como drama de honor —o tragedia de la honra, añadimos nosotros— en tanto que era un género reconocible por el público, a pesar de tener límites borrosos.

Hemos querido recoger brevemente algunas de las consideraciones sobre el género de la obra y el tratamiento de la honra que en ella se hace por contrastar las opiniones del editor con lo que hemos expuesto en el capítulo anterior. La propia elasticidad del género, que aglutina a una serie de obras interconectadas, dificulta trazar sus límites. Coenen sugiere que los dramas rurales de la honra parecen responder a otros parámetro por tener un sentido distinto, esto es, la reivindicación de la autoridad real. Sin embargo, ciertas obras de Lope como *Los comendadores de Córdoba*, *El castigo sin venganza* o *El Labrador de Tormes* pertenecerían al mismo género que *ASASV*. Las obras de uxoricidio (wife-murder plays⁸⁶, término que ha hecho más fortuna en el ámbito anglosajón que el primero en el ámbito hispánico) respondería al interés del

⁸⁶ Matthew Stroud es uno de sus más férreos defensores desde hace unos años, como ya hemos señalado al referirnos a la problemática del género del honor.

público por la representación de conflictos de honor entre nobles, dado que se asociaba en el imaginario popular el honor con la nobleza.

Así, Coenen acepta la nomenclatura de Stroud y defiende la existencia de un subgénero de corte trágico, los “wife-murder plays”, que estaría contenido dentro del género más amplio de los dramas de honor que no acaban forzosamente con la muerte de la mujer. Para ser obras plenamente consideradas como tragedias les faltaría una anagnórisis explícita, ya que como resalta Coenen “los héroes de estos dramas no llegan nunca a saber la verdad del caso”. Coenen aduce que la hipótesis de Parker según la cual la justicia poética haría las veces de destino al unir indefectiblemente culpabilidad moral y sufrimiento —y que confluye con la concepción aristotélica de la tragedia morata— sería más bien propia del teatro clásico francés. En realidad, la idea de justicia poética parece en estos casos una aberración, dado que mujeres que luchan por permanecer fieles, incluso contra su propio deseo íntimo, acaban por morir asesinadas. Así, Wardropper niega la existencia de dicha justicia cuando afirma de forma tajante que “it would be presumptuous to expect that he also be punished by the poet” (1981: 395). En este sentido, el enjuiciamiento de la acción por parte de un rey o poderoso al final de la obra respondería a una fórmula ya clásica en la comedia nueva pero en absoluto responde al código penal ni a ninguna forma de castigo.

ASASV se enmarcaría, según Coenen, dentro de la tradición de los *exempla* moralizantes dado que la propia “sentencia que constituye el título” así lo ilustra. No obstante, se destaca que el fin de la comedia sería esencialmente lúdico y no didáctico, por lo que el motivo del honor es usado por motivo de fuerza y coherencia dramática. En definitiva, Coenen adopta una perspectiva que amalgama tanto una visión estética como ideológica o moralizante, aunque sobresaldría la primera.

En lo que respecta a *El pintor de su deshonra* hemos seguido todavía la edición de Valbuena Briones (1956) pues no hemos encontrado una edición crítica reciente en castellano. Sí que existe no obstante una edición crítica de Paterson del auto sacramental así como una edición bilingüe del mismo autor (1989). Cruickshank, en su obra acerca de la carrera de Calderón, señala que probablemente fue escrita entre junio de 1644, cuando tuvo lugar el famoso caso del pintor Alonso Cano, y febrero de 1646, cuando se

hizo efectiva la clausura de los teatros (2011: 192). Tenemos que destacar que esta obra ha concitado opiniones más encontradas con respecto a su calidad dramática que las anteriores: de hecho fue calificada por Wilson (1980) de demasiado teatral y artificial, mientras que Paterson (en su edición bilingüe de la obra de 1989) la tilda de comedia negra, por sus tragicómicas coincidencias.

Por otra parte, si bien *EMDSH* y *ASASV* presentan un marco distanciado de la España contemporánea en tiempo (ambas) o en espacio (*ASASV*), *EPDSD* es una obra innegablemente contemporánea de sus primeros espectadores, como lo muestra claramente la presencia de armas de fuego. Sin embargo, Ruiz Ramón (2000: 47) la asocia en su cronología escénica a *ASASV* por comenzar ambas obras con el anuncio feliz de las bodas por parte del marido.

A pesar de la similitud con el título de *EMDSH* o del inicio de la obra con *ASASV*, Felipe Pedraza (2006) señala que la cercanía cronológica de la obra, así como lo reconocible de la Barcelona que se describe o los nombres de los personajes que se utilizan (algunos de corte italianizante), acercaría la obra al público contemporáneo del mismo modo que lo hacían las comedias de capa y espada. Asimismo, Pedraza destaca el “ambiente de comedia burguesa” (2006: 349) que se puede percibir en ciertas escenas de corte costumbrista (en los primeros diálogos de corte íntimo y familiar en la segunda jornada) o en el hecho mismo de que el noble practique el arte de la pintura, rasgos también de su cronología más tardía.

No obstante, y a pesar de estos rasgos distintivos con respecto a los otros dramas de honra de Calderón, Pedraza se cuida mucho de insinuar que *EPDSD* fuera una comedia sino que más bien sugiere que conformaría, junto con otras dos obras de Rojas Zorrilla⁸⁷, un subgénero dentro de las tragedias de la honra al que denomina “tragedia contemporánea”, enmarcadas en la cotidianeidad del espectador.

Las otras dos obras de la trilogía del honor calderoniano, por el contrario, presentan desde sus comienzos a dos reyes históricos (Pedro I de Castilla y don

⁸⁷ Pedraza (2006: 351) señala *Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo* como otros elementos de este subgénero particular al que pertenecería *EPDSD*.

Sebastián de Portugal) que “simbolizan el fin desastrado de una dinastía” (2006: 344). Ambas obras comienzan con una misma “marca métrica: la pomposa [*sic*] silva de pareados” (2006: 345), lo que reforzaría las marcas trágicas aristotélicas ya mencionadas: historicidad, personajes nobles y lejanía en el tiempo. No sería este el caso de *EPDSD* que, según Pedraza, formaría parte de otro subgénero distinto.

Sin embargo, nos parece inútil multiplicar las clasificaciones taxonómicas más allá de lo necesario y descriptivo: prevalece en nuestra opinión el hecho innegable de que *EPDSD* es una tragedia en la que un hombre ve frustrado su proyecto vital y una mujer inocente muere asesinada a manos de su marido, como lo son *ASASV* y *EMDSH*. Que Calderón llevase la acción de modo reconocible al presente de sus espectadores es una demostración más de su capacidad de innovación (un “tour de force”, si se quiere) pero por encima está su evidente deseo de insertarse en la tradición de las tragedias de la honra y, además, llevarla a su perfección con un cierto manierismo más del gusto de la segunda mitad del XVII.

En definitiva, tras esta breve introducción sobre cada una de las obras vamos a proceder a analizarlas consideradas de un modo conjunto para tratar de discernir en ellas el camino que recorre la violencia, cómo se produce esta de forma dramática y cómo culmina en el asesinato de las respectivas mujeres. Analizaremos el mecanismo sacrificial en todos sus detalles basándonos en las inspiradoras reflexiones de corte girardiano que hicieron tanto Cesareo Bandera en *El juego sagrado* (1997), cuyas principales conclusiones ya hemos tratado, como Antonia Petro del Barrio, en concreto en el capítulo “El chivo expiatorio sustitutorio: *El médico de su honra* y *El castigo sin venganza*” (2006: 101-130).

No obstante, debemos puntualizar que estos trabajos toman en cuenta sólo algunos aspectos de los postulados girardianos acerca del camino de la violencia que se podría trazar en los dramas de honra. Por ello, nos proponemos elaborar un modelo de análisis sistemático y lo más solido posible que dé cuenta de las fascinantes peculiaridades de este subgénero en el que la honra se erige como símbolo particularmente indescifrable. El mismo motivo de la honra que Ruiz Ramón señala en

varias ocasiones, debido a la extraña pasión que despertaba “un signo de la violencia, la crueldad y la enajenación de nuestra propia cultura de la muerte” (2000: 91).

Lejos de partir de una idea unívoca del motivo de la honra, pues nos parece que ya hemos trazado un dibujo lo suficientemente amplio y lleno de matices en el capítulo anterior, queremos analizar en dos tiempos cómo se produce la violencia en las tragedias de honra. En primer lugar, trataremos de desentrañar cómo se desarrollan las relaciones entre los personajes de las tres obras que nos ocupan, si existen relaciones triangulares, dobles miméticos, etc. Es decir, partiendo de las premisas girardianas, habríamos de encontrar manifestaciones de la rivalidad mimética, tanto en su fase inicial (triángulos, dobles) como en su exasperación: crisis de indiferenciación, escalada de violencia, etc. en las tres tragedias de la honra calderonianas.

En segundo lugar, queremos verificar si, como aventura Petro del Barrio (2006), la exacerbación de la violencia conduce al sacrificio en estas obras, a una reedición del ritual sacrificial. Recordemos que, dentro de las teorías girardianas, este es un segundo estadio de la violencia, que al contagiarse al cuerpo social y producir estallidos de violencia más o menos incontrolables, precisa de ser canalizada a través de un ritual en el que se ajusticia al chivo expiatorio.

3.1.1. La rivalidad mimética

Recordemos la premisa girardiana que aparece ya desde su primera obra, *Mentira romántica, verdad novelesca*, según la cual el deseo de los héroes de estas novelas clásicas europeas, obras especialmente clarividentes, no nace de forma espontánea sino siempre como resultado de emular el deseo de un rival. Por ello, Girard esquematiza las relaciones de los personajes de forma triangular (sujeto - objeto - modelo), en atención no a lo que los personajes dicen, sino a lo que hacen en las obras, pues Girard constata notables y frecuentes contradicciones entre ambas cosas.

Según Bandera (1997:190), como adelantábamos en el primer capítulo, Calderón en tanto que autor ya moderno retrata una “etapa más avanzada de lo que puede llamarse la patología del deseo mimético”, es decir, en la que el modelo de un sujeto determinado ha pasado a convertirse ya en “un rival a muerte” y no puede considerarse como un modelo lejano e inalcanzable. La mimesis, si empleamos terminología girardiana clásica, ha pasado de ser externa —como en el caso de don Quijote con el Amadís, por ejemplo— a ser interna, más virulenta, puesto que el rival parece más alcanzable.

Por tanto, comenzaremos por analizar las relaciones de los personajes en las distintas obras basándonos en el modelo que recogemos del propio Girard en *Mensonge romantique, vérité romanesque* o en *Shakespeare: A theater of envy* y en posteriores trabajos de corte similar. Por ejemplo, en esta línea Debrah Andrist (1989) realiza una profunda disección de los personajes en distintas obras de Lope y Calderón. De hecho, trata de dibujar un retrato social que muestre las dinámicas generadas por la violencia. Partimos, con Andrist, de la premisa de que toda relación contiene en sí misma un germen de violencia y de que en el microcosmos de la comedia dicha violencia suele manifestarse a través del honor encarnado en lo sexual femenino.

En su análisis, Andrist se detiene en las comedias más relevantes de la producción de Lope y Calderón; en el caso que nos ocupa, analiza tanto *El médico de su honra* como *A secreto agravio, secreta venganza*, por lo que iremos contrastando, progresivamente, lo dicho acerca de estas obras con lo que nosotros analicemos en *El*

pintor de su deshonra. Conviene mencionar aquí que Andrist utiliza en su trabajo un método de análisis basado en una serie de categorías descriptivas que suelen funcionar por parejas en oposición: noble / peasant; male / female; protagonist / antagonist / object of desire, etc. No vamos a seguir su trabajo al pie de la letra dado que en nuestro caso únicamente analizaremos las relaciones entre hombres y mujeres nobles, que son los personajes que aparecen en las obras que centran nuestra atención. Asimismo conviene tener muy presente otros elementos que atañen al personaje tales como la distancia social entre los propios nobles y las figuras de la realeza, por ejemplo.

En los argumentos generalmente más depurados de Calderón los personajes tienen todos un papel definido dentro del complejo entramado del deseo que se teje en las sociedades dramáticas. No se emplea ni un hilo de la trama que no ayude a dibujar esquemas de relación que contribuyan al avance de la acción.

Andrist (1989: 32) sostiene que en las dramas de honra calderonianos, cuando el marido elige mujer, elige asimismo a un rival. Ello no implica que el futuro esposo esté al tanto de las relaciones previas entre su mujer y el amante, sino que esto sucede así a pesar de que él lo ignore y, de hecho, se conforma inmediatamente un triángulo en el que la mujer funciona como objeto de deseo y el marido y el amante se sitúan en los dos vértices contrarios, como rivales. Evidentemente, en este análisis grosero caben muchos matices que vamos a intentar introducir progresivamente.

En *EMDSH*, podríamos establecer, sin dificultad, más de una relación triangular. Cesáreo Bandera (1997:171-190) destaca sobre todas ellas la más evidente rivalidad entre el infante y don Gutierre. En el fondo, el deseo de Gutierre por agradar a Enrique, su fascinación por el poder real, es la que le lleva a tratar de albergarlo en su casa tras la caída del caballo y, a continuación, a ausentarse de casa por estar cerca de la figura del rey, dando pie a la vuelta de Enrique: “licencia me des / para ir a besar los pies / al Rey mi señor” (I, vv. 500-02).

Recordemos su saludo al infante, ya que resulta totalmente hiperbólico y da cuenta de una verdadera fascinación:

Déme los pies vuestra Alteza,
si puedo de tanto sol
tocar, ¡oh rayo español!,
la majestad y grandeza.
Con alegría y tristeza
hoy a vuestras plantas llego,
y mi aliento lince y ciego,
entre asombros y desmayos,
es águila a tantos rayos,
mariposa a tanto fuego. [...]
Honrad por tan breve espacio
esta esfera, aunque pequeña;
porque el Sol no se desdeña,
después que ilustró un palacio,
de iluminar el topacio
de algún pajizo arrebol.
Y pues sois rayo español,
descansad aquí; que es ley
hacer el palacio el rey
también, [si hace] esfera el Sol.
(I, vv. 315-44)

Del mismo modo, sus ingenuas palabras a propósito de que el infante se haya alojado en su casa (“ya que debí a su caída / el honor que hoy ha ganado / nuestra casa”, I, vv. 509-11) revelan la paradoja girardiana (*double-bind*) según la cual es el ídolo al que se admira el que acaba por reclamar sangre a aquel que le quiere servir.

Por otra parte, cuando una figura de cariz real como el infante pasa a formar parte de un triángulo mimético convencional⁸⁸ entre un noble y su mujer, da claros signos de pérdida de grado, de indiferenciación y de contagio por un deseo más bajo del que debiera ser el suyo. De hecho, si Enrique no se llegó a casar con Mencía cuando

⁸⁸ “French triangle”, que diría Girard inspirado por el análisis que se hace de la obra de Shakespeare en el *Ulysses* de Joyce (Girard, R. “Do you believe your own theory? 'French triangles' in the Shakespeare of James Joyce”, en *Shakespeare: A theater of envy*. Cambridge University Press, 1991, p. 256-270)

pudo es porque, según se nos da a entender en la obra, ella era de condición inferior. Además, muchos son los críticos que señalan la diferencia de rango entre Enrique y Gutierre, cuya rivalidad conflictiva da cuenta de la pérdida de grado jerárquico de Enrique, quien ignora el principio de proteger al vasallo y además viola el sagrado principio del vínculo conyugal (Xuang, 2004: 1867).

Asimismo, la gran mayoría de críticos establece con facilidad otra pareja de dobles miméticos: el infante y el rey. Ambos desean el trono del mismo modo que Gutierre y Enrique rivalizan por Mencía. Según Bandera, “la rivalidad de don Enrique con el marido, don Gutierre, corre parejas con la que existe, latente, entre él y su hermano el Rey” (1997: 180). En este sentido, J. Xuang (2004: 1868) destaca el momento de total indiferenciación que se produce cuando Enrique hiere al rey, ya que “la sangre derramada del rey simboliza la pérdida de la sustancia vital del sistema feudal”.

Evidentemente, resulta venturoso afirmar que el rey es susceptible de caer en estos juegos de mutua imitación, por lo que creemos que conviene hacer un breve excursus y enfatizar aquí que muchas son las consideraciones que se han hecho sobre la figura del rey don Pedro en la obra, figura compleja y en la que algunos críticos han querido ver una cierta ambigüedad, por lo que los trabajos sobre el rey don Pedro son casi iguales en número a los trabajos en torno a Gutierre.

Como decíamos, el papel real es de suma importancia para explicarse la obra, no hay duda alguna de ello. Desde su importancia en el transcurso del drama, su constante presencia en el mismo (lo abre y lo cierra, prácticamente) así como los dos casos en los cuales interviene como rey, resulta evidente que debemos intentar leer las pistas que nos deja el propio Calderón. De atender a las teorías girardianas, diríamos de forma clara que don Pedro rivaliza con su hermano por el trono. Así, en orden a esta perspectiva, el rey mostraría rasgos de similitud con su hermano, es decir, síntomas de indiferenciación. Esta violencia de la relación entre los hermanos sería tangible desde el principio de la obra cuando, tras la caída del infante, él decide continuar cabalgando a Sevilla en lugar de ocuparse de su hermano. El incidente con la daga en el que resulta herido o el exilio de su hermano no serían más que episodios de esa escalada de la

violencia al extremo que concluye con su muerte, a manos de Enrique, en la batalla de Montiel.

Por otra parte, resulta innegable la falta de ortodoxia de sus métodos para ayudar a sus súbditos, escondiendo al adversario tras una cortina y de forma secreta. El desempeño del cargo real requiere imparcialidad, verdaderos intentos por impartir justicia, pero en esas audiencias en las que esconde a la presunta víctima de un abuso, el rey ya ha tomado partido. En este sentido, el propio rey se da cuenta de su error al haber actuado de forma imprudente: “[Ap.] ¡Válgame Dios!, ¡qué mal hice / en esconder a Gutierre!” (III, vv. 180-81).

Esta falta de altura regia, de *virtus* nobiliaria, es propia de quien se ha contagiado del deseo ajeno y que desea agradar a sus súbditos por encima de todo, cuando debiera ocuparse en reinar. Para agradar a Leonor, la esconde tras una cortina; para agradar a don Gutierre y ganarse su consideración, lo esconde también, poniendo en peligro a su propio hermano así como a doña Mencía, quien muere, en parte, víctima de su dejación de funciones reales.

Armendáriz (2007) también destaca del personaje del rey Pedro su carácter bifronte, como el don Gutierre, peculiaridad que ha generado muchas controversias en el seno de la crítica. Precisamente es el rey el que manda borrar de la puerta de Gutierre la mano ensangrentada que había dejado Ludovico, y asimismo ordena cubrir el cadáver, como para ocultar el objeto de escándalo. Así, el importante papel histórico del rey parece quedar eclipsado por la fragilidad de la que da cuenta la obra. Es, para Hermenegildo (1976: 82) una figura desmitificada, tildada también por Vitse de dubitativo, torpe, irresponsable, inseguro, incapaz de controlar a Gutierre, vasallo al que además falla (1997: 63)

En un muy interesante trabajo colectivo de 2006 titulado *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Ignacio Arellano analiza brevemente la figura del rey don Pedro, entre otros reyes calderonianos, a la par que recoge las conclusiones de los trabajos más relevantes sobre el mismo. En efecto, resulta fundamental constatar que “la valoración del rey bascula entre dos polos de signo contrario”, como afirma Arellano

(2006: 168), pero que dicha valoración no se puede desgajar del todo del análisis de la influencia sociológica de la comedia en el Barroco que hizo Maravall.

Asumiendo como ciertos los postulados más básicos de sus tesis, y quizás los más groseros, sería impensable sugerir que Calderón no diese a su público una imagen impoluta de la monarquía. Sin embargo, como esperamos haber logrado transmitir, no creemos que Maravall fuera tan burdo en sus planteamientos ni que fuera tan planos los personajes de Calderón, por muy reyes que fueran.

En definitiva, la figura del rey Pedro de la obra ha dado pie a consideraciones diversas: de rey justo y ejemplar, perjudicado por la imagen negativa que da don Arias de él, a rey prudente y justiciero... Son varios los retratos positivos del monarca en la obra que han sabido ver una serie de críticos. Sin embargo, difícilmente podemos desvincular ese presunto retrato positivo de la intención de Calderón de consolidar, en todo momento, la institución real.

Por otra parte, Arellano recoge todas aquellas posturas que vinculan la figura real a la de don Gutierre y que, por tanto, las equiparan en lo referente a la crueldad, a la vez que resaltan sus aspectos negativos. Se destaca, por ejemplo, “su fiera condición” (I, 27). “Ambos personajes [Gutierre y el rey Pedro] tenderían a representar un mismo tipo de violencia e injusticia”, afirma Arellano en línea con Wilson (2006: 169). La única justa en la obra sería Mencía, según Cruickshank (1989), que pagaría los errores de juicio tanto de su marido como del rey.

Otros críticos reivindican la ambigüedad de la figura real. Ruiz Ramón (1997: 28-29), como de costumbre con muy finos matices críticos, sí que destaca que en el personaje se produce la superposición de su figura mítica con la figura histórica, lo que inevitablemente conduce a que su figura dramática sea compleja y que, además, tenga un innegable sabor trágico, fruto de la fusión de la historia y el drama. Vitse, por su parte, señala en una serie de trabajos que recoge Arellano, la debilidad del rey, su “miedo pánico” a la muerte que le lleva a juzgar erróneamente, a exiliar a su hermano. Al igual que Basilio, al igual que Gutierre, don Pedro tiene terror a no controlar la situación, a mostrarse débil ante sus súbditos. Será el propio miedo, como veremos más

adelante en nuestro análisis de las figuras de los maridos, el que les lleve a cometer errores cruciales a lo largo de la obra.

Por tanto, podemos concluir esta larga digresión poniendo de relieve la similitud entre una lectura de corte girardiana y la que hace el propio Vitse u otros autores (Arellano, Wilson, Cruickshank, etc.): el rey también es presa de deseo mimético, muestra avidez del reconocimiento ajeno, miedo a perder el trono y, sobre todo, un pánico a la muerte tal que ve en un descuido de su hermano una intención homicida. El infante, el rey y el trono conforman un importante triángulo mimético que enfatiza la acción principal, la ilustra y la amplifica.

Recordemos: la rivalidad por un mismo objeto produce la indiferenciación, una similitud cada vez más patente entre ambos rivales que conduce a confusiones entre ambos así como estallidos de violencia. Varios son los autores que señalan, por ejemplo, la tendencia de Calderón a jalonar esta clase de obras con momentos de oscuridad en los que los rivales tienden a ser tomados por el otro. En el caso de *EMDSH*, el propio Gutierre se esconde para entrar en su casa y espiar a su esposa furtivamente. Según Bandera (1997: 176) el “hombre celoso busca con reverencia una oscuridad aborrecible” en la cual dejar de ser él mismo. De hecho, es tomado por Enrique (“¿Qué disculpa me previene [...] de venir así tu Alteza?”, pregunta Mencía, II, vv. 914-15), lo cual contribuye a encender más sus celos, aunque ha sido él mismo quién ha pretendido confundir a su mujer. No olvidemos que con anterioridad el propio Enrique había entrado en la casa a hurtadillas, paralelismo exacto de comportamientos que evoca su rivalidad mimética con don Gutierre. “Tienen los celos pasos de ladrones”, dice sibilino y ridículo a un tiempo el esposo (II, v. 880). El propio Enrique, consciente de que se está poniendo a un nivel inferior del que le corresponde por nacimiento al entrar a hurtadillas a casa de un súbdito, responde de forma reveladora a las acusaciones del rey del siguiente modo: “¿Quién, decid, agravió a quién? / ¿Yo a un vasallo... “ (III, vv. 2237-38). Es decir, como ya le había recordado Mencía cuando él entra en su jardín, Gutierre es su vasallo, al cual debe protección. Sin embargo, Enrique utiliza de forma deshonesto el vínculo, desatendiendo sus obligaciones de señor y contagiándose del deseo por lo ajeno.

No obstante, hay más relaciones triangulares que ésta: incluso en una obra como la que nos ocupa, que no cuenta con excesivo número de personajes, podemos fácilmente observar la tendencia a la rivalidad a la que apunta Calderón de un modo sutil pero innegable. En cierto punto del pasado, en la prehistoria de la obra, don Arias y Gutierre han sido o parecido ser rivales por Leonor. Esa rivalidad, que se nos sugiere de soslayo, aparece de nuevo cuando Arias ofrece su mano a Leonor para reparar su agravio. Será finalmente Gutierre el que se case con ella, pero se produce aquello que señalaba Andrist (1989: 33), que por haber huido de una rivalidad imaginaria con Arias, Gutierre ha caído en un triángulo peor y esta vez real, el conformado por Mencía y Enrique y que acabará inevitablemente con la muerte. Del mismo modo, muchos son los críticos que sólo saben leer un futuro triángulo mimético entre don Arias y Gutierre en el final de la obra.

Finalmente, aunque con un estatuto particular por estar conformado por dos mujeres y un hombre, no podríamos dejar de hacer hincapié en el triángulo que conforman Gutierre, Mencía y Leonor. Hay al principio de la obra alguna broma juguetona de Mencía a su marido con respecto a su pasado con Leonor: “¿Quién duda que haya causado / algún deseo Leonor?” (I, vv. 514-15). Asimismo le reprocha, coqueta, su falta de atenciones: “¡Oh que tales sois los hombres ! / ¡Hoy olvido, ayer amor, / ayer gusto, hoy rigor!” (II, 517-19). Evidentemente estos juegos galantes evocan aquello que decía Girard en *MRVN* acerca de la coquetería, esto es, que oculta fuertes dinámicas de deseo, del deseo de ser deseado. Asimismo, no cabe duda de que Leonor desea aquello que tiene Mencía (es decir, el matrimonio con don Gutierre) pero no parece fijarse en Mencía sino en el estatuto civil en sí, que la libraría del oprobio. De hecho, en sus reivindicaciones no menciona a la que ella considera la esposa legítima en ningún momento sino que exige, de forma permanente, la reparación de su honor y el cumplimiento de la promesa de Gutierre. Por tanto, podemos concluir que en Calderón, como apunta Andrist (1989: 156), la rivalidad suele ser masculina y, en todo caso, las mujeres no suelen imitarse con reciprocidad, por lo que no hay amenaza de violencia. Alfonso de Toro argumenta a este respecto que “en los dramas de honor españoles no se tematizan no el adulterio masculino ni la venganza femenina” (1998: 363).

En efecto, la tendencia de Calderón a conformar tramas depuradas y con modelos actanciales definidos (que no unívocos) le lleva pues a evitar el retrato de la rivalidad femenina. Estos pocos versos, de visos cómicos, en los que la mujer le reprocha al marido falta de atención o gusto por otras mujeres (como también le ocurre a Serafina con don Juan en *EPDSD*) no empañan la certeza de que en las tragedias de honra calderonianas las mujeres son los perfectos chivos expiatorios (Andrist, 1989: 154). Así, la rivalidad violenta y recíproca sería lo propio del mundo masculino de la nobleza. Las relaciones con las clases sociales inferiores sirven como telón de fondo de un conflicto en el que el antagonista ha de ser noble para ser un adecuado y fascinante rival.

Ciertamente, aunque las mujeres tienden a no imitarse, en *EPDSD* encontramos un elemento que no aparece en las otras dos obras: Porcia parece rivalizar con Serafina por el Príncipe, pero en realidad entre ellas persiste la amistad y jamás llevan su relación al terreno de la violencia a pesar de que Porcia pueda sentir celos de ella en algún momento. De hecho, Serafina evita en todo momento y de forma categórica los acercamientos del Príncipe. Tal vez lo más notorio de este triángulo sea la “pérdida de grado jerárquico” (“loss of degree”) del Príncipe con respecto a sus súbditos, su contagio por el deseo ajeno, que no quedará en el plano anecdótico sino que precipitará claramente la acción.

En *ASASV*, al margen del evidente triángulo que se conforma entre don Lope, don Luis y Leonor, varios son los autores que perciben que los dos amigos del alma son también intercambiables. Como bien señala Andrist (1989: 129-130) hay una rivalidad que antecede al triángulo amoroso. Es don Juan quien mató antes por celos y quien alimenta los miedos de Lope al llamar su atención sobre el intruso en su casa. En este sentido, don Juan y don Lope se imitan mutuamente en muchas ocasiones. La simetría entre ambos queda patente en la primera jornada cuando afirman que se reencuentran “en dos cuerpos / un alma y un corazón” (I, vv. 88-9). Recordemos, por lejano que quede, cómo Shakespeare enfatizaba la imitación entre amigos en sus primeras obras (*Los dos hidalgos de Verona*), imitación y contagio que se producen de forma clara en esta obra.

Ciertamente, los amigos no rivalizan en ningún momento por Leonor, aunque pudiera parecerlo en la medida en que don Lope es intercambiable con don Luis en el lance de la oscuridad. Como hemos mencionado, se contagian actitudes, palabras y modos de actuar. “Yo fui su espejo” (III, v. 1820), dice don Juan de don Lope. Tanto es así que don Lope, en una actitud totalmente mimética y muy enfatizada por Girard, cuando traza el panegírico de Leonor a don Luis, parece desear el deseo de su amigo, parece estar azuzando el deseo ajeno (I, vv. 316 – 39), del mismo modo que quiere ocultar su deshonor en cuanto tiene la más mínima sospecha de la misma: “Y tú, Sirena, no digas / lo que entre los tres nos pasa / a ninguno, ni a don Juan” (II, vv. 900-02).

Previamente, en la historia que don Juan refiere a su amigo, su propio caso de honra, resulta evidente que la mirada ajena del grupo masculino sobre Violante había enardecido su amor por ella (I, vv. 174-83). Don Juan, con esa breve anécdota, ya se nos desvela como alguien totalmente presa de la opinión ajena, enfermedad que parece contagiar a su amigo. Asimismo, durante la tercera jornada vive don Juan de Sosa una nueva escaramuza a la que él responde, como no puede ser de otro modo, desenvainando la espada. Don Lope imitará punto por punto la historia de don Juan salvo en el final, que tratará sea secreto para ocultar su afrenta. Don Juan, por otra parte, avivará los celos en su amigo, dejándolo a merced de sus celos y sospechas en varios puntos de la trama. Tanto es así, que en el comienzo de la tercera jornada don Juan musita para sus adentros su incapacidad de permanecer impasible al conflicto de honra que vive su amigo:

¿Podré yo ver y callar
que su limpio honor padezca,
sin que mi vida le ofrezca
para ayudarle a vengar?
¿Podré yo ver mormurar
que este castellano adore
a Leonor, que la enamore,
y le dé lugar Leonor,
y padeciendo su honor
yo lo sepa, él lo ignore?
No podré; pues si él quedara

satisfecho, siendo mía
la venganza, en este día
al castellano matara. (III, vv. 21-34)

Evidentemente, también en esta obra el marido y el amante se convierten en intercambiables en varios momentos, aunque no es casualidad que sea precisamente don Juan quien se encuentre a don Luis en la casa en el momento de oscuridad. Dado que la figura de don Lope y don Juan parece fundirse y confundirse, don Luis rivaliza con ambos a un tiempo. De hecho, conviene recordar que cuando dieron por muerto a don Luis fue porque lo confundieron con “un tal don Juan”.

Asimismo, como hemos dicho y destacaba Andrist, la oscuridad constituiría una advertencia visual propia de Calderón para señalar al espectador la intercambiabilidad de los personajes sin dejar por ello, añadimos nosotros, de tener todo el sabor a un paso cómico. Recordemos que cuando esto sucede y don Juan hace parte de sus sospechas a su amigo, el propio don Lope pretende hacerle creer que no era otro hombre, sino él, con quien se había topado:

(*Ap.* Disimular conviene,
no crea que yo puedo
tener tan bajo miedo,
que mi valor condene.) (II, vv. 692-95)

Incluso con su amigo del alma don Lope se cree obligado a mentir, pues no desea revelarse en su vulnerabilidad ni reconocer que también él, desgraciadamente, está atrapado en un caso de honra. Este juego de la “méconnaissance”, de pretendida ignorancia, da cuenta de la fatigosa obligación de disimular que uno depende de su rival, de los demás. El deseo de ser honrado incluso por un amigo que le ha abierto el pecho como don Juan lleva a don Lope a ser todavía más ridículo y digno de compasión en su papel de tercero, máxime cuando además, don Juan, de modo totalmente imprudente, le cuenta al rey el caso de honra que don Lope ha pretendido disimular.

Por último, si bien el rey Sebastián no parece caer en veleidades imitativas, sí lo hace don Lope con respecto a él. Al comienzo de la primera jornada y tras pedirle

licencia al soberano para casarse, el rey afirma incluso que podría haber sido su padrino de boda de no haber estado ocupado en la guerra. No podríamos imaginar honor más grande para un personaje de las características de don Lope. Conviene enfatizar la relación de don Lope con el rey (de mediación externa, diría Girard) pues si bien nunca se convierte en un verdadero rival para él, es tal la fascinación que ejerce en su súbdito que este prefiere (erróneamente, como veremos) abandonar el hogar recién casado y cifrar su honor en combatir junto a su monarca. En la tercera jornada, Lope trata de convencer al rey para que le deje ir con él a combatir con el argumento de que su mujer quedaría: “Muy honrada/ en ver que os ha ofrecido/ a esta empresa un soldado en su marido,/ que es noble, es varonil, [...]” (III, vv.188-91)

Evidentemente, esta actitud está muy vinculada tanto a su deseo de ser bien considerado por el rey como en su afán por no depositar toda su honra en su mujer. No debemos olvidar, sin embargo, sus últimas palabras en la obra, cuando se ofrece a marchar con el rey a la guerra: “un consuelo me deja / y es que ya podré serviros / pues libre desta manera / en mi casa no haré falta” (III, vv. 2717-20). Es decir, don Lope no duda, recién asesinada su esposa, en atarse a una fuente de honor alternativa que jamás pondrá en peligro su imagen ante los otros.

Don Lope se pregunta con dolor, ante la infundada sospecha de que el rey lo creyese cornudo: “¿Tan pública es ya mi afrenta / que ha llegado a los oídos del Rey?” (III, vv. 1969-71). Lo peor que le puede ocurrir al vasallo es que sea el rey, el modelo a imitar, el icono del poder establecido, el que se entere de las flaquezas de su súbdito. Cuando la fuente del honor por antonomasia prescinde de él en la función bélica que cree dominar, Lope se encuentra totalmente perdido. Recordemos, asimismo, que Lope invoca la opinión real —que le había conminado a quedarse en casa en vez de ir a batallar— como un motivo para él de matar a su mujer:

Pues ya que conforme a ley
de honrado, maté primero
al galán, matar espero
a Leonor: no diga el Rey,
viendo que su sangre esmalta
el lecho que aún no violó

que no vaya, porque yo
en mi casa no haga falta. (III, vv. 781-88)

Cabe señalar que las relaciones masculinas son particularmente complejas en *ASASV*. Recordemos que don Luis se congratula de hacer del marido un tercero, se felicita por ser capaz de humillarlo en su ignorancia, es decir, don Luis muere en gran medida por ser profundamente víctima de la fascinación por su rival, sentimiento que le lleva a perder toda prevención y a arriesgarse a ser descubierto. De haberse alejado del peligro (el marido celoso), don Luis podría haber sobrevivido y, sin embargo, se embarca literalmente con la muerte. No olvidemos su previa desfachatez cuando le da explicaciones al marido acerca de su presencia en la casa y le cuenta una rocambolesca historia de honra, en la que él aparece como ofensor, en un acto de provocación que don Lope no perdona.

Por último, ya hemos mencionado alguna particularidad de *EPDSD* en cuanto a las relaciones triangulares de la obra. Resulta ciertamente notoria, como ya hemos destacado, la innegable crítica que subyace al hecho de que el Príncipe pierda el lugar que le corresponde socialmente y que le suceda aquello que Girard llamaba “loss of degree” o pérdida de grado jerárquico. El Príncipe se contagia tanto del deseo como de la violencia de sus súbditos. Al margen de sentir un interés relativo por Porcia, el Príncipe se ve seducido por los encantos de Serafina en cuanto la ve y don Álvaro se da cuenta del deseo del soberano (“esto me faltaba ahora”, I, v. 830). De hecho, a lo largo de la obra, este “violento capricho” —calificado de tal por el propio príncipe (II, v. 515)— tendrá fatales consecuencias. Los fuertes celos que siente, impropios de su regia responsabilidad, se ponen de manifiesto en su identificación con los celos que retrata el pintor (III, v. 615). Por tanto, la serie de esquemas triangulares que se dan en la obra se ven complicados por la propia intervención del Príncipe, que parece precipitar la acción por su intervención en el triángulo mimético principal. El vejete Belardo hace hincapié en un aparte en el enredo que las pasiones del Príncipe entraña: “Solo esto faltaba ahora; / que estuviese enamorado / el amante de la hermana /de la dama del hermano.” (III, vv. 421-24)

Evidentemente, si tratamos de relaciones miméticas en *EPDSD*, hemos de mencionar el núcleo principal: don Juan pasa a formar parte del triángulo entre don Álvaro y Serafina una vez se casa con ella, como en las otras obras. De la rivalidad entre don Juan y don Álvaro dice Wilson (1980: 73-74): “hay una serie de correspondencias entre lo que le pasa a don Álvaro, lo que dice y hace, y lo que le pasa a don Juan Roca, lo que dice y hace. A veces incluso las mismas palabras o muy similares.... Tales paralelismos no pueden ser accidentales. Calderón los usó para demostrar que había fuertes eslabones que enlazaban las vidas de estos dos hombres”. Esa indiferenciación conlleva la simbólica pero fatal entrega de su mujer a su rival en el ámbito de una mascarada, situación confusa por antonomasia. Asimismo, Bandera cree ver que en la descripción del cuadro que ha pintado don Juan, el Príncipe enfatiza el hecho de que Hércules persiga al centauro (“el Centauro tras quien va”) y no a Dayenira, porque está locamente celoso (Bandera, 1997: 182).

Por otra parte, también las otras relaciones masculinas de *EPDSD* son complejas: no debemos olvidar la relación de dobles entre don Luis y don Juan, quien por no disgustar a su amigo y traicionar su honor de amistad, se hospeda en su casa provocando el desastre del reencuentro entre los dos amantes. Don Juan se deja persuadir tanto por sus deudos para casarse como por don Luis para alojarse en su casa.

El carácter hiper mimético de los esposos en estas obras tiene una importancia capital. Como podemos observar, cada uno de estos protagonistas masculinos presenta aquello que Bandera (1997: 170), en perfecta línea con Girard, identificó en el Basilio de *La vida es sueño*: Bandera subraya el “miedo al daño” del monarca polaco, su permanente predisposición a recibir malos augurios y a esperar noticias y acontecimientos negativos. Esto que en Basilio no descansa únicamente en la profecía sobre Segismundo (aunque no se pueda negar la importancia de la misma) aparece en los maridos de las tragedias de honra calderonianas de forma absolutamente patológica y profundamente llamativa. Si Basilio pregunta “¿Quién no da crédito al daño”? (*LVES*, I, v. 726), nuestros maridos no se quedan atrás en su predisposición a esperar una desgracia detrás de otra.

Bandera achaca esta tendencia a encontrarse estos hombres alienados de su ser más íntimo, identidad que les ha arrebatado la sociedad barroca. Evidentemente, quien reconoce la amenaza reconoce la propia debilidad, como supo ver Vitse con respecto al rey Pedro en *EMDSH*. Por ejemplo, esta flaqueza del rey es patente cuando cree que ha sido apuñalado por su propio hermano hasta la muerte (“Detén el puñal, ya muero”, III, v. 227), cuando en realidad su hermano le ha cortado sin querer con la daga. También Gutierre, como doble del rey en la obra, padece este terror a las consecuencias desgraciadas. Podemos citar, entre otros “pero imaginarlo basta / quien sabe que tiene honor” (III, vv. 2087-88) o estos otros versos:

Nada: que hombres como yo
no ven; basta que imaginen,
que sospechen, que prevengan,
que recelen, que adivinen (III, vv. 2127-30)

Si cualquier cosa, por pequeña que sea, puede ser el presagio de futuras desgracias, resulta normal esa tendencia de nuestros maridos a ver un peligro constante, “que lo peor / no debe dudarse nunca”, dice don Juan Roca (*EPDSD*, I, vv. 931-32). No sólo Gutierre o don Juan dan sobradas muestras de temer el futuro: don Lope asegura que “ninguno / previno lo que no teme” (II, vv. 231-32) o “quien llega a sospechar/ no ha de llegar a creer” (III, vv. 1916-17). Asimismo, admite estar “siempre a su temor rendido” (III, v. 1834). Ese mismo temor al daño causa que estos personajes tiendan asimismo a la tristeza. Manrique le dice a su señor: “Tú, que tienes / la tristeza que es la mala / eres quien mudarte debes / y pasarte a la alegría” (II, vv. 104-07). Sin embargo, esto le resulta imposible a alguien cuyo sentido personal de valía está en manos de otros.

En esta línea, Andrist afirma que “each calderonian protagonist shows the depth of his madness by his anticipation of a rival and his vehement denials of his jealousy” (1989: 41). El hecho de que los maridos no puedan escapar es señalado por Andrist como una de las causas fundamentales del desenlace. Estos sangrientos finales se explican por un irrompible nudo conyugal, un vínculo familiar que determina absolutamente la relación del sujeto con su propio caso de honra. Como ha trabajado de

forma extensa María M. Carrión (2010a), la existencia y peculiar estatuto del vínculo matrimonial es un elemento fundamental para entender las tragedias de honra. La indisolubilidad del vínculo matrimonial aparece en cualquiera de estas tres obras como una losa, una condena para ambos miembros de un matrimonio en el que se asfixia la libertad, de tal modo que sería complicado asumir una interpretación monolítica y acrítica del matrimonio.

Carrión argumenta en el capítulo “Foundational Violence and the Drama of Honour” (2010a: 77-98) que la violencia, los celos y el matrimonio están intrínsecamente unidos en *EMDSH*. Al final de la obra, Gutierre ya domina la ciencia del honor, que no es otra que el arte de la violencia (2010a: 79). El hecho de que su decisión de matar a Mencía sea claramente ilegal, pues ella es inocente, no impide que haya sido aprobada por el rey, lo cual no dejaría de parecer al público un atropello.

Es precisamente Carrión (2014) quien, en un reciente artículo, sostiene que no podemos desvincular estas sombrías conclusiones de las tragedias de honra de la abundante legislación y litigios conyugales que se dieron en la península en los siglos XVI y XVII. Carrión recoge en el estudio citado una serie de requisitos legales del matrimonio (irrevocabilidad, indisolubilidad, voluntariedad de los esposos, prohibición de matrimonios secretos, etc.) además de hacer hincapié en el *statu quo* según el cual el marido tenía la absoluta hegemonía en el seno de la relación conyugal (2014a: 108). Esta conjunción entre el marco legal y lo representado nos devuelve una imagen mucho más moderna del Barroco de la que podríamos tener de asumir interpretaciones monolíticas y sin matices de los dramas de honra.

En *EMDSH* la violencia se emplea, según Carrión, como una estrategia retórica para poner de manifiesto una imagen del matrimonio incompatible con la modernidad, con la propia contemporaneidad de su público. Se deseaba representar los riesgos de la violencia que podían concurrir en un contexto conyugal (2014a: 119). En estos dramas, el carácter y personalidad de la mujer son absolutamente aniquilados pero también el marido vive con terror el papel que le corresponde de custodio dominante. De hecho, la propia institución matrimonial estaría fundada sobre la violencia (Carrión, 2010a: 80), tal y como parece en las ficciones seculares. Según Carrión, lo que estaba en juego era

la difícil negociación del sacramento matrimonial en la escena, “a wealth of referents that playwrights utilized to manage politics and poetics in the composition of their texts” (2010a: 84).

El espejo artístico del caso de la honra perjudicaba innegablemente a las mujeres, según Carrión, y obras como *EMDSH* no sólo debían su popularidad al suspense o desenlace sangriento sino a su capacidad de articular un discurso sobre la violencia en el matrimonio. En todo caso, e independientemente de la visión que sobre el honor se tenga, Carrión insiste en vincular esta temática con lo sagrado: no se trata de determinar si Calderón estaba a favor o en contra de dicho código sino de que el honor funciona como “an unwritten law [...] without any clear boundaries of what is just or fair” (2010a: 88). En una línea muy similar, Heigl (2002: 337) afirma que “the sacrifice of the feminine body is the requirement for the preservation of existing cultural norms and values”.

Evidentemente, no podemos olvidar en este somero análisis de las relaciones en la tragedia de la honra, las explícitas menciones de Bandera al problema (que él considera “existencial”) del honor calderoniano. Creemos que hemos abarcado gran parte de los matices generales con respecto al tema del honor calderoniano que se pueden hacer en el capítulo anterior. No obstante, conviene recoger las menciones concretas que de este tema observamos en las propias obras. Si bien tendemos a hablar de ellas como si de una unidad se tratase, cada uno de sus protagonistas se relaciona de un modo con su mujer, reacciona con matices distintos a realidades también levemente diferentes, aunque todas converjan en el asesinato de la esposa.

Como podemos observar, don Gutierre nombra en varias ocasiones los celos a lo largo de la obra. Él, que presuntamente mataría por “curar” su honor, lo estaría haciendo, según Bandera, precisamente para demostrar que no mata por unos celos que serían, en realidad, su verdadera motivación.

En esta línea Andrist (1989) o Trubiano (1990) también consideran que el honor no es más que una excusa del personaje que demuestra en realidad un debilidad patológica que se plasma en sus celos. Curiosamente otros maridos de los dramas de

honra han resultado menos problemáticos para la crítica que Gutierre aunque sus acciones sean muy similares. Sin embargo, en estos casos se aduce que don Juan Roca mata en EPDSD porque es más apasionado que sus dos antecesores, o que don Lope tiene en realidad motivos porque Leonor ha consentido interiormente en ASASV.

Bandera (1975: 202), como ya adelantábamos, asegura que en realidad los maridos de los dramas de honra matan para ocultar el deshonor de padecer celos, ya que “a través de los celos ve Calderón toda la problemática de la violencia, la fascinante presencia del otro en el seno de las relaciones humanas, la enfermedad metafísica creadora de un trágico desequilibrio entre dos magnitudes iguales”.

En un sentido un poco distinto, Regalado (1995: 348) se refiere a los celos de don Gutierre en términos de “celos de honor”, que no de amor, es decir, que Calderón renunciaría a recurrir a la genial justificación de los celos de amor (una excusa banal pero efectiva) para así escandalizar a una “burguesía atontada por el sentimentalismo que es la máscara más banal de la hipocresía”. Según Regalado, de paso, se escandaliza también a la crítica, ya que los maridos matan por sospechas más que por pruebas y sus celos tienen por raíz el deshonor y la desvergüenza.

En la propia obra encontramos 29 ocurrencias de la palabra “celos”, aunque hay el doble de ocurrencias del término “honor” (a las que habría que añadir 10 del término “honra”). Por tanto, si nos ceñimos a las referencias que encontramos en el discurso interno de la obra, predomina temáticamente el discurso del honor.

No obstante, la clave (aunque perversa) de las teorías girardianas es que estas ataduras (*double-bind*) entre sujetos (en este caso concreto, la patología de los celos) sólo pueden ser parcialmente desveladas. El sujeto moderno hará todo lo posible por ocultar a los demás y a sí mismo su enfermiza vinculación con los otros. Así, resultaría lógico que todas las numerosas referencias a los celos que encontramos en el principio de la obra únicamente se refieran a don Enrique; las hacen tanto él como doña Mencía. Sin embargo, hemos de esperar al verso 628 de la primera jornada para encontrar, en boca de Leonor, una referencia a Gutierre calificándolo de “áspid de celos”. Como podemos observar, Leonor recurre a la clásica metáfora del veneno y la serpiente para

referirse a la pasión de los celos. El retrato de don Gutierre que sale de su boca no es en absoluto halagüeño y hace palidecer a don Enrique, que hasta entonces había parecido el más pasional en la obra.

No podemos obviar la fundamental referencia del propio Gutierre en la jornada II, la larga tirada de versos en la que se confiesa, siguiendo la misma metáfora que ya había empleado Leonor para hablar de él:

[...] 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 dije? Celos dije;
pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia (II, vv. 1696-1710)

A partir de ese momento, los celos jalonarán la obra, y ya jamás harán referencia a don Enrique sino que estarán siempre vinculados a don Gutierre. Ya sea en boca de don Arias (“galán necio, escrupuloso/ y con extremo celoso”, II, vv. 1810-11) o de sí mismo (“¡Matadme, celos!” II, v. 1938), cada vez que se evoca la idea de los celos, Gutierre aparece más y más enfurecido. El ejemplo por antonomasia es la sugerencia de Mencía (“Parece que celoso / hablas en dos sentidos”, II, vv. 2010-11) a la cual contesta con una larga y terrorífica tirada con la que, paradójicamente, pretende librarse de la sospecha de estar celoso:

¿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.
(II, vv. 2015-31)

Si la sola mención de su mujer a que él pudiera estar celoso despierta este volcán de amenazas, podemos imaginar la furia que late tras las mucho más numerosas invocaciones al honor en la obra. Por último, tras mandar asesinar a Mencía, es Coquín quien vuelve a usar la palabra en dos ocasiones cuando refiere al monarca los trágicos sucesos:

Gutierre, mal informado
por aparentes recelos,
llegó a tener viles celos
de su honor...
(III, vv. 2738-41)

...llegó, y el papel tomó,
y, sus celos declarados,
despidiendo a los criados,
todas las puertas cerró,
solo se quedó con ella (III, vv. 2754-58)

El honor, sin embargo, no aparece mencionado de forma especialmente insistente por Gutierre, como podríamos esperar sino, sobre todo, por las mujeres. Mencía, al principio de la obra, recurre constantemente a su honor; tanto para retenerse como para justificarse, invoca de forma constante el “ser quien soy”. Por otra parte, el bando de las reivindicaciones del honor está capitaneado por Leonor y su propio caso de honra, cuya reparación exige a lo largo de toda la obra. Tanto Arias como el rey, así como don Gutierre, emplean constantemente el vocablo en el contexto de las audiencias reales. Especialmente relevante nos parece el momento en que Gutierre hace depositario al rey de su honor (“la vida de vos espero / de mi honra; así la curo / con prevención” [II, vv. 2089-91]), haciendo especial mención a que, en caso de dudar más seriamente de su mujer, se encargaría él de buscar el remedio adecuado.

Quisiéramos recordar el análisis en profundidad que hizo Marc Vitse (2002) de la denostada figura de Gutierre, de la cual enfatiza que es el único que cumple con sus obligaciones nobiliarias en la obra, no como don Arias, el infante o el propio rey. Nos parece exagerado aseverar que entre sus obligaciones estuviera dar muerte a su esposa en caso de sospecha pero es cierto que, como Vitse pone de relieve, la relación del honor con el estamento social al cual se pertenece era muy potente y tendremos que analizar su papel en el ritual sacrificial. Asimismo, hemos de admitir que las pruebas parecen irrefutables a ojos de Gutierre, el cual, no debemos olvidarlo, también había abandonado deshonrada a Leonor por pruebas que se habían demostrado falsas con posterioridad.

Tampoco creemos, como concluye Bandera, que los maridos de las tragedias de honra maten *únicamente* por celos, olvidando la temática del honor, ni que sea el de Calderón un “teatro de los celos”. No obstante, hemos de reconocer la *finezza* con que encuentra Bandera las potentes referencias a los celos en las obras que nos ocupan donde otros muchos críticos sólo habían podido ver la temática del honor.

Es también el caso de *EPDSD*: como ya hemos adelantado, don Juan Roca tilda al honor de “bárbaro e infame rito” (resulta notable, por cierto, que se exprese la dimensión ritual de la honra con tanta claridad) y manifiesta en una serie de momentos, según Bandera, que “estos maridos obsesionados por el honor están demencialmente

celosos” (1997: 176), y sabemos por el propio Bandera que los celos son un ingrediente esencial para explicarse la rivalidad humana (1997: 181). Recordemos a don Juan Roca entrando como un poseso en el agua, cuando trata de alcanzar el barco en el que han secuestrado a Serafina. Del mismo modo recogemos aquí lo que avanzábamos en cuanto a su cuadro, cuadro que no representa los deberes del código del honor sino a un hombre absolutamente celoso (“nadie le vea que no / diga: Este hombre tiene celos”, III, vv. 595-96). Difícilmente podríamos hablar de una fría aplicación del aséptico código del honor cuando la mata. Al verla en brazos de su amante, justo antes de disparar, don Juan exclama en un aparte: “Ya, cielos / no hay sufrimiento que baste. / Cuantas razones propuse/ aquí para reportarme, / al verla en sus brazos, todas / es forzoso que me falten (III, vv. 979-984).

También en *ASASV* encontramos, aunque menos, referencias a los celos que podrían pasar inadvertidas frente al sobredimensionado y ampuloso discurso del honor que predomina en la pieza. En la segunda jornada, y tras unas primeras sospechas a las que le encamina su amigo don Juan, don Lope abre su pecho en un largo soliloquio en el cual trata de poner en orden sus sentimientos y pensamientos (II, vv. 193-342). En estos cerca de 150 versos don Lope contradice ampliamente la imagen de sí mismo que había querido dar a su mujer justo antes, la de un hombre parco en palabras, racional, reservado en amores. Antes de quedarse solo y expresarse con libertad, don Lope le dice a Leonor: “mira que los portugueses / al sentimiento dejamos / la razón” (II, vv. 88-90) y le dice a continuación con sorna a su mujer: “Si en vos es ciego el amor / en mí es mudo” (II, vv. 93-94).

Una vez se queda solo, don Lope se ve capaz de abrir su pecho y dejar escapar las dudas que le corroen. En un primer momento no se atreve a pronunciar la palabra prohibida, igual que le ocurría a Gutierre. Le afrenta tremendamente sentir celos (“tengo vergüenza de mí”, II, v. 213) y vive con temor el papel que le corresponde como demuestra este fragmento:

¿Osará decir la lenguaje
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...
Ya lo dije, ya no puede
volverse al pecho la voz. (II, vv. 233- 43)

Las fatales consecuencias de haber reconocido que tiene celos no se hacen esperar y, aunque desgraciadamente no podemos recoger todo el soliloquio, resulta admirable las inmediatas consecuencias de haberse descubierto vulnerable:

¿Posible es que tal dijese
sin que, desde el corazón
al labio, consuma y queme
el pecho este aliento, este
veneno infame, de todos
tan distinto y diferente,
que otros desde al labio al pecho
hacer sus efectos suelen,
y éste desde el pecho al labio?
¿A qué áspid, a qué serpiente
mató su propio veneno?
A mí, ¡cielos!, solamente,
porque quiere mi dolor
que él me mate y yo le engendre.
Celos tengo, ya lo dije. (II, vv. 244 - 259)

Lejos de ser la afrenta a su honor algo que venga del exterior, como tantas veces reclaman los maridos, aquí aparece de forma evidente cómo el veneno sale de dentro, del propio pecho, y en dos ocasiones el marido lo vincula con los famosos celos prohibidos.

Así, creemos haber demostrado la importancia de los celos como problema fundamental de los maridos en las tragedias de honra, como señalaba Bandera. Esta violenta pasión ha sido contemplada como una importante falla en la *virtus* nobiliaria que de ellos se espera, pero no es desde luego la única. De hecho, Robert Lauer (2000: 289) señala que en estas piezas los nombres de los maridos se corresponderían con su función y con el ser al que aferran; así, Gutierre sería un nombre bélico de origen germánico que significa “ejército del mando”, mientras que el nombre de don Lope tendría un significado, proveniente del latín, semejante a “colérico” o “malvado”. Tampoco le concedemos extremada credibilidad a estos análisis onomástico, pues

entonces habríamos de hacerlo con todos los personajes, pero sí que resulta notoria la inclinación a la extremosidad de estos maridos de los dramas de honor.

María José Tobar (2014) ha realizado un análisis exhaustivo de nuestros tres uxoricidas en relación al código nobiliario áureo. Citaremos los ejemplos más relevantes de su estudio. De don Gutierre enfatiza la virulencia de los celos (“la pasión más violenta en don Gutierre”, 2014: 15), así como su volubilidad en amores, su excesivo apasionamiento que casi le lleva a matar a Coquín y a Ludovico, su frialdad calculadora en la muerte de Mencía, sus mentiras, sus suspicacia y, en suma, “una naturaleza desconfiada y vehemente” (2014: 19).

De don Lope de Almeida se destaca su precipitación, vehemencia y “la importancia concedida por don Lope al criterio ajeno” (2014: 21). De hecho, como nota acertadamente Tobar, cuando Lope se queja de la injusta ley del honor no lo hace tanto por la tiranía o sinrazón del código sino que “lo que parece cuestionarse en esta obra es solo la opinión sustentada en el criterio del vulgo ignorante y de caballeros avulgarados” (2014: 25). Como señala Tobar, no conviene que nos dejemos engañar por lo que los personajes dicen a veces en contra de esa ley alienante, pues en realidad les parece totalmente lícito que el propio valor provenga de la consideración ajena siempre y cuando ésta sea del estatus social adecuado. De lo contrario, aparece una virulenta pasión que bien podría recordarnos la famosa y sangrienta tirada de versos de don Lope:

D. LOPE

[...] Y si llegara a creer...
¿qué es creer?, si llegara
a imaginar, a pensar
que alguien pudo poner mancha
en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
en mi opinión y en mi fama,
y en la voz tan solamente
de una criada, una esclava,
no tuviera, ¡vive Dios!,
vida que no le quitara,

sangre que no le vertiera,
almas que no le sacara;
y éstas rompiera después,
a ser visibles las almas.

Venid, iréos alumbrando
hasta que salgáis.

D. LUIS. [Ap.] Helada tengo la voz en el
pecho (ASASV, II, vv. 856-872)

En cuanto a don Juan Roca, Tobar destaca igualmente su apasionamiento irracional e imprudente, especialmente en el irresponsable abandono de su esposa en manos de unos marineros (2014: 27), así como su fácil influencia por los demás, patente en la presión social que le lleva a casarse o, como ya habíamos señalado, en el hecho de no alojarse en la posada que ya tenía preparada con su mujer sino en casa de su amigo y, curiosamente, en forzarla a bailar con alguien de quien, de hecho, ya recela. Por otra parte, al igual que los otros maridos, se ausenta frecuentemente de casa y “decide ir solo, sin su compañía, a divertirse con familiares y amigos, a decir finezas” (2014: 29), como le reprocha celosa Serafina. En este sentido, López-Peláez (2009: 192, 244) ha señalado como un elemento clave el hecho de que el pintor, recién casado, no lograra hacer el retrato de Serafina por la falta de armonía que se da entre lo que él representa y lo representado. Así, la excesiva belleza de Serafina le habría impedido pintarla, según dice él, cuando en realidad revela su incompetencia –tanto como marido y como pintor, añadimos–.

En conclusión, tanto la ira como sobre todo los celos incontrolados conducen a estos personajes a cometer cruciales errores de juicio que no pueden sino saldarse con la muerte de las esposas (Tobar, 2014: 32). Sin embargo, más adelante profundizaremos en la idea de honor que consideramos que aparece en estas piezas pues no creemos, como parecía señalar Bandera, que sea el honor una mera tapadera de unos virulentos celos o de pasiones descontroladas. Ciertamente estos maridos tienen celos y estos poseen una importancia capital para explicarnos los comportamientos de los personajes masculinos, pero van siempre acompañados de un hipermimetismo y una rivalidad

incesante (como esperamos haber demostrado en el análisis de las relaciones triangulares en las obras) que conducen al sacrificio. Estudiaremos este paso de lo individual a lo colectivo en el punto siguiente.

No obstante, no quisiéramos acabar este recorrido por las obras y las relaciones violentas que las estructuran sin señalar, asimismo, otro tipo de violencia que se percibe en todas las tragedias. No sólo los maridos se vuelven progresivamente más violentos por sus celos, sino que los amantes —ya desde el inicio de estas piezas— se muestran en muchas ocasiones más acuciantes o peligrosos que los propios maridos. Difícilmente podemos asociar sus avances con el amor, y ninguno de los tres amantes se libra en este aspecto. Sin embargo, debido a la extracción noble de ambos (hombre y mujer) ninguno de estos galanes llegará a asaltar a la dama casada (si obviamos el secuestro de don Álvaro en *EPDSD*, claro está) a la que por lo general conoce ya de antemano. De hecho, son sus acciones las que hacen “peligrar la integridad de la fama de la mujer y la reputación de su marido” (López-Pélaez, 2009: 165), dado que ignoran las reglas no escritas del código de honor cuando acucian a sus antiguas amantes y propician, así, la tragedia.

En el juego de progresiva indiferenciación entre marido y amante, ambos se vuelven intercambiables no sólo porque deseen a la misma mujer, sino porque la propia rivalidad les lleva a expresarse de forma similar, a actuar de forma similar. Esta similitud es lo que recoge de forma magistral el recurso a la oscuridad en la que se confunden amante y esposo, como ya hemos señalado en varias ocasiones, o en la mascarada de *EPDSD*. Queremos pues repasar someramente la intervención de los amantes para descubrir cómo ellos también contribuyen a construir un clima asfixiante de violencia en cada una de las obras y que no descansa únicamente en el marido.

En *ASASV*, don Luis, por ejemplo, sigue persiguiendo a Leonor por celos, como bien subraya él mismo en unas cuantas ocasiones (“¿Qué me podrá matar/ si los celos me han dejado/ con vida?” I, vv. 793-95). En el final de la primera jornada, don Luis manifiesta que los celos le son intolerables a tal punto que prefiere morir (o que muera ella, añadimos) que padecer unos celos tan violentos:

Si ha de matarme el dolor,

mejor es el gusto, ¡cielos!,
y si he de morir de celos,
mejor es morir de amor.
Siga mi suerte atrevida
su fin contra tanto honor,
porque he de amar a Leonor
aunque me cueste la vida. (I, vv. 823-30)

Asimismo, su táctica para conseguir a Leonor está plagada de engaños y mentiras, patentes en la carta que le envía (II, vv. 1131-1345). Tanto es así que Leonor se exclama de forma clarividente: “este hombre ha de obligarme/ con seguirme y ofenderme/ a matarme y a perderme” (II, vv. 1353-55). Este amante resulta particularmente desvergonzado y temerario por su obvia presencia en las puertas de la casa, presencia que don Lope señala:

¡Válgame Dios! ¿Quién es este
caballero castellano
que a mis puertas, a mis redes
y a mis umbrales clavado,
estatua viva parece? (II, vv. 260-64)

En el caso de don Enrique en *EMDSH*, no olvidemos que el infante desapareció abandonando a Mencía, a la que en realidad nunca pidió en matrimonio por ser ella inferior en estatus social, como bien le reprocha la propia Mencía en su interior: “Si me casé, ¿de qué engaño / se queja, siendo sujeto / imposible a sus pasiones...?” (I, vv. 301-303). Fue ese y no otro el motivo por el cual el padre de Mencía la obligó a casarse con don Gutierre, como ella le cuenta a Jacinta. El mismo amante que huye dejándola en evidencia tras un conflicto con el rey es el mismo que no duda en entrar a hurtadillas a su casa, donde olvida además una prueba incriminatoria, ignorando por completo los ruegos y súplicas de Mencía. El propio Enrique manifiesta que siente “montes de celos” por Mencía; “estoy mirando mis celos” (I, v. 398) dice un infante egoísta y con patente responsabilidad en la muerte de Mencía. No logra disipar las dudas sobre la honestidad de esta cuando su hermano lo requiere y, además, la deja, de forma inédita en estas tres tragedias, sola con la muerte y como única víctima de un delito cuyo único responsable era él.

No obstante, Calderón fue un autor maestro de los matices, por lo que nos deja pruebas también de luces en el carácter de Enrique (su relación con Coquín, por

ejemplo, pues es el único al que el gracioso es capaz de hacerle reír) personaje que funciona por contraposición con don Pedro, más serio e incapaz de reír, como Gutierre.

En *EPDSD*, por último, tenemos la muestra más clara de hasta qué punto puede llegar la violencia del amante. Ya antes del primer reencuentro, incluso antes de que aparezca físicamente en escena, Serafina hace amago de desmayarse hasta en tres ocasiones (y finalmente lo hace) al recordar su casamiento forzado y la muerte de su amante: “¡Jesús mil veces!” I, v. 505; “¡Válgame Dios! Yo me muero” I, v. 512 y “con la muerte agonizando/ parece que lo estoy viendo (*Desmáyase*) I, vv. 523-24).

El primer momento en que se ven también está marcado por la violencia: antes, la llegada a puerto del barco en el que viaja don Álvaro es anunciada con un cañonazo; por otra parte, Calderón subraya con maestría la entrecortada respiración de los amantes que traslucen agitación interior y física, con las esticomitias (o versos que se reparten mitad a mitad) tanto en el momento de explicar ella que está casada (I, vv. 628-32) como en la especie de lucha que mantienen al final de la primera jornada, cuando don Álvaro pareciera forzarla y ella trata de evitarlo (I, vv. 1049-67). Este recurso a las esticomitias que dominaba Calderón, mediante el ritmo entrecortado “obliga a cortar el resuello de los actores” (Ruiz Ramón, 2000: 58) y traslada de forma evidente al público la agitación interior de los personajes.

Serafina reconviene en varias ocasiones a su amante y le impele a contenerse y demostrar la dignidad y honor que le corresponden por nacimiento en una defensa de sí misma que nos parece notablemente moderna:

No la culpa de ese error
quieras partirla conmigo,
don Álvaro, que no es bien
dudar tú lo que yo afirmo.
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. (II, vv. 305-24)

Sin embargo, don Álvaro no sólo la pretende vencer con la palabra sino que, al no conseguir rendirla, la secuestra y, por último, la mantiene encerrada en un pabellón de caza. De hecho, simbólicamente la secuestra de forma figurada, también el cuadro que pinta don Juan Roca. Difícilmente podemos leer amor en estos lances, especialmente si tenemos en cuenta la feroz resistencia de Serafina a los avances de su captor. Esta, ya secuestrada, reivindica su autonomía frente a don Álvaro: “Conseguida, no puedes conseguirme” (III, vv. 212-13), como ya había vaticinado al final de la primera jornada: “que yo no he de amarte nunca” (I, v. 1080). Asimismo, Serafina reclama ir a un convento como único modo de sobrevivir que contempla, todavía en la tercera jornada, para evitar rendírsele y por miedo al marido: “sea mi sepulcro el claustro/ de un convento en que ignorada/ mi vida...” (III, vv. 237-39). No obstante, esta solución, plausible en el mundo real no tiene cabida en el universo dramático, pues “tendría muy poca fuerza dramática y difícilmente alcanzaría el objetivo de mover e impresionar al público de los corrales de comedias”, como señala Rinaldi (2014: 261).

En definitiva, como bien destaca Andrist (1989: 72), el antagonista del marido (el amante) es siempre un noble, y aunque no siempre es responsable del accidental inicio de la formación del triángulo mimético —puesto que no sabe que su amada está casada al principio—, son los celos los que les empujan a continuar y a exasperar la rivalidad para con el esposo perdiendo por completo de vista el bienestar de sus amadas. Resulta curioso que Jesús, López-Pelàez, que proviene de una tradición crítica muy distinta a la nuestra haya señalado también que los amantes funcionan como el “espejo invertido” de los maridos (2009: 165), puesto que amenazan la paz social mientras que los maridos tratan de conservarla. En este sentido, el infante don Enrique sería paradigmático de alguien que amenaza, además, la paz del reino en *EMDSH*.

Alfonso de Toro (1998: 362) en un línea similar (aunque proveniente de una tradición crítica muy diferente) destaca la estructura triangular (o “triádica”, como la llama) de las relaciones entre los personajes, y la estereotipización de estas relaciones: habría “sólo dos personajes activos: el deshonorador y el deshonrado, y un personaje normalmente pasivo, la deshonrada”. En efecto, la repetición de este molde llama poderosamente la atención y pone de relieve la encarnación del honor masculino en la honra femenina. Así, Alfonso de Toro destaca que estas mujeres adúlteras nunca son madres, ya que es este un papel muy infrecuente en la comedia nueva y cuya ausencia daría cuenta de una “tabuización” de la mujer y la sexualidad (*ibid.*). En este sentido, Lauer (2000: 281) describe a las esposas calderonianas en términos de histeria (o de deseo sexual frustrado), hecho que también se vería reflejado en la avanzada edad de los maridos por un lado y en la ausencia de hijos, por otro. No coincidimos con esta percepción, pues, por el contrario, nos parecen mujeres más bien contenidas y graves aunque también aparezcan en otros momentos, como describe el propio Lauer (2001: 233) en términos de “mujeres apasionadas, complejas, barrocas, que sorprenden acaso por su modernidad”.

Por último, y para cerrar este apartado, queremos hacer notar que a la violenta indiferenciación entre rivales y a las miméticas relaciones triangulares deberíamos añadir una serie de repeticiones circulares y de augurios que, si bien son propios del género trágico y no necesitan más explicación que esa, sí que creemos que contribuyen al aumento creciente de la tensión y a estallidos de violencia que acaban en sacrificio.

Esos elementos a los que nos referíamos son, por ejemplo, los conocidos presagios de *EMDSH* que tienen tanto Mencía como el rey Pedro, ambos relacionados con dagas. “Reparar en espadas o en dagas es siempre interpretado como un mal agüero, como un indicio de muerte segura, próxima y sangrienta”, señala Álvarez Sellers (1991: 35). La primera, tras ver aparecer a su marido con una daga en la mano, exclama: “Al verte así, presumía / que ya en mi sangre bañada, / hoy moría desangrada.” (II, vv. 1383-85). Del mismo modo, cuando vuelve sobre sí tras haberse desmayado pregunta:

¿No veía —quién lo ignora—
que en mi sangre bañada
moría, en rubias ondas anegada?
¡Ay Dios, este desmayo

fue de mi vida aquí mortal ensayo! (III, 2487-91)

De un modo similar, el rey Pedro reconoce la visión que ha tenido, tras haber sido herido por el infante:

¡Válgame el cielo! ¡Qué es esto?
¡Ah, qué aprensión 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 oprime?
Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice.
(III, vv. 2283-94)

Álvarez Sellers señala que las “maldiciones, profecías y agüeros acaban siempre cumpliéndose en el teatro de Calderón, aunque sea de manera perversamente irónica.” (1991: 36). En esta misma obra, al igual que en el teatro clásico español en general, son varios los críticos que han puesto de relieve la importancia de la música. Antoni Rosell (2011: 236) apunta que Calderón tiene por costumbre “intercalar una pieza musical en un lugar estratégico” y creemos que esto también sucede en el caso de *EMDSH*. Los versos que, hasta en dos ocasiones cantan unos músicos a los que no llega a ver el rey por la calle, funcionan prácticamente como un coro trágico, creando un lúgubre clima de misterio que culminará con el descubrimiento del cuerpo de Mencía:

El infante don Enrique
hoy se despidió del rey;
su pesadumbre y su ausencia
quiera Dios que pare en bien. (III, vv. 2530-33)

Para Consuegra camina,
donde piensa que han de ser
teatro de mil tragedias
las montañas de Montiel. (III, vv. 2634-37)

En *EPDSD* no sólo la música sino la fiesta toda conforma la parte nuclear del drama. María Luisa Lobato en “La máscara y la fiesta”, trabajo también recogido en

Monstruos de apariencias llenos (2011), pone de relieve que la mascarada siempre genera un “ambiente de confusión que facilita los desmanes” (2011: 287), como podemos ver con claridad en esta obra. Es tal la inversión de papeles que se produce en este tipo de fiestas de corte popular (pensemos en la importancia del Carnaval en el Siglo de Oro⁸⁹) que el marido obliga aquí a la esposa a bailar con el amante, en contra de su voluntad. Es decir, se la entrega por vez primera como hará a continuación, y de forma definitiva, tras el incendio.

Como señala Lobato, esta mascarada que está en un “lugar central en el clímax de la segunda jornada” es utilizada por el galán “como medio idóneo para conseguir sus fines” (2011: 288). Además, Lobato apunta de forma evidente a la relación de la máscara con la violencia: “las máscaras en escena son ya el ámbito de una acción cortesana que a menudo se tiñe de violencia” (*loc. cit.*), relación que exploraremos cuando analicemos el ritual sacrificial.

Si queremos detectar algunas de estas pistas trágicas dejadas por Calderón en la dramaturgia de *ASASV*, podemos señalar, por ejemplo, la abundancia de menciones al fuego (y al verbo “abrasar”) que hace Leonor de forma premonitoria en una penosa queja a su criada:

Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho.
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 cuanto navego

⁸⁹ Para todo lo referente a la cultura popular de la época es de mención obligada la emblemática obra de Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Teresa Ferrer (2003) traza un breve panorama de las fiestas en la España del Siglo de Oro en el que separa de forma muy diferenciada las fiestas de origen popular en las que se permitía y fomentaba la inversión del orden establecido (Carnaval, mascaradas) y un tipo de fiestas de corte oficial, promocionadas por las autoridades en las que el pueblo era más bien un espectador que un actor y en las que se aplaudían y admiraban los fastos sufragados por los poderosos: entradas reales, certámenes poéticos, nacimientos reales, encamisadas, procesiones, banquetes, beatificaciones y canonizaciones, matrimonios o funerales de miembros de la familia real, etc.

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.
(II, vv. 420- 437)

Efectivamente, Leonor muere al final abrasada en un incendio provocado por don Lope de Almeida y don Juan describe la catástrofe al rey en términos que confirman la visión profética de la propia Leonor:

Apenas, oh gran señor,
nos recogimos, apenas,
cuando en punto, un instante
creció el fuego de manera
que parece que tomaba
venganza de su violencia. (III, vv. 905-10)

No es la única premonición que parece tener Leonor y, aunque no sea la siguiente una visión de la propia muerte, sí que da cuenta de la violencia que sabe que va a padecer de manos de su marido. En cuanto don Luis entra en su casa para hablar con ella, le advierte con angustia:

Hablad aprisa, porque
os volváis, que temerosa
de mí misma, tengo al pie
grillos de yelo, y el alma
de mi aliento puede hacer
al corazón un cuchillo
y la garganta un cordel.
(II, vv. 1412-16)

Es en *EPDSD* donde encontramos una estructura más similar a *EMDSH* en lo tocante a augurios, premoniciones y presagios del trágico desenlace final diseminados a lo largo de la obra. Como ya habíamos mencionado, el primer disparo anuncia la llegada del buque en el que viaja don Álvaro: “Vamos, mas ¿qué salva es esta?/ La atalaya ha descubierto/ de Nápoles dos galeras/ que costeando sus riberas/ vienen ya tomando puerto” (I, vv. 305-09). El segundo disparo, en el final de la primera jornada, anuncia que el rey abandona el puerto aunque, a la vez, anticipa la llegada de don Juan que irrumpe el reencuentro de los amantes. El último es un disparo de arcabuz, en la tercera jornada, que anuncia la llegada de Porcia al pabellón de caza, preludio del sangriento desenlace, pues con Porcia va el Príncipe y, con él, don Juan Roca. En la obra se los

asocia con un rayo, por lo súbito, pero cada uno de estos disparos supone además el lúgubre anuncio de que Serafina morirá por arma de fuego a manos de su marido.

Esperamos haber mostrado una serie de elementos que creemos que estructuran la acción dramática. Por una parte, como ya adelantábamos, las dinámicas de las relaciones entre los distintos personajes de estas tres obras bien podrían ser descritos en términos de triangulares y miméticos. A través de una serie de recursos dramáticos (repeticiones y paralelismos, similitud de situaciones) Calderón da cuenta a través de sus depuradas tramas de relaciones de rivalidad entre los personajes masculinos de las obras.

La indiferenciación, como hemos podido observar, conduce tanto a la pérdida de la dignidad moral que corresponde a unos personajes nobles así como, por lo menos en el caso de *EMDSH* y de *EPDSD*, al contagio de esa enfermedad al rey Pedro y al Príncipe, respectivamente. Si bien es cierto que los maridos de estas tramas son los reos más notables de la opinión ajena, los amantes tampoco quedan exentos. En ambos casos, la mujer recibe violencias de ambas partes, del cuerpo social en realidad, violencia que se plasmará también en los presagios y malos augurios que tienen a lo largo de la obra.

Las estructuras circulares y de repetición dan cuenta de una intensificación progresiva en las espirales de violencia que ha de desembocar, como ya sabemos, en un ritual que devuelva la paz al cuerpo social. Así, a continuación, vamos a tratar de recoger ese paso de un conflicto privado en el seno conyugal a un ritual sacrificial para el conjunto de la comunidad.

3.1.2. El chivo expiatorio

A continuación, partiremos de la base de lo expuesto por Petro del Barrio (2007) en su caracterización del proceso de chivo expiatorio en *EMDSH* y haremos extensivo el análisis a las otras dos tragedias de honra de Calderón. Es decir, vamos a analizar las características de la víctima con respecto al modelo de chivo expiatorio establecido por Girard y, a continuación, dilucidar si existe la posibilidad de hablar de una doble víctima en las tragedias de honra, como sugieren otros autores.

Como hemos mencionado ya, René Girard establece en varias de sus obras pero, sobre todo, en *Le bouc émissaire* (1982), las características que, en el momento previo al sacrificio, reúne una víctima determinada para poder ser considerada un eficaz chivo expiatorio, es decir, para detener el ciclo de la violencia e inaugurar un nuevo periodo de paz. Girard menciona, principalmente, los siguientes rasgos: la víctima no debería pertenecer al grupo hegemónico, ha de sobresalir por arriba o por abajo, destacar por su condición de marginal o de inalcanzable pero en todo caso no formar parte del grupo central. Asimismo, la víctima ha de ser inocente pero tener apariencia de culpabilidad. No ha de resultar problemático para la comunidad acusarla y creerla culpable hasta el punto de sacrificarla. Además, el chivo expiatorio ha de aceptar en la medida de lo posible lo que le va a ocurrir y no resistirse a ello. La aceptación o, por lo menos, la no resistencia violenta de la víctima es pues otro de los requisitos para que el sacrificio funcione. Por último, en lo que respecta a la víctima, su muerte no ha de concitar deseos de venganza ni futuras represalias. Una vez asesinada, y por su condición marginal con respecto a la comunidad, se ha de detener el ciclo de la violencia, ya que nadie debe reclamar la sangre de la víctima. Entonces, el ritual sacrificial funcionará de modo adecuado, asentando una nueva paz social sobre el cadáver de un nuevo chivo expiatorio. Hay otros requisitos que han de cumplirse pero que no conciernen directamente a la víctima sino más bien al ritual sacrificial y que, por tanto, analizaremos más adelante.

Antonia Petro del Barrio, como ya adelantábamos, escribe acerca del chivo expiatorio tanto en *EMDSH* y en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y recuerda, inspirada por Girard, que “el orden social depende de la victimización” (2006: 102), es

decir, de un adecuado proceso de elección de la víctima. “La ley del honor exige una víctima”, repite también Bandera de forma insistente (1997: 208) y, en el caso de *EMDSH*, Petro del Barrio no duda en señalar a Mencía como única víctima de la obra, una vez Gutierre rechaza su propio papel de víctima. “La verdadera víctima de la obra, no obstante, es Mencía” (2006: 109), según Petro del Barrio, por el hecho de que es un miembro débil de la comunidad simplemente por ser mujer. En este sentido, J. Xuang (2004: 1867) señala que la elección de Mencía como víctima responde a la imposibilidad de Gutierre de vengarse y además “tiene una característica que la marca como chivo expiatorio adecuado: su cuerpo femenino deseado por más de un hombre puede desestabilizar tanto la jerarquía feudal como el orden social organizado en torno al matrimonio”. Su propia feminidad, como hemos señalado, la vuelve pues susceptible de convertirse en víctima propiciatoria.

Además de no pertenecer al grupo hegemónico, según Petro del Barrio (2006: 109) Mencía “muere inocente, son las sospechas del esposo las que provocan su muerte y su único error es no saber responder a esas sospechas y despejar las dudas sobre su reputación”. La inocencia de la víctima es, como sabemos, otro de los requisitos fundamentales para que el ritual victimario sea efectivo y Mencía reclama para sí ese estatus en varias ocasiones, sobre todo al final de la obra y, en especial, en las últimas palabras que le escucha Ludovico: “No la vi el rostro, mas sólo / entre repetidos ayes / escuché: “Inocente muero; / el cielo no te demande/ mi muerte”. (III, vv. 2586-90). No obstante, como veremos, no todos los críticos concuerdan en considerar a Mencía como inocente y es este un punto que consideramos controvertido y capital en todos sus aspectos.

Al margen de pertenecer a un grupo débil de la sociedad y de ser inocente, es también importante que su muerte no suscite deseos de venganza a posteriori, y este extremo resulta también evidente para Petro del Barrio (2006: 109), pues la familia de Mencía únicamente aparece mencionada al principio de la obra y en un contexto que difícilmente deja lugar a la duda. Su muerte no será vengada, como ella cuenta su padre literalmente coartó su libertad para casarla con Gutierre tras la marcha del infante Enrique: “Fuése, y mi padre atropella / la libertad que hubo en mí” (I, vv. 569-70). Su

muerte no provocará, por lo menos de forma directa, que la violencia siga su camino, pues nadie querrá vengarla.

Es más, en su caso se daría según Petro del Barrio “la unidad de la comunidad en la creencia de que la víctima es culpable” (2006: 109). La certeza inquebrantable en la culpabilidad de la víctima, la unanimidad de la comunidad en torno a ella resulta fundamental para una efectiva resolución de la crisis sacrificial. Girard, a propósito del teatro de Shakespeare, insistía varias veces en esa idea: “el que busca vengarse no creerá en su propia causa a menos que crea en la culpa de la víctima elegida” (Girard, *A theater*, 273). Ciertamente que Gutierre encuentra pruebas aparentemente innegables de la infidelidad de su mujer, así que su fe en la culpabilidad de Mencía es casi⁹⁰ total. Como señala Arellano (2009: 38) “don Gutierre no se inventa las razones” para creerse deshonrado, las encuentra por lo menos aparentemente y “las apariencias son tanto o más importantes que la realidad en un código basado en las apariencias” (*ibid.*). Morón Arroyo lo expresa con las fórmulas que hubiera podido emplear Calderón: “Mencía es inocente *simpliciter*, culpable *secundum quid* o inocente *per se*, culpable *per accidens*. Estas fórmulas expresaban de manera técnica lo que hoy diríamos, sustancial, básicamente inocente pero responsable de algunas imprudencias que produjeron su desastroso fin. La presencia de un cierto grado de culpa es requisito de la tragedia según Aristóteles” (1983: 525).

Sin embargo, el resto de la comunidad no comparte la certeza de don Gutierre de la culpabilidad de Mencía. Nos parece que Antonia Petro del Barrio no tiene en cuenta al personaje de Coquín (ni al de Ludovico, Jacinta, o el propio don Enrique...) cuando invoca la unidad de la comunidad en la creencia de la culpabilidad de Mencía. Estos personajes no sólo no están convencidos de la culpabilidad de Mencía sino que saben ciertamente que es inocente. Sin embargo, como veremos tanto en esta obra como en las otras tres, la sanción final del rey es fundamental para crear una sensación de unanimidad en torno a la culpabilidad de la víctima. De hecho, algunos críticos han querido ver culpabilidad en las mujeres de los dramas de honra por no haber guardado

⁹⁰ En este *casi* creemos que está cifrada la magistral ciencia teatral de Calderón, en lo que Bandera (1997: 174) ya apunta como un progresivo desgaste de código de la honra: “la ley del honor colectiva no está funcionando tan perfectamente como podía haberlo hecho en el pasado”.

duelo por sus antiguos amantes, como si en el universo de la obra hubieran podido elegir si casarse o no con los sombríos Gutierres.

Por el contrario, Cesáreo Bandera (y otros autores que han trabajado el sacrificio, como Hubert y Mauss en 1968) introduce un importante matiz en lo que respecta a la creencia de la culpabilidad de la víctima: más que unanimidad en dicha creencia de culpabilidad conviene (para que el sacrificio sea efectivo) que haya total cohesión en la representación de esta creencia. Así, “el ritual sacrificial colectivo se ha convertido en una representación teatral [...] puesto que todo cómplice participante sabe lo mismo que los otros y pretende no saberlo” (1997: 210). Este fingir desconocer que la víctima no era realmente culpable resulta capital en las teorías girardianas, que dan cuenta de una “comedia de la inocencia” en la cual los actores representan su papel y hacen alarde de su “méconnaissance”. Para que el remedio del sacrificio ritual (*phármakos*) sea eficaz ha de permanecer oculta su propia calidad medicinal.

Paradójicamente, hasta la víctima asume esa misma condición y no se resiste a morir, antes bien, acepta el papel que le ha tocado desempeñar en esta macabra tragedia. El caso de Mencía resulta especialmente llamativo: en primer lugar, cuando descubre su sentencia de muerte escrita de puño y letra de su marido, trata al principio de pedir ayuda y de escapar; aunque pronto se desespera al encontrarse encerrada y se da por perdida:

Válgame Dios! ¡Jacinta, hola! ¿Qué es esto?
¿Nadie responde? ¡Otro temor funesto!
¿No hay ninguna criada?
Mas, ¡ay de mí!, la puerta está cerrada.
Nadie en casa me escucha.
Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
De estas ventanas son los hierros rejas,
y en vano a nadie le diré mis quejas,
que caen a unos jardines, donde apenas
habrá quien oiga repetidas penas.
¿Dónde iré de esta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?
(III, vv. 2496- 2507)

Sin embargo, cuando poco después Ludovico entra obligado en la casa de Gutierre, lo que se encuentra en la habitación es lo siguiente:

[...] Una imagen
de la muerte, un bulto veo,
que sobre una cama yace;
dos velas tiene a los lados,
y un crucifijo delante.
Quién es no puedo decir,
que con unos tafetanes
el rostro tiene cubierto.” (III, vv. 2575-82)

En ese tiempo, y gracias a la elipsis temporal y espacial que brinda el breve episodio de don Diego y el rey caminando por las calles de Sevilla, el espectador presencia un cambio brutal y absolutamente tétrico. Para Carrión, “Mencía ha sucumbido al temor que la violencia doméstica inyecta en sus víctimas [...] [ha desaparecido] la mujer que hasta entonces se había defendido con un arsenal de armas de resistencia que incluían su gran vulnerabilidad y debilidad” (2010a: 443). Carrión quiere enfatizar el hecho de que esa “mujer elocuente y de gran visión con la que empieza la obra” ya no es más que un bulto que no puede hablar ni ver, “desaparecida la voz y el rostro de Mencía bajo el efecto trágico de los tafetanes”. El hecho de que quede muda aunque viva todavía, nos recuerda al cordero llevado al matadero que no abre la boca, reminiscencia acentuada por las últimas palabras de Mencía que le refiere Ludovico al rey: “ 'Inocente muero; / el cielo no te demande /mi muerte'. Esto dijo, y luego / expiró”. Resulta difícil no recordar las últimas palabras de la víctima sacrificial por excelencia, las de Cristo en la cruz.

En definitiva, y como bien dice Petro del Barrio, Mencía está en “espera de una muerte segura”, y la descripción que de ella hace Ludovico “nos recuerda más a un altar que al aposento de una mujer” (2006: 111). De todos modos, analizaremos la escenificación del sacrificio con todo detalle más adelante. Sirva este breve apunte para recoger pues la voluntariedad —por lo menos aparente— de Mencía con respecto al crimen de su marido y constatar que, en principio, ella ha de ser un adecuado chivo expiatorio para el ritual sacrificial.

Conviene por tanto aplicar este mismo modelo a las otras dos esposas de *ASASV* y *EPDSD*. Ambas, al igual que Mencía y por ser mujeres, pertenecen a un grupo no hegemónico en la sociedad y cuya muerte no es susceptible de suscitar posteriores venganzas. Los padres de Leonor no aparecen mencionados en la obra (al principio la

acompaña don Bernardino, tío de don Lope, con quien se casó por poderes en Castilla) y, aunque sí aparece el padre de Serafina en momentos puntuales de *EPDSD*, sabemos que en el universo dramático áureo al casarse una hija desaparecía el deber de vengar su honra por parte de su padre, como ocurre de hecho en la obra.

Del mismo modo, ambas esposas son inocentes. Queremos hacer especial hincapié en este hecho que tan discutible les ha parecido a algunos críticos. Si bien la inocencia de Serafina es incuestionable, no así la de Leonor. La carta que escribe al amante invitándole a volver a casa en ausencia del marido supone, desde luego, una prueba de cargo irrefutable, igual que lo es la carta a don Enrique en el caso de Mencía. Sin embargo, esta última reclama permanentemente la inocencia para sí, hasta en tres ocasiones en su última intervención en la obra, cosa que no hace Leonor. Sabemos, porque lo explica con claridad, cuál es la intención de Mencía cuando le ruega al infante que no abandone Sevilla para no dar pábulo a murmuraciones.

Sin embargo, Leonor parece no merecer el beneficio de la duda con respecto a don Luis. Hay unanimidad crítica con el contenido implícito en la siguiente nota que envía a su amante, que no es otro que la rendición a sus deseos: “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”. En un alarde de dominio del *tempo* dramático por parte de Calderón, Leonor confiesa posteriormente a Sirena su secreta intención para este segundo encuentro furtivo: “escribo que don Luis a verme venga, / y tenga fin mi amor, porque él le tenga” (III, vv. 650-51)

En nuestra opinión, sin embargo, esos mismos críticos que dan por sentado que se rendirá sexualmente a don Luis tarde o temprano⁹¹ parecen haber olvidado lo que motivó el primer encuentro en su casa y que confirma los imparables deseos de venganza de don Lope, alentados por su amigo don Juan. Ciertamente es que Leonor invita a don Luis a venir a verla también en esa primera ocasión, pero no sin afirmar su

⁹¹ Por poner un ejemplo ponderado, Erik Coenen en su “Introducción” a su edición de *A secreto agravio, secreta venganza* (2011: 14) afirma: “*El pintor de su deshonra, El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca (inocente sin más en las dos primeras, y al menos inocente todavía en *A secreto agravio, secreta venganza*)”.

intención, al comienzo de la segunda jornada, de “pedirle se vuelva / a Castilla, y se resuelva / a no hacerme mal casada” (II, vv. 46-48) o sin exclamar después, delante de su criada: “Este hombre ha de obligarme, / con seguirme y ofenderme, / a matarme y a perderme / (que aun fuera menos matarme), / si no se ausenta de aquí.” (II, vv. 514-18). Por conseguir que se ausente un don Luis cada vez más peligroso, doña Leonor accede y escucha los insensatos planes de Sirena; decide por tanto invitarlo a venir sólo para lograr que abandone Lisboa: “Que a trueco de que se vaya, imposibles sabré hacer” (II, vv. 524-25).

Ciertamente, algo cambia en la voluntad de Leonor después de ese furtivo encuentro, pues tras la irrupción de don Juan en la casa, mete a don Luis precipitadamente en su habitación y le dice “que ocasión habrá después / para acabar de quejarte” (II, vv. 653-54). Las quejas y disculpas ya han sido agotadas, no parecen pues más que una excusa para convocar de nuevo al amante y rendirse a su amor.

No obstante, nos parece que hay que dejar un margen de duda en cuanto a las intenciones de Leonor, ya que la misma mujer que tenía “al pie / grillos de yelo, y el alma / de mi aliento puede hacer / al corazón un cuchillo / y la garganta un cordel.” (II, vv. 1412-16) solo por imaginar que pudiese llegar su marido fuera, unas escenas más tarde, a solazarse con su amante en su propia casa sabiendo que su marido sospecha. En definitiva, nos permitimos dudar de la unánime opinión de que Leonor es culpable, aunque sea de intención. La teoría sacrificial de Girard nos empuja siempre a dudar de las incuestionables apariencias de culpabilidad, por lo que creemos que Leonor, tal vez, quisiese de hecho seguir oyendo las quejas de su amado don Luis, sin riesgo de que llegase de nuevo su marido. En todo caso, y aún si Leonor quisiese rendirse definitivamente, el hecho es que no lo hace y que, muy importante, su marido lo sabe; la mata de hecho para evitar el daño, como él mismo dice en varias ocasiones: “viendo que su [la de Leonor] sangre esmalta / el lecho que aún no violó” (III, vv. 786-87) o también “Y ¡bien logré / mi intento, pues que maté / al que ofenderme quería” (III, vv. 771-73). Es decir, si bien don Lope se reconoce hondamente afrentado en el honor, sabe que no ha habido culpa todavía y eso es lo que, prudente, quiere evitar a toda costa.

Vamos a comentar someramente el caso de Serafina, cuya actuación es la más prístina e intachable para el común de los críticos. Como señala Sol Nazary (1991), “in spite of her secret love, Serafina defends her virtue and her husband's honor with an iron will that conflicts with her turbulent inner passion”. Pues bien, resulta paradigmático del proceso de victimación que, hasta en este caso de virtud intachable, haya estudiosos que crean encontrar comportamientos criticables de Serafina dentro del universo del drama de honra: es el caso, por ejemplo, de Robert Lauer, quien “has pointed out that in Calderón's honor dramas sleep is related to lack of vigilance, dishonor and negligence” (Nazary, 1991: 110). De hecho, la propia Nazary constata que en *EPDSD* “Serafina faints twice and falls asleep once” (*ibid.*). A un nivel subconsciente sería por tanto culpable, vienen a señalar estos autores de corte lacaniano. En un sentido similar, Wardropper (1950) cree encontrar una culpabilidad inconsciente de la protagonista, mientras que otros autores creen ver en ella una culpabilidad real y directa, como Neuschäfer (1973).

Al margen de que un autor católico como Calderón tenía en mucha consideración, y generalmente por encima de los sentimientos de los personajes, las obras o más bien acciones en escena (por lo que la lucha interna es, más que falta *per se*, una señal de virtud pues se combate el pecado), es cierto que Serafina, como todas las heroínas de los dramas de honra, vive un muy importante grado de represión. No obstante, esta en absoluto está relacionada con una falta de decoro o de control y, desde luego, jamás podremos compartir una afirmación como la siguiente de Nazary: “Serafina can be held accountable for destroying the harmony of her world. Her role in the drama of her death portrays her, not as a puppet of the plot, but as well drawn tragic character whose intense human fragility is very close to ours ” (1991: 113). Tildar de frágil (además de responsable) a alguien que ha sabido vencerse a sí misma, con el profundo valor que esto tiene para Calderón, es ignorar por completo la voz de nuestro autor así como la propia voz de la víctima.

En todo caso, y al margen de nuestra opinión con respecto a Leonor, Mencía o Serafina, si Calderón no deja que la infidelidad llegue a ocurrir en ninguno de los tres casos es porque quiere ofrecer al espectador un cuadro evidente en que la mujer muere inocente *de facto*. No obstante, muchos estudiosos arguyen que las tres serían culpables

de atentar contra la muy estricta ley del honor (es decir, trasgreden una ley que está intrínsecamente basada en las apariencias, por mucho que respeten la ley moral o conyugal), lo cual explicaría la trágica venganza de unos maridos que han encontrado pruebas irrefutables de que sus mujeres son culpables. Como decíamos, lo propio de la lógica sacrificial es ocultar la inocencia de la víctima, por lo que nos parece lógico que la víctima, a ojos de sus sacrificadores, parezca culpable. En este sentido, como bien lo ilustra Maria Teresa Julio, las mujeres en los dramas de honor de Calderón “se vuelven personajes que viven angustiosamente atrapadas y han de cargar paradójicamente con la culpa de una inocencia” (2005: 922)

Como ya hemos analizado con Mencía, es importante el requisito de la voluntariedad de la víctima o su no resistencia, por lo menos. En el caso de Leonor y Serafina las muertes ocurren fuera de escena en el caso de la primera y de forma repentina en el caso de la segunda, por lo que no se preparan para la muerte, como sí lo hace Mencía. Más adelante analizaremos este importante cambio en el ritual sacrificial que no se reduce a la voluntariedad de la víctima.

Por tanto, si bien no encontramos en *ASASV* una evidente aquiescencia en la víctima, sí es cierto que al desmayarse Leonor una vez se entera de la muerte de don Luis, su propio cuerpo inerte resulta indefenso y mudo ante el crimen que ha planeado 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.” (III, vv. 811-16)

No creemos que a Leonor le diese tiempo a recobrar la conciencia antes de que estallase el incendio, tal y como lo narra don Juan:

Apenas, oh, gran señor,
nos recogimos, apenas,
cuando en un punto, un instante,
creció el fuego de manera,
que parece que tomaba
venganza de su violencia. (III, vv. 905-910)

Efectivamente, Leonor es una víctima que, en apariencia por lo menos y debido a que está inconsciente, no se resiste al sacrificio. El caso de Serafina es más dudoso, puesto que está recién despertada, todavía con la confusión de acabar de salir de una pesadilla y en brazos de don Álvaro, cuando recibe los disparos de su marido. El sueño, y no un desmayo, es lo que le hace presentar a Serafina un aspecto manso y rendido cuando recibe el disparo. En ese momento tanto ella como don Álvaro caen en brazos de sus respectivos padres (en un *coup de théâtre* absolutamente melodramático) pero, antes de morir, pronuncian unas palabras que cifran la voluntariedad y asunción de su destino. Serafina, más que don Álvaro, le dice a don Pedro: “Llegar, infelice padre, / muerta a tus brazos, porque / no tengas tú que matarme” (III, vv. 992-94)

Sin embargo, repetimos, consideramos significativos los distintos matices que aparecen en cada de las tres obras en el modo de las víctimas de encarar su propia muerte. Asimismo, trataremos de explicar el hecho de que en esta obra más tardía aparezca, de manera más evidente y sobre todo en sus formas, el asesinato por celos, sin apenas apariencia de sacrificio por un motivo de honra.

A pesar de ciertos matices y diferencias, en líneas generales, las tres víctimas femeninas parecen cumplir con las características del chivo expiatorio señaladas por Girard en su obra. Everett Hesse (1987), en un análisis del papel de la mujer como víctima, apunta que en los dramas de honor de Calderón en general, y en concreto en *EMDSH*, “una mujer llega a ser víctima propiciatoria sacrificada en el altar del honor de una sociedad dominada por varones” (1987: 37). Es decir, la lógica sacrificial y victimaria en estos dramas aparece de forma evidente aunque mucho más notable en el caso de *EMDSH*, por lo que resulta natural aplicar terminología de esta índole a la mujer asesinada.

Según Andrist (1989: 192), Calderón no garantiza la justificación para el asesinato de la mujer y se niega a facilitar la fácil identificación del espectador con el marido dándole argumentos. Las mujeres son miembros idóneos para hacer el papel de chivo expiatorio en la medida en que pueden ser sacrificadas inocentes y a pesar de ellos ocultar la amenaza real y patológica de la pérdida de la identidad en la de la del otro (“the loss of self in other”) que se produce durante el proceso de rivalidad imitativa. Desde otra tradición crítica, de corte freudiana, Ruth El Saffar (1989: 144)

también percibe con claridad la búsqueda del yo en *EMDSH*, “the search for a unified self” que también se puede percibir, por ejemplo, en la adhesión a la voluntad del rey Sebastián de don Lope en *ASASV*.

Ellas son inocentes en un mundo de rivalidades masculinas (Andrist, 1989: 189) pero su papel de objeto de deseo imposible de alcanzar para el amante exaspera su rivalidad hacia el marido. Las mujeres son perfectos testigos de la fascinación mimética que el obstáculo del matrimonio ejerce para el amante, ya que la imposibilidad de conseguir las sostiene el interés por ellas. Según Andrist (1989: 194), Calderón niega toda justificación a la violencia aunque señala ciertamente su lógica interna. Así, si ciertamente se puede hablar de un comportamiento femenino atolondrado en muchas ocasiones, este “tiene que ver con el temor que tienen a sus maridos, de quienes depende su vida y su identidad en último extremo” (López-Peláez, 2009: 163).

3.1.2.1. ¿Un doble chivo expiatorio?

Debemos contemplar la posibilidad, como ya dijimos, de que en el caso de las tragedias de honra de Calderón nos encontremos con un doble chivo expiatorio o doble víctima. Queremos detallar algunos de los argumentos en favor de esta opción, sobre todo los análisis de Bandera (1997) y de Arellano (2009). La hipótesis de Bandera es más sencilla, más en línea con Girard: Gutierre, como todos los maridos de las tragedias de la honra, se enfrenta en un momento dado a un dilema que Bandera explica del siguiente modo:

Cuando don Gutierre, el marido que matará a su inocente esposa en *El médico*, se pregunta, agónico, cómo puede haber una ley “que condene que muera el inocente y que padezca”, está pensando en sí mismo, que será deshonorado por algo que su esposa, no él, aparentemente hizo. Pero al final será otra víctima inocente quien ocupará su lugar y morirá efectivamente por algo que nunca hizo. La ley del honor exige una víctima y el marido no tiene alternativa; o bien ocupa el lugar de la víctima él mismo [...] o tiene que encontrar una víctima sustituta en cuyos hombros colocará el peso de su propio deshonor (1997: 173)

La elección de Gutierre es evidente; antes que padecer él sólo las consecuencias sociales del deshonor, oprobio que equivale a la muerte, apunta a Mencía como víctima sustitutoria en el sacrificio, para así salvarse él y tratar de recuperar su ser, que percibe alienado tanto por las imprudencias de su esposa como por la comunidad honrada. Para Arellano (2009), como ya decíamos, no sólo Gutierre encuentra realmente las pruebas que apunta a la culpabilidad de su esposa, y es por tanto víctima del deshonor, sino que además, como lo expresaba Armendáriz (2007: 136) Gutierre es “uno de los personajes más insultados de la historia de la literatura española”. De hecho, Arellano argumenta que “la casi unanimidad violenta de la comunidad estudiosa contra don Gutierre confirma de modo indirecto su calidad de víctima expiatoria” (2009: 37). Este paradójico y divertido razonamiento, que nosotros también hemos usado para hablar de las mujeres, tiene en realidad todo el aspecto de una falacia, aunque nos invita a desconfiar críticamente de aquellas apariencias que suelen encubrir la lógica sacrificial.

En este sentido, Arellano está en desacuerdo con Antonia Petro del Barrio, pues no cree que podamos decir que los dramas de honra legitimen el punto de vista del homicida ni que sacralicen la violencia. Estos elementos serían más bien desmitificados en las tragedias de honor calderonianas, que ya darían cuenta de un desgaste del motivo de la honra, como señalaba Bandera. Este último aducía como argumento para avalar su tesis el cuestionamiento de la ley del honor por parte de los maridos, así como la ineficacia de la sangre de la víctima, que “ha perdido casi todo su poder sagrado de purificación. Ese poder es demasiado débil para limpiar completamente la mancha deshonrosa” (1997: 174-75) puesto que se vuelve prueba de cargo de la propia deshonra que quiere ocultar, como aparece en tanto en el título como en el argumento de *ASASV*.

Arellano se inspira en estas palabras y ahonda en las quejas de los maridos como argumento para ratificar la tesis de Bandera. Las “quejas reiteradas de los maridos” dan cuenta de que ya no existe la necesaria unanimidad para el funcionamiento sagrado de la violencia, pues este tipo de personajes “inseguros” se aferran a fríos razonamientos silogísticos para ocultarse sus sentimientos. En efecto, para Parker (1991) el propio Gutierre es una víctima de la ironía trágica “de la tensión insufrible del código honroso”, del mismo modo que para Morón Arroyo (1983) Gutierre es víctima tanto de sus propios errores como de los del sistema. Honig (1972: 52) sugiere, por su parte, que el marido de los dramas de honor sacrifica en realidad su espíritu aunque se mantenga con vida.

Del mismo modo, el rey fracasado (“como todo personaje calderoniano que represente las instancias paternas”, puntualiza Armendáriz, 2007: 163) no vengará la muerte de Mencía y, así, don Gutierre también estará condenado a sufrir callando, como la mujer a la que él mismo ordenó matar, pues hasta la muerte le niega el rey. De hecho, esta ausencia de castigo a los culpables fue leída por Regalado (1995, vol. I: 357-58) como un castigo mayor todavía, tal y como explicaba Platón en el *Gorgias*.

La tesis fuerte de Arellano es que, en realidad, el marido no descarga el papel de víctima en la mujer sino que lo desempeña él también, porque “matar a la mujer es asumir también el propio sacrificio” (2009: 37). Es decir, en el interior del código genérico de la tragedia, Gutierre es absolutamente digno de compasión en sus intentos

por evitar un crimen que se ve empujado a cometer: “no se complace en la muerte de Mencía, se resiste a ejecutarla. Acude al rey, advierte a su mujer, todo es vano. Todos lo que le rodean le fallan” (2009: 39).

Obviando la imposibilidad de defenderse de Mencía tras la advertencia de Gutierre (¿se referirá Arellano a la carta o a sus amenazas veladas?), sí que nos parece entender el aire heroico del personaje tal y como lo caracteriza Ana Armendáriz (2007: 164) cuando dice que Gutierre “es un héroe o persona que realiza un sacrificio heroico, más bien [...] víctima de un sistema del honor —tal y como aparece en la comedia—, que con sus exigencias causa su tragedia personal y familiar”.

Sin embargo, no creemos que Gutierre realice un sacrificio y, aunque desgarrado por un extremo sufrimiento, no ocupa jamás el lugar de la víctima sino el del opresor. No podemos compartir con Arellano que “las mujeres son, por así decirlo, víctimas secundarias en este esquema” (2009: 36). Si bien es cierto que el peso del sistema de la honra cae sobre el marido, no es menos cierto, como constataba agudo Bandera, que aquel rehuye al final su carga de responsabilidad y la deposita entera sobre los hombros de la mujer, a la que aplasta. Arellano, por el contrario, cree que “sobre don Gutierre descargan todos la obligación del honor y él la acepta”, que no mata por celos como señalaba Bandera, sino por la obligatoriedad de “un rito sacrificial exigido por la comunidad”.

Conviene ahora analizar las quejas de los maridos, prueba que aduce Arellano para avalar su teoría y que él identifica con dudas acerca de la licitud del código de la honra: “si estoy en lo cierto al identificar la duplicada víctima propiciatoria, la protesta apunta la debilidad del código de honor, que ya no es capaz de lograr la voluntariedad de la víctima-verdugo, requisito esencial [...] para el buen funcionamiento del ritual” (Arellano, 2009: 40).

Sin embargo, lo que observamos en Gutierre con respecto a su obligación honrada de matar es bien diferente, no parece rebelarse contra ninguna ley sino antes bien, por lo menos en un primer momento, parece dejarse llevar por sus pasiones más violentas: cuando Mencía confunde a don Gutierre con don Enrique, aquel duda de sí mismo, de su hombría, por no haberla matado inmediatamente, impulso que sí ha

sentido: “Desconfío de mí, / pues que dilato morir, / y con mi aliento no la mato. (II, vv. 1940-42)”. Del mismo modo, en cuanto ella se da cuenta de que Gutierre ha vuelto, él la amenaza de forma velada aunque gélida, suscitando temor en su esposa:

que el aire que mató la luz, tan frío
 corre, que es un aliento
 respirado del céfiro violento,
 y que no sólo advierte
 muerte a las luces, a las vidas muerte,
 y pudieras dormida
 a sus soplos también perder la vida. (II, vv. 1994 – 2000)

Gutierre no parece cuestionarse ninguna obligación de matar sino que, antes bien, es muy proclive a proferir amenazas de muerte. Mencía no es, de hecho, su única víctima potencial: también amenaza a Coquín y al propio don Arias. Esta segunda jornada concluye con una sentencia que musita don Gutierre antes de ir a ver al rey y confirmar ahí sus sospechas: “Pues médico me llamo de mi honra, / yo cubriré con tierra mi deshonra” (II, vv. 2047-48). Es decir, antes de la audiencia real en la que parece confirmar sus últimas sospechas, Gutierre ya parece haber tomado esta resolución, sin queja alguna contra el opresivo código.

Una vez se va el infante y don Gutierre ya ha confirmado sus sospechas, ya está seguro de ir a matar a Mencía, aunque debemos destacar que acaba el soliloquio con unas dramáticas preguntas que bien podrían avalar la tesis de Arellano: “¿No hay, claros cielos decidme, / para un desdichado muerte? / ¿No hay un rayo para un triste?” (III, vv. 2326-28). No obstante, el grueso de las quejas de don Gutierre se produce antes, en la segunda jornada, tras volver a su casa y descubrir la daga del infante. Una vez se queda solo y puede expresarse, Gutierre dice así:

“¿Qué injusta ley condena
 que muera el inocente, que padezca?”
 A peligro estás, honor,
 no hay hora en vos que no sea
 crítica. En vuestro sepulcro
 vivís. Puesto que os alienta
 la mujer, en ella estáis

pisando siempre la huesa.
Y os he de curar, honor,
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina
cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos. (II, vv. 1657-71)

Poco dura sin embargo la queja de Gutierre, dado que inmediatamente se decide a resolver cualquier pequeña duda mediante su tristísima ciencia. Antes se queja por amor (“Ay, hermosa Mencía, / qué mal tratas mi amor, y la fe mía!” [II, vv. 1897-98]) y en lo sucesivo, tanto honor como amor serán invocados como las dos caras de una misma moneda, sin olvidar la preeminencia de los celos y de la metáfora médica en la que se instala, como bien señaló Álvarez Sellers (1992: 403): don Gutierre “sustituy[e] definitivamente la realidad por la metáfora, [cuando afirma] “Pues médico me llamo de mi honra, / yo cubriré con tierra mi deshonra”. [II, vv. 2047-48].

Es decir, en el caso de Gutierre no nos parece que las pocas quejas contra el código de la honra sean más honestas que, por ejemplo, las quejas contra Mencía o el reconocimiento de unos celos virulentos. Su tendencia a la violencia (¿cómo olvidar su descripción del corazón ensangrentado que se comería en caso de confirmar sus sospechas?⁹²) parece predominar por encima de la opresión de la honra o del deber de conformarse a un código con el que está en desacuerdo. Antes bien, Gutierre parece comulgar por completo con el mismo, como bien queda patente en el final de la obra.

Don Lope de Almeida, por su parte, parece el marido más presionado por las leyes del honor, el más preocupado por la opinión ajena, como señalaba Tobar (2014: 20):

don Lope es “un cobarde” que “está / siempre a su temor rendido” (vv. 1833-1834), pendiente de las murmuraciones de los demás (especialmente del vulgo) y actuando en función de estas. En vez de ajustar su comportamiento a la idea de honor-virtud que él mismo proclama —pues considera que el mundo se engaña al no

⁹² Eugenio Trías describe con increíble efectismo esta suerte de ritual azteca en que Gutierre amenaza con hacer una “comunidad caníbal” (1988: 124) con el corazón de Mencía.

ver “que al cuerpo le viste el oro, / pero al alma la nobleza” (vv. 376-377)—, don Lope seguirá el dictado de “las costumbres necias” del honor-opinión (v. 2045), dejando su honra al arbitrio del “veneno de una lengua² (v. 289), esto es, de una voz maldiciente.

Así, efectúa una serie de quejas contra el honor en distintos apartes (“¡Ay honor, mucho me debes!” II, v. 59 y III, v. 229). De especial importancia es la larga tirada en la que reconoce sus celos, aunque comience al principio reivindicando la opresión del código de la honra:

Porque unas veces cobarde,
 como atrevido otras veces,
 tengo vergüenza de mí.
 ¡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 todo! [...]
 ¿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...
 Ya lo dije, ya no puede
 volverse al pecho la voz. (II, vv. 211- 243)

A partir de ese momento, los celos aparecen absolutamente ligados a sus menciones al honor. De hecho, en el mismo soliloquio, don Lope continúa: “¿Hay, honor, más sutilezas / que decirme y proponerme? / ¿Más tormentos que me aflijan, / [...] y más celos que me afrenten?” (II, vv. 325-32).

Las teorías de Bandera al respecto parecen confirmarse, ya que es sobre todo don Luis, personaje mimético por excelencia, quien invoca su honor de forma permanente en la obra, lo que le conduce a no pocos enfrentamientos: tanto en su

peripecias privadas como con respecto a su amigo, parece ser el más obligado por las rígidas leyes de la honra dramática. Dicho esto, sabemos que ambos personajes (don Juan y don Lope) funcionan como dobles dramáticos, por lo que no resulta extraño que don Lope acabe por contagiarse del hipermimetismo de su amigo. Habla en varias ocasiones con su honor a solas, lo que ocurre con más frecuencia hacia el final de la obra: “Honor, mucho te adelantas” (III, v. 102) o también: “Basta, honor: no hay que esperar” (III, v. 152). Una vez habla con el rey, don Lope se cree definitivamente descubierto en su afrenta, por lo que hace la queja contra el código del honor más larga y sólida de los tres maridos en una larguísima tirada:

¡Ay, honor, mucho me debes!
Júntate a cuentas conmigo.
¿Qué quejas tienes de mí?
¿En qué, dime, te he ofendido? [...]
Casado, ¡ay de mí!, casado,
¿en qué he faltado?, ¿en qué he sido
culpado? ¿No hice elección
de noble sangre, de antiguo
valor? Y ahora a mi esposa,
¿no la quiero?, ¿no la estimo?
Pues si yo en nada he faltado,
si en mis costumbres no ha habido
acciones que te ocasionen,
con ignorancia o con vicio,
¿por qué me afrentas?, ¿por qué?
¿En qué tribunal se ha visto
condenar al inocente?
¿Sentencias hay sin delito?
¿Informaciones sin cargo?
Y sin culpas, ¿hay castigo?
¡Oh locas leyes del mundo!
¡Que un hombre, que por sí hizo
cuanto pudo para honrado,
no sepa si está ofendido! [...]
¿Quién puso el honor en vaso
que es tan frágil? ¿Y quién hizo
experiencias en redoma,
no habiendo experiencia en vidrio?
Pero acortemos discursos;
porque será un ofendido
culpar las costumbres necias,
proceder en infinito.
Yo no basto a reducir las
(con tal condición nacimos),
yo vivo para vengarlas,
no para enmendarlas vivo. (III, vv. 229- 86)

Creemos que, en efecto, podemos encontrar en este soliloquio una sólida queja contra el hecho de que su honor dependa de la opinión ajena, aunque no contra el hecho de matar a la propia esposa. Aquí parece residir la clave de su queja, pues cuando don Lope de Almeida se refiere al inocente, no piensa más que en sí mismo, su mujer es ese frágil vaso de vidrio que no ha estado a la altura de las circunstancias. Ciertamente, esta queja pone en evidencia el “desgaste” del código, la evidencia de su arbitrariedad, pero don Lope en ningún punto, como señalaba Tobar, se queja de algo que sabe inmutable (“Yo no basto a reducir las / (con tal condición nacimos), / yo vivo para vengarlas, / no para enmendarlas vivo”, III, vv. 282-86) sino que se queja en realidad del hecho de que lo toque a él, en esta ocasión, estar en boca del vulgo necio.

Por último, don Juan Roca parece, de los tres maridos, el que menos invoca el código del honor en sus intervenciones. En *EMDSH*, encontramos 80 menciones a términos como “honor” u “honra” (no siempre en el sentido estricto que nos ocupa, aunque denota una preeminencia temática), en *ASASV* hay 56 ocurrencias de estos términos y sólo 31 en *EPDSD*. No somos particularmente proclives a este tipo de análisis cuantitativo, pero resulta notorio el descenso progresivo de este concepto (en términos cronológicos) que se ha producido a lo largo de los 15-20 años que transcurren entre unas y otra obra.

En *EPDSD* es Serafina, sobre todo, la que habla de honra en la primera parte de la obra para referir sus relaciones con don Álvaro. También don Luis invoca el honor de su casa para insistir en albergar a su amigo. No hay mención del honor en boca de Juan Roca hasta que ve zarpar el barco en que han secuestrado a su mujer, al final de la segunda jornada esto es, transcurridos dos tercios de la obra: “Pero, ¿qué aguardo que no / me arrojo al mar en venganza / de mi honor?” (II, vv. 996-98). Es cierto que hasta entonces no ha tenido más que alguna leve sospecha pero, a partir de entonces, don Juan ya tiene que hacer frente a un evidente atentado contra su honor. Cuando le preguntan qué ha sucedido, don Juan contesta:

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 (II, vv. 998- 1003)

Ciertamente, no hay aquí queja ni duda alguna sobre su deber de vengar la afrenta. En el comienzo de la tercera jornada, cuando don Luis recibe la carta en que se le informa de la desgracia acaecida a su amigo, exclama: “¡Oh, válgame Dios, a cuántas / desdichas y sobresaltos / nace sujeto el honor / del más noble, el más honrado!” (III, vv. 5-8). Nuevamente, como ocurría con don Lope de Almeida, es el amigo que funciona como doble mimético del marido el que hace mayor hincapié en la deshonra del mismo y en las obligaciones para con su honra.

Don Juan, por su parte, no tiene ninguna duda de que el que ha sido deshonrado ha de reparar la afrenta, por lo que va disfrazado, oculto, para tratar de reparar el agravio: “A nadie quise llegar/ sin honra a decir quién era.” (III, vv. 533-34). Le explica el pintor a Juanete que sin honra no quiere recurrir a su amigo don Luis, pues “no ha de saberse quién soy, / pues no soy, mientras vengado / no esté” (III, vv. 545-47). Es cierto que, antes de aparecer Juanete en escena, don Juan realiza otra de las importantes quejas contra el código que se dan en esta trilogía del honor, similar a la de don Lope en *ASASV*:

Pues todos la escrupulosa
condición del honor ven:
¡mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
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.
¿Mi fama ha de ser honrosa
cómplice al mal y no al bien?
Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa.
¿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!
 Mal haya el primero, amén,
 que hizo ley tan rigurosa.
 De cuantos el mundo advierte
 infelices, ¡ay de mí!,
 ¿habrá otro más que yo?
 (III, vv. 485 - 515)

Conviene destacar al respecto de esta queja que son varios los críticos que han constatado que se cierra con una de nota de “autoconmiseración” (Laitenberger, 1998: 32) que personalmente nos recuerda al primer Segismundo que aparece en *La vida es sueño*. De hecho, como hemos señalado en relación a don Lope, el problema del código del honor no es, para don Juan, que requiera un sacrificio humano, sino que le pida su propio sacrificio, que resulte él damnificado por una culpa ajena. El “infame rito” no es la muerte de Serafina, sino que le den a él castigo. A través de una estructura en paralelo con la repetición de “Mal haya el primero, amén, / que hizo ley tan rigurosa”, don Juan articula un patético soliloquio en el que reivindica su rebeldía por ser él mismo castigado por las rigurosas leyes del honor. Una vez ve a Serafina dormida en el jardín tras la reja, don Juan toma la firme resolución de matarla (“Venganza ha de ser segura / la que ha de hacer el honor, / que es la sobra de valor / tal vez falta de cordura”, III, vv. 955-58) aunque consigue reportarse hasta que ve al amante. Cuando el sufrimiento se le hace insoportable, dispara matándolos a ambos. A partir de ese momento, frente a los padres cuyos hijos ha matado y frente al Príncipe, don Juan recurrirá a la metáfora del pintor de su (des)honra para proporcionar una sucinta explicación a los padres.

En definitiva, en estos tres casos parece evidente que las dudas o quejas sobre las rígidas leyes del código aparecen más bien en relación al propio padecimiento del sujeto, a la condición de víctima potencial que saben que pesa sobre ellos en caso de no tomar venganza que a que realmente lamenten la obligatoria muerte de la mujer. El problema existencial que señalaba Bandera (1997) radica en verse privado de honra y alienado del conjunto de la comunidad. Pero ninguna de estos tres maridos está dispuesto a ello, ninguna acepta tal afrenta y los tres se resisten a ocupar el lugar de la víctima, lugar reservado a sus tres mujeres. Si bien es cierto que en ocasiones los maridos y mujeres “simultanean ambos papeles” de víctima y verdugo (Arellano, 2009:

47), es por un mínimo tiempo que apenas da lugar a la queja, salvo, tal vez, don Juan Roca, en *EPDSD*, pues pasa un largo tiempo en que queda absolutamente deshonrado. No obstante, rechaza aceptar el papel de cornudo, se niega a ver a sus allegados hasta satisfacer su venganza y, de últimas, “entrega a la víctima requerida para restaurar el orden y salvarse a sí mismo” (Petro, 2006, 121).

Del mismo modo, tampoco nos parece que podamos considerar víctimas de estas obras ni a don Álvaro en *EPDSD* ni a don Luis en *ASASV*, pues aunque mueren, ambos contribuyen (al igual que Enrique en *EMDSH*) de forma violenta a la perdición de las mujeres. En este caso sí que nos parecería adecuado señalar que son víctimas secundarias. También Jesús López-Peláez (2009: 224) señala que las protestas lo son por las durezas de las leyes del honor más que por el deber de asesinar a sus esposas ya que entienden que deben *sacrificar* sus emociones en el *altar* del honor, terminología por cierto muy similar a la que sugiere Girard.

Como bien señala Couderc (2010: 72) a propósito de Mencía, “ella es la víctima absoluta de la obra. Su caracterización como víctima supone dos implicaciones: hace falta, por una parte, que su muerte final sea la conclusión necesaria de su trayectoria dramática y, por otra parte, que sea inocente, porque su inocencia es un aspecto fundamental para producir el efecto buscado por el dramaturgo”. No obstante, no nos parece que negarles la condición de chivo expiatorio a los maridos sea menoscabar en absoluto su potencial trágico.

Más bien al contrario, como bien señalan infinidad de estudiosos, el desgarramiento entre su yo más íntimo, alienado por la opinión ajena, tiene un innegable potencial dramático que explica la preeminencia del motivo de la honra sobre los escenarios. El concurso deshonesto de amantes sin escrúpulos arrincona ciertamente a unos maridos que, sin embargo, no ocupan el lugar de la víctima en el altar sacrificial del honor. Ellos contribuyen ciertamente al clima de opresión y silencio en el cual la esposa se asfixia, aunque como ya adelantaba el propio Girard en *La violence et le sacré*, “personne, en somme, n’incarne l’essence de l’opresseur ou l’essence de l’opprimé” (2007: 478).

No por considerar a la mujer chivo expiatorio podemos obviar, como analizaremos más adelante, el terrible sufrimiento que padecen los tres maridos en estos dramas, sufrimiento provocado en directa vinculación con la idea de la honra.

3.1.2.2. La soledad sonora de las mujeres en los dramas de honra: palabra, cuerpo y espacios

Muchos son los autores que han trabajado tanto el espacio como la voz femenina en los dramas de honra en la medida en que influyen ampliamente en la configuración de los personajes femeninos. Queremos recoger someramente los que consideramos son los elementos principales para la producción dramática de los personajes que se convierten en víctimas propiciatorias. Desde la mayor libertad de movilidad de Serafina en *EPDSD* al enclaustramiento absoluto de Mencía, nuestras tres heroínas se van encerrando progresivamente en espacios más opresivos que sólo pueden tener como consecuencia la muerte. Así lo interpretan Miaja de la Peña y Fernández Guillermo (2008) en su análisis de los espacios de la soledad femenina en algunos dramas de Calderón que, en combinación con el contenido de sus parlamentos, permiten trazar la trayectoria dramática de estos personajes (2008: 133):

el aspecto de la movilidad de las figuras femeninas entre el mundo exterior y el mundo interior –espacios cerrados y espacios abiertos– parece ser importante para determinar el gradual aislamiento que sufren estas mujeres. Y en este aspecto nos centraremos en Mencía y Serafina, pues ellas representan los dos extremos: la esposa de don Gutierre no aparece nunca fuera de su casa, mientras que la del pintor se mueve, a lo largo de la obra, por diversos sitios; y si bien el confinamiento de ambas va aumentando cada vez más, llegan a él por diferentes caminos.

Como bien observan estas estudiosas, si bien Serafina se hospeda primero en casa de don Luis, donde goza tanto de libertad de movimientos como de expresión, ya con la perspectiva de su viaje a España se siente “ser ajena”, no pertenecerse. A partir de ese momento, y tras un remanso de paz de apenas unos días en el hogar conyugal, don Álvaro irrumpe en su casa, don Juan la lleva a la mascarada, en el paroxismo de libertad y confusión es secuestrada, metida en un barco y, finalmente, encerrada en un pabellón de caza. Todos estos espacios tan distintos, sin embargo, no alivian la sensación de ser prisionera de Serafina, quien le suplica a don Álvaro que le deje

ingresar en un monasterio, espacio donde alcanzar, por lo menos, libertad interior y seguridad física.

En el caso de doña Leonor de Mendoza, ella viaja desde Toledo, donde se ha caso por poderes con don Bernardino, tío de don Lope de Almeida, hasta Aldea Gallega para encontrarse con su ya marido. Según Fernández Guillermo y Miaja de la Peña se trata de un “espacio agreste [...] ubicado en medio de la nada, en el que habrán de reunirse los recién casados en *A secreto agravio, secreta venganza*, el cual es percibido por el tío de Don Lope, [...] como un sitio florido, como un *locus amoenus*, propio para la ocasión, pese al “rigor del sol, que en sus rayos arde”, del cual quiere protegerla y, señal inequívoca de amenaza en la relación de la naciente pareja” (2008: 130). Estas autoras señalan lo duro de los rayos del sol que, en conjunción con las múltiples referencias al fuego que hace Leonor a su criada en cuanto se quedan solas, funciona como trágico presagio de la muerte que padecerá a manos de su marido, pasto de las llamas, como también hemos señalado en nuestro análisis de los presagios.

En el caso de *EMDSH*, Mencía comienza ya la obra en el interior de una torre, lugar mítico de encierro (pensemos en Segismundo), aunque está todavía en la quinta de deleite a las afueras de Sevilla, en un lugar que representa la posibilidad de la felicidad conyugal y el reposo, como sugiere Gutierre ante el rey. Tras partir el infante, Mencía sale al jardín, lugar “en el que convergen la traición y la amenaza a la honra que le costará la vida a la protagonista, quien se refugió en él buscando 'divertir sus pesadumbres'” (2008: 128) Ante las sospechas de su marido, se trasladan a la casa de la capital, donde las ventanas tiene verjas, como señala Mencía antes de morir asesinada. Armendáriz menciona asimismo la ilustrativa la metáfora del honor como cárcel (2007: 221) y vincula esto con la idea ya apuntada por McKendrick (1991) de que los espacios femeninos están muy asociados en Calderón con los estados de ánimo.

Todas estas mujeres viven el “adentro de su soledad” como señalaba Ruiz Ramón (1983), y según el lugar físico en que se encuentren en relación a su marido, se expresarán de un modo u otro acerca del abandono que sufrieron por parte de sus amantes, como señalan Fernández Guillermo y Miaja de la Peña:

Parece significativo que el lugar físico en que hablan estas mujeres determina su posibilidad de expresión: Mencía, entre las paredes de la quinta donde habita con don Gutierre, apenas puede hablar del asunto: informa sin denotar ningún sentimiento. En cambio, Leonor y Serafina se explayan en referir no sólo la historia del abandono, sino que lloran y expresan el dolor que las consume; ellas se hallan en un espacio del que no es dueño ni el padre ni el marido, un lugar intermedio entre el hogar paterno y la residencia conyugal, a la que se trasladarán poco después. (2008: 132)

Lourdes Bueno analiza en *Heroínas con voz propia* (2003) los discursos de una serie de personajes femeninos en los dramas de Calderón, y concluye que estas heroínas son absolutamente conscientes de sus palabras, discursos que elaboran y cuidan para mover y conmover al oyente (2003: 262). A través de una serie de monólogos, nuestras heroínas se producen dramáticamente alcanzando una sólida entidad que se dibuja mediante distintas modalidades. Las palabras, en el teatro del Siglo de Oro, son las cosas,⁹³ y en un teatro relativamente pobre en términos de tramoya como es el de los corrales donde se representaron principalmente los dramas de honra, se encarna en actrices capaces, como las que interpretarían a Serafina en *EPDSD*, de negar con las palabras lo que el cuerpo no puede (I, vv. 1016-26);

SERAFINA: Pues si he de escuchar por fuerza,
antes que empieces, escucha:
don Álvaro, yo te amé
cuando imaginé ser tuya;
y pasando mi esperanza
desde perdida a difunta,
me casé. Ahora soy quien soy,
sobre esto tus quejas funda.

D. ÁLVARO: ¿Qué he de decir si tú lloras?

SERAFINA: Engañaste, si lo juzgas;
si lloran, mienten mis ojos.

⁹³ Inspirador capítulo “Las palabras y las cosas en el teatro clásico” de Rodríguez Cuadros en *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, de 2012, pp. 249-305.

Así lo describe Álvarez Sellers (1991: 37) cuando sucede que “la simultaneidad entre gesto y palabra puede informar también de las reacciones emocionales de la protagonista por boca de su interlocutor, que va describiéndolas”, como es el caso de Enrique y Mencía cuando ésta despierta sobresaltada por la incursión del infante en su jardín:

D^a.MENCIA. ¿Pues, señor, vos...
 D. ENRIQUE. No te turbes.
 D^a. MENCIA. ...desta suerte...
 D. ENRIQUE. No te alteres.
 D^a. MENCIA. ...entrásteis...
 D. ENRIQUE. No te disgustes. (II, vv. 68-70)

Mediante distintas técnicas —que van del soliloquio a la carta pasando por los versos repartidos en esticomitias— Calderón logra mostrar lo más íntimo de unas mujeres que, como en el caso de Mencía o Serafina, por ejemplo, manifiestan en sueños, hablando en medio de una pesadilla, sus miedos más profundos de morir asesinadas por sus maridos (Bueno, 2008: 72). Queremos subrayar, por cierto, la importancia del jardín como espacio de distensión de ambas protagonistas y, por tanto, de descuido de la vigilancia como señalan también los cuerpos dormidos.⁹⁴ Estos negros presagios se cumplen en el caso de ambas y Calderón ha sabido conmovernos gracias a mostrar a unas víctimas en medio de la indefensión del sueño. Álvarez Sellers (1991: 39) sigue a Emilio Orozco cuando apunta a la importancia del cuerpo en estos monólogos que nos muestran lo íntimo de las mujeres:

tanto el aparte como el soliloquio —espacios privilegiados desde los que exteriorizar la intimidad— requerían, al pronunciarse, un desplazamiento específico del personaje, esto es, que se adelantara hacia los extremos o hacia el centro del tablado respectivamente, prolongando así el desbordamiento expresivo entre la realidad escénica y extraescénica que caracteriza al teatro barroco, síntoma cultural de una sociedad dominada por la teatralidad.

⁹⁴ Sobre el jardín, por ejemplo, véase José Lara Garrido (2000). Por otra parte, no compartimos el uso de sustantivos como “negligencia” o “falta de vigilancia” que hace Lauer (1991:29) para calificar el comportamiento de mujeres que se duermen (¡o se desmayan!). Antes bien creemos que conviene atribuirlo más bien al ambiente de distensión o de deleite asociado al jardín.

En atípicos monólogos muchas veces contruidos a través de las antítesis propias del estilo calderoniano, declamados en diversidad de situaciones (bien frente al infante inconsciente como Mencía, bien con su criada Sirena como Leonor, bien con su prima Porcia como Serafina) y de esquemas métricos (silvas, cuando están más agitadas, pero también romances, cuando refieren o relatan el pasado) se nos desvelan tres mujeres con matices muy distintos en su personalidad. No obstante, a pesar de sus diferencias, están todas ellas marcadas por un rasgo sobresaliente: el silencio tiene en estos dramas valor de norma y posibilita la tragedia y la venganza.

Como indica Alfonso de Toro (1981: 296) “el silencio es sintácticamente necesario para la posibilidad de apertura de la acción”, ya que de haberse dado la comunicación, las dudas se hubieran podido resolver sin derramamiento de sangre. Según se han ido encerrando en la casa del marido, el miedo dificulta un discurso que era siempre más desenvuelto al principio de la obra y que acaba por conducir a una carencia lingüística femenina. De hecho, recordemos la incomunicación que todos los personajes sufren en *EMDSH*, pues se comunican a través del rey o por cartas y, en particular, el drama de Mencía cuyas palabras de justificación en la carta son interpretadas por Guitierre como el reconocimiento de una culpa. De resultas de esto:

puesto que para la protagonista la palabra es un medio de expresión tamizado por la coacción colectiva, es necesario hablar, más que de lenguaje, de lenguajes, pues en su caso el cuerpo se convierte en la única alternativa posible a la retórica encubridora o al silencio — por otra parte, otro puente expresivo igualmente elocuente y, en ocasiones, el más doloroso, ya que contradice la esencia misma de un personaje que, acotada su vida por los imperativos sociales, pudiera encontrar en la palabra un vehículo de desahogo—. De ahí la extraordinaria importancia que adquieren ojos, voz, gesto y movimiento, recursos que desvelan supliendo una confesión —pero tan explícitos, en definitiva, como ella— la tensión interna a la que hemos aludido. (Álvarez Sellers 1991: 30)

Como hemos podido observar, de la conjunción de los distintos elementos escénicos con que mencionábamos al principio (palabras, cuerpo y espacios dramáticos) se produce la figura del chivo expiatorio de los dramas de honra: de mujeres más libres,

que disfrutaban de una cierta movilidad antes de casarse a personajes encerrados, de jóvenes expresivas al principio de la obra a silencios rotos por alguna pesadilla,...queda el cuerpo de estas tres mujeres como evidencia trágica que, como apuntaba Carrión (2010b), no se puede negar sin “eliminar el potencial catártico” de sus respectivas escenas de muerte (2010b: 31).

3.2. El crimen: el ritual sacrificial

En apartados anteriores hemos ido recogiendo el modo en que se relacionan los diversos personajes en estas tres tragedias de honra, los diferentes procesos de indiferenciación en que se ven inmersos, las características de los distintos chivos expiatorios así como otros aspectos menores relacionados con manifestaciones de la violencia. Llega pues el momento, como adelantaba Petro del Barrio, de determinar si podemos considerar que el crimen privado que se produce en estas tres obras tiene la categoría de sacrificio, en línea con postulados girardianos y con el propio Ruiz Ramón. Así, vamos a analizar en profundidad la escena del crimen y cómo se produce dramáticamente el cierre de la obra. En este sentido, otros autores como Carrión, Alfredo Hermenegildo, etc. nos serán de gran ayuda para caracterizar la escenificación del horror y tratar de comprender qué mecanismos activaba en el público. Xuang (2004: 1861), por ejemplo, aventura la hipótesis de que tras *EMDSH* se halla en realidad un ritual sacrificial y que “Calderón pone la crisis política sobre el tablado, no con el propósito de apoyar el orden y la ideología dominante, sino para revelar la violencia que aplica la fuerza reinante para mantenerse en el poder”.

Al margen de los artículos y obras con los que hemos ido trabajando hasta el momento, queremos partir del artículo de Bernardo Teuber (1998) titulado “La comedia considerada como rito sacrificial: Apuntes para una lectura antropológica del teatro de honor”. Aquí, Teuber resalta en esencia la inherente problemática de conjugar, por una parte, la consideración de que “el teatro español en general estaría marcado por una seguridad en la fe de signo católico contrarreformista, de modo que al final triunfaría siempre —o casi siempre— la justicia poética” (1998: 344) y, por otra parte, los enigmáticos finales de los dramas de honor, siempre difíciles de calificar ética o moralmente de forma unívoca.

Debido a las múltiples disquisiciones críticas sobre las verdaderas intenciones de Calderón al escribir estas obras se habría perdido de vista, según Teuber, “la sutil puesta

en escena de un ritual de violencia en el teatro español” (1998: 345) que daría pie a elaborar una “posible antropología del sacrificio” (*Íbidem.*). Tomando a Girard, Mauss y Bataille como referentes teóricos, Teuber recoge muchas de las ideas que hemos ido desarrollando (*double-bind*, ocultación, etc.) y enfatiza el componente trágico de todo sacrificio, “en el sentido de que siempre viola la esencial prohibición de matar, la cual no deja de ser válida por ser necesariamente transgredida en el acto del sacrificio” (1998: 349).

Es decir, por mucho que la ley del honor dé amparo a estos crímenes (incluso en este hipotético caso, que no es desde luego tan evidente en los dramas que nos ocupan) así y con todo el uxoricidio tiene un innegable componente trágico que lleva a su ocultación, pues contradice el mandamiento de no matar. No obstante, recordemos que según Bandera (1997) este asesinato ha perdido gran parte de su efectividad en el seno de la comunidad, puesto que revela precisamente lo que pretende ocultar. A pesar de este desgaste, Teuber reivindica un análisis del ritual sacrificial con su “puesta en escena maquiavélica” y con un público susceptible de conocer esa “performance terrible y gozosa” (1998: 353). Teuber hace especial hincapié en aquello que de performance tiene la representación del sacrificio y trata de abogar “por una lectura de la problemática española del honor que se haga más consciente de la estrecha vinculación de los lances del honor con la consumación de un rito sacrificial que se representa en escena” (1998: 354). Insistimos con Teuber (y con Mercedes Carrión, 2010b) en que la visualización del crimen resultaba uno de los principales atractivos del público que acudía a las representaciones de las comedias de honor.

Partíamos en el comienzo de este capítulo del excelente trabajo de Ruiz Ramón (1983) en el cual se analizaba con detenimiento la escena y el momento del crimen en los tres dramas de honra calderonianos, pero dicho trabajo resulta excepcional en su objetividad. Por lo general, todos los críticos del sacrificio (y en ocasiones este mismo trabajo que rubricamos) cometen una misma falla técnica: Teuber, Bandera o Petro del Barrio teorizan sobre *todos* los dramas de honra de Calderón cuando, en realidad,

únicamente analizan la escena del asesinato de Mencía. Las razones son obvias: esta es, sin duda alguna, una muerte que presenta todos los componentes de un ritual sacrificial. Como bien argumentaba Hesse (1967) Mencía es claramente una representación del chivo expiatorio inmolado al dios social y que preside “a ceremony of purification for restoration of the individual's lost honor [which] assumed ritualistic quality in consonance with the sacrifice of the scapegoat”. Es decir, que la innegable dimensión ritualista de esta obra la acerca al auto sacramental y la inserta en el ámbito de la religioso, de lo sagrado. No obstante, como hemos comentado, la crítica en general se detiene en *EMDSH* cuando afirma la dimensión sacrificial de los dramas de honra en Calderón y no explora los asesinatos en las otras dos obras.

Sin embargo, el trabajo de Ruiz Ramón pretende encontrar elementos en común en las tres obras, por lo que analiza en todos los casos el lugar del crimen, el arma utilizada, quién está presente, el carácter sanguinolento o no del crimen y —muy importante— cómo se inserta la escena de la muerte dentro de la acción dramática. No olvidemos que tal y como decíamos a propósito del chivo expiatorio, en la teoría mimética el sacrificio ha de cumplir una serie de características para poder ser considerado como tal o tener la efectividad que se le atribuye. Bandera (1997), a pesar de conocer la obra de Girard a la perfección, descuida parcialmente este paso de la individual (el conflicto privado) a lo colectivo en su análisis de los dramas de honra. No es el caso de Petro del Barrio (2006) quien, sin embargo, analiza únicamente el caso de *EMDSH*. Como bien recoge esta autora y hemos ido recordando desde el comienzo, Girard argumenta en *La violencia y lo sagrado* (1972) que la religión ofrece el modo de escapar de la violencia a través del sacrificio, “sacrificar es sacralizar” (2006: 26) y evitar así que las venganzas se multipliquen *ad infinitum*. Como ya hemos indicado anteriormente, es importante que la víctima “acceda” (por lo menos de forma aparente) a morir para poder disfrazar el crimen de sacrificio (Petro del Barrio, 2006: 31). El grado de voluntariedad varía entre las diversas víctimas, pero en nuestras tres obras ninguna se resiste, por lo menos en apariencia, a morir. Ya sea a través de su gestualidad como de sus palabras, los tres personajes femeninos parecen aceptar su

muerte. Ya hemos desarrollado este punto por lo que no abundaremos en las características que ha de presentar la víctima idónea de un sacrificio según la teoría mimética.

Para Petro del Barrio resulta fundamental contar con un elemento que sacralice, un motivo que convierta el aparente asesinato en un sacrificio preventivo. Puesto que en los casos que nos ocupan la comunidad no participa de forma clara (masiva, unánime) en la muerte de la mujer, tiene que darse un elemento que garantice el paso de lo privado a lo público: éste sería el código del honor (2006: 38). En la sociedad descrita por Maravall (1975), especialmente necesitada de cohesión para construir la idea de nación, los crímenes sexuales afectan al orden cultural y, por ende, también al orden social. Funciona, según Petro del Barrio, la metonimia del honor de la mujer como honor del cuerpo social recogida en un código que “era un realidad un mecanismo de justificación para la muerte de la víctima” (2006: 105). El código de honor sería la bisagra que garantizaría el paso de lo privado a lo público, de una venganza personal y privada a un regulado ritual sacrificial.

Vamos a intentar dilucidar si podemos, en los tres casos, considerar que la muerte de la mujer a manos de su marido se configura como un ritual sacrificial. A modo de curiosidad, queremos destacar en una serie de menciones al sacrificio que aparecen en *EPDSD*. Don Álvaro emplea términos sacrificiales para referirse al matrimonio de Serafina una vez se entera del mismo. Curiosamente, a pesar de emplear la terminología propia del sacrificio (altar, sacrificio, ara, sangre, deidad, etc.) no identifica a Serafina como víctima de un matrimonio que ella no deseaba sino que lo que muere en este rito del que habla es “la más pura fe” que él le tenía:

¡En qué confusión me veo!
¿Posible, ¡ay de mí!, posible
es que Serafina, a cuya
deidad, idólatra el alma,
sacrificó la más pura
fe que en profanos altares
sacrílegamente injusta

el ara sin sangre mancha,
la imagen sin luz alumbra,
se ha casado? (I, vv. 915-24)

En la segunda jornada, don Álvaro vuelve a emplear el término con ambigüedad, sin saber exactamente quién se sacrifica, si es él, Serafina, o el amor que ambos se tienen: “edificio antes que escollo, / en cuyo apacible sitio / vive amor idolatrado / deste humano *sacrificio*?” (II, vv. 257-60). Al margen de esto, no hay más menciones en las otras obras a ningún sacrificio sino que el discurso de los maridos siempre encuentra su justificación para el crimen que van a cometer en el código del honor, como decía Petro del Barrio, necesaria coartada que oculte los verdaderos y violentos motivos de este crimen.

Además del código del honor, para que esta función catártica del sacrificio se dé de forma satisfactoria, el ritual ha de tener un punto repetitivo para dar sentido y seguridad al sacrificio, es decir, “que se elabore un rito del que ese mismo código será parte imprescindible junto al elemento sagrado que es obligatorio integrar en toda maquinaria sacrificial” (Petro, 2006: 106). El ritualismo en *EMDSH* resulta innegable y muchos son los críticos que han sabido ver el carácter teatral del asesinato de Mencía. Vamos a aplicar, a continuación, los elementos incluidos en estos análisis del ritual sacrificial a las tres obras de Calderón.

3.2.1. La escena del crimen

Si bien ya hemos mencionado en nuestro análisis la importancia del espacio en la configuración del carácter femenino, hemos de hacer hincapié en la importancia que Calderón concede a la experiencia corporal en su teatro, a la amalgama y superposición de los espacios teatrales. Como señala Margaret Rich Greer (2011), en la superposición de espacios que se da siempre en el teatro (el espacio percibido, el concebido y el vivido), Calderón supo dramatizar y resemantizar la importancia de los cuerpos en el polisémico espacio teatral.

A propósito de los dramas de honra, Ruiz Ramón (1983) calificaba de “espacios del miedo” los lugares en que habitan las diversas mujeres de las obras. Vamos pues a analizar los distintos escenarios en que mueren: Mencía es asesinada en su casa de Sevilla, una casa con ventanas enrejadas de la cual no puede salir. Leonor, por su parte, muere en la quinta de Lisboa donde vive con don Lope, quinta que imaginamos apartada o lo suficientemente alejada como para que no acudan los vecinos a salvarlos del fuego enseguida. El caso de Serafina es ligeramente distinto, pues no muere en el domicilio conyugal sino en el pabellón de caza donde la tenía secuestrada don Álvaro.

En cualquiera de los tres casos, las muertes se producen en espacios aptos para el sacrificio en la medida en que suceden separados de la comunidad, pero no demasiado. La condición de marginal (entre el dentro y el fuera de la comunidad) de la víctima se da también en el propio espacio del crimen. Recordemos que en *La violence et le sacré* (1972) Girard apuntaba a un requisito esencial para que el sacrificio funcione, esto es, la distancia adecuada entre el chivo expiatorio y la comunidad. Dicho de otro modo, el sacrificio no puede producirse en el corazón de la ciudad, de la comunidad, pues esta podría contagiarse de la violencia del sacrificio. Efectivamente, como ya han apuntado una serie de autores y hemos recogido, cada una de estas tres víctimas está sometida al aislamiento, aunque en grados y modos distintos.

Precisamente en *EMDSH*, Mencía muere asesinada en el corazón de la ciudad de Sevilla, pero su casa es en realidad un sepulcro de ventanas enrejadas del cual no puede escapar y que ahoga y sofoca sus gritos de auxilio. Las rejas y la vigilancia de Gutierre del lugar son lo que mantienen la casa al margen del bullicio de la ciudad. De hecho al propio Ludovico le cuesta reconocer dónde ha estado cuando le refiere al rey el suceso, no parece ubicar el lugar con facilidad (es cierto que a la ida fue con ojos vendados, pero a la vuelta no). Sin embargo, reconoce la casa por la marca de sangre dejada a lo largo de los muros. Esa misma marca (la sangre del chivo expiatorio, como veremos) es la que señala el lugar del sacrificio como algo especial, marcado por su especial función en el seno del ritual sacrificial.

Lo mismo podemos decir en el caso de Leonor en *ASASV*, atrapada en esa quinta que es el domicilio conyugal, espacio que ven quemarse los lisboetas desde lejos y del que sin embargo sólo alcanza a sacarla ya muerta el marido. La finca de don Lope de Almeida parece reunir, *a priori*, las condiciones perfectas para ser el escenario de un sacrificio, ya que está a caballo entre el afuera y el dentro de la ciudad, metonimia de la comunidad.

El caso de Serafina en *EPDSD* es también complejo, en la medida en que no está en la ciudad sino en el pabellón de caza propiedad de don Luis (padre de Porcia y Álvaro), al que llaman la casa del monte o castillo. Esta finca está apartada de la “aldea” italiana, residencia habitual de la familia. No obstante, el destino habitual de la propiedad, la caza, vincula de forma clara el recinto con la aristocracia, con el deporte por excelencia de la nobleza. Creemos que a pesar de la distancia física, el lugar de la muerte de Serafina cumple de sobra con el requisito limítrofe que la teoría mimética describe para el lugar del sacrificio.

No obstante, queremos destacar que en los tres casos el lugar del crimen se produce en el ámbito privado, en el interior de domicilios familiares que poco o nada

tienen que ver con los ajusticiamientos en espacios públicos, lugares más habituales del sacrificio ritual.

3.2.2. Semiosis teatral de la violencia

Por otra parte, si analizamos la escena del crimen también hemos de tener en cuenta la escenificación del mismo, qué elementos entran en juego, qué se nos muestra o cómo se muestra el crimen. En primer lugar, debemos constatar que los tres crímenes son muy diferentes entre sí. Y lo son, esencialmente, en su manera de referirnos el crimen final de la obra, es decir, en su semiosis teatral de la violencia. Queremos pues analizar cómo se insertan en estas muertes en la acción dramática. En un artículo de 2013 en torno a la violencia, Alfredo Hermenegildo trata de estudiar cómo se teatraliza en el Siglo de Oro, y concluye que las distintas representaciones de la violencia tratan de aglutinar y mostrar los elementos en lucha que hay en la sociedad (2013: 120).

Hermenegildo concluye que podríamos hablar de dos tipos de semiosis teatral de la violencia. La primera es la dramática, esto es, “el modo de inscribir con ciertos signos textuales los rasgos determinantes de la violencia” en la escena y que “lleva implícitas o explícitas las didascalias que organizarán la teatralización de la violencia en el momento de la representación” (2013: 121). Así, la violencia puede ser bien narrada (y/o descrita) o bien aparecer directamente en escena. Como ya constataba Ruiz Ramón en su análisis de 1983, cada una de las tres obras refiere las muertes de las mujeres de un modo distinto.

Por ejemplo, la particularidad de *ASASV* radica en que la muerte de Leonor sucede fuera de escena, en un alarde de respeto por las reglas del *decorum* clásico, así como que su muerte ocurre después que la del amante que, por otra parte, muere también fuera de escena. En ambos casos, es don Lope quien refiere la muerte: anuncia primero sus planes para causarle la muerte a don Luis (“yo desta suerte le llevo / donde le daré la muerte”, III, vv. 528-29) y la refiere al resto de personajes una vez llega a tierra firme en una larga y dramática tirada de versos (III, vv. 699-745), de los cuales vamos a recoger solo los últimos:

El gallardo caballero,

a quien yo librar no pude
por apartarnos la fuerza
del golpe, sin que se ayude
a sí mismo, se rindió
al mar, donde le sepulte
su olvido. (III, vv. 739-45)

En el caso de la muerte de Leonor, tras el desmayo de esta última, don Lope anuncia asimismo el modo en que la matará:

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. (III, vv. 811-16)

Nuevamente, será don Lope quien refiera de nuevo (y de modo igualmente mentiroso) los sucesos que han conducido a la muerte de Leonor, presuntamente causada por el fuego accidental:

Esta es mi esposa, a quien yo
quise con tanta ternura
de amor, porque siento más
el no verla y el perderla,
con una tan gran desdicha,
como en vivo fuego envuelta,
en humo denso anegada,
pues cuando librarla intenta
mi valor, rindió la vida
en mis brazos: ¡dura pena!,
¡triste horror!, ¡fuerte suceso! (III, 941-51)

Sin embargo, hemos de apuntar que la muerte de Leonor ya viene anunciada por el doble de don Lope: don Juan ya describe que es su finca la que se está quemando (según los planes que el propio Lope había trazado y referido en un aparte) y por tanto adelanta lo que luego nos confirma el marido en falso tono lastimero. En este caso, pues, la semiosis teatral de la violencia es narrada y ocurre en dos tiempos. Ambos crímenes se nos refieren con una estructura paralela: anuncio del crimen de don Lope,

suceso fuera de escena, versión de don Lope del supuesto accidente. Hay una diferencia importante, y es que Lope sale con el cuerpo de Leonor en brazos, cuando el de Luis se pierde en el mar. El cadáver de Leonor sirve para enfatizar y subrayar sin dejar lugar a duda que la muerte de ambos (amante y esposa) ha sucedido, aunque haya sido fuera de escena, y que el marido ha llevado a cabo sus propósitos homicidas.

En el caso de *EPDSD* nos encontramos con una realidad muy distinta, el doble crimen sucede de forma abrupta en escena, en un instante, tras la exclamación de don Juan (“¡Muere traidor! ¡Y contigo / muera esa hermosura infame!”, III, vv. 984-85), tal y como lo recoge la didascalia: (*Dispara una pistola a él y otra a ella; y cayendo los dos, vienen a parar, ella en los brazos de DON PEDRO, y él en los de DON LUIS, que salen al ruido, y PORCIA.*) La muerte de la mujer y el amante ocurre pues a la vista del espectador, con dos disparos efectuados por don Juan. Evidentemente, este es el crimen más fácil de representar por ser el menos sangriento y espectacular, aunque es el único que ocurre a la vista del espectador.

Por último, *EMDSH* presenta la mayor complejidad en lo que a la inserción de la escena del asesinato en la acción dramática se refiere. Como adelantaba Ruiz Ramón (1983), es una “escena autónoma, prologada y narrada varias veces”. Sin embargo, dentro de su autonomía, esta escena se halla a caballo entre el dentro y el afuera, por aparecer la cama de Mencía, como indica la acotación, en el límite del escenario. Como decíamos, esta es la crónica de una muerte anunciada, no ya en las veladas amenazas de Gutierre y en la carta que descubre Mencía al despertar, sino también en las órdenes que le da Gutierre a Ludovico:

Que la sangres,
y la dejes, que rendida
a su violencia desmaye
la fuerza, y que en tanto horror
tú atrevido la acompañes,
hasta que por breve herida
ella expire y se desangre. (III, vv. 2585-91)

Así, una vez anunciada, la muerte de Mencía todavía se ve referida –y anunciada– unas cuantas ocasiones más: Ludovico le relata al rey la desgracia, Coquín le advierte tarde de lo que puede suceder y, finalmente, Gutierre refiere la aparente calamidad sucedida tras una sangría fatal. Pero tras tantos anuncios y referencias a esa muerte, finalmente el cadáver aparece en escena cuando se descorre la cortina y se ve, como indica la acotación, a “*Mencía, en una cama, desangrada*”. Es decir, en este caso, la semiosis dramática de la violencia se produce tanto de forma narrativa como recurriendo a la visión directa en escena. Si bien el espectador no presencia el momento exacto de la muerte, ésta ya ha sido referida en múltiples ocasiones, por lo que creemos que el espectador no espera verla hasta que, culmen del horror y de la escopofilia que señalaba Carrión (2010b), aparece el cadáver ensangrentado de Mencía. Como bien refiere Couderc (2010: 70), “Calderón cuida mucho la construcción del 'descubrimiento', que el espectador ha podido elaborar mentalmente (como producto de su imaginación) antes de verla (como imagen) merced al diálogo entre don Gutierre y el barbero a quien manda que mate a su mujer”.

Esto nos da pie a hablar del segundo tipo de semiosis, la semiosis teatral que según Hermenegildo (2013: 120) “fija en el tablado los signos que ordenan la representación escénica de la violencia”. Es decir, trataremos de fijar cómo es el texto espectáculo de estos crímenes, su *mise en scène*, qué objetos aparecen, quién está presente, qué arma se ha utilizado. No olvidemos poner en relación estos elementos con aquellos que vertebran el ritual sacrificial según la teoría mimética.

Comencemos por la muerte de Mencía, la más espectacular y sangrienta. Como ya habíamos adelantado, esta escena es prologada en varias ocasiones incluso antes de ocurrir. Nótese que la descripción que hace Ludovico de Mencía antes de matarla ya da cuenta de una lúgubre escena ritual:

[...] Una imagen
de la muerte, un bulto ve,
que sobre una cama yace;
dos velas tiene a los lados,

y un crucifijo delante.
Quién es no puedo decir,
que con unos tafetanes
el rostro tiene cubierto. (III, vv. 2575-82)

En efecto, hay una serie de acotaciones implícitas pero muy claras que deja Calderón acerca de la disposición y presencia que tendrá el cadáver de doña Mencía cuando aparezca más adelante en escena. Como señalaba Petro del Barrio (2006: 111), esta descripción “nos recuerda más a un altar que al aposento de una mujer”. Esta víctima aparentemente voluntaria y que “aguarda la muerte en una atmósfera cuasireligiosa y con completa resignación” (*ibid.*) está rodeada de los elementos necesarios como para que vinculemos su muerte con lo sagrado.

Queremos destacar por tanto la importancia de la máscara en el ritual sacrificial y que Lobato (2011: 288) ya asociaba de modo recurrente con la violencia. Las máscaras aparecen en el desenlace de *EMDSH* de forma redundante: la máscara del verdugo, en primer lugar, pues Ludovico lleva cubierto el rostro (o por lo menos los ojos) obligado por don Gutierre hasta que llega a la casa del matrimonio. Ahí don Gutierre, el verdugo de facto, emboza su rostro para que Ludovico no lo reconozca y, aunque se cubra para intentar ocultar su crimen, esta máscara desempeña un papel muy relevante dentro del ritual sacrificial, más allá de su funcionalidad concreta. En efecto, las máscaras ocultan al verdugo de los ojos de víctima y de la propia comunidad, lo separan del grupo que no puede quedar contaminado por la violencia que él mismo está dispensando.

Por último, como bien señala la descripción de Ludovico, el rostro de doña Mencía aparece cubierto de tafetanes a pesar de estar todavía viva⁹⁵. A este respecto, M. M. Carrión (2010b), en “Historias de violencia y escopofilia” llama la atención sobre la

⁹⁵ Carrión (2010b: 30) se refiere al cuerpo de Mencía como a un “vivo cadáver exquisito teatrero”. Mencía parece muerta aunque todavía no lo está, la tendencia a la teatralización barroca es aquí llevada hasta el extremo en que teatro y sacrificio se vuelven uno.

presencia de ciertos elementos en las escenas de violencia. Los tafetanes son telas lujosas en la época, similares a la seda, por lo que la violencia se entremezcla con la sensualidad y la lujuria al usar esta rica tela. Carrión cree que las mujeres asesinadas “tienen en común que comparecen en este momento álgido de la casuística del honor con algún objeto o material sensual que lleva a instigar algún tipo de placer al depositar la vista sobre sus cadáveres” (2010b: 28). Al margen de esta interpretación, Petro del Barrio (2006: 112) afirma que “el velo que cubre el rostro de Mencía tiene un papel diferente dentro del ritual que se está llevando a cabo”, ya que ésta no puede ver a su agresor, que hace la sangría en silencio y, además, no sabe cuándo va a ser asesinada, por lo que aguarda de forma pasiva.

Por otra parte, la presencia de las velas y del crucifijo remiten de forma indudable al altar de la eucaristía⁹⁶ o su reverso, a la misa negra. Como señala Teuber (2010: 354), “Mencía es representada como inocente cordero pascual”. Si esto aparece de forma evidente a ojos del espectador postmoderno, qué decir del espectador barroco, que en primera instancia y tras escuchar la descripción de Ludovico no dudaría en asociar la figura de doña Mencía a la del chivo expiatorio. La descripción de Ludovico se suma, al final de la obra, al correrse de la cortina que desvela un espectáculo horrendo, descrito en estos términos por el rey:

ese horror que asombra
ese prodigio que espanta,
espectáculo que admira,
símbolo de la desgracia (III, vv. 2876-79)

Couderc (2010: 70) explica cómo se representaba el recurso escenográfico de la apariencia, “que consiste en correr una cortina para dejar visible un cuadro, construido en uno de los nichos del fondo del tablado, a modo de ilustración puramente plástica de la situación dramática”. Al apartar el cortinaje, máscara última del sacrificio, aparece

⁹⁶ Recordemos lo que decía el filósofo Eugenio Trías (1988: 125) al respecto de la muerte de Mencía, equiparándola a un sacrificio eucarístico: “Estamos ante la más siniestra misa negra o misa al revés, sacrificio religioso, conducido a su más elemental y primitiva verdad antropológica, antropofágica. Aquí Calderón revela la ‘sombra siniestra’ misma de sus Autos Sacramentales”.

con claridad lo que tanto se había anunciado en el texto dramático. Carrión (2010b: 31) llama la atención de forma enfática sobre el bulto de Mencía, cuya voz y rostro han desaparecido pero cuyo cadáver es innegable, y potencia al extremo una emoción escopofílica, entre el placer y el miedo.

Como indicaba Débora Vaccari (2010), a la hora de mostrar la violencia en escena en sus tragedias, el primer Lope de Vega no exponía directamente los cadáveres en el primer término de la escena sino que recurría a la escena interior o nicho central del vestuario. John Varey (1987: 238) explicaba ese recurso del siguiente modo: “muchas veces las cortinas de la escena interior se corren para revelar los resultados de la violencia, de acuerdo con el decoro neoclásico”. Por tanto, la exposición del cadáver de Mencía tiene una función muy concreta que analizaremos más adelante pero responde a la tradición de las tragedias del horror y a un público acostumbrado y fidelizado a este tipo de espectáculos truculentos (Vaccari, 2010: 412).

En el caso de *EMDSH* la sangre tiene una importancia capital que no tiene en los dos otros dramas de honra. Petro del Barrio (2007: 113) ha constatado que en algunos ritos de ciertas culturas primitivas, lavarse con sangre era la única manera de limpiar completamente un crimen y que esta idea había llegado transformada al Barroco español, de tal modo que la deshonor sólo podía repararse con derramamiento de sangre humana. Esas ondas rubias de sangre que Mencía creía ver derramadas aparecen de forma súbita al final de la obra, tras una serie de presagios que advertían de ello. Como señala Couderc (2010: 69):

el recurso a la técnica de la “apariencia” para presentar ante los ojos del público el cuerpo muerto de doña Mencía, [...] es decir el desenlace con un baño de sangre, y la cuestión de la inocencia de Mencía sacrificada en el altar del pundonor por su marido celoso, han hecho correr ríos de tinta. La exposición del cadáver sangriento (mejor dicho desangrado) de Mencía, que, junto con la imagen de la mano sangrienta que el barbero responsable de su muerte ha

aplicado a la puerta de don Gutierre al salir, se han considerado repetidas veces como imágenes particularmente chocantes, violentas, [etc.]

Para representar este tipo de escenas más sangrientas, los actores del Siglo de Oro solían utilizar una vejiguilla de animal que ocultaban en las palmas de sus manos y apretaban cuando el guión lo requería. Como explicaban Allen y Ruano de la Haza (1994), “de los documentos de las compañías de la época se desprende que se trataba de sangre de animales o de vino tinto contenido en vejigas ocultas en el cuerpo o entre los pliegues de ropa del actor”. El actor rompía la vejiga y el líquido empezaba a salir, logrando así un efecto de verosimilitud.

Además de la sangre que podemos imaginar que cae desde la cama, el espectador verá por lo menos la mano ensangrentada que Gutierre le da a Leonor, amén de la huella de sangre que había dejado Ludovico previamente en la puerta de la casa. Esta abundancia de sangre tiene, además de la función de purificar, el papel de señalar que en la casa de don Gutierre Alfonso de Solís se mata por honor. De hecho, como señala Petro del Barrio (2006: 113), se produce de nuevo una macabra inversión del papel de la sangre, pues “una de las funciones primordiales del sacrificio, aparte de restaurar el orden es proteger a la comunidad”. Si en el *Éxodo* 12, 27 la sangre del cordero pascual se utiliza para librar a los primogénitos de Israel del ángel exterminador, la sangre de Mencía anuncia que más sangre podría derramarse en caso de que fuera necesario, es decir, que el peligro de la muerte seguirá rondando esta casa. No olvidemos el morboso placer estético que puede producir una escena como esta que anuncia, sin duda alguna, futuros crímenes de honra.

Resulta muy revelador, a ojos de la teoría mimética, que no sea el propio Gutierre quien sangre a Mencía sino que requiera la figura del tercero prescindible. Evidentemente, al trazar su plan para ocultar el crimen —la coartada de la venda que se desata—, Gutierre bien pudiera haberle hecho la sangría a su mujer y haber prescindido

de la incómoda figura del barbero, a quien tiene que secuestrar, embozar e intentar matar después. No obstante, las teorías ritualistas tienen respuestas claras, pues el contacto con la sangre de la víctima de un sacrificio ha de ser evitada a toda costa, ya que puede contaminar a la comunidad de la supuesta violencia de la víctima que se ha querido erradicar con el ritual. Asimismo, la participación de un miembro ajeno al matrimonio que haga las veces de verdugo⁹⁷ hace del asesinato algo más parecido al necesario e higiénico sacrificio que Gutierre pretende consumir.

Como veremos cuando analicemos la escena final, la presencia de otros miembros de la comunidad acentúa la sensación de asistir a un ritual sacrificial más que a una venganza privada⁹⁸. Como bien decía Teuber (2010: 354), en *EMDSH* se puede “observar, sin dificultad alguna, los rasgos arcaicos de la economía trágica del sacrificio [donde reside] el atractivo principal de las comedias de honor para el público barroco español”. Efectivamente, el placer estético derivado de la tragedia patética y sus lances sangrientos⁹⁹ provocan la admiración que recogía el Pinciano de Aristóteles, un sentimiento semejante al que Kant describía con los términos de lo sublime-terrible.

En *ASASV*, por el contrario, la semiosis teatral del crimen es absolutamente distinta. En primer lugar, como dijimos, la mujer y el amante mueren por separado aunque en ambos casos el asesinato se produce fuera de escena. En un clásico artículo de Wilson (1936) se analiza la importancia de los cuatro elementos en el teatro de Calderón, así como en el gusto barroco en general. Estos tienen especial relevancia en *ASASV*, donde funcionan tanto en su forma metafórica como literal y, en todo caso, traslucen el caos y la violencia que el autor desea transmitir, pues intervienen en la

⁹⁷ No olvidemos que Ludovico es obligado a ejercer de verdugo, papel que le asigna Gutierre en su representación voyeurística del sacrificio y que éste rechaza, convirtiéndose como señala Carrión (2010b) en la voz de Mencía que regresa de ultratumba para reivindicar su inocencia.

⁹⁸ Purificació Mascarell (2016: 110) compara dos propuestas escénicas distintas de *EMDSH* y pone de relieve que en la de Adolfo Marsillach (1986-1994) aparecían cuatro silenciosas figuras vestidas de negro que subrayaban la acción principal. Según la autora, estos anónimos “son unos siniestros interrogantes que el espectador debe rellenar y tratar de responder”.

⁹⁹ Alfredo Hermenegildo (1973), sobre todo, ha trabajado de forma extensa la tragedia del horror propia del XVI.

muerte de ambos. Como bien anuncia don Lope de Almeida entre la muerte de don Luis y la de doña Leonor:

Allí al agua y viento entrego
la media venganza mía,
y aquí a la otra media fía
mi dolor de tierra y fuego;
pues esta noche mi casa
pienso intrépido abrasar. (III, vv. 805-10)

Evidentemente, al no presenciar las muertes de ninguno de los dos no tenemos la certeza, aunque sí la firme sospecha, de que en realidad don Lope los mata antes de que se ahogue el uno o se asfixie la otra por el fuego. Es decir, en realidad no sabemos cómo se produce la muerte de los personajes sino lo que don Lope refieren en su afán por ocultar el doble crimen. Cuando sale de la casa en llamas, Lope saca a Leonor en brazos, (“en tanto fuego helada”, III, v. 933) y si bien imaginamos que el cuerpo de Leonor saldría tiznado por el feroz incendio desatado en su casa, posiblemente no habría sangre en esta escena.

Difícilmente podemos relacionar el asesinato de Leonor con un sacrificio, pues la falta de ritual es obvia. El marido planifica y ejecuta ambos crímenes en solitario, sorprende a ambas víctimas y, además, pretende ocultar el sacrificio y disfrazarlo de accidente. Por otra parte, si bien no hay presencia de la sangre purificadora, es innegable que tanto el agua (el bautismo) como el fuego (el infierno) tenían connotaciones de purificación en el siglo XVII. Por lo demás, resulta difícil encontrar otras trazas de ningún ritual sacrificial si nos abstenemos de analizar la escena final aunque, recordemos, ya decía Girard que lo propio del sacrificio consiste en ocultar su verdadera naturaleza y don Lope pone mucho cuidado en ocultar su crimen revestirlo de apariencias fatales.

Por último, en *EPDSD* parecemos estar frente a la antítesis del ritual sacrificial. Si en *ASASV* y en *EPDSD* el crimen era premeditado, aquí el encuentro entre el marido

y la mujer que desencadena la muerte se da de forma fortuita. Este *coup de théâtre* no podía haber sido previsto por don Juan Roca quien, preso de sus instintos, dispara y sorprende a doña Serafina y don Álvaro. En este caso, no hay preparación alguna, el crimen no se pretende ocultar, la pasión de los celos y la honra se hace evidente a ojos de todos pues la ofensa misma de su secuestro había sido pública. Según el propio texto dramático, todos exclaman, cuando oyen los disparos: “¡El ruido se oyó a esta parte!” (III, v. 989) y entran abruptamente en escena los respectivos padres de Álvaro y Serafina, junto con Porcia, y se los encuentran agonizantes. Asimismo, cuando Juanete entra con el Príncipe le comenta “seguro que lo han descubierto” (III, v. 998). Todos saben qué tipo de crimen se ha cometido, no cabe duda alguna y, por si acaso, el propio don Juan se encarga de disiparla cuando el Príncipe le pregunta:

Un cuadro es
que ha dibujado con sangre
el pintor de su deshonra.
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.
(III, vv. 1004-18)

Queremos en este momento recuperar la importancia del “cuadro”, en esta y en todas las escenas del crimen contra estas mujeres, pues Eugenio Trías (1988: 106-07) ha realizado una interesante reflexión sobre su dimensión pictórica. Como apunta, en *EMDSH*, “una representación pictórica muestra a la mujer amada desangrándose, víctima propiciatoria”, en *ASASV*, “otra representación muestra el cuadro pictórico de una mujer asesinada: su cadáver es ‘relajado’, y el incendio se

propaga por todo el hogas y por la hacienda del esposo asesino”, mientras que en *EPDSD*, “otra representación deja en sombras un cuadro ensangrentado. No se ve lo que está en él pintado, salvo manchas de sangre”

Sin apenas sangre en el crimen mismo, este final de opereta de *EPDSD* en que los amantes caen cada uno en brazos de sus respectivos padres parece estar en las antípodas del cuidado ritual sacrificial que prepara Gutierre en *EMDSH*. Antes bien, el crimen de celos, el arrebató pasional resulta innegable a ojos de todos los presentes que, sin embargo, van a realizar una interesante maniobra con la evidencia que aparece ante sus ojos y que podría representarse en ese cuadro que se volvería rojo con las palabras de don Juan Roca. Tal y como decíamos a propósito de *ASASV*, no podemos desgajar este abrupto desenlace de la breve escena final que cierra la obra.

De hecho, Jesús López-Peláez (2009: 294), que no resulta en absoluto sospechoso de estar empapado de las teorías giradianas del sacrificio (pues no lo cita en ningún momento) afirma de forma tajante:

Así, el estado espiritual en que quedan los maridos tras cometer el crimen, y el sufrimiento que les ha causado tal decisión; [...] el déficit de conocimiento de los hechos, o la discrepancia informativa entre personajes y espectadores; la exageración de los sucesos; el miedo a la deshonra (*shame*) como forma de desintegración de la identidad social; la incomunicación y la mala interpretación de los signos a la que conduce el honor; la conversión del honor en una forma de idolatría (de ahí el carácter ritual, de sacrificio, de los asesinatos); la cohibición y el círculo vicioso a los que conduce la sujeción absoluta al honor; las innumerables quejas de los maridos a lo largo de las obras [...] apuntan a una valoración moral de los finales bien distintos y no muy diferentes de la condena obvia que encontramos en *Othello*.

Como hemos podido comprobar en nuestro análisis, todos estos elementos apuntarían pues a una intención ideológica crítica por parte de Calderón, en la medida

en que toda literatura lo es de un modo u otro, aunque se sirva de la ambigüedad del género de la honra. Sin embargo, esta afirmación sería difícil de sostener sin analizar la escena final de las obras que nos ocupan.

3.3. La escena final

En su artículo de 1983, cuando Ruiz Ramón aísla las distintas fases del drama de honra, concluye que estos acaban con aquello que él denomina la controvertida “solución final”. Ésta no consiste únicamente en el momento de la muerte de las protagonistas sino que también hace mucho hincapié en la escena final de cada uno de estos dramas, escenas que aglutinan la mayoría de las críticas y reticencias que contra estos dramas se tiene. Si bien la crítica reciente se ha centrado en aspectos genéricos o estéticos de los dramas de honra calderonianos, difícilmente podemos olvidar la cantidad de condenas o defensas morales que han recibido. No hemos de obviar el gusto barroco por la casuística y las controversias de orden moral que tenían, también, su lugar en el teatro.

Joan Oleza (2009: 348), en un análisis que realiza en torno a los géneros dramáticos, hace hincapié en los casos que tienen algún tipo de alcance político y en las distintas soluciones adoptadas por los diversos dramaturgos. Muchos de estas variantes en que un rey infringe una ley humana al deshonrar a una dama no son castigadas, precisamente por no ser el rey un sujeto jurídicamente responsable en estas ocasiones, es decir, al hallarse por encima de la ley (es el caso, por ejemplo, de *EMDSH*). No es así cuando infringe además una ley natural, en cuyo caso sí sería castigado.

Por otra parte, si un noble hubiese infringido una ley humana sería, esta vez sí, castigado pues “nadie que no sea el rey, que es la encarnación misma de la ley, puede estar por encima de la ley”. Según Oleza (2009), los dramaturgos áureos se habrían adentrado en la exploración de cada caso, en una muestra de probabilismo jesuítico que respondía al signo de los tiempos, donde los principios universales se veían desplazados por el análisis de cada caso en particular. Morón Arroyo afirma por ejemplo, a propósito de *EMDSH*, que se trata de la “dramatización de sutilezas de la dialéctica escolástica” (1983: 524).

Se dan evidentemente muchas otras posturas en torno a la intención de Calderón; como bien señalaba Couderc (2010: 68) “el desenlace sangriento y chocante serviría para unos de escuela para maridos y (sobre todo) de advertencia para las esposas, o para otros ilustraría la postura crítica de Calderón hacia un código social y moral vigente en la sociedad de su época que convendría que el dramaturgo hubiera considerado obsoleto”. Es decir, se ha querido desentrañar, a toda costa, cuál era la postura de Calderón con respecto a los horrores que representaba en escena. Valga, como ejemplo, el artículo de O'Connor (1982) donde se defiende a toda costa el aliento crítico de Calderón con aquello que sale en escena, apelando a la interpretación irónica requerida por el arte del dramaturgo.

La nómina de artículos que inciden en la culpabilidad o inocencia de los distintos personajes así como en la postura de Calderón a este respecto es infinita, pero creemos que este tema ya ha sido suficientemente tratado cuando hemos analizado tanto el subgénero dramático como las características del chivo expiatorio. No obstante, no hay análisis posible de la intención ética (o moral) de estas tragedias que no preste especial atención al extraño final de las obras.

Si bien es cierto que el contraste entre los brutales asesinatos de esposas inocentes y los aparentes finales felices de las obras resulta hoy más dramático que nunca, creemos que no basta con atribuir estos finales a la tradición de la comedia nueva. Sin embargo, debemos reconocerlo, este tipo de cierre es indiscutiblemente típico del teatro barroco: el *barba* (rey, padre o poderoso) pronuncia algún tipo de sentencia que anuncia el fin del conflicto que se ha desarrollado y resuelto a lo largo de la obra y que marca el inicio de un periodo de paz. A pesar de esta convención dramática, estas tres obras (por su naturaleza de tragedias) presentan un contraste más marcado que otras comedias entre la brutalidad del asesinato y lo injusto y extraño del cierre de la obra. Como señala Trías, “*deben* ser inocentes para que su belleza mártir no sea empañada ni mancillada. Pero su ejecturo *debe* ignorarsu inocencia con el fin de que su masacre pueda consumars impunemente” (1988: 123)

Recordemos quiénes están presentes en la escena final de cada una de estas obras y qué es lo que se dice en ellas. En *EMDSH* salen prácticamente todos los personajes de la obra, salvo el infante don Enrique que ha abandonado Sevilla y don Arias, que lo acompañaba. Una vez se descubre con horror el cuerpo de Mencía (recordemos las palabras del rey don Pedro en un aparte),

REY: ¡Notable sujeto! (Aquí
la prudencia es de importancia;
mucho en reportarme haré.
Tomó notable venganza).
Cubrid ese horror que asombra,
ese prodigio que espanta,
espectáculo que admira,
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. (III, vv. 2872-89)

Gutierre no da crédito a la solución que ha encontrado el rey y, en privado, le resume brevemente su tormento y aduce la serie de pruebas que ha ido encontrando para justificar la solución final que ha adoptado. No obstante, el rey (tras varios intentos por impedirle hablar y silenciar aquello que Gutierre quiere decir), concierta la boda con Leonor. La condición de Gutierre es clara; así, consigue dejar la sangre en la puerta de su casa, como médico de su honor en que se ha convertido y Leonor, en un escalofriante diálogo final, acepta el tétrico contrato matrimonial que le ofrece don Gutierre. Cruickshank (2011: 201) califica el final de la obra de absolutamente ambiguo y parece reivindicar la noción parkeriana de responsabilidad difusa. Sin embargo, nos parece que lo “difuso” (o ambiguo) de este final puede aplicarse únicamente al comportamiento del

rey. De hecho, el propio Cruickshank, tras afirmar de forma contradictoria que no distingue si el enlace final es un premio o un castigo, afirma sombríamente que Gutierre y Leonor “se merecen el uno al otro” (1970: 130), concluyendo por tanto lo oscuro del cierre de la obra.

Muchos son los críticos que ven en estas nuevas bodas una más que segura repetición del ciclo de la violencia, sellada por la mano sangrienta de don Gutierre y acompañado por sus lúgubres palabras: “Mira que médico he sido / de mi honra. No está olvidada / la ciencia” (III, vv. 2946-48). El perdón del rey y el anuncio de las nuevas bodas han sido leídas por muchos como una escandalosa recompensa a don Gutierre¹⁰⁰. Sin embargo, creemos que hay que leer más allá: la justicia poética que señalaba Parker (1976) en las tragedias calderonianas se daría más allá de los límites de la obra, con el asesinato del monarca a manos de su hermano en la batalla de Consuegra. Los responsables de la muerte de Mencía y de la ocultación de su asesinato serán tarde o temprano castigados, puesto que incluso la falta misma de castigo supone un tormento, por lo menos para ese Gutierre que inicialmente, tras el descubrimiento del cadáver, espera ser reprendido por su soberano en lugar de acallado.¹⁰¹

La sanción final del rey no sería, sin embargo, únicamente una fórmula hueca. Consideremos lo que sostiene Petro del Barrio (2006: 119), cuando afirma que las palabras del rey son necesarias para restaurar la armonía en la comunidad y que el rey “al aprobar las acciones de su vasallo, cumple con su función dentro del ritual de oponer

¹⁰⁰ Mascarell (2016) describe el montaje de la obra por la compañía Teatro Corsario (2012) en el cual se introduce un giro muy importante en el desenlace de la obra: Leonor tomaría la daga con la que Mencía ha sido sangrada y se la clavaría a Gutierre, asesinándolo antes de que el rey los desposase. Mascarell atribuye este giro final a la necesidad postmoderna de que haya justicia por lo menos en el arte, con lo que la calculada ambigüedad del texto calderoniano se haría insoportable. De nuevo, los deseos de interpretar las *verdaderas* intenciones de Calderón conducen a una deformación de un texto que presenta un final abierto y que, en cualquier caso, difícilmente podemos calificar de final feliz.

¹⁰¹ Las reminiscencias de nuestro argumento con el de *Crimen y castigo* (1866) son de todo punto reconocibles y creemos que podrían corresponderse en ambos casos a la cosmivisión de dos autores cristianos, a pesar de los siglos que los separan.

una violencia sagrada (el poder venía directamente de Dios), legal y legítima a una que sería injusta, ilegal e ilegítima”.

A nadie escapa que a pesar de la legalidad “legal” del crimen de Gutierre, Mencía era inocente, y esa dualidad entre lo que se dice y lo que siente el espectador (pero también Coquín), su anagnórisis privada conduce a una catarsis *sui géneris* en el público. En este sentido, Coquín fracasa como gracioso, pues no hace reír a nadie, pero resulta fundamental en la medida en que es el personaje que experimenta la anagórisis, es decir, que “se ríe de sí mismo” a la par que se convierte en un hombre de muchas veras, invalidando el estereotipo de gracioso cobarde, cuando le confiesa al rey la verdad sobre Mencía (III, vv. 2728 – 64). Es precisamente por estar al margen de la sociedad por lo que puede cuestionar valores sociales tan absolutos como la honra, y representaría el papel del probabilista frente a un don Gutierre rigorista. El gracioso sin gracia, por tanto, posibilita que a través de su anagnórisis el público tenga la suya propia y se distancie de ese final superficialmente feliz.

Sin embargo, a pesar del malestar que la sanción positiva del rey podría generar en el público, la acción dramática ha ocurrido con certera precisión ritual: el espacio, el atrezzo, la música, el verdugo, la sangre derramada, la voluntariedad de la víctima... Todo ha conducido a este momento en que la violencia incontrolada de la deshonra ha sido eliminada mediante el sacrificio al ciego dios del honor en un ritual sacralizador que la presencia y palabras del rey avalan. Además, la recién estrenada boda con Leonor (amarga parodia de los finales de la comedia) anuncia la más que posible repetición del ritual sacrificial. Como señala Armendáriz (2007) el final incómodo de *EMDSH* se intentó dulcificar desde el principio, en el mismo siglo XVII, y ya en determinadas adaptaciones tempranas de la obra (se señala una italiana de 1642)¹⁰² se cambia el final de la obra para intentar volverlo más amable y conciliador.

¹⁰² Ana Armendáriz (2007: 30) señala que esa temprana adaptación italiana “afecta al final de la comedia y presenta dos variantes distintas con respecto al original. En el primer final alterado de la comedia, después de su boda con

Nótese, además, que como bien destacaba Girard (1991), es propio del sacrificio y de sus formas rituales el desempeño de la comedia de la inocencia, el intento de aparentar que nada se sabe del crimen que acaba de darse. Curiosamente, en los tres casos (aunque de forma más matizada en *EPDSD*) el descubrimiento del cuerpo de la mujer coincide con el intento de encubrimiento del crimen: los maridos pretenden aparentar que ha sido un accidente y el resto de la sociedad (representada sobre todo en la figura del rey) pretende que cree en la versión del uxoricida. La “méconnaissance”, la ignorancia voluntaria, es uno de los rasgos para Girard de la enfermedad mimética, de que aquel que pretende ignorar que la víctima ha sido asesinada (y no sacrificada) es un realidad, también, un asesino en potencia. Las comedias de la inocencia tanto en *EMDSH* como en *ASASV* son notables aunque desmentidas en ambos casos (Coquín y Ludovico relatan la verdad en *EMDSH*, don Juan le relata al rey en un susurro los crímenes de don Lope de Almeida en *ASASV*).

Como adelantábamos, también en el final de *ASASV* está presente el rey (en este caso el rey Sebastián). Si bien es cierto que desempeña un papel mucho menos protagonista que don Pedro en *EMDSH*, la justicia divina o la amarga ironía del dramaturgo (como sugería Wilso, 1980) disponen que el rey morirá en la batalla de Alcázarquivir, luchando junto a don Lope. De hecho, esta batalla histórica, de 1578, supuso la grave consecuencia de la anexión de Portugal a la Corona española. En este caso, el rey es también perfectamente consciente del doble crimen que ha cometido don Lope, ya que don Juan, traicionando y humillando a su amigo, como rivales miméticos que son, le ha confesado al rey que los accidentes no han sido tales. Nuevamente el rey pretende no haberse enterado y, según Cruickshank (2011: 265), en el título de la comedia está la clave de la obra, pues la venganza no será sólo la de Lope contra mujer y amante, sino lo de Dios contra el rey, venganza que se producirá en la batalla a la que se dirige. Nuevamente, la figura real sanciona positivamente un crimen que entonces ya

Leonor, Gutierre es condenado a muerte por el rey. [En el] segundo final retocado, don Gutierre será ajusticiado después de que el Infante y los críados atestigüen la inocencia de Mencía”.

no es tal sino el sacrificio necesario para contentar al dios secular de la obra y devolver la paz necesaria a la sociedad lisboeta.

En este caso particular, recordemos el perfil del personaje que trazamos, la sola idea de la deshonra resultaba insoportable para don Lope, por lo que urgía acallar posibles rumores y limpiar la mancha de su honra a través de un crimen encubierto, necesariamente disfrazado de accidente. Con todo, resulta innegable que la muerte de Leonor está mucho menos ritualizada que la de Mencia, aunque ambas obras se cierran de un modo similar, con el silencio cómplice de aquel que garantiza la continuidad del orden establecido.

La gran diferencia radica en que, en lugar de casarse de nuevo, don Lope se irá a luchar con el rey, batalla en la que caerán derrotados y donde entendemos que también morirá. Si el posible castigo de don Gutierre puede consistir en padecer unos celos y sospechas permanentes en su nuevo matrimonio con doña Leonor, el de don Lope es la muerte en el desempeño de la función militar a la que se vincula voluntariamente como fuente de honor alternativa a la conyugal.

En *EPDSD* ya habíamos comentado que no encontramos rasgo alguno de ritual sacrificial salvo, claro está, si recurrimos al final de la obra. Es cierto que don Juan no ha planeado ni intenta esconder sus crímenes, antes bien, los expone chulescamente a los ojos de los padres de sus víctimas, como ya hemos recogido (“Don Juan Roca soy: matadme / todos, pues todos tenéis/ vuestras injurias delante” III, vv. 1007-09). Sin embargo, a pesar de que él se ve incapaz de intentar ocultar un crimen tan evidente, en el que ha empleado además una pistola,¹⁰³ los amantes vienen en su ayuda y voluntariamente asumen una muerte que les descarga del permanente peso de la

¹⁰³Es el arma desacralizadora por antonomasia, lo propio de los ejércitos profesionales que empiezan a conformarse en el XVII. Lo propio de la nobleza es matar con la espada, el empleo del arma de fuego tiene connotaciones plebeyas en la época.

deshonra¹⁰⁴ ... Los padres de Serafina y de don Álvaro perdonan el crimen de don Juan Roca porque, según dice don Luis, “aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende” (III, vv. 1030- 1031). Don Pedro, del mismo modo, pregunta:

¿De quién ha de huir? Que a mí,
aunque mi sangre derrame,
más que ofendido, obligado
me deja, y he de ampararle. (III, vv. 1024-27)

Sin embargo, hay muchas más diferencias en esta obra con respecto a las otras: la presencia del Príncipe no tiene el relieve que tiene la de los reyes en las otras dos obras. En *EPDSD* son más bien los padres los que aseguran el inicio de un nuevo ciclo de paz social. Sin embargo, como en *EMDSH*, se anuncia una nueva boda, la boda entre Porcia y el Príncipe. Hay quien ha querido ver en este desenlace algo muy distinto al compromiso de Leonor con Gutierre (como recoge Pedraza, 2006). Sin embargo, no creemos que esta perspectiva sea muy afinada ni que *EPDSD* tenga un estatuto genérico distinto al de la tragedia de la honra. Ciertamente, el humor está en *EPDSD* mucho más presente que en las dos primeras tragedias de la honra y encontramos asimismo una serie de elementos que traslucen un tono distinto, más moderno, como los cambios de escenario o ciertos lances de índole más melodramática. Sin embargo, Serafina es, como han señalado muchos críticos, la más inocente de las tres esposas (la única inocente, dicen otros). A pesar de su inocencia, Serafina ha muerto asesinada sin poder siquiera explicarse ni sustraerse a la violencia que marido y amante le han hecho. De forma inexplicable, el Príncipe le facilita la huida a don Juan en una suerte de defensa pública y notoria y, entonces, como el enfermo mimético que es, deseoso de suscitar en todo momento el agrado de sus súbditos, anuncia:

Honrados proceden todos;
y para que en mí no falte
también otra ilustre acción,
la mano a Porcia he de darle
de esposo. (III, vv. 1034-38)

¹⁰⁴Esta muerte casi gozosa resulta más verosímil en el caso de Serafina que en el don Álvaro, a quien hasta el momento bien poco parecía importarle la situación absolutamente afrentada en que dejaba a su familia y, sobre todo, a su padre.

Difícilmente podemos imaginar un matrimonio feliz entre Porcia y el Príncipe por mucho que ella lo diga (“Dichosa he sido”, III, v. 1038), dado que el Príncipe ha dado sobradas muestras de desear a Serafina en lugar de a ella y de ser susceptible al contagio por el deseo ajeno, pues se enamoró de Serafina por el deseo que despertaba ella tanto en don Álvaro como en don Juan. Lo que aparece en forma de deseo en las escenas del jardín de Porcia, antes de la boda, podría fácilmente aparecer como violencia una vez casados, pues violencia y deseo aparecen íntimamente ligados en los universos trágicos de Calderón. Prácticamente forzado por las circunstancias, habiendo tratado de acercarse a Serafina incluso en el propio pabellón de caza, esta última boda de cartón piedra no nos parece en absoluto un final feliz de comedia sino el sello que marca el inicio de un nuevo ciclo de violencia ritual con motivo de honra. Recordemos, de hecho, que el propio Príncipe reconoce sus celos por Serafina en varias ocasiones y que, curiosamente, el título del cuadro pintado por don Juan era “quien tuvo celos primero muera abrasado después”. Bien, el príncipe de Ursino se había sentido plenamente reconocido en ese cuadro pintado por don Juan Roca, augurio que no consideramos en absoluto feliz. Esta conclusión con la que especulamos entroncaría con la tradición inaugurada por *EMDSH* y *ASASV*, según la cual el poderoso caería, tras la acción dramática, presa a su vez de la violencia que no ha condenado en el final de la comedia.

Las últimas palabras de don Juan (el amigo de don Lope) al final de *ASASV*, evocan una vez más la admiración (“dando con su admiración / fin a la tragicomedia”, III, vv. 2752-53) propia del género trágico y se cierra una obra injusta, creemos, tan injusta como necesaria en el seno de una sociedad absolutamente ritualizada que precisa de mecanismos sacrificales para purificar la violencia que alberga en su seno.

Como desarrollaremos en nuestras conclusiones, esta escena final en la que el tablado se llena de personajes, en la que aparentemente todos ignoran lo que ha pasado pero el cuerpo de las tres mujeres preside el escenario no puede juzgarse por las

palabras que clausuran la obra. La pequeña sociedad representada con el cierre del rey pueden ser considerados a nuestro juicio los elementos que hacen de la venganza privada un rito social que pivota alrededor de la multiforme idea de la honra. Pero ni los reyes representados quedan tan bien parados como han señalado muchos críticos ni los dos matrimonios posteriores pueden ocultarnos las similitudes de estos dramas con el asesinato del chivo expiatorio que hemos ido destacando. El público contemporáneo tenía que interpretar un signo que a juicio de Ruiz Ramón era ya entonces demasiado medievalizante como para ser interpretado de forma literal.

Si bien no en todos los dramas el ritual resulta tan claro y evidente como en *EMDSH*, la violencia se ha ido canalizando de un modo muy similar en los tres casos hasta conducir a un mismo final, a caballo entre el funeral y la boda, con los cadáveres de unas mujeres que el espectador sabe inocentes enfriándose sobre las tablas.

3.4. Conclusiones en torno al deseo mimético y la crisis sacrificial en los dramas de honra de Calderón de la Barca

Recordemos que en la introducción habíamos planteado las siguientes preguntas para tratarlas en el tercer capítulo:

¿Hasta qué punto podemos considerar que los dramas de honra de Calderón ilustran las teorías de Girard sobre la violencia? ¿Encontramos, en los tres dramas, procesos similares de indiferenciación entre los personajes? ¿Cómo se transforman estos triángulos miméticos en sacrificios? ¿Qué características presenta el chivo expiatorio? ¿Podemos calificar de ritual sacrificial la muerte de estas mujeres en las tres piezas? ¿Cómo casan sus extraños finales con los postulados girardianos?

A pesar de considerar que hemos encontrado, en efecto, muchos de los elementos presentes en las teorías girardianas en estas obras, resulta muy atrevido y tal vez innecesario tratar de demostrar que los dramas de honra de Calderón de la Barca responden punto por punto a la clave mimética. Porque no es este nuestro objetivo. Nuestras preguntas no aspiran a encontrar una perfecta equivalencia entre ambos elementos, ni a ajustar las obras de Calderón a lo que les queremos hacer decir. En realidad, hemos intentado seguir un método igual de riguroso que el que usó Ruiz Ramón (1983) en su análisis del crimen y escena final de cada una de las tres obras. Así, hemos recogido por una parte la estructuración de las relaciones en el seno de las obras y, por otra parte, la conformación del asesinato de las mujeres y su posible relectura en clave ritual.

Como puntualiza de Toro (1998: 527) el creador literario es el privilegiado que manifiesta los procesos de cambio y que sustituye las “antiguas similitudes” por las “nuevas diferencias,” es decir, que pone de manifiesto la crisis. Esta se plasma sobre todo en la enfermiza necesidad de imitarse que tienen los héroes calderonianos, es decir, que en ellos las relaciones contienen siempre un germen de violencia, como señalaba

Andrist (1989). De hecho, esta crítico señala que al elegir una mujer el marido elige, sin saberlo, rival (1989: 32), dado que inmediatamente se inserta siempre en uno de los vértices del triángulo de deseo. En un lado estaría la mujer, objeto de deseo por el que ambos rivalizan y, en el otro, el rival. Sin embargo, enseguida hemos observado que el marido no se limita a impedir que el antiguo amante consiga a su mujer, sino que se empiezan a generar dinámicas de imitación.

Evidentemente, el caso de don Gutierre es el más visible, pues la distancia social que lo separa de don Enrique parecería justificar la fascinación que siente por hospedar, aunque sea brevemente, en su casa a un hermano del rey. Sin embargo, esas primeras intervenciones en clave de vasallo pronto se transforman y Gutierre empieza a imitar punto por punto al infante, entra a hurtadillas, se hace pasar por él, derrama sangre con la daga, etc. Pero el propio infante imita también a su vasallo y, lo que es peor, pierde en el camino el grado jerárquico que le corresponde. Su deseo por una mujer con la que no se quiso casar se ponen de manifiesto en los inexplicables celos que él dice sentir al principio de un hombre al que no conoce.

El rey mismo es en esta obra (pero también en *EPDSD*) un sujeto claramente vulnerable a la imitación, que carece de la *virtus* nobiliaria que se espera de él. Esta vulnerabilidad de su carácter se manifiesta por ejemplo cuando esconde a sus súbditos (Leonor y Gutierre) tras una cortina, y toma partido en unos simulacros de justicia más que en verdaderos intentos por esclarecer la verdad. Muchos son los autores que como Arellano, Cruickshank o, sobre todo, Marc Vitse, han calificado de forma negativa (más que de ambigua) el papel del rey en el drama que nos ocupa. El rey parece querer impartir justicia pero habría estado, en realidad, más pendiente de su propia imagen o de conservar un trono que sabe amenazado por su hermano. De forma similar, aunque con un papel que permanece en segundo plano durante gran parte de la obra, el Príncipe en *EPDSD* también “pierde” en cierto modo el grado jerárquico que le corresponde cuando comienza a fijarse en Serafina y hace algún acercamiento a ella que podría considerarse

fuera de lugar, dada la relación que mantiene ya con Porcia. De hecho, es la insistencia del Príncipe por perseguir a Serafina la que precipita el final catastrófico de la obra.

Como señalábamos, las dinámicas imitativas entre marido y amante son perceptibles también en las otras obras. Evidentemente, don Luis o don Álvaro se confunden con los respectivos maridos de sus damas en los distintos lances de las obras, pero las rivalidades se manifiestan de un modo distinto en cada una de estas piezas. Resulta muy llamativo cómo en *ASASV* la relación que mantienen don Lope y su amigo querido don Juan también está tintada por signos de reciprocidad violenta. Los amigos, tan idénticos en muchos momentos, no confían de forma clara el uno en el otro sino que parecen estar atentos a cualquier señal de desfallecimiento del amigo en la defensa de su honor, en definitiva, a la espera de cualquier signo de debilidad. Don Juan viene de haberse vengado por honor y no concibe que su amigo no haga lo mismo, a la vez que se encarga de menoscabar su imagen ante el rey Sebastián. Recordemos, por otra parte, cómo don Lope trataba de ocultar de cualquier forma posible su deshonor a ojos de un amigo con el que pretende ser siempre honesto, mientras que se desvive asimismo por la consideración y los favores del rey.

Asimismo, en *EPDSD* no solo son muchos los críticos que han destacado las marcadas similitudes entre don Juan Roca y don Álvaro, sino que también se ha enfatizado que, de no haber estado don Juan tan pendiente por agradar a don Luis (el padre de Álvaro), no se habría alojado en su casa propiciando el reencuentro de los antiguos amantes. Ciertamente don Juan Roca revela la importancia que la opinión ajena tiene para él, entre otros momentos, cuando confiesa que nunca había sentido especial inclinación por casarse pero que lo hizo por la insistencia de sus familiares. Este personaje se mueve principalmente por lo que siente que se espera de él, lo que evidentemente entraña un profundo sufrimiento que ha de desembocar en tragedia.

De hecho, Bandera (1997) había puesto de relieve el carácter hipermimético de los esposos y había apuntado (aunque en relación a Basilio de *La vida es sueño*) a un

rasgo de carácter fundamental en estos personajes calderonianos: padecen un profundo “miedo al daño”, es decir, esperan siempre lo peor y esos mismos miedos condicionan su actuar de tal modo que acaba por acelerar y precipitar lo que de otro modo podría no haber sucedido. Sin embargo, estos personajes viven convencidos de que les acecha la calamidad, ya “que lo peor / no debe dudarse nunca”, como afirma don Juan Roca (*EPDSD*, I, vv. 931-32). Andrist (1989), en este sentido, señala que los maridos tienen tendencia a la anticipación porque, como bien ha trabajado Carrión (2010, etc.), la mera existencia del vínculo matrimonial posibilita su daño o su ruptura por parte de un tercero. De hecho, problematizar un asunto controvertido y de tanto calado social como lo serían los problemas legales conyugales, según Carrión, consistiría una de las mayores virtudes de los dramas de honra. Estas piezas sabrían mostrar el contexto de enorme violencia que se vivía en el siglo XVII en una institución fundamentalmente basada en la violencia y cuya imagen debía ser renegociada.

El código del honor ha sido vinculado por varios autores con lo sagrado; así, tanto Carrión como Bandera vienen a vincular una “ley” –que no funcionaba de forma autónoma– con problemas sociales y personales profundos. Recordemos que Bandera reivindicaba que las muertes por honor lo eran en realidad por celos, línea que han seguido también Andrist o Trubiano. Regalado (1995) por su parte consideraba que estos maridos no mataban ni por honor ni por celos, exclusivamente. Más bien matarían por “celos de honor”, feliz expresión que recoge también nuestra percepción. No obstante, predominan las referencias a la honra en las tres obras por encima de las menciones a los celos (que también se hallan presentes), por lo que la motivación de los maridos parecería ser, en un sentido cuantitativo, la percibida de forma tradicional por la crítica. Sin embargo, y al contrario de lo que podríamos imaginar, el término *honor* aparece en primera instancia en las distintas piezas más bien vinculado a las figuras femeninas, que lo reivindican con especial insistencia para evitar el acoso del galán y, evidentemente, aparece también en los espacios públicos y sociales.

No obstante, hemos querido profundizar en el sentido que nos indica Bandera cuando afirma que la dependencia enfermiza del otro que se revela en la mecánica de los celos trata de ser ocultada permanentemente por el ser humano y también por unos maridos que siempre habíamos creído fríos o desapasionados. Así, los celos o la envidia se disfrazarían siempre de otra motivación o razón de un orden superior para ocultar la propia flaqueza. No obstante, Gutierre es calificado por Leonor (I, v. 628) de ser un “áspid de celos” así como por el propio Coquín al final de la obra, mientras que don Juan (EPDSD) da sobradas muestras de sus celos, tanto al entrar furioso en el agua intentado evitar el secuestro de Leonor, como en la representación pictórica de sus celos. De hecho, en el caso de don Juan, más que en el de ningún otro marido, la motivación de los celos aparece de forma clara a la hora de matar a Leonor y a don Álvaro. No es tan obvio en el caso de don Lope (ASASV), en cuyas intervenciones predomina el motivo del honor y de la mesura. No obstante, al igual que don Gutierre, una vez se queda solo y se expresa con libertad, aunque avergonzado, reconoce que tiene celos (II, vv. 241-43). Del mismo modo, y como en el caso de Gutierre, el reconocimiento de su vulnerabilidad desencadena un torrente de pasiones que conducen inexorablemente a la necesidad de recurrir a su honor, pero no como algo totalmente impuesto desde fuera sino como fruto, por lo menos en primera instancia, de una pasión insoportable.

Posteriormente, como hemos estudiado, estos tres maridos recurrirán al acervo de la honra y sosegarán estos ardores que, no obstante, debemos tratar de no olvidar para poder dar cuenta de la conformación del relato de la violencia en estas obras. De hecho, son múltiples los estudios que han recogido la falta de *virtus* nobiliaria en estos tres uxoricidas calderonianos: precipitación, vulnerabilidad, desconfianza, apasionamiento excesivo, celos vehementes o excesiva volubilidad a la opinión ajena son, entre otras, las faltas evidentes que M.^a José Tobar (2014) detecta en estos personajes básicamente descontrolados.

Hemos destacado asimismo el cariz igualmente violento que se percibe en el actuar de los antiguos amantes. Estos viven un proceso de rivalidad mimética por la mujer casada con el marido y son igualmente susceptibles de confundirse con él. Dicho de otro modo, lo que revelarían esos clásicos pasos de oscuridad en la que se confunden marido y amante es la progresiva indiferenciación violenta que se produce entre ambos. El marido compite contra el amante pero también se parecen en su proceder violento con respecto a la mujer. Si la crítica ha negado tradicionalmente que los maridos que matan a sus mujeres las amen, nos parece pertinente discutir si los amantes lo hacen.

De hecho, don Luis pone en evidencia a doña Leonor en *ASASV* con su pública presencia frente a su casa y, asimismo, el propio infante don Enrique abandona antes y durante la acción dramática a Mencía, dejándola en manos de su padre y marido respectivamente, sin rendir cuentas jamás de sus acciones y sin disipar dudas acerca de su honestidad. Sin embargo, hemos de destacar la figura de don Álvaro, quien se comporta de un modo notablemente insistente y, al no lograr los favores de Serafina mediante la palabra, recurre a la fuerza y la secuestra para posteriormente encerrarla en un pabellón de caza. Hemos querido demostrar, mediante el análisis de las relaciones entre los amantes y las mujeres casadas, que están también muy alejadas de la imagen esquemática que pudiéramos tener al relacionar al amante con el amor y al marido con el honor.

De hecho, también los amantes son violentamente celosos, como reconocen ellos mismos de forma literal en el texto, y críticos de la talla de Alfonso de Toro han hecho notable hincapié en la estructura triangular de estas obras, así como en las similitudes que presentan ambos personajes masculinos. Este parecido no se limita al nivel actancial sino que, añadimos, se plasma también en la violencia de las relaciones que ambos mantienen con la mujer.

Por último, como hemos recogido, la creciente tensión que se plasma en la violenta indiferenciación marido-amante se acentúa mediante los negros presagios que

jalonan estas tres obras. El “miedo al daño” (la suspicacia, la desconfianza) de los maridos se ve acentuado de cara al espectador por las piezas musicales populares que funcionan como téticas profecías en *EMDSH*, el baile de máscaras, las salvas o el incendio en *EPDSD*, así como por las abundantes menciones al fuego y al agua en *ASASV*. Calderón, como el monstruo dramaturgico que fue, no delegó todo el aumento de la tensión dramática en la violenta relación entre los personajes sino que recurrió a otras técnicas propias de la tragedia como lo son los recursos a los presagios. Además, queremos señalar que tuvo la audacia de insertar al rey (*EMDSH*) o al príncipe (*EPDSD*), por lo menos de un modo parcial, como miembros de otras dinámicas de deseo, resquebrajando así la imagen monolítica de los monarcas del siglo XVII que pudiéramos tener.

Creemos por tanto probado que en estas obras las estructuras circulares (representadas a través de los augurios) o las de tipo triangular (que plasman las dinámicas de deseo entre personajes) contribuyen a acelerar la acción dramática y a conducirla a un punto de innegable tensión que, de corroborar las teorías girardianas, vendría a desembocar en la designación de un chivo expiatorio.

Las características que Girard atribuye al chivo expiatorio idóneo (que no pertenezca al grupo social hegemónico, que sea inocente pero parezca culpable a la comunidad, que no se resista, o por lo menos de forma aparente, al sacrificio y que su muerte no suscite deseos de venganza) parecen de entrada plasmarse en las mujeres asesinadas en los dramas de honra. La ley de la honra requiere de forma necesaria de una víctima que canalice la creciente violencia que hemos reseñado, y esta ha de ser adecuada para que su asesinato traiga los efectos beneficiosos del ritual sacrificial a la comunidad.

La mera condición femenina de las esposas ya las sitúa al margen del grupo y muchos son los críticos que han destacado la peligrosidad del cuerpo femenino con respecto a un orden social masculino, en la medida en que tiene el poder de

desestabilizarlo. Además, las tres mueren inocentes, por mucho que podamos establecer distinciones entre los grados de virtud de los que hacen gala (por lo general, se admite que Serafina sería la más casta mientras que Leonor estaría al filo de la inocencia). De hecho, en nuestro análisis hemos querido presentar los hechos tal y como lo hace Calderón: aunque varias de ellas están a punto de caer, el adulterio no se consuma en ninguno de los tres casos y creemos que un autor de educación jesuítica como Calderón siempre hizo primar en escena el valor de los hechos frente a los sentimientos.

Algunos críticos han argumentado en relación a este punto que el adulterio era un tema tabú en el siglo de Oro y que por tanto no podía verse en escena. Convendría leer, sin ir más lejos, *El castigo sin venganza* de Lope para rebatir dicha postura. No es que en *ASASV* el decoro impida que se produzca el adulterio (evidentemente nunca se mostraría en escena aunque sí hubiese sucedido en la acción dramática) sino que creemos que se trata de una elección consciente de Calderón el hecho de que sus tres heroínas mueran inocentes por mucho que hayan de hacer frente a serias tentaciones. Evidentemente, hay matices que hemos contemplado en las distintas reacciones involuntarias o imprudentes pero, en esencia, consideramos que prevalece la inocencia de las víctimas.

Además, en los tres casos las mujeres parecen concitar el acuerdo unánime en la comunidad sobre su culpabilidad. A pesar de ser inocentes, resulta de capital importancia que parezcan culpables y que, en caso de no ser así, se finja en todo momento la representación de su culpabilidad. Es decir, si en casos como en el de *EMDSH* la inocencia de la víctima es manifiesta para algunos personajes (Coquín, Enrique o el rey Pedro), resulta de capital importancia que ninguno dé la voz de alarma. Si bien Coquín intenta revertir esta situación, su intento de salvar a Mencía o de honrar su memoria es neutralizado por el rey, quien no proclamará su inocencia en ningún momento a pesar de conocerla. Incluso en el caso de Serafina, que como hemos recogido destaca por intentar preservarse casta hasta el final de la obra, se puede observar la aceptación por parte de ambos padres del “ajusticiamiento” de sus hijos.

Asimismo, en el caso de *ASASV* todos parecen aceptar la versión de los hechos que les da don Lope, como ocurre con Gutierre o don Juan Roca. Don Juan, el amigo de don Lope que conoce la verdad, no duda de los motivos de su amigo para haber cometido tal crimen, es decir, cree también en la absoluta culpabilidad de Leonor.

Otro requisito fundamental que hemos mencionado y que está muy ligado al anterior es la no resistencia de la víctima a su asesinato o la aparente aceptación de su destino. El caso de Mencía ha resultado paradigmático durante mucho tiempo para la crítica. Resulta innegable su voluntariedad y su inexplicable sumisión a un destino que sabe que no se merece. El carácter ritual que adquiere su postración ha sido analizado por la crítica en relación a la descripción del ritual sacrificial. No obstante, debemos también reseñar su notable voluntariedad como una de las características que según Girard debía tener el chivo expiatorio.

Sin embargo, las otras dos mujeres plasman su no resistencia de modos menos obvios. Leonor, sin ir más lejos, se desmaya cuando se entera de la muerte de don Luis en alta mar, mientras que Serafina se ve sorprendida por don Juan en el pabellón de caza, en una especie de duermevela. En ninguno de estos casos la víctima presenta la voluntariedad de Mencía en *EMDSH* y, no obstante, podemos decir que no contradicen en absoluto esta característica del chivo expiatorio pues un cuerpo dormido y uno desmayado no están en absoluto en disposición de defenderse. Si bien no creemos que Leonor tuviese tiempo de recuperar la conciencia, Serafina sí que acepta ante su padre que va a morir con unas palabras que tienen unos marcados tintes de voluntariedad: “Llegar, infelice padre, / muerta a tus brazos, porque / no tengas tú que matarme” (III, vv. 992-94).

En definitiva, aunque el caso de Mencía ha sido tradicionalmente tenido por paradigmático para la crítica, también en Leonor o en Serafina se dan las características que René Girard atribuía a la víctima ideal –por su efectividad– de un sacrificio. Estas mujeres cuyas muertes no serán en ningún caso vengadas comparten su inocencia, la

creencia de la comunidad en su culpabilidad y, por último, una aparente voluntariedad frente al hecho de su muerte. Sin embargo, ciertos sectores de la crítica han querido reclamar para los maridos el estatuto de víctima (ya sea en calidad de víctima secundaria o de doble víctima, a la altura de la mujer asesinada).

Bandera (1997), como otros críticos, observó que ante la disyuntiva de ofrecerse a sí mismo y cargar con el deshonor, Gutierre prefiere inmolar a su mujer y salvarse él. Sin embargo Vitse, Arellano o Arméndariz han defendido la condición victimaria de Gutierre, caballero que cumple y carga con el peso de su condición nobiliaria, que encuentra realmente pruebas de la culpabilidad de su esposa y que, en suma, es una víctima –junto con ella– de la opresiva ley del honor. Estos autores esgrimen como principal argumento las quejas de Gutierre contra el código del honor para evidenciar su condición de víctima, ya que se verá condenado a seguir viviendo sin una mujer a la que realmente amaba y con la que muere en cierto modo. Así, el ritual sacrificial no funcionaría ya con la efectividad de antaño, puesto que el marido habría intentado evitar a toda costa la muerte de su mujer quien, de últimas, no habría sido jamás una víctima voluntaria, lo que pondría de manifiesto el desgaste del sistema sacrificial.

Como hemos señalado, no creemos que las quejas de los maridos contra el honor sean tales, o por lo menos tan categóricas como la crítica ha querido señalar, sino que casi todas están situadas en el texto antes o después de repentinos arrebatos de celos y furia, por lo que no consideramos que sus protestas contra el código honroso sean más sinceras que aquellas que tienen un cariz más apasionado. Don Lope de Almeida es el más señalado por la crítica como el marido más apegado al cumplimiento del deber para con su honra, pues se queja considerablemente de su obligación y no parece un marido tan apasionado como los otros. No obstante, hemos argumentado que al igual que a Gutierre, le duele tremendamente reconocer que siente celos, como él mismo reconoce en la segunda jornada. Efectivamente, justo antes de matar cuestiona que su honra dependa de su mujer y que sea tan frágil, aunque acaba concluyendo que sería de necio culpar a las antiguas costumbres y que, en definitiva, su deber consiste en vengarse (III,

vv. 279-86). No nos parecen estas las palabras de un hombre oprimido sino, más bien, las de un hombre abducido que ha interiorizado totalmente el código y que en realidad se queja de que le toque a él en esta ocasión.

Don Juan Roca se encuentra frente a una deshonra ya consumada y pública, por lo que en su caso se queja abiertamente de ser él una víctima, pero no por tener que matar a su mujer (cosa que considera un deber incuestionable) sino, como don Lope, por saberse en boca ajena. Nuevamente, como en *ASASV*, la queja del marido proviene del propio padecimiento del sujeto más que de la futura pérdida de la mujer o de la injusticia de la ley que ha de conducir a su muerte. Es cierto que hay momentos en la obra en que el papel de víctima se simultanea entre ambos, pero en última instancia el marido siempre renuncia a él en detrimento de la vida de su mujer.

Por último, parece necesario aclarar que no podríamos considerar a don Luis (*ASASV*) o a don Álvaro (*EPDSD*) como víctimas expiatorias en las obras; el caso de la muerte de estos amantes que de forma insistente tratan de violentar la voluntad de las esposas puede considerarse el caso de una víctima secundaria por antonomasia. Couderc ha calificado a las esposas como víctimas absolutas, aunque no creemos que negarles a los esposos su condición de víctima suponga menoscabar en absoluto su dimensión trágica. Recordemos que según la teoría mimética nadie encarna en esencia ni al culpable ni al inocente, sino que el estudio de los casos de violencia nos permitirá encontrar, sobre todo, víctimas.

En este caso, además, la condición de chivo expiatorio de las mujeres se ve enfatizada por los espacios absolutamente marginales en que se mueven, siempre encerradas y asustadas en los caserones de sus maridos, con el silencio por compañero y con unos cuerpos que parecen querer ser sepultados en vida por los diversos hombres que las acosan, incluso antes del crimen.

Tras caracterizar a las víctimas en estas obras y determinar si pueden entrar en la categoría de chivo expiatorio, hemos de discernir si los dramas de honra de Calderón, de acuerdo con los postulados generales girardianos, habrían representado estos asesinatos valiéndose de mecanismos sacrificiales. Creemos que este es el punto más controvertido de nuestro análisis y en el que hemos querido introducir más matices. Como ya dijimos, se ha aceptado comúnmente (Teuber, Xuang) que la representación de la violencia en los dramas de honra de Calderón adoptó una forma sacrificial que tenía un componente gozoso para el público, pero dicha afirmación se ha basado, por lo general, únicamente en una de las obras.

En efecto, el caso de *EMDSH* es absolutamente paradigmático en este sentido de las teorías que defienden una interpretación ritualista de la honra: el espacio, el tempo de la acción dramática y el modo mismo de cometer el crimen parecen responder punto por punto a las teorías sacrificiales de Girard. Esto mismo constataron Bandera, Petro del Barrio pero también Carrión, Ruiz Ramón, etc. La escenificación del crimen en *EMDSH* no deja lugar a dudas: se produce en un lugar apartado, aunque sea metafóricamente, por las rejas en las ventanas de esa casa en el centro de Sevilla, lugar que parece imposible de encontrar a Ludovico. Esta condición marginal del espacio propicio para el sacrificio también se da en *ASASV* y en *EPDSD*, pues tanto la quinta de don Lope en las afueras de Lisboa como el pabellón de caza cerca de una aldea italiana se encuentran a caballo entre el afuera y el adentro de la comunidad que los alberga. Sin embargo, nótese que en los tres casos son espacios del ámbito privado, bien distintos a los espacios públicos propios de culturas más arcaicas o en las cuales el sacrificio se produce frente a la comunidad.

Por otra parte, la semiosis teatral de los distintos crímenes es totalmente diversa. Frente al decoro de *ASASV*, donde la violencia transcurre totalmente fuera de escena, encontramos la brutalidad en primer plano de *EPDSD*, cuando el espectador asiste a los repentinos disparos de don Juan Roca. En *ASASV* la violencia es esperada por el público, pues el propio don Lope la anuncia en ambas ocasiones y, tras ocurrir las

muerdes de amante y mujer fuera de escena, la refiere a los otros personajes de forma mendaz, fingiendo en ambos casos que ha sido un accidente. Si bien ambos crímenes se insertan en la acción dramática de forma paralela, debemos destacar que sólo el cadáver de Leonor aparece en escena, imaginamos que para no escamotear del todo la violencia a un público ávido de vivirla.

En *EPDSD*, en un instante se resuelve el modo de representar la muerte de la mujer y su amante. La sencillez de la representación del crimen ha sido en ocasiones usada para matizar la calidad artística de esta obra en relación a los otros dos dramas de honra. No será este el único rasgo de modernidad (o de posterioridad) que diferencia esta pieza frente a las otras, pero resulta obvio que se recurre a la sorpresa y al efectismo.

Por el contrario, en *EMDSH* la semiosis teatral de la violencia hace gala de un refinamiento y un trabajo exquisitos: la escena aparece por una parte representada en las apariencias del escenario, pero ya había sido prologada antes por Gutierre (cuando le ordena a Ludovico cómo debe sangrar a Mencía) y será asimismo referida a los distintos personajes, en distintas versiones: la del propio Ludovico, la de Coquín y finalmente la de Gutierre.

Esta escena está caracterizada por su marcado aspecto ritualista: no parece que estemos ante el cuarto de ninguna mujer sino, más bien, en el altar de una misa negra, como señaló Eugenio Trías (1988: 122), cuando afirmó que esta obra presenta “el reverso del tapiz, la cara oculta y siniestra del rito de la comunión”. Desde la sensualidad de los tafetanes a la importancia de las máscaras, la luz de las velas y la inmovilidad de una víctima que se inmola serían perfectamente reconocibles en clave religiosa para el público contemporáneo. Hemos destacado asimismo la importancia de la sangre, de los ríos de sangre que habían de caer desde la cama al escenario, así como la marca de la mano en la puerta de la casa de Gutierre y su propia mano, ensangrentada, que le tiende a Leonor para cerrar el compromiso. Por último, hemos

hecho hincapié en que en esta obra se recurre a un verdugo, a un tercero prescindible, para ejecutar la violencia y que la comunidad – Gutierre, en este caso– no quede manchado de esa misma violencia incontrolada que el sacrificio, con su asepsia y su aparente necesidad legal, parece desvincular de un marido celoso y su venganza privada.

Por el contrario, en *ASASV* la sangre purificadora no hace acto de presencia y, puesto que solo tenemos las palabras de Lope para imaginar cómo se han producido las muertes de los amantes, hemos de fiar a su relato que han perecido el uno ahogado y la otra en el incendio. Sin embargo, comentábamos que dudamos de esta versión, creemos que en ambos casos Lope bien podría haberse asegurado matándolos antes y después haber lanzado el cadáver de don Luis al mar o haber provocado el incendio tras matar a Leonor. Sin embargo su relato recurre a los cuatro elementos, tan del gusto barroco, por su evocación tanto del bautismo como del infierno y de su función purificadora. Dicho esto, en absoluto podemos comparar la preparación de estos crímenes con la muerte de Mencía y su cuidada escenificación. No obstante, en estos dos casos los maridos querrán hacer pasar el premeditado acontecimiento por un accidente, no así en *EPDSD*.

A primera vista, podríamos decir que la muerte de Serafina y Álvaro está en las antípodas del ritual sacrificial. Dos disparos a bocajarro en una suerte de final de opereta, en un giro inesperado del destino dramático de este marido celoso, concluyen esta pieza. Sin embargo, en el análisis de todos los dramas de honra, pero especialmente en este caso, hemos de destacar la importancia de la escena final.

El gusto barroco por el probabilismo se ve profundamente reflejado en estos finales que tan frío suelen dejar al espectador actual. En ningún sitio más que en los cierres de estas obras se puede entrever la intención del dramaturgo al componerlas y sabemos, como recogimos al principio, que este ha sido uno de los principales cometidos de la crítica que ha estudiado los dramas de honra. No obstante, ciertos críticos han aducido que no hay en realidad ninguna intencionalidad, puesto que estos

finales son paradigmáticos de la comedia nueva. Por norma general, el *barba* finaliza con un discurso integrador que pone fin al conflicto previamente representado que, en el caso de estas piezas, contrasta de forma muy marcada con el violento episodio anterior. Además, tras la sanción positiva (o por lo menos nunca abiertamente crítica) del poderoso, en dos de los tres casos se anuncia una boda, mientras que en *ASASV* don Lope opta por seguir al rey en sus batallas.

El cierre de *EMDSH* es absolutamente ritualista aunque ha concitado controversia su presunta ambigüedad. Recordemos que tras unas palabras del rey en las que se mezclan escándalo, autocontrol y voluntad de conciliación, se sella la boda de Gutierre con Leonor mediante la mano ensangrentada del marido uxoricida. Si bien un sector de la crítica quiso ver en este final una suerte de recompensa al crimen de Gutierre, la noción de Parker de justicia poética podría ser aplicada en este caso de forma afortunada, puesto que la irresponsabilidad del rey será castigada cuando sea asesinado a manos de su hermano Enrique en el final de la obra que va más allá de la escena y que el público debía conocer por tratarse de un hecho histórico arraigado en el saber popular. Además, el papel de Coquín resulta fundamental en esta pieza para facilitar la anagnórisis del público, por una parte, y contribuir por otra parte a su distanciamiento con la acción representada. Así, las palabras finales de la obra con que el rey parece querer pacificar a la comunidad y dar por concluido tan penoso suceso responden, efectivamente, a un papel muy definido en el seno de la teoría mimética. Como bien observó Antonia Petro del Barrio (2006), es la presencia del rey y sus palabras las que avalan lo sucedido y dan validez comunitaria al sacrificio ritual anterior que, de no estar vinculado al conjunto de la comunidad por medio de la figura del rey quedaría en el ámbito de la venganza privada. Además, la boda final con Leonor, en conjunción con la mano ensangrentada de Gutierre y su marca en la puerta auguran que el ritual sacrificial se repetirá cuantas veces sean necesarias para garantizar la paz social. En definitiva, hemos comprobado que en *EMDSH* se dan todas aquellas características que nos permiten calificar este crimen de ritual sacrificial.

También en *ASASV* se produce el mismo y llamativo movimiento que Girard describió en términos de “comedia de la inocencia”. Esto es, a pesar de que la gran mayoría de los personajes conocen lo que de hecho ha sucedido (esto es, que el marido ha asesinado a su mujer) todos parecen representar su papel de escandalizada tristeza y, a la vez que se descubren sus cuerpos (tanto el de Leonor como el de Mencía), se encubre el crimen de sus maridos. Pero ese silencio cómplice no quedará sin castigo: también en *ASASV* morirá el rey Sebastián en su próxima batalla, a la que por cierto le acompañará don Lope de Almeida. De hecho, Cruickshank (2011) ha querido ver en estas muertes el cumplimiento del título de la obra, pues al agravio del asesinato de Leonor le habría correspondido la venganza divina cumplida en la muerte tanto del rey como de don Lope.

De nuevo podemos discernir con claridad los tintes trágicos del cierre de la obra que, si bien exceden sus límites mismos, auguran que el rey pagará por su pacto de silencio. A pesar de que Sebastián no comparte el mismo grado de responsabilidad que don Pedro, el dramaturgo le descubre la venganza de Lope a través de los susurros finales de don Juan, hecho que en ningún momento podemos calificar de casual. También el rey decide sumarse a esta comedia de la inocencia que, por el bien de la paz en el seno de la comunidad, requiere de unanimidad en la (por lo menos aparente) creencia de culpabilidad de la víctima. Son sus palabras las que prácticamente cierran la obra, a la par que repiten el título de la misma (“porque secreta venganza / requiere secreta ofensa”, III, vv. 2743-44) para enfatizar la importancia de la presencia pacificadora de la autoridad, fundamental para garantizar la efectividad del sacrificio. Sin embargo, no encontramos en esta obra el componente cíclico y de repetición que hubiera implicado, por ejemplo, una nueva boda de don Lope. Además, resulta obvio que estas muertes están mucho menos ritualizadas que la de Mencía en *EMDSH*, aunque no por ello son fruto de un arrebato momentáneo sino que responden a un crimen preparado y que además pretende ocultar su naturaleza.

No obstante, sí que hemos encontrado un componente repetitivo en este final, en la medida en que don Lope vuelve a la función militar a la que ha querido vincular su honra en multitud de ocasiones a lo largo de la obra. Recordemos cómo abandona por momentos a su esposa y le ruega al rey que le acepte de nuevo como miembro de su próxima campaña militar. La poca presencia del rey en escena se ve de algún modo compensada por la sobredimensionada importancia de su figura para don Lope, quien liga su ser privado a su estamento noble, dado que tiene una absoluta y dramática incapacidad, como ya señalaba Maravall¹⁰⁵, para vivir su propia intimidad.

Por último, nos ha parecido especialmente complejo explicar el crimen de don Juan Roca desde una perspectiva sacrificial, dado que su crimen está muy lejos de haber sido planificado y resulta obvio a ojos de los demás personajes que se trata una venganza privada por su deshonra. Recordemos que los asesinatos se producen por casualidad y con un arma de fuego, método plebeyo por antonomasia, propio de los ejércitos mercenarios que luchaban a sueldo del rey. Lo propio de un noble hubiera sido matar con la espada o mediante un método más refinado, como la tétrica sangría de Gutierre o el fingido naufragio de don Lope. Sin embargo, don Juan exhibe provocador su crimen ante el resto de los personajes y les pregunta, tras exponer sus motivos para haberlos matado, “¿Qué esperáis? Matadme todos.” (III, v. 1018)

Como hemos argumentado en nuestro análisis, hay dos elementos que sin embargo remiten a la lógica sacrificial nuevamente. En primer lugar, ambos amantes, aunque de forma especial Serafina, caen sin queja alguna a las plantas de sus padres en la clara actitud que uno esperaría de una víctima voluntaria y no de alguien que ha sido asesinado por sorpresa. De hecho, Serafina pronuncia unas palabras sorprendentemente similares a las que uno esperaría de un chivo expiatorio: “Llegar, infelice padre, / muerta a tus brazos porque / no tengas tú que matarme”, (III, vv. 991-3). Es decir, la entrada abrupta de los padres, *coup de théâtre* que ha sido menoscabado por ciertos

¹⁰⁵ Esos “individuos de intimidad desconocida o negada” (2012: 328), como les llamaba Maravall.

críticos que verían en esta obra una pieza de menor calidad, tendría su perfecta lógica en el seno de un ritual sacrificial.

En segundo lugar, el Príncipe (gobernante que también adolece de un marcado mimetismo) refrenda con entusiasmo el crimen de don Juan y no sólo, sino que afirma que dado que “Honrados proceden todos; / y para que en mí no falte/ también otra ilustre acción, / la mano a Porcia he de darle” (III, vv. 1034-37). Es decir, el propio Juanete hace notar que la obra acaba en “boda y muerte”, pero las bodas en estas obras no resultan precisamente un augurio de felicidad. Al contrario, sabemos por la acción que excede al texto teatral que una nueva boda es, en este universo dramático, el anuncio de una nueva tragedia. De hecho, el Príncipe ha ignorado a Porcia en repetidas ocasiones en esta obra en favor de Serafina y, más bien, parece sentir esos repentinos efluvios por sus deseos de recibir honra por su “ilustre acción”. Como bien ha destacado Carrión, el universo matrimonial resultaba especialmente apto para representar teatralmente los mecanismos que sigue la violencia, por lo que el anuncio de nuevas bodas entroncaría con una tradición dramática de cónyuges desdichados y violentos.

Así, a pesar de que en *ASASV* y, sobre todo, en *EPDSD* el ritual sacrificial no sea en absoluto tan identificable como en *EMDSH*, los finales propios de la comedia nueva que también cierran estas piezas cumplirían sobradamente, en nuestra opinión, su función integradora. Los tablados se llenan de todos los personajes de la comedia y con los cuerpos de las víctimas todavía presentes, el poderoso (padre o rey) pronuncia las palabras mágicas que transforman la sangrienta venganza privada en sacrificio religioso, justo y necesario, para el bien de la comunidad toda ahí presente.

Como bien ha señalado Petro del Barrio (2006), la importancia del código de honor en estos esquemas dramáticos radica en su función de mecanismo que permite que un crimen privado y oculto se nos presente como un ritual sacrificial que expulsa la violencia de la comunidad. El rey, la comunidad toda, recurre a los términos de honor y de honra para ejercer la operación mágica que vuelva aceptable la inaceptable iniquidad

que ha sido representada. Resulta paradigmático que tanto Ruiz Ramón como Bandera, ambos provenientes de tradiciones críticas muy diferenciadas, señalen que el motivo de la honra era demasiado “medievalizante” o que estaba desgastado en la sociedad barroca como para lograr la adhesión el público a lo representado. Antes bien, Calderón habría revelado sin desvelar (o desvelado sin revelar) la lógica sacrificial que subyace a la violencia toda, y que habría adoptado unas formas muy determinadas en el seno del matrimonio, en el contexto de las relaciones conyugales.

Resulta chocante la aplastante coincidencia de estas teorías con otras que beben de tradiciones muy distintas. El filósofo Eugenio Trías, por ejemplo, apunta a que la clave interpretativa de estas piezas ha de estar en la “verdad del deseo” que se nos muestra bajo una apariencia fría y racional mediante “esa terrible y monstruosa disponibilidad de todo ser humano, la de producir y propagar inhumanidad” (1988: 127). No obstante, mientras que Trías argumenta que lo que se desvela en estas obras (sin revelarlo abiertamente) es la enfermiza lógica del deseo (en el sentido del *Eros*) creemos que ésta ha de conjugarse forzosamente con el aspecto social de la honra, que aunque pueda parecer un conjunto vacío, esconde la necesidad comunitaria de expulsar, en cada ciclo ritual, aun miembro que garantice la supervivencia del resto.

**El honor conyugal en el último Lope de Vega,
Rojas Zorrilla y Moreto**

4. El honor conyugal en el último Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Moreto

Vamos, acto seguido, a aplicar la misma metodología de análisis con la que hemos examinado la trilogía de la honra calderoniana a tres dramas contemporáneos o posteriores a Calderón, como son *El castigo sin venganza* (1631), *La fuerza de la ley* (ca. 1644) y *Del rey abajo, ninguno* (ca. 1640) de Lope de Vega (1562- 1635), Francisco Rojas Zorrilla (1607-1648) y Agustín Moreto (1618-1669) respectivamente.

Hemos escogido las obras mencionadas por distintos motivos: el análisis de *El castigo sin venganza* responde al deseo de comprobar la solidez teórica de los mismos presupuestos que hemos ido manejando con las teorías de Calderón en relación a la obra fundacional de este subgénero dramático de la tragedia “a la española”. De hecho, no se puede entender la trilogía calderoniana sin esta obra, por lo que nos parece de todo punto pertinente analizarla desde postulados giardianos.

Por otra parte, la elección de *La fuerza de la ley* o *Del rey abajo, ninguno* sigue otro esquema. En ambos casos se trata de obras posteriores a la de Calderón y que toman como punto de partida su modelo dramático, o por lo menos eso cabe considerar dada la consideración histórica de estos autores como epigonales o pertenecientes a la escuela de Calderón. Así, queremos de nuevo comprobar si los patrones que hemos apreciado en la trilogía calderoniana sobreviven al paso del tiempo y al desgaste lógico del género en dos obras que, en particular, tuvieron un gran éxito de público y editorial posterior.

Por tanto, observaremos en cada una de estas obras paradigmáticas cómo se articula y resuelve el conflicto de la honra. Así, en primer lugar, vamos a tratar de discernir qué modelo dramático se asienta con la obra de Lope de Vega y qué puntos comparte con los dramas de honor conyugal de Calderón. Por otra parte, vamos a analizar las soluciones alternativas a este tipo de dramas que proponen dos autores

distintos, dando cuenta ya del agotamiento y relecturas posibles de un género que tanto deleite causaba en el público.

4.1. El último Lope de Vega

Tal vez nuestro análisis de los dramas de honor conyugal calderonianos podría haber estado precedido por este mismo análisis que nos disponemos ahora a realizar. Sin embargo, queríamos abordar la obra de Calderón en su unidad y unicidad, en la clara homogeneidad que hemos podido percibir en muchas de las características de la trilogía de los dramas de honra que hemos ido destacando sucesivamente. No obstante, conviene señalar que de haber seguido meramente el criterio cronológico ésta debía haber sido la primera pieza analizada, pues el manuscrito de *El castigo sin venganza* lo firma Lope el 1 de agosto de 1631, es decir, cuatro años antes de la aparición de *El médico de su honra*. Se trata pues de una obra de vejez (*de senectute*) basada sobre todo en una *novella* de Bandello (1554)¹⁰⁶, inspirada a su vez por los hechos acaecidos en Ferrara en el primer cuarto de siglo XV. No obstante, se cree que Lope no leyó directamente la obra de Bandello sino una traducción a partir de una antología francesa de la obra de Bandello. *El castigo sin venganza* bebe asimismo de otras fuentes secundarias como los textos clásicos (y el motivo del incesto entre Fedra y su hijastro Hipólito o Antíoco y su madrastra Estratónice) o bíblicos (de donde Lope se inspira para plasmar la traición de Absalón a su padre David), así como otros textos con los que dialoga a lo largo de la obra.

Al margen del texto dramático, el rasgo más sobresaliente de esta obra se encuentra en el prólogo que Lope escribe tres años después de haberla acabado, en 1634. Resulta muy notorio que, tras habernos brindado Lope los maravillosos versos del *Arte Nuevo*, texto vivo que con tanta precisión habían abierto nuestros ojos a la realidad de la comedia nueva, con el prólogo de *El castigo sin venganza* se produzca lo mismo con respecto a la tragedia “escrita al estilo español”. En efecto, también en este breve

¹⁰⁶ Esta historia aparece en la primera parte de *Le tre parti delle novelle* (1554) de Matteo Bandello, recogida bajo el número XLIV

texto Lope de Vega deja clara constancia de los elementos que a su juicio hacen de la presente obra una tragedia, a pesar de la innovación que trae consigo:

[Esta tragedia] está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres. (*El castigo sin venganza*, 2009: 80)

Únicamente el análisis de este breve extracto del prólogo ya conllevaría un extenso estudio acerca de la posibilidad de afirmar la existencia de una tragedia barroca española que, no obstante, esperamos haber resuelto en el largo apartado dedicado a la cuestión genérica que podemos hallar en los primeros compases del presente trabajo¹⁰⁷. Sin embargo, en este prólogo aparece con claridad el mismo tono que en el *Arte Nuevo*, aquel que recomendaba atender a la praxis teatral más que a la pura preceptiva teórica y que en esta ocasión trata de transmitir su idea (siempre plasmada en “prácticos conceptos”) de lo que era una tragedia española, exenta de los “elementos superfluos” a la vez que se respetan “los parámetros fundamentales del género, poniendo en escena sucesos trágicos con un desenlace infeliz que afectan a personajes nobiliarios” (Álvarez Sellers, 2013: 24). Es decir, Lope habría entendido a la perfección que lo propio de la tragedia es el conflicto interno, el desgarramiento de un personaje que debe tomar decisiones de fatales consecuencias, con el añadido de tener que cargar con la responsabilidad de los propios actos y elecciones.

En efecto, entre 1600 y 1620 Lope se interesa por el universo de lo serio, preocupación que se plasma sobre todo en los dramas palatinos a los que algunos críticos han asociado la obra que nos ocupa. *El castigo sin venganza* se asemejaría a este subgénero por los espacios dramáticos que aparecen en ella, espacios de índole urbana y palatina que tiene a su vez el contrapunto simbólico del espacio bucólico, como señala

¹⁰⁷ Para profundizar en este veta recomendamos la lectura del trabajo de Evangelina Rodríguez Cuadros, “Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro” (2003), pues se aborda la cuestión del género trágico a partir de la obra de Lope. Ya hemos recogido las conclusiones principales de dicho trabajo cuando hemos abordado la cuestión genérica de los dramas de honra.

Alejandro García Reidy (2009: 20). No obstante, creemos que esta obra en modo alguno podría considerarse plena o totalmente palatina, en la medida en que el subgénero palatino ya estaba entonces totalmente tipificado y agotado y se encontraba muy lejos de lo que Lope hizo en *El castigo sin venganza* (ECSV, en adelante). Lope de Vega, de hecho, recurre a un elemento de la tragedia del horror como es la presentación final de los cadáveres en la escena así como a los hechos históricos que ya hemos mencionado y que el público era susceptible de reconocer (García Reidy, 2009: 22).

Sin embargo, no sólo la comedia palatina o la tragedia del horror sirven como fuente de inspiración teatral de ECSV; García Reidy (2009: 23) establece en el prólogo que por aquel entonces comenzaba a despuntar con fuerza un subgénero cuya temática predominante era la honra. Lope se prueba a sí mismo en una especie de “drama palatino experimental” en el que se supera, tal y como acuñó su editor portugués muchos años después cuando afirmó con fortuna que “cuando Lope quiere, quiere”. En todo caso, no resulta difícil percibir que con ECSV Lope se aleja de la comedia de tramoya “a la italiana” que estaba destinada a ser representada en palacio y vuelve a la pobreza clásica del corral de comedia, donde un brillante lenguaje conceptista suplirá la pobreza escénica (García Reidy, 2009: 43).

En todo caso, fácilmente podríamos establecer ECSV como la tragedia de la honra barroca fundacional, pues si bien no es la primera en términos cronológicos (pues otras obras hoy consideradas menores de temática muy similar ya habían visto la luz) sí puede considerarse como el núcleo del canon de este subgénero junto a las tres obras de Calderón. Como establece García Reidy, “en *ECSV* el Duque castiga a los amantes como lo hará cualquier marido deshonorado de la estirpe calderoniana, reflexionando fríamente sobre la mejor manera de limpiar su honor conyugal” (2009: 23).

Evidentemente, como ocurre con los dramas calderonianos, sobreabundan los estudios críticos que podríamos recoger aquí, por lo que únicamente mencionaremos aquellos que puedan ilustrar o ampliar nuestra comprensión del drama en términos de

mímesis, violencia y sacrificio. Vamos a proceder por tanto a elaborar un breve análisis similar al que planteamos con los textos de Calderón, tratando de tener presente el estatus pionero de esta misma obra en lo que a la articulación dramática de la acción en un drama de honra se refiere.

Como hemos hecho a propósito de los textos de Calderón, deberíamos analizar en primer lugar cómo se plantean las relaciones en el seno de la obra y, más en concreto, si se da en este caso el consabido proceso de indiferenciación. En esta pieza en particular no hemos de hilar tan fino para encontrar procesos miméticos: el propio Duque desde el inicio de la obra se presenta como un enfermo de deseo mimético, esto es, del deseo de ser como sus súbditos y de poder gozar de los placeres carnales sin límites (“el vicioso proceder / de las mocedades mías” —se lamentará más adelante, III, vv. 2516-17—). Es decir, no sólo es que su proceder antes de casarse con Casandra sea moralmente reprobable en la medida en que no parece corresponderse a su rango; tampoco podemos ignorar la imagen abiertamente negativa que se desprende del hecho de que el Duque únicamente tenga un hijo bastardo y de que, despreocupado por el futuro de Ferrara, se dedique a las correrías nocturnas en lugar de a buscar sucesor, como le reprocha la prostituta Cintia. De hecho, ya desde la primera escena observamos al Duque disfrazarse con una “guarnecida capa” (I, v. 11), pues pretende ocultar (por lo menos en principio) su identidad.

Asumiendo nuestra lectura girardiana, el hecho de disfrazarse revela su pérdida de *Degree* o de posición en el seno de la jerarquía social. La intervención de Cintia (I, vv. 93–128) pone de manifiesto que su dejación de responsabilidades es *vox pópuli*, que “ha vivido indignamente, / fábula siendo a la gente / su viciosa libertad” (I, vv. 98–100). El Duque, molesto con esta intervención decide marcharse y, a pesar de afirmar de forma altanera que él no pone su opinión en el vulgo, esta primera escena lo retrata como uno más de los poderosos vulnerables que aparecen con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro.

En esto sentido, Petro del Barrio (2006: 122) describe el contexto social de Ferrara en términos de “desórdenes sociales sin solucionar”, es decir, que el deseo mimético se ha inoculado por completo en el conjunto del cuerpo social desde el momento en que atañe a la cabeza del Estado y conlleva el desequilibrio social. Ferrara es una ciudad “descontenta con el comportamiento de su señor” (*ibidem.*) quien, de hecho, es consciente del problema e imagina que si no encuentra un heredero legítimo podría darse una guerra civil en figura de unos “deudos que tienen / derecho a [su] sucesión” (I, vv. 676-77) y que, además, es consciente de las consecuencias que esto acarrearía a los habitantes de Ferrara, pues “siempre son las guerras / a costa de los vasallos” (I, vv. 682-83).

El segundo sujeto contagiado por el deseo creemos que es aquí el conde Federico. En este caso, Federico anhela el trono y teme perder dicho objeto de deseo por la concurrencia de un nuevo heredero. En realidad, como bien apunta Petro del Barrio (2006: 126), la admiración por su padre se entremezcla con la rivalidad que ambos mantienen por el ducado, en un clásico movimiento en que el modelo se convierte en rival. En efecto, en un primer momento la relación entre el hijastro (“alnado”, como aparece referido en la obra) y Casandra se plantea en términos de desagradable rivalidad. No obstante, de acuerdo con la teoría que manejamos, el hijo con quien rivaliza en realidad es con el padre, es decir, sería precisamente dicha rivalidad la que le llevaría a desear a su madrastra y no al contrario, como postulan la mayoría de los críticos. Digamos que en este sentido las teorías girardianas vendrían a invertir las freudianas, contraponiendo el deseo de poder al deseo sexual (Petro del Barrio, 2006: 125).

En todo caso, ya desde su primer encuentro el trono parece dejar de representar el bien anhelado para ser reemplazado por Casandra. Esta última pasa por tanto de ser la enemiga a aparecer como el objeto de deseo y de concurrencia entre el conde y el Duque, a pesar de la ignorancia de este último. Efectivamente, pronto padre e hijo invierten sus papeles y pasan a ser como dobles, relación que se plasma en las

consideraciones que hace el Duque cuando vuelve de la guerra y Casandra le cuenta que su hijo ha sido idéntico a él (v. 2656) a lo que aquel contesta “Ya sé que me ha retratado / tan igual en todo estado / que por mí lo habéis tenido” (III, vv. 2657-59). No sólo eso, sino que Petro del Barrio (2006: 126) identifica con claridad que la falta moral de padre e hijo es en principio idéntica: ambos se asemejan profundamente en el tipo de pecado cometido –el estupro–, lo que nos trae a la memoria que en las teorías de Girard la rivalidad más virulenta se produce precisamente cuando faltan las diferencias entre semejantes.

Por otra parte, Casandra vive un proceso paralelo y pasa de considerar a su hijastro como un ser hostil a desearlo y, por tanto, a rivalizar posteriormente con Aurora, a la que empujará hacia el Marqués de Gonzaga desde el momento en que siente que puede ser peligrosa para su relación con Federico. El sentir es recíproco, pues ya desde su llegada de Mantua, Aurora se interesa por Casandra como quien lo hace por una rival: “Deseo de saber tengo / si es muy hermosa Casandra” (I, vv. 799-800).

Como podemos recordar, en *EMDSH* el papel de Leonor sí que tiene una cierta relevancia argumental, pero en absoluto la que cobra aquí Aurora. Como establecía Andrist (1989) a propósito de las relaciones en el seno de los dramas de honor conyugal, las tramas de Calderón solían estar mucho más depuradas o perfiladas, por lo que para simplificar las relaciones triangulares y los conflictos, estos últimos solían darse entre hombres, mientras que la mujer era, por antonomasia, susceptible de convertirse en la víctima y no en partícipe de nuevas relaciones triangulares.

No es este el caso de las obras de Lope de Vega ni, por extensión, de Aurora, quien establece una dura rivalidad con Casandra por Federico, enfrentamiento que adoptará distintas formas durante la obra. En efecto, Aurora trata de poner celoso a Federico con el Marqués y, curiosamente, también padecerá los repentinos celos de Federico, cosa que ella misma le reprochará: “¿Agora celoso y firme / cuando pretendo casarme?” (II, vv. 2191-92). La propia Casandra es muy consciente de la relación de

rivalidad que mantiene con Aurora, a la que hipócritamente le recomienda “sosiega, Aurora, tus celos” (II, v. 1596). Sin embargo, ella misma no es capaz de sosegarlos y en la tercera jornada Casandra estalla y le reprocha a su amante el haber pedido a Aurora en matrimonio con unas voces tales que llaman la atención del Duque (quien los descubre entonces):

¿Con qué infame desenfado,
traidor Federico, vienes,
habiendo pedido a Aurora
al Duque? (III, v. 2699- 2702)

En todo caso, las propias palabras de Casandra ya en la primera jornada a propósito de Federico dan clara cuenta del indudable papel de objeto deseado en que este se convierte: “[...] tanto el alma repara / en prenda tan dulce y cara / que me da más regocijo / teneros a vos por hijo / que ser duquesa en Ferrara” (I, vv. 493-97). Podemos pensar, como hacíamos a propósito del Duque y del Conde, que su rivalidad con Aurora aumentará su deseo hacia Federico, como de hecho sucede en la tercera jornada. Su hijastro se ha convertido para ella en un bien más valioso que el propio ducado, como ella misma había reconocido.

Esta pasión contrasta intensamente con las desatenciones iniciales del Duque para con ella. Recordemos que la primera jornada se cerraba con unas palabras llenas de negros presagios de Federico, una vez ha reconocido que envidia a su padre por tener a Casandra: “con ser imposible, llego / a estar envidioso dél” (I, vv. 987 – 88). En este sentido, los dramas de honor calderonianos también se caracterizan por acabar la primera jornada con oscuros acentos: en *EMDSH*, Leonor maldice a Gutierre en la capilla; don Luis amenaza con amar a Leonor o morir en *ASASV* y un rayo interrumpe la conversación amorosa entre Serafina y don Álvaro (*íbidem.*). De hecho, la segunda jornada de *ECSV* arranca como la de *La fuerza de la ley*, como veremos más adelante, con una esposa que se queja del abandono del esposo tras haber pasado la noche con ella (Álvarez Sellers, 2013: 36).

Casandra empieza pues a perfilarse como posible víctima ya desde ese momento. Las constantes ausencias y menosprecios del Duque la hacen proferir una larga tirada de versos (II, vv. 996–1073) donde afirma que “sólo una noche le vi / en mis brazos en un mes” (II, vv. 1034 – 35). Este rasgo parece exclusivo de Lope, pues si bien los maridos calderonianos distan de ser maridos perfectos, ninguno muestra este abierto rechazo y desprecio a su esposa. De hecho, el propio Duque afirma que está “de casar[se] arrepentido” (II, v. 1155). Antes bien, don Gutierre, por ejemplo, hace muchos esfuerzos por ver a doña Mencía y habla de su amor en términos tiernos, aunque recordemos que en los tres casos los maridos de las piezas de Calderón dejan a sus mujeres por atender a otros compromisos, dando pie a la irrupción de los amantes. Así, en ECSV, a un marido desatento que la empuja inconsciente hacia su hijo hemos de sumar otra característica llamativa: esta es la única de las damas que consiente y consume el adulterio y que se empeña en mantener su relación con Federico una vez detecta el peligro de perderlo. Sabemos que esto jamás es así en las tragedias calderonianas ni en las de sus sucesores.

Por ello, la imagen de la víctima es bien distinta en esta obra, porque por una parte es cierto que la esposa es abiertamente ignorada por el marido, pero por otra parece estimular a Federico, por lo que ciertos críticos de la talla de T. E. May han querido ver en este último al único chivo expiatorio e incluso a una *figura Christi* (especialmente si nos apoyamos en sus palabras finales antes de ser asesinado: “¿Oh padre! ¿Por qué me matan?”, III, v. 2997). No podemos negar que Federico dista mucho de los galanes de las comedias calderonianas, de esos amantes que regresan violentos e ignoran abiertamente los ruegos de sus damas; por el contrario, da muestras de gran sensibilidad.

Antes de reconocer su amor por Casandra, el príncipe Federico está sumido en una profunda tristeza por no poder estar con ella, tanto es así que su estado enajenado en el que no se reconoce le lleva a afirmar: “A decir que soy quien soy, / tal estoy no me atrevo” (II, vv. 1936-37), o más adelante “del no ser que soy agora / pues olvidado por

vos / de mí mismo, estoy, señora” (II, vv. 1942-44) como señala Álvarez Sellers (2013: 33), que lo contrapone a los maridos y mujeres calderonianos que invocan permanentemente el “ser quien soy”. Es decir, esta expresión tópica del Siglo de Oro (y muy presente en los dramas de honra de Calderón) que con claridad indica la afirmación de pertinencia social aún a costa de anular el sentimiento individual, aparece en ECSV en negativo, olvidada por unos personajes que han perdido los referentes en el seno del cuerpo social debido a la pasión que experimentan.

Queremos ilustrar algún ejemplo de esta expresión en la trilogía de la honra calderoniana; así, don Gutierre asegura que “Mencía es quien es, / y soy quien soy” (EMDSH, II, vv. 633-34), don Lope afirma de forma idéntica que “Leonor es quien es y yo / soy quien soy” (ASASV, II, vv. 315-16) y don Juan se lamenta “¿quién creará de mí / que siendo, ¡ay de mí!, quien soy, / en aqueste estado estoy?” (EPDSD, III, vv. 481-83). Lope parece construir las relaciones entre estos personajes de un modo muy distinto al que lo hace Calderón, pues aquel parece subrayar el olvido del propio estado de los enamorados mientras que Calderón parece hacer más hincapié en el vacío aferrarse de los personajes calderonianos a un doloroso asidero que es su identidad social.

En esta obra el personaje de Aurora también se encuentra en una clara posición de víctima, ya que se ve rechazada por aquel que la había cortejado y, además, acusada falsamente por Federico de estar interesada en el Marqués. Así, también ella intentará darle celos a Federico con el Marqués, acentuando la confusión de las relaciones entre los personajes que culminará con el final de la obra.

Asimismo, críticos como Marc Vitse (tal y como hace también con Gutierre) han querido ver en la figura del Duque al verdadero héroe y víctima de esta tragedia, pues experimenta una doble traición que le condena a dejar el ducado sin descendencia. Por supuesto, otros críticos también destacan la importancia y tragicidad del papel del gracioso, pues Batín solicita alejarse de la Corte una vez ejecutada la venganza del

Duque, absolutamente horrorizado por la tragedia que ha tenido lugar. En este sentido, encontramos un comportamiento similar en Coquín (*EMDSH*), quien intenta, además, advertir al rey y evitar así el fatal desenlace.

En definitiva, y sin entrar en más disquisiciones que eternizarían este análisis, resulta evidente que muchos personajes, si no todos, son víctimas en uno u otro punto de la obra. Sin embargo, queremos distinguir entre esta noción y la de chivo expiatorio y discernir si esta figura, la del chivo expiatorio, se encuentra en ECSV.

Al final de la obra, los dos únicos personajes que mueren son Casandra y Federico, los únicos asesinados para garantizar la paz social y el orden. Sin embargo, sus personajes no parecen responder a muchos de los rasgos destacados por Girard. Por ejemplo, si en este caso parecen culpables de adulterio es porque realmente lo son (recordemos que el chivo expiatorio debe parecer culpable sin serlo). No obstante, sí que podemos considerar que se encuentran dentro de los grupos sociales susceptibles de convertirse en chivos expiatorios: Casandra, por su condición de mujer y además extranjera, o Federico, por su condición de bastardo que además aspira a príncipe; en ambos casos se distinguen del conjunto de la comunidad.

Por otra parte, ambos cumplen otro requisito de la víctima idónea para un ritual sacrificial que es su aparente voluntariedad: ninguno de ellos muere voluntariamente, aunque las palabras de Federico que hemos recogido más arriba parecen desprender un aroma cristológico, inocente por lo menos. El caso de Casandra es distinto, pues como Mencía cuando regresa Gutierre, queda desmayada y en este caso ella es atada de pies y manos por su marido, que además de cubrirle la cara con un tafetán le pone una liga en la boca para que no hable si vuelve en sí. Como dijimos, si bien ninguna de estas víctimas es en realidad voluntaria, tampoco se resiste, es decir, por lo menos en apariencia sus gestos o actitudes corporales no se rebelan ante la muerte.

Por tanto, a pesar de que en esta obra las víctimas parecen menos cercanas que las esposas calderonianas al prototipo de chivo expiatorio, principalmente por su culpabilidad en la falta de adulterio, el ritual sacrificial que tiene lugar no deja lugar a dudas respecto a la índole del crimen cometido. Cuando al inicio de la tercera jornada Aurora le confiesa al Marqués lo que presencié a través del velazqueño espejo, este ya le pregunta a Aurora: “¿Cómo quieres que se limpie / tan fea mancha sin sangre?” (III, vv. 2127-29). Como podemos comprobar, en ningún momento se cuestiona en la obra que la total inversión del orden social y natural que implica este escándalo haya de ser eliminada y erradicada de raíz. Al adulterio se suma el todavía más escandaloso incesto que, por producirse en el seno de la familia más poderosa de la región, podría conducir a una serie de desórdenes y revueltas que han de ser evitadas a toda costa.

Así, en cuanto el Duque es informado de la infidelidad de su mujer a través del anónimo que precipita el desenlace de la acción, el Duque invoca al cielo para avalar su castigo, es decir, recurre ya a un elemento sagrado ajeno a así mismo, a la obligación divina para con su honra, para evitar que surja en los demás la idea de la venganza. Como él mismo explica:

No es venganza de mi agravio,
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro no más porque valga
para que perdone el cielo
el rigor de su templanza.
Seré padre y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia (III, vv. 2838-53).

Una vez más, como hemos presenciado ya en los dramas conyugales de Calderón, se desencadena el ritual sacrificial que en este caso tiene dos características llamativas y que nos recuerdan a EMDSH (o más bien, en rigor, deberíamos invertir el orden de esta frase). En primer lugar, la existencia de una persona interpuesta, que responde al macabro plan del Duque (también del gusto de don Gutierre) de no tocar la sangre, de no manchar sus manos y a la vez ocultar el propio oprobio. La horrible comedia de la inocencia en que se convierte la muerte de la mujer – en EMDSH se acusa al barbero Ludovico y en ECSV se apunta al propio hijo–, está llena de similitudes. En ningún caso quieren los maridos involucrarse directamente en la muerte de los adúlteros, antes bien a pesar de que varios miembros de la comunidad estén al tanto del adulterio —todos en el caso de ECSV— se intentará guardar las apariencias y así la obra metateatral llegará hasta el final.

Pero el ritual sacrificial no se apoya únicamente en el uso de un tercero prescindible (al que por cierto ambos quieren matar después, aunque Gutierre fracasa) sino que el hecho de velar la cara de la víctima o de mostrar los cuerpos en escena responde a un patrón muy semejante de ritual sacrificial en el que lo sagrado aparece de forma visible también para el espectador, que lo contempla en su faceta más ritualizada. El sacrificio debe y no debe ser reconocido como tal, debe ocultar su estatus sacrificial pero, a la vez, ser capaz de evacuar la violencia de la comunidad, por lo que presenta una ambigüedad que se plasma perfectamente en los dramas de honra.

En segundo lugar, en el caso de *ECSV*, una vez el Duque ha resuelto matar a Casandra emplea una potente metáfora que tendrá después, asimismo, mucha fortuna: es la del justo juez. Evidentemente, no podemos menos que recordar la potente metáfora médica que emplea Gutierre en EMDSH. Aquí, una vez el Duque resuelve limpiar su deshonor cierra así su larga tirada de versos:

Perdona, amor; no deshagas
el derecho del castigo
cuando el honor, en la sala
de la razón presidiendo,

quiere sentenciar la causa.
El fiscal verdad le ha puesto
la acusación y está clara
la culpa, que ojos y oídos
juraron en la probanza.
Amor y sangre, abogados,
le defienden, mas no basta,
que la infamia y la vergüenza
son de la parte contraria. (III, vv. 2897-2909)

Esta preciosa metáfora judicial, como comentábamos, será recogida en la tradición de los dramas de honra. Desde el Duque de Ferrara, todos los maridos procesarán la causa que les compete, como si no fuesen jueces y parte, como si tuviesen la capacidad de ver la realidad sin ser deslumbrados por las apariencias. No obstante, es cierto que el Duque tiene pruebas que aduce, sus oídos han oído y sus ojos han visto, y sin embargo permanece ciego a su ración de culpa, a su parte de responsabilidad que no es otra que haber descuidado sus deberes como cabeza política de Ferrara, dándole un heredero, así como para su mujer, a la que descuida tras la primera noche juntos.

Por tanto, para ocultarse a sí mismo (y a los demás) la relación de simetría que mantiene con su hijo, con el que se confunde en ciertos puntos de la obra, el Duque ha de recurrir tanto a la justicia como a lo sagrado. Recordemos que pocos tabús hay más potentes que el del incesto (tal vez el parricidio edípico), aunque el propio Girard postulaba que parricidio o incesto en el mito de Edipo no son temas principales sino secundarios. Evidentemente, aunque en este caso el incesto no sea literal pues Casandra no es su verdadera madre, el Duque necesita que parezcan culpables, por lo menos a sus ojos, de los crímenes más horribles posibles, para así invocar la violencia buena, la del sacrificio, que pueda combatir con fuerza el desorden traído a la corte por Casandra y Federico.

Nuevamente, el Duque se niega a ser víctima y adopta el papel de juez, el encargado de que aplique “su violencia legal, sacra legítima a la violencia del criminal”

(Petro del Barrio, 2006: 128). El Duque sabe que es parcialmente culpable pero se lo quiere ocultar, quiere que el castigo no parezca en nada una venganza, pero los celos están, como lo estaban en las comedias de Calderón. Recordemos que una vez vuelve de la guerra el Duque está realmente cambiado y decidido a respetar los vínculos conyugales, pues está (como dice en varias ocasiones) impaciente por ver a Casandra. Imposible imaginar un escenario más doloroso que el de encontrar a su hijo bastardo ocupando su lugar en su cama.

Por último, queremos destacar que el sacrificio de los amantes, a pesar de producirse en ambos casos fuera de la escena, se trae a los ojos de los espectadores — como verdadero “icono del horror”— y no sólo, sino que también convoca el Duque a los demás personajes para que lo presencien (“a todos los demás que se han introducido”, dice la acotación: criados, guardas, caballeros, etc.), en suma, a cualquier miembro de la sociedad para que toda ella quede representado y, unida, asista a la escenificación catártica del ritual sacralizador de la honra.

Este final, tan similar a los de Calderón aunque con una mayor carga trágica, en apariencia, tiene sin embargo una particularidad que analizado con fineza Charles Couderc (2006). En efecto, Couderc constata que los manuscritos generalmente pulcros o con pocas correcciones de Lope de Vega tenían en el caso de *ECSV* una excepción. En realidad, en su trabajo Couderc sugiere que, tras este aparente final trágico tan canónico (tan *griego*, en este sentido), se escondió en el propio Lope una intención distinta que se refleja en dos o tres pasajes de la obra. Es decir, en primera instancia Lope parecía haber optado por una solución similar a la de *EMDSH*, esto es, que el Duque de Ferrara se casase con Aurora como Gutierre lo hace con Leonor.

Couderc se basa para ello en los versos 2921-2924 en los que el Duque responde a Federico de forma ambigua con respecto a sus intenciones de casar a Aurora con el marqués Gonzaga. Por una parte, podría decirse que le oculta ese hecho a su hijo para no poner de manifiesto que está al tanto de lo que Casandra y él ocultan y evitar así la

anagnórisis. Sin embargo, Couderc apunta a la posibilidad de que en realidad el Duque ya esté considerando él mismo casarse con Aurora.

Los versos tachados que se hallan en la primera versión de ECSV avalarían esta segunda opción. En estos versos (III, vv. 3000-02) el Duque le habría preguntado a Aurora si se quiere casar con él o con el Marqués de Mantua, opción que elimina en la versión definitiva. De hecho, el propio texto mantiene alguna traza de esta primera versión, pues la respuesta de Aurora implica una duda (“Estoy señor tan turbada / que no sé qué le responda”, III, vv. 3003-04) cuando, en realidad, en la versión definitiva a ella no se le ofrece ninguna alternativa. En esa primera versión ella decide darse un día de plazo para responder respetando así el decoro oportuno antes de aceptar —tal vez— casarse con su tío.

Esta hipótesis de Couderc (2006: 231-33) resulta sumamente interesante en la medida en que, en la versión original, la idea de casarse con Aurora se plantearía como algo factible para el Duque hasta el punto de proponérselo a ella antes de acabar la obra, en línea con el clásico *lieto finale* de la comedia nueva. Además, con esto se daría a la ciudad la posibilidad de tener un nuevo heredero.

Sin embargo, en última instancia, Lope opta por respetar el tono funesto de la obra y no lo quiebra con la alegría que evocaría una boda al final. La obra de otro modo hubiera restado patetismo a la catarsis y, según Couderc, a Lope “no le parece pertinente terminar con un desenlace connotado por alguna forma de positividad” (2006: 233). Así, Lope habría optado por un aristotelismo más ortodoxo mientras que Calderón, con sus incómodos finales en boda, habría dado una vuelta de tuerca a la concepción de la “tragedia escrita a la española”.

Por último, quisiéramos mencionar las similitudes de ECSV con EMDSH o ASAV por el final abierto que, en todos los casos, apunta de nuevo a la desgracia. Recordemos que en ambas obras los sacrificios se han hecho de forma imperfecta, que

muchos miembros de la comunidad sabían lo que realmente había sucedido, por lo que se pierde considerablemente el efecto pacificador del sacrificio. En este sentido, tal y como ocurre en EMDSH, podemos imaginar dos opciones y ambas trágicas: la primera, el Duque se casa con Aurora, con lo que podría darse, como con Leonor y Gutierre en EMDSH, la posibilidad de que regrese el Marqués a cortejarla y sean ambos ajusticiados por el marido. Resulta sencillo pensar que el marido que ha asesinado una vez pueda volver a hacerlo. La segunda hipótesis contempla que Aurora se marche con el Marqués, con lo que el ducado de Ferrara quedaría sin heredero, dando pie a la temida guerra sucesoria que el Duque quería evitar, precisamente, al casarse con Casandra.

No cabe duda de la lograda virtualidad trágica de ECSV, pues a partir de esta obra de Lope queda fijada una estructura dramática que Calderón llevará a la depuración a través de un molde genérico cuyos mimbres están ya en la presente obra. La culpabilidad de las víctimas no puede hacernos olvidar que el mismo delito de adulterio que cometen lo ha cometido previamente el Duque, ni debemos ignorar que el desorden social preexiste en Ferrara al *affaire* entre madrastra e hijastro. El complejo ritual sacrificial que hemos analizado da cuenta de que el recurso a lo sagrado intenta ocultar la violencia estructural de la institución.

4.2. Rojas Zorrilla o las soluciones no estereotipadas

Del Rey abajo, ninguno o *García del Castañar, el labrador más honrado*, ya sólo por su título (o más bien, subtítulo) parece apuntar a un género muy distinto del que hemos tratado hasta ahora, puesto que parece asemejarse a los dramas de la honra villana, que tienen evidentemente otros códigos dramáticos bien distintos a los dramas de honor conyugal al uso. Sin embargo, hemos querido analizar esta obra (que citaremos por la edición de Jean Testas de 1971) por la solución atípica que se le da a un caso de honra. Ya señalaban Cotarelo y Mori (2007:119) que Rojas Zorrilla “quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en el que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena [...], conflictos de honor muy poco comunes en nuestro teatro antiguo”. De Rojas Zorrilla se suele destacar el senequismo dramático del que adolecen sus dramas, aunque en este sentido, María Teresa Julio (2013: 130) cuestiona a los críticos que lo acusan de complacerse en lo macabro porque, más que una temática sangrienta, Rojas haría alarde de una serie de golpes de efecto en su teatro.

Precisamente esta obra, *Del rey abajo, ninguno*, ha suscitado una serie de dudas de autoría que Germán Vega ha tratado en sendos trabajos de 2008 y 2009. En primer lugar, se destaca el problema de la datación de la obra, pues la datación habitual de la crítica que la sitúa entre 1640-1647 es cuestionada por una impresión de 1635, aproximadamente, la primera de la que se tiene noticia. Germán Vega cree, por tanto, que la obra habría sido probablemente compuesta entre 1629 y 1630, ya que para haber sido impresa en 1635 la obra debía garantizar un cierto éxito que generalmente le daba el llevar 4 o 5 años representándose. Como señala Vega, “una fecha temprana constituye un nuevo factor externo no poco favorable a la paternidad de Rojas” (2008: 478), ya que la primera representación de una obra de Rojas Zorrilla de que se tiene constancia es bastante posterior, pues data de 1633.

Por otra parte, otros críticos apuntan a la posibilidad de la obra escrita, como tantas otras en el Siglo de Oro, en colaboración. Ya Emilio Cotarelo (1911: 72) recogía el testimonio de Pellicer de una representación de la obra en el Retiro del 2 de julio de 1640 y cuyos autores serían Solís, Rojas y Calderón. Esta tesis la defiende también Wittman (1980) en su edición de la obra, donde apunta a una atribución espuria a Rojas de la que sería, en realidad, una obra escrita en colaboración. Sin embargo, la buena fama de Rojas Zorrilla en Palacio y de la propia obra (una de las más populares y representadas del Siglo de Oro) habrían contribuido a perpetuar la confusión.

Paralelamente, Germán Vega también cuestiona la autoría de Rojas basándose en factores internos del texto, como lo es la presencia del vejete Belardo, típico de ciertas comedias calderonianas, así como los sonetos amorosos que intercambian García y Blanca, que también aparecen de forma muy similar en otras obras de Calderón de 1629. Sin embargo, Calderón había rechazado en el prólogo de su *Cuarta parte*, publicada en 1672, la atribución que se le hacía de la obra.

No obstante, tampoco Rojas adjuntó esta obra entre las diversas que vendió a la imprenta en varias ocasiones y cuya edición supervisó, por lo que tuvo sobradas ocasiones para reivindicar su autoría de *Del rey abajo, ninguno* y no lo hizo. Vega señala además que hay personajes, como Bras el gracioso, que está presente en las dos primeras jornadas, pero que luego desaparece, lo cual sería un rasgo muy atípico considerando el conjunto del teatro de Rojas, donde los graciosos tienen una importancia capital y contribuyen al cierre e interpretación de la obra.

Las conclusiones de Vega acerca de la autoría real de la obra no son firmes pero sí parece concluyente que Rojas no fue el único autor de *Del rey abajo, ninguno*. Sin embargo, por razones de la fama de la obra y por el modo particular de tratar y resolver los conflictos de honor, le dedicaremos un breve análisis, teniendo siempre en cuenta

que, en virtud de la tradición, hablaremos de Rojas Zorrilla como del autor de la obra a sabiendas de que, probablemente, no fuera el único.

Queremos, como decíamos, discernir la particular perspectiva del conflicto de honra que se desprende de la obra; Jean Testas (1971: 51) señala que “lo que [el autor] quiso describir fue la lucha entre un amor sublime y una obligación absoluta de suprimirlo”. El indudable carácter trágico de la obra se vería en este caso acentuado por la importancia de la idea de honra, deber insoslayable que se le impone a todo aquel vasallo que se precie, puesto que “la sociedad estriba en el Rey y en la Honra: si un noble acepta el deshonor se deshonor la sociedad toda” (*op. cit.*). Así, a pesar de la aparente disparidad de tramas con respecto a la trilogía calderoniana de la honra, reaparece como conflicto esencial la trágica obligación de matar por honor. No obstante, y aun con esta mínima coincidencia temática, las respectivas soluciones adoptadas en muchos de los aspectos que hemos analizado se diferencian notablemente, como veremos.

Si nos detenemos, en primer lugar, en los procesos de indiferenciación que se dan en la obra, observaremos sin dificultad alguna que, si bien están presentes, son de una índole muy diferente a los que hemos tratado hasta ahora. Es decir, en este caso, la indiferenciación no se produce tanto entre el marido y el antiguo amante, como en otras ocasiones, entre otras cosas porque don Mendo no conocía a Blanca hasta que comienza la acción dramática. Sin embargo, como decíamos, se da un proceso de indiferenciación capital que vertebra el conjunto de la construcción dramática. Ya desde el primer verso de la obra don Mendo trata de parecerse al rey y llevar, como él, la banda roja al pecho (I, vv. 1-4):

REY: Don Mendo vuestra demanda
 he visto.
DON MENDO: Decid querella;
 que me hagáis suplico en ella,
 caballero de la Banda.

Es decir, la confusión que va a hilvanar la práctica total de la trama de la obra va a radicar en el innegable deseo de don Mendo de ser como el rey, de ser aceptado en el selecto círculo de los elegidos para llevar la misma banda roja que Su Majestad. En este sentido, don Mendo enfatiza pronto la importancia capital que le concede a la opinión del rey, que equivale en valor a su propia vida: “merezco vuestro favor / y esté en opinión, señor, / sin ella la sangre mía” (I, vv. 18-20). La tardanza del rey en responderle le inquieta profundamente, parece cuestionar su valía a ojos de los demás cortesanos.

Todos allí tienen claro lo que de rito iniciático implica la obtención de la banda roja, pues el Conde intenta interceder en favor de don Mendo frente al rey cuando le dice: “Es tan bueno como yo” (I, v. 43), en referencia a don Mendo. El rey, por el contrario, parece tener algunas reticencias con respecto a don Mendo, y lo trata con cierta frialdad a pesar de la presión del noble. Finalmente le concede la anhelada banda aunque con una interesante amenaza que hemos destacado en cursiva:

De vuestra nobleza estoy
satisfecho, y pondré hoy
en vuestro pecho esta banda;
que si la doy por honor
a un hombre indigno, don Mendo,
será en su pecho remiendo
en tela de otro color;
y al noble seré importuno
si a su desigual permito,
porque, *si a todos admito,*
no la estimará ninguno. (I, vv. 210-20)

Como podemos observar la banda no tiene tanto un valor intrínseco como un valor diferenciador. Es un claro ejemplo de maestría dramática el hecho de que en un solo y pobre elemento escénico puedan cifrarse tanto la jerarquización social como la

confusión dramática entre personajes. La banda responde perfectamente a la noción girardiana de *Degree*, de elemento diferenciador entre la nobleza y el vulgo.

Queremos enfatizar asimismo, con respecto a los procesos de indiferenciación que podemos encontrar en la obra, la importancia de la primera aparición de García del Castañar. Efectivamente, se hace de él un panegírico y el Duque lo ensalza en una larga tirada de más de 80 versos (I, vv. 92-176), que concluye más adelante con la tajante afirmación de que es “un caballero perfecto” (I, v. 180). Su generosidad para con la causa real produce una inmediata impresión en la corte por su cuantía y “discreción” (I, vv. 72-88):

García del Castañar
dará para la jornada
cien quintales de cecina
dos mil fanegas de harina
y cuatro mil de cebada;
catorce cubas de vino,
tres hatos de sus ganados,
cien infantes alistados,
cien quintales de tocino
“y doy esta poquedad,
porque el año ha sido corto,
más ofrézcole, si importo
también a su Majestad,
un rústico corazón
de un hombre de buena ley,
que aunque no conoce al Rey,
conoce su obligación”.

El rey y el duque quedan admirados por este donativo y comienzan a ensalzar la figura de García. Sin embargo, si adoptamos uno de los puntos de vista más interesantes de la teoría mimética, no cabe sino decir que García del Castañar es *demasiado* generoso y dadivoso para con el rey, que busca, en definitiva, su reconocimiento y ser considerado, a la larga, tan o más merecedor de honores que los nobles que también han colaborado con el esfuerzo de guerra. Resulta notable que a pesar de que el año haya sido malo, como enfatiza en la carta, el vasallo haga tamaño esfuerzo por agradar a un

rey al que no conoce. Evidentemente, la errónea decisión del rey de acudir al Castañar disfrazado ocasionará la posterior confusión: “ninguno dirá quién soy”, advierte el Monarca (I, v. 192). La pérdida de grado jerárquico que conlleva el disfrazarse, aunque sea a modo de divertimento o de prueba como pretende aquí el rey, da cuenta, según Girard, de un excesivo deseo por la mirada y atenciones ajenas. El rey justifica el acudir disfrazado a la aldea por su deseo de probar al vasallo, por sus ganas de “ensay[ar] / en el crisol su metal” (I, vv. 201-02).

Curiosamente, en la figura del rey se entremezclan dos polos opuestos, del mismo modo que se confunden también en la sociedad barroca. Por una parte, el rey es bien consciente de la importancia de mantener separados los distintos estamentos de la sociedad. Por ello, insiste en la importancia de dar la banda roja únicamente a quien sea realmente merecedor de la misma. Por otra parte, sin embargo, su deseo por la alabanza ajena le conduce a olvidar su grado jerárquico y disfrazarse para acudir a ver cómo vive ni más ni menos que un vasallo.

En García del Castañar encontramos una contradicción similar: por una parte, plasma a la perfección el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea en su primera tirada de versos (I, vv. 221- 62), donde ensalza la sencillez y felicidad de su vida en el Castañar. No obstante, en esta misma presentación hallamos ya mención a sus propios orígenes nobles (que mantiene ocultos a ojos de su esposa) así como la importancia que concedió, antes de casarse con ella, a que también su esposa fuera noble:

Mi mal consulté al Conde,
y asegurando que en mi esposa bella
sangre ilustre se esconde,
caséme amante y me ilustré con ella,
que acudí, como es justo,
primero a la opinión y luego al gusto.

La importancia de la “opinión” para García es evidente y casa con aquello que observamos en su –para nuestra perspectiva mimética– excesiva dadivosidad para con el rey. La buena opinión que Blanca merece entre sus allegados se plasma también en la descripción elogiosa el duque que se resume en estos últimos versos (I, vv. 153-56):

baste deciros que, siendo
sus riquezas infinitas,
con su esposa comparadas,
es la menor de sus dichas.

Podemos concluir por tanto que se dan también en esa obra procesos de indiferenciación violenta entre los protagonistas masculinos de la obra aunque difieren de los que hemos visto en las obras calderonianas. Si bien el rey no está totalmente exento del deseo de agradar a sus súbditos, aquí es don Mendo el más sujeto a imitar al rey y a desear a la mujer del súbdito ensalzado por el monarca. El propio García, a pesar de la evidente imagen positiva que quiere proyectar su autor, también está terriblemente sujeto a la opinión ajena, como veremos de forma más detallada cuando analicemos el proceso victimario en la obra.

Sabemos que los procesos de indiferenciación violenta acaban por conducir a la designación de un chivo expiatorio que ha de morir en un adecuado ritual sacrificial para librar a la comunidad de su propia violencia y evitar así el peligro de una escalada sin fin de las hostilidades. Como señala Teresa Julio (2013: 132), como es habitual en el teatro del Siglo de Oro, también en el de Rojas “la mujer [resulta] un elemento desencadenante de la violencia”. En este caso concreto, y de forma similar a EMDSH, la creencia de que el ofensor es una figura real conduce a García a evitar ajusticiar al que ha intentado forzar a su mujer y condenarla a ella a morir.

Muchos son los críticos que han destacado las delicadezas de las razones de García, sus intentos de encontrar otra salida en lugar de asesinar a Blanca, etc. Jean Testas, en su edición de 1971, describe la resolución de García en los siguientes términos (1971: 55):

García no puede obrar con la fría resolución que debieran imponerle sus normas: vacila, tiembla. Su dolor es tal que sufre un desmayo al querer matar a la noble Blanca. ¡Cuán lejos estamos de los monstruos dogmáticos que presenta Calderón en *El médico de su honra* o en *La devoción de la cruz*!

Al margen de ignorar abiertamente pasajes enteros de las obras citadas, Testas parece olvidar que, en el caso de *EMDSH*, el marido, como en las otras dos obras de la trilogía de la honra calderoniana, ha encontrado pruebas de que su mujer es culpable. Sin embargo en *Del rey abajo, ninguno*, García es plenamente consciente de que la deshonra no ha llegado a suceder y de que su mujer es plenamente inocente, como él mismo le dice antes de intentar matarla: “aunque de culpa te absuelvo / sólo por razón de estado / a la muerte te condeno” (II, vv. 1651-53). No es este el caso de los fríos héroes calderonianos que, sin embargo, sí que tienen sobradas pruebas (o así lo creen ellos) de que sus mujeres y los antiguos amantes han intimado o por lo menos se han visto solos y a escondidas. No obstante, debemos poder discernir, como señala Teresa Julio (2013; 135) que “la amenaza física más trágica la hallamos en los dramas de honor conyugal”, es decir, que la tipología dramática condicionará el tipo de desenlace en cualquier caso y que se cierne sobre la mujer por ser este un drama de honor conyugal.

En este sentido, Rojas Zorrilla depura la casuística del honor hasta el extremo en que la ofensa no ha llegado a producirse porque el marido la ha detenido antes. García estaba en esos momentos cazando como el noble que es (nueva pista de su condición de alta cuna) por lo que se adelanta así que vaya a reaccionar con el extremado pundonor propio de su estamento. Ese mismo pundonor le conduce a matar a su mujer, a falta de poder ajusticiar al ofensor. Como se halla en la obligación de respetar al rey por encima de su esposa, García se pregunta “¿Dónde me llevas, honor?” (III, v. 1898). De hecho, cuando en palacio García le explica al Duque lo sucedido y este le pregunta si tiene celos, García lo niega (III, v. 2064) pero se contradice a sí mismo, pues cuando toma la

resolución de matarla dice así: “ a muerte te ha condenado / mi honor, cuando no mis celos” (II, vv. 1646-47).

Como pudimos ver ya con los maridos calderonianos y apuntaba certeramente Cesáreo Bandera (1997), los celos se entremezclan profundamente con la honra. A pesar del intento de los maridos por ocultarlo a los ojos de los demás y a los suyos propios, el amor que sienten por sus mujeres entronca con otras pasiones más subterráneas que les llevan a adoptar siempre la tranquilizadora coartada de la honra. Sin embargo, García se considera a sí mismo una víctima inocente como lo es su propia mujer y describe justo antes de matarla un crimen con dos víctimas (II, vv. 1661-83). Afirma por tanto que va “en una a quitar dos vidas” (II, v. 1673). Sin embargo, no logra hacerlo. Según Testas (1971: 55) “lo que paraliza al protagonista es el Amor, un amor raro y precioso, fuerte y cálido, poético y tierno: un amor conyugal”.

Por nuestra parte, no alcanzamos a vislumbrar esa calidez en la absoluta asepsia con la que García se decide a extirpar el problema aunque podemos reconocer que en García se entremezclan amor, celos y honor. Sin embargo, su mujer comparte con él la misma pasión del honor y, aunque desconcertada al principio por no haber entendido que su marido pretendía al principio lavar con sangre femenina su deshonor, tras escuchar el relato de sus labios le pide de nuevo que la mate sin piedad. Curiosamente, la víctima objetiva, la mujer que va a ser asesinada inocente, aparece como única culpable, como aquella que ha de pagar con su vida el intento de agresión ajeno (Julio, 2013: 138). Como señala Julio (2013: 140), en la dramaturgia de Rojas Zorrilla “la mujer no arrastra más que culpabilidad cuando la violencia se impone en escena”, independientemente de su condición social o del comportamiento que haya tenido. Es el chivo expiatorio perfecto en los dramas del Siglo de Oro, aquel contra el cual se desencadena “un torrente de violencia” a la menor ocasión (Julio, 2013: 136).

En cualquier caso, tras un primer fallo en el improvisado asesinato en el Castañar, este se repite ahora con una serie de elementos que nos son familiares y que se

acercan de forma más precisa a lo que identificamos como ritual sacrificial. Por una parte, tenemos a Blanca cubierta con una máscara (*“Le ponen un lienzo”*). Por otra parte, la víctima inocente (pues se ha resistido valerosamente de nuevo a la ofensa) es ahora absolutamente voluntaria y solicita a su marido que la mate: “muera yo, que inocente / doy la causa a tu desvelo” (III, vv. 2241-42). Aún habiendo evitado nuevamente la ofensa, Blanca es, junto con su marido, totalmente ciega a la injusticia del sistema victimario, a la brutalidad que requiere que desaparezca la tentación en lugar del agresor. Reitera de nuevo su voluntariedad en una súplica que sin embargo nos parece estar llena de la fría lógica siempre atribuida a Calderón:

Vuelve, si tu enojo es
porque rompiendo tus lazos,
la vida no dí a tus brazos;
ya te la ofrezco a tus pies.
Ya sé quién eres, y pues
tu honra está asegurada
con mi muerte, en tu alentada
mano blasone tu acero,
que aseguró a un caballero
y mató a una desdichada
que quiero que me des la muerte
como le ruego a tu mano,
que, si te temí tirano
ya te solicito fuerte:
anoche temí perderte
y agora llego a sentir
tu pena; no has de vivir
sin honor, y pues yo muero
porque vivas, sólo quiero
que me agradezcas morir. (III, vv. 2249-68)

La comunidad entera, representada de forma metonímica en el espacio de la acción (el palacio de los reyes) parece refrendar un crimen cuyos protagonistas esperan que alguien les evite cometer, a pesar de que, como ellos ponen de manifiesto, parecen tener tiempo de sobra para que García mate a Blanca antes de la irrupción de los otros personajes. Los reyes aparecen con don Mendo, quien quiere retener a doña Blanca

consigo y, a modo de *deus ex machina*, se resuelve la confusión entre don Mendo y el rey. Tras esto, García se lleva a don Mendo fuera de escena, donde lo mata, respetando las reglas del decoro clásico. En este sentido, Teresa Julio destaca que Rojas nunca muestra violencia “de manera explícita en escena” sino a través de relatos o de voces dentro.

El chivo expiatorio, la víctima sustitutoria, se ha cambiado en un momento dado por otra, por el culpable real¹⁰⁸ del intento de violación. Por tanto, la escena final no tiene nada que ver con las de Calderón, no hay amargura posible aquí, el culpable ha pagado por sus crímenes el inocente vivirá feliz. El marido asesino es perdonado, pues el ofensor no era realmente miembro de la familia real (ni siquiera digno de los honores nobiliarios que portaba), por tanto no cabe duda de que la justicia poética ha triunfado.

Sin detenernos tanto como en el análisis de las obras calderonianas, podemos asegurar que el modo de tratar los casos de honra es absolutamente diverso en Rojas Zorrilla y en Calderón. La diferencia primera y principal radica en el final unívoco que quiere dar Rojas a este caso, solución clara y justa a la injusticia inicial que se quería cometer dando muerte a doña Blanca. Calderón por el contrario ha sido tantas veces tildado de frío monstruo precisamente por sus finales palmariamente injustos en los dramas de honor conyugal. En este sentido, *Del rey abajo, ninguno* funciona como la perfecta antítesis de *El médico de su honra*, pues aunque en ambos casos los orígenes reales del ofensor impiden en principio la muerte del mismo, estas dos obras se resuelven precisamente al revés. Una vez se demuestra que don Mendo no es el rey, García siente que tiene vía libre para ajusticiarlo. Doña Blanca queda pues libre de morir gracias a la intervención de los reyes así como al hecho de no haberse producido la deshonra. En *EMDSH*, sin embargo, no hay trucos finales, y Enrique vive al final de

¹⁰⁸ Ignoramos abiertamente, porque así creemos que lo hace Rojas Zorrilla o por lo menos esta obra, una de las más importantes premisas girardianas, que es la de que no hay culpables totales o inocentes totales, sólo víctimas que aglutinan sobre sí la violencia de la comunidad. Es decir, parece que en casi todas sus consideraciones Girard rehuyera la idea de inocencia o culpabilidad pero tratase de demostrar con ahínco la importancia de identificar de forma acertada a la víctima de un sacrificio. En cuanto a esta idea, remitimos a Charles Ramond (en prensa).

la obra (tanto como para asesinar a su hermano el rey Pedro más adelante) mientras que Mencía yace desangrada.

Por otra parte, los celos en el marido no se van construyendo en esta obra progresivamente, como en los dramas de honor de Calderón, sino que de forma repentina García detiene al intruso en su propia casa. Los episodios violentos ocurren en ambos casos (intento de asesinar a Blanca y asesinato de don Mendo) fuera de escena y son narrados posteriormente. Varios son los personajes que intervienen para salvar a doña Blanca (el duque, la reina) y, finalmente, el rey perdona el ajusticiamiento sumario de su fiel súbdito quien, precisamente por ser noble, no merece a su vez ser ajusticiado pues ha actuado con pundonor. Recordemos que la violencia en Calderón ocurre tanto fuera como en escena, aunque nadie intenta en ningún caso salvar a las víctimas –salvo, tal vez, el gracioso Coquín– y que lo que ha de perdonar el *barba* en las obras de Calderón no es tanto la muerte del claro culpable como el asesinato de la víctima inocente, cosa que ocurre en todos los casos.

Rojas Zorrilla juega pues con la ambigüedad de dos códigos que el espectador conocía muy bien: por una parte se encuentran los dramas de la honra villana (*Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*, etc.) que reivindicaban precisamente el sentimiento de dignidad personal frente a la honra noble, como un modo de difundir la conformidad con el propio estado. Estos dramas rurales, como bien sabemos, solían acabar con la sanción positiva del rey del ajusticiamiento del ofensor que despejaba toda duda acerca del carácter subversivo de las obras. Por otra parte, los dramas de honra conyugal (o *wife-murder plays*), estos sí protagonizados por nobles, solían acabar con la muerte de ofensor y mujer a manos del marido y generalmente se trataba de venganzas privadas. Sin embargo, en este caso la obra no concluye con la muerte de la mujer y, de hecho, la única obra conocida de Rojas que acaba de este modo es *Casarse por vengarse*. Como podemos observar, esta obra funcionaría como paradigma de que el frío y ambiguo modelo calderoniano ha dejado de funcionar en las tablas y que ya a mediados del siglo XVII se prefieren soluciones alternativas más fáciles.

4.3. Moreto y el agotamiento del género

La fuerza de la ley tiene una historia textual bastante sencilla pues fue escrita hacia 1644 y representada por primera vez en Toledo en noviembre de 1651 por la compañía de García de Pardo (Lobato, 2009: 209). Citaremos por la edición de 2008 de Esther Borrego¹⁰⁹, quien destaca en su introducción que esta es la primera obra recogida en la *Primera Parte* de las comedias de Moreto, publicadas en 1654. *La fuerza de la ley* fue una comedia de gran éxito, tanto por su buena fortuna editorial como por su elevado número de representaciones, pues su estreno coincidió con un momento de particular “bonanza para el teatro, tras la reapertura de los corrales en 1651” (Lobato, 2009: 211). Como señala María Teresa Julio, por estas fechas “el drama de honor conyugal está bien definido y se ha consolidado ya el mito del honor” (2008: 126), tras los éxitos de *El castigo sin venganza* o *El médico de su honra*, entre otros, es decir, que ya existe un amplio corpus de tragedias a la española.

Por otra parte, conviene recordar que su ambientación en la Antigüedad, en el reinado de Seleuco I, se explica fácilmente por la prohibición, desde 1644, de escenificar “comedias de inventiva propia”, por lo que los escritores habían de inspirarse en hechos históricos o en vidas de santos para escribir sus comedias. Así, esta ambientación funciona como mero pretexto, por lo que Borrego (2008b: 58) no duda en describir así *La fuerza de la ley*: “tanto por su temática y personajes como por su desenlace es, en principio o al menos estructuralmente, un drama de honor conyugal al uso”.

La construcción de la trama sigue el esquema tipo en el que un matrimonio forzado o de conveniencia produce desasosiego generalmente en la dama por estar ella enamorada de otro. En este caso Aurora se queja en la segunda jornada: “ni ya siento / de estar casada el tormento / sino el de estar malcasada” (vv. 1035-37). A continuación

¹⁰⁹Dentro de la amplia colección de obras de Moreto coordinada por María Luisa Lobato y publicada en Kassel-Reichenberger.

el galán requiere a la dama, que se rinde y se produce el asesinato de la mujer. Por último, como sabemos, se produce la escena final en que a veces se injusticia al amante, aunque en este subtipo de comedias puede salir indemne. En este caso, las terribles consecuencias de la acción dramática empujan a Borrego a considerarla, sin dudar, como una de las más intensas tragedias conyugales (2008a: 73).

No obstante, para Esther Borrego (2008a: 77) *La fuerza de la ley* presenta algunas características llamativas y atípicas, entre las que destacan especialmente su tono burlesco y entremesil, trufado de alusiones metateatrales que parecen cuestionar el marbete de tragedia, aunque la mezcla de lo cómico con lo trágico no debería impedirnos, como ya hemos comentado, entender tal o cual obra como una tragedia, eso sí, “al estilo español” como decía Lope. De hecho, María Rosa Álvarez Sellers (2013) recoge en un extenso artículo a propósito de esta obra las conocidas palabras de Bances Candamo sobre Moreto, “quien estragó la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo” (*cfr.* Álvarez Sellers, 2013: 21). Varios son los críticos que han querido descifrar el porqué de tan negativa opinión. Álvarez Sellers, por ejemplo, cree que el problema radicaba más bien en las “poco reparadas graciosidades” de las obras de Moreto, que Bances Candamo habría considerado indecentes o de mal gusto (2013: 22). Por el contrario, Esther Borrego opina que la contaminación de los géneros dramáticos, especialmente a través de la “ruptura constante del decoro a manos de graciosos como los de *La fuerza de la ley*” habría contribuido a desvirtuar “géneros tan puros como el de la tragedia” (2008a: 97).

Esther Borrego, en su introducción a la edición crítica señala en todo caso que Moreto sacó partido de “la divulgación del molde de la tragedia conyugal y su capacidad sugestiva y comprobado el desgaste del género [...] quiso introducir tales pasajes con la intención de divertir” (2008b: 59). Por tanto, no cabría duda acerca de la condición trágica de la obra aunque resulta inevitable constatar la honda influencia que el tono entremesil impone a la recepción de la obra. Para Borrego, estos recursos a lo

cómico darían cuenta de la capacidad de Moreto de “sobrepasar los límites de los géneros” en una “época de desgaste genérico probado” (2008b: 61).

Vamos, como en casos anteriores, a trazar el camino de los procesos de indiferenciación violenta y del ritual sacrificial, si los hubiera en la obra y con la vista puesta en el modelo de análisis de las tragedias de honra calderonianas que hemos realizado desde una perspectiva girardiana.

En primer lugar, por tanto, hemos querido comprobar si, como en las obras de Calderón, se producía la clásica configuración triangular en la que amante y marido compiten por un mismo objeto de deseo (la mujer). La obra se abre en este caso mostrando la importancia del monarca y de sus leyes; este se presenta, aparentemente, como un rey justo, que vela por garantizar el cumplimiento de una misma ley para todos y que parece ajeno a todo proceso de indiferenciación. Sin embargo, sabemos que en este molde genérico concreto toda profecía o augurio, todo intento de anticipar el futuro suele conducir a la tragedia, puesto que la *hybris* impide a los personajes interpretar de forma adecuada las señales que les rodean y, así, el propio Seleuco dictamina sentencioso que si él mismo incurriese en adulterio “yo me sacare los ojos” (I, v. 64). En este sentido, tras este inicio tan solemne, las intervenciones inmediatamente posteriores del gracioso producen un efecto desjerarquizador y parecen desautorizar todo el regio discurso anterior así como el pomposo discurso posterior de Alejandro. Es más, posteriormente Greguesco cuestiona abiertamente la palabra del rey y su valía: “Es que yo andaba / por saber tanto más cuánto / lo que valdrá tu palabra” (I, vv. 304-06). Este recurso constante a las réplicas de Greguesco situadas inmediatamente después de las palabras del rey producen, creemos, el efecto desacralizador buscado por Moreto.

Desde la primera escena se deja ver claramente que el rey prefiere la reivindicación de su figura y papel esencial en la sociedad a actuar realmente como un rey justo o un padre bondadoso. En efecto, el rey Seleuco obliga a Demetrio a casarse con Fénix, reina de Egipto, a pesar de saber que su hijo está enamorada de Aurora.

Además, había dado su palabra previamente (esa que cuestionaba Greguesco) de casar a Alejandro con Nise, por lo que resulta obvio que el soberano actúa únicamente en virtud de su propio beneficio personal. Tampoco conviene olvidar que el rey sabe que Aurora es una vasalla y que su hijo la prefiere a una princesa, cosa que Seleuco no quiere permitir:

¿Siendo tu vasalla Aurora,
prefieres a quien señora
de imperio es tan dilatado? (I, vv. 669-71)

Tanto es su deseo de que Demetrio se case con Fénix que Seleuco afirma con respecto a su hijo, “menor mal será que muera / que si su error permitiera / fuera faltar a quien soy” (I, vv. 734-36). Este exceso de querencia por una palabra dada de forma imprudente marcará el devenir de la trama que, en este caso, tiene un claro culpable, por lo menos *ab initio*. Estas palabras que reivindicán la propia identidad nos recuerdan directamente a los maridos calderonianos quienes, antes de matar a sus esposas, recurren a ser quienes son para justificar el crimen que está a punto de cometer. El rey, en este caso, con la excusa de invocar la Razón de Estado trata de ocultar una absoluta preocupación por salvaguardar su imagen que sin embargo se trasluce en los siguientes versos: “Ceda a la razón de estado / todo amoroso cuidado / que lo primero soy yo” (I, vv. 815-17). En este sentido, el papel desjerarquizador del rey y provocador del caos social (precisamente el contrario del que él mismo se quiere atribuir) es aparentemente de mayor relevancia que el de los reyes o padres calderonianos. Seleuco aparece pues como alguien mucho más responsable de la tragedia que va a suceder que esos ausentes padres calderonianos que apenas intervienen en las obras, que se quedan en la génesis de la acción trágica y, aún así, en ocasiones ni aparecen mencionados en el drama.

Evidentemente, si mencionamos la indiferenciación, hemos de dar cuenta de que la obra también se sirve de los clásicos pasos cómicos de confundir a marido y amante en la oscuridad (II, vv. 1284-99), que aparecen también en las obras calderonianas. Esta visita clandestina de Demetrio a Aurora se produce hasta en dos ocasiones en *La fuerza*

de la ley, aunque adquiere visos distintos a las visitas que hemos analizado con anterioridad. No olvidemos que en este caso Alejandro se tropieza y anda cojeando por la escena, lo que contribuye a acentuar la comicidad del paso y reducir su carga trágica (Álvarez Sellers, 2013: 40) o que la presencia de Greguesco y sus intervenciones escatológicas también restan mucho dramatismo y tensión dramática.

Así como don Gutierre, también Alejandro encuentra un objeto del intruso en su casa, en este caso Moreto recurre a un marcado signo de nobleza como son los guantes. En este sentido, Alejandro nos ha recordado en su manera de desenvolverse a don Lope de Almeida en *ASASV*, porque al encontrar los guantes de un extraño pretende que son suyos para disimular su oprobio delante de un tercero (Greguesco, en este caso), del mismo modo que don Lope fingió ser él el intruso con quien se había topado su amigo. Se da un nuevo equívoco, mortal en este caso, entre Alejandro y Demetrio, confusión que nos recuerda a la de Mencía en *EMDSH* cuando le llama “Alteza” a Gutierre desvelando su confusión y la identidad del amante (III, vv. 2570-98). También en esta obra se da pie así a que Alejandro tome la resolución fatal de matarla.

También Nise y Aurora se confunden en varios puntos que, en definitiva, se resumen en que ambas acaban casándose con el mismo hombre y rivalizan, aunque sea de forma involuntaria en el caso de Aurora, por su atención. No obstante, podemos imaginar una rivalidad más acentuada de Nise hacia Aurora que se pone de manifiesto en los versos que pronuncia aquella una vez muerta su rival y se anuncia la próxima boda: “¡Dichoso el mal que tal bien / ha causado!” (III, vv. 2911-12). No obstante, el dramaturgo tampoco parece enfatizar especialmente esta relación sino que recurre a ella más bien como un modo de acentuar las rivalidades masculinas.

Si hay un claro enfermo mimético en esta obra sería el rey, tildado por el gracioso de “viejo de mal consejo”, de “lindo alcahuetico”, en suma absolutamente denostado en su papel diferenciador en la sociedad. Un claro ejemplo de la importancia que concede el dramaturgo a la ambigüedad del rey es el largo discurso que le da a su

hijo cuando lo salva al final de la segunda jornada (II, vv. 1858-1925), larga tirada de versos que contradice absolutamente su proceder anterior y posterior. Sirvan estos pocos versos de ejemplo:

Como padre esto te advierto,
y como rey mi entereza
os avisa de que tengo
castigos para que el que yerra,
y no penséis que por ser
hijo mío os lo suspenda,
porque, como rey, también
soy padre del que se queja. (II, 1902-09)

Como bien sabemos, el rey sí que suspende el castigo de Demetrio, por lo menos parcialmente, por evitar la rebelión popular que se alza contra él. Su intento de salvaguardar la propia posición por encima de la palabra dada resulta evidente, creemos, a ojos del espectador.

La escalada de violencia, por otra parte, se intuye ya desde el inicio de la obra, con los funestos presagios de Aurora: “pues con mi muerte tu amor / de Fénix renacerá” (I, vv. 560-61). No obstante, Demetrio se niega violentamente a casarse con Fénix (violencia que se manifestará en muchas ocasiones en la obra) hasta el punto de exclamar “ser tuyo o morir prometo” (I, v. 618). Si bien Demetrio parece dispuesto a cumplir su amenaza, ésta será contrarrestada por la amenaza aún más violenta de Seleuco a Alejandro:

Que si esta noche el plazo
de casaros determino
no dais a Aurora la mano,
para inobedientes bríos
tienen cuellos las cabezas
y mis decretos, cuchillos (I, vv. 876-81)

También Aurora es violentada en varias ocasiones, sobre todo por los requerimientos de Demetrio una vez casada, intentos que trata de evitar inútilmente, pues ya ha sido designada como chivo expiatorio en el momento en que el rey decide

casarla con Alejandro. El rey, que se desdice hipócritamente de sus palabras (“¿Mi hija a vos? ¿Estáis sin juicio?”), le pregunta a Alejandro en I, v. 863) da pues comienzo a la tragedia en la que hay ya un claro chivo expiatorio. No importa que ella invoque su honor ante Demetrio para resistírsele (II, v. 1126) pues es acusada de “infidel” (II, v. 1142) y de “ingrata” (II, v. 1148) a pesar de haber sido obligada a casarse, como Alejandro. Por otra parte, al contrario que en los dramas de honor calderonianos, en este caso la boda se produce entre la primera y segunda jornada, mientras que en Calderón, por lo general, la dama se acaba de casar o lleva ya un tiempo casada cuando se inicia la acción dramática.

Por tanto, en el caso de la obra de Moreto observamos con mayor claridad el cambio de fortuna, el paso de los personajes de la dicha inicial a la desdicha trágica que padecen por una decisión injusta. Álvarez Sellers (2013: 50) destaca además que Aurora se diferencia de las mujeres de las tragedias conyugales de Calderón porque ella reconoce abiertamente sus sentimientos y a pesar de ello no comete ninguna imprudencia, cosa que sí que habrían hecho Leonor o Mencía (quienes “animan al pretendiente a pedir explicaciones”, *ibid.*). También Serafina estaría dentro de este grupo, según la tesis de Álvarez Sellers, lo cual nos parece difícil de afirmar. Por otra parte, creemos que la confianza que Aurora deposita en su criada Irene sería un comportamiento imprudente pero típico además de este género (recordemos, por poner un ejemplo, a Jacinta en *EMDSH*).

En cuanto al papel del marido, en esta obra tiene ciertamente un papel ambiguo, pues si bien podemos considerar que es víctima de un matrimonio que no deseaba así como del deshonor al que lo condena el príncipe, en realidad él mismo tiene con Nise los mismos comportamientos que tanto reprocha en Aurora (lleva su retrato, se queda con ella a solas, etc.). Tanto es así que de hecho es el único de los maridos que permanece enamorado de su antigua amada, que vuelve a galantear con Nise en cuanto puede. Por ello, resulta especialmente paradójico que en cuanto Alejandro descubre que Demetrio guarda el retrato de su mujer, se lo quite y lo intercambie por el de Nise

mientras exclama “yo te imaginaba honrada / mas ya temo tu traición” (III, vv. 2220-21).

Creemos que este comportamiento un tanto errático podría haber despertado fácilmente la extrañeza en un público que presencia cómo un marido que constata que Demetrio ha entrado a hurtadillas en su casa y, una vez tiene ocasión de vengarse o reclamar justicia ante el rey, parece olvidarlo y se dedica a intentar cortejar a Nise. Creemos que en este caso la explicación girardiana resulta bastante satisfactoria, pues solo la atención de Demetrio para con Aurora despierta los celos de Alejandro (o su sentido de la honra), pero no le duele dejarla descuidada o desatendida para cortejar a Nise, siempre y cuando sepa que su rival no anda cerca. Como veremos más adelante, este es otro de los rasgos originales de la comedia de Moreto.

Álvarez Sellers también apunta a una imagen positiva del marido, que aparecería como “un valiente general” en vez de como “un marido enajenado inmerso en la espiral de celos y destrucción” (2013: 52), puesto que pide se le ajusticie al final de la obra y no trata de eludir sus responsabilidades sino que las acata con valentía. Esta valoración nos recuerda a las consideraciones de, por ejemplo, Marc Vitse (2002), cuando aduce todas las pruebas que encuentra para salvar moralmente a Gutierre, perfecto caballero que recurre al rey para reclamar justicia y que, cuando este le falla, es el único que al final cumple su deber para con la honra colectiva. Sin embargo, el hecho de que los maridos en los dramas de honra no sean personajes planos o unívocos sino que sufran una evolución a lo largo de la obra no es óbice, creemos, para considerarlos víctimas (por lo menos *dramatúrgicamente* hablando) de las obras que nos ocupan.

La indudable calidad de víctima trágica de la mujer en los dramas de honra queda claramente puesta de manifiesto también en esta obra, donde a pesar de ser Alejandro (y todos los personajes salvo el rey) inocente de la decisión primera que conduce al desenlace trágico, jamás llega a ocupar o aceptar el papel de víctima para sí. Este queda siempre reservado a la esposa que, en su calidad de víctima, sufre las

asechanzas de Demetrio (quien la llama “alivio para mi ardor”, v. 1478) de las cuales sale huyendo en la jornada II, aunque ya se sabe sentenciada en cuanto Alejandro los encuentra: “Yo voy sin vida”, dice Aurora en un aparte (II, v. 1851).

Cuando Alejandro opta por devolverle los guantes que perdió a Demetrio ya adelanta la temática sacrificial que tanta importancia cobrará después. Los guantes, símbolo de la ofensa real, tienen “buen olor”, dice Alejandro, “y el olor, sabe el discreto / que es símbolo del honor / pues por culto le ofrecemos / al altar en sacrificio” (II, vv. 1521-24). Esta amenaza que Demetrio entiende inmediatamente —aunque decide ignorar— contiene una información que consideramos clave: Alejandro parece no saber que quien será sacrificada es su mujer, Aurora, y habla del honor en abstracto. Del mismo modo en que Aurora muere fuera de escena, Alejandro se ve incapaz de matar a Demetrio, sucumbe ante la fascinación por el rival, por el poder real, aunque otros autores han querido leer su decisión de no matarlo en clave de sumisión a su pertenencia a la familia real, como un signo de respeto por el *status quo*.

De este cierre queremos destacar la aparente inocua rebelión del pueblo que creemos que tiene, sin embargo, gran importancia en el desarrollo argumental pues da muestras de hasta qué punto la sociedad (ausente en todo momento como personaje de la escena) se ha desjerarquizado progresivamente durante el transcurso de la acción dramática. El amago de rebelión ante la amenaza de cegar de ambos ojos a Demetrio descoloca al rey Seleuco por completo, pues es consciente de que el pueblo le pide que incumpla la ley y no ciegue a su sucesor. Si bien Seleuco está convencido de que ha de respetar su palabra, en el momento decisivo quebranta la ley para conservar el poder, aunque lo disfraza de una mezcla de justicia y misericordia:

La ley se ha de ejecutar,
que pierde el honor de ley,
si aun por un hijo de un rey
se llegase a quebrantar.
Y mejor podrá reinar
ciego él que con ojos yo,
pues si a él la ley le obligó,

quien fuera della enemigo
temblará de aquel castigo
que en su rey se ejecutó. (III, vv. 2880-89)

El rey en realidad pretende salvarse a sí mismo, es un rey de Carnaval, como le reprocha Greguesco cuando le invoca diciendo:

Bien haya quien te parió,
rey justiciero, rey sabio
rey grande y rey de tapiz,
con un cetro y ropón largo (III, vv. 2850-53)

El gracioso sabe ver perfectamente que tras tantas y constantes invocaciones a la ley se halla un rey derrotado, cuya palabra no vale, cuyo egoísmo ha causado una gran tragedia que se ve acentuada por la feliz boda entre Alejandro y Nise, la idea primigenia que él mismo truncó por sus ciegos planes. A modo del estadista derrotado que conocemos por el Basilio de *La vida es sueño*, el rey trata de enmendar sus errores que han quedado sin embargo patentes a ojos del público. Como bien señala Borrego “la degradación del rey es progresiva y equivalente al trato que le va dando al gracioso a medida que avanzan los hechos” (2008a: 85).

La obra se cierra con unas ácidas palabras de Greguesco (“Ansí la ley cumplir hizo / este valeroso Rey”, III, vv. 2918-19), destacando así de nuevo la figura del gracioso y la importancia de sus intervenciones desacralizadoras a lo largo de la obra, que suelen situarse después de serias sentencias, normalmente del rey. No podemos olvidar, tampoco, la permanente chanza que hace Greguesco de las pasiones de los nobles, pues como señala Álvarez Sellers, no sólo da el clásico contrapunto bajo en versión lacayuna (cosa que por ejemplo hacen también de forma gloriosa los criados en *ASASV*), sino que “lo inusitado es que el propio galán aluda a los picores de la dama, equivalentes a la sarna para el criado” (2013: 30). Las referencias escatológicas abundan a lo largo de la obra. Sin embargo la jocosidad no nace únicamente por el tono burlesco

en esta obra sino que esta muy vinculada con la ya referida metateatralidad; vamos pues a recoger algunas intervenciones especialmente llamativas.

Por ejemplo, en la primera jornada se anuncia la llegada del clásico paso entre lacayos en dos ocasiones: “ahora entre el coloquio lacayuno” (v. 351) o más adelante “siempre se acaba el paso / entre lacayo y lacaya” (vv. 356-57). A continuación, el gracioso trata de emular con Irene el intercambio amoroso de sonetos que se suele producir entre amantes “a los dos / toca soneto por barba” (vv. 471-72). En otro punto (v. 765 y ss.) Moreto habla por boca de Greguesco y critica la dureza del público o aprovecha para hacer la parodia de una batalla (I, vv. 115-144). Como sabemos por Esther Borrego (2008a), los discursos de los graciosos tienen una notable presencia en esta obra, un 25% de los versos totales, cantidad nada desdeñable para tratarse de un drama de honra. Más aún, tanto Greguesco como Irene juegan sendos papeles fundamentales en el encadenamiento de los hechos que conducen a la muerte de Aurora, pues el papel de tercera de Irene conjugado con la delación de Greguesco aceleran el fatal desenlace.

Por último y como uno de los elementos más sobresalientes y trabajados de la obra, Moreto hace una seria y dura crítica del honor (“mental bambolla”, II, v. 1558) sirviéndose de la criada Irene, que culmina con su célebre parlamento contra el honor del que sólo recogemos un fragmento:

Pues, honor pataratero,
¿de qué sirves o has servido
si no me das lo que pido
y me quitas lo que quiero? (II, vv. 1606-09)

Esther Borrego (2008a: 90) pone de manifiesto que la larga tirada de Irene (vv.1546-1617) le “parecen demasiados versos para una mera incursión cómica con función de réplica” y acercan esta obra al tipo de discurso entremesil (2008a: 92). Julio destaca de este famoso parlamento que sea la propia criada la que reivindique no solo el estar ella sin honor sino las ventajas de carecer del mismo (2008: 133). Álvarez Sellers

por su parte cree que “la parte cómica es tan excesiva que acaba por convertir en ridícula la gravedad de la tragedia descrita”, más que por la extensión en número de versos, por el lugar absolutamente desacralizador en que se sitúan las réplicas de los graciosos (2013: 27). En este caso, el largo soliloquio de Irene cuestiona abiertamente uno de los pilares fundamentales sobre los que asienta el género del drama de honor conyugal al afirmar las ventajas de estar sin honra (Álvarez Sellers, 2013: 41).

Por emplear la terminología de Maria Teresa Julio (2008), esta es una obra ortodoxa y heterodoxa a la vez: como ya hemos mencionado, es totalmente convencional en la concatenación de hechos que muestra, absolutamente propios de las tragedias de honor: el enlace obligado, el adulterio no consumado, el descubrimiento del marido y la solución final en forma de muerte de la esposa. Se pueden incluso encontrar pasos absolutamente idénticos a otros dramas de honra: recordemos aquí el episodio de los guantes que encuentra el marido ofendido, casi idéntico al de la daga en *EMDSH* o, al igual que en esta última obra, cuando Demetrio se despierta asustado de su sueño con palabras muy similares a las de Mencía: “¡Tente, primo, mi deseo / a mi pesar reprimí! / ¿Tú el acero contra mí?” (III, vv. 2270-72). Del mismo modo, antes de asesinar a su mujer Alejandro exclama en línea con tantos maridos ofendidos:

que yo ejecute el castigo
manda la ley del honor sacro
y ya para la venganza
tomo el acero en la mano [...]
Ea, honor, ya llegó el plazo (III, vv. 2724-31)

Previamente, en la segunda jornada, Alejandro había exclamado ya en un aparte: “Honor, ya es cierta la herida / lo que ahora es importa es curalla” (II, vv. 1852-53). En línea pues con los maridos calderonianos que se dirigen a su honor una vez lo saben agraviado, también Alejandro se decide a resolver el caso y lavar la mancha de su honor con sangre. Como ya habíamos apuntado, Álvarez Sellers (2013: 43) ha señalado sin embargo que de forma paradójica —y tal vez paródica— Alejandro parece olvidar la ofensa que tan claramente había percibido en la segunda jornada y que sólo el ver a

Demetrio con el retrato de Aurora le recuerda sus obligaciones honrosas, que vuelve a describir con una metáfora pictórica que nos resulta muy familiar: “pues le pinto la venganza / a quien me pintó la ofensa” (III, vv. 2268-69). Es decir, los acontecimientos son los mismos que en el drama de honor conyugal al uso pero, sin embargo, presentan matices constantes y nada desdeñables que intervienen a ciencia cierta en la recepción final de la obra.

El desenlace de la obra también responde a esquemas convencionales: como en todos los dramas de honor calderonianos, el marido es exento de castigo y se premia la venganza del honor con la que cumple, como ocurre en la escena final de *EPDSD* (Julio, 2008: 128). Efectivamente, también Álvarez Sellers pone de manifiesto la similitud con esta obra, pues el marido no trata de ocultar su crimen ni atribuirlo a la casualidad sino que, como don Juan Roca pide que se le mate, lo que se corresponde con una actitud más pasional, menos calculadora o más digna. No obstante, en ninguno de estos dos casos el culpable del asesinato es castigado, antes bien, tanto en este caso como en *EMDSH* es premiado con un nuevo matrimonio. Creemos que esto radica en la intención de Moreto de hacer recaer la responsabilidad de la acción sobre los hombros del rey, personaje cuya imagen queda aún más dañada en el final de la obra con las descripciones carnavalescas que de él hace Greguesco. En este sentido, Borrego señala que no duda de las intenciones del dramaturgo de señalar las consecuencias de la tiranía así como tampoco duda de su capacidad trágica (2008a: 96), para ello, María Teresa Julio destaca la importancia de la técnica o arquitectura teatral, paradigmática del drama de honor conyugal “convencional”.

Sin embargo, como ya habíamos destacado, la mixtura de discursos afecta sobremanera a la interpretación final de la obra. El “continuo contrapunto” cómico o la importancia en la extensión y localización de las réplicas burlescas que señala Borrego (2008a: 96) hacen de este un drama de honor conyugal heterodoxo, cuya marcada metateatralidad —según María Teresa Julio (2008: 136)— llevaría a poner de manifiesto la naturaleza ficticia de este subgénero dramático.

María Teresa Julio (2008: 130) aún va más allá en su búsqueda de heterodoxia y señala anomalías tales como que el marido sea absolutamente indiscreto con las pruebas de adulterio que encuentra, así como que su doble moral sea absolutamente patente y destacada por el dramaturgo a través de escenas paralelas e inmediatamente posteriores a aquellas que Alejandro critica: por ejemplo, tras encontrar el retrato de Aurora saca él el de Nise, se encuentra a solas con ella tras haber descubierto a su mujer a solas con Demetrio, etc. Como señala Álvarez Sellers (2013: 54), si bien los acontecimientos esenciales son los mismos que en cualquier drama de honor, se desconstruye lo trágico a través de un abuso de lo cómico que denuncia comportamientos hipócritas como los del rey o Alejandro. Asimismo, Julio (2008: 135) encuentra muy chocante que el parlamento de Irene socave los propios cimientos sobre los que se sostiene cualquier drama de honor conyugal.

Podemos concluir, por tanto, que Moreto, a partir de esquemas dramáticos totalmente reconocibles por su público, pone en escena a personajes atípicos dentro de la tipología del drama de honra convencional así como recurre a una constante ruptura de la ilusión teatral y del decoro trágico a manos de los graciosos. Esther Borrego (2008a: 97) se pregunta acertadamente si no fue precisamente esa “inclinación burlesca” el mayor reclamo de una obra que gozó de gran éxito y abundantes representaciones, dando cuenta así del desgaste genérico de la honra conyugal convencional en escena.

También Álvarez Sellers (2013: 56) apunta el éxito de recepción de la obra como una muestra de que no era tanto el caso de honra lo que “m[ovía] con fuerza a toda gente” sino la maestría dramática de Moreto, al que tilda de “pionero”. Si bien Calderón “a través de la crueldad pone de manifiesto la irracionalidad del orden establecido por el honor” (*ibidem.*), Moreto se sirve de la desacralización del honor a través del humor y la ironía. El público habría sabido apreciar esta renovación de un género ya desgastado tras veinte años desde su definición de tragedia escrita “al estilo español”. No obstante, Moreto no continuó por las vías que exploraba con esta obra y

abandonó el género trágico al que había sometido a una profunda renovación con *La fuerza de la ley*.

4.4. Conclusiones en torno a la violencia sacrificial y las dinámicas imitativas en el género de la honra conyugal

Recordemos que en la introducción habíamos planteado las siguientes preguntas para tratarlas en el cuarto capítulo, tras aplicar las mismas estructuras girardianas al drama fundacional por excelencia, *ECSV*, y a dos de los más reputados dramas de honor que se publicaron y representaron tras los de Calderón de la Barca. Para ello hemos tratado de responder las siguientes preguntas:

¿Hasta qué punto podemos considerar que El castigo sin venganza funciona a modo de modelo dramático de los dramas de honra de Calderón? ¿Podemos observar en esta pieza los mismos elementos que hemos ido encontrando en nuestro recorrido de la trilogía de la honra calderoniana? Por otra parte, ¿cuáles de estos motivos sobreviven al paso del tiempo y al agotamiento del género? ¿La esperable evolución de un modelo dramático implica en este caso la desaparición de su lógica sacrificial?

Nuestro análisis de *El castigo sin venganza*, al margen de haber destacado la importancia “preceptiva” de su prólogo y de afirmar el carácter “experimental” de esta pieza (García Reidy, 2009) nos ha servido para afirmar su condición de modelo dramático de la tragedia de la honra, pues si bien habían aparecido otras piezas de temática similar, la crítica no considera que hayan influido en el nuevo género que se asienta con esta obra. De hecho, desde la apertura de la obra nos hemos topado con un duque de Ferrara en claro proceso de *loss of degree* o pérdida de estatuto jerárquico que se pone claramente de manifiesto en sus correrías nocturnas con prostitutas para lo cual necesita disfrazarse, en un claro signo de flaqueza típica de los poderosos de la comedia nueva. La ciudad misma está descontenta con su señor y se respira un clima de hostilidad propio de los momentos previos al desencadenamiento de la violencia.

Asimismo, nos ha parecido identificar un claro caso de rivalidad mimética entre Federico y su padre, como ya ponía de manifiesto Petro del Barrio (2006). La rivalidad por Casandra se entremezclaría en realidad por la rivalidad por el trono de Ferrara pues, como repite sin cesar Girard, no resulta tan importante el objeto de la rivalidad como la rivalidad en sí misma. De hecho, padre e hijo se asemejan progresivamente, hasta el punto de compartir los mismos vicios. Sin embargo, podemos observar que el modelo dramático difiere con respecto a Calderón, pues aquí padre e hijo ya rivalizan antes de la aparición de Casandra en escena y en la trilogía calderoniana el que irrumpe en escena es el amante que vuelve. En este caso, también Casandra y Aurora rivalizan duramente por Federico hasta el punto de que esta rivalidad condiciona de forma directa el desenlace de la obra. Esta característica es, tal y como hemos señalado, propia de Lope y no tiene equivalencia en la trilogía de la honra calderoniana.

Sin embargo, sólo una de estas mujeres morirá en la obra, junto con Federico. Casandra empieza a perfilarse como víctima idónea cuando amanece en la segunda jornada abandonada por su marido una noche más. Este desapego hacia la esposa sin embargo no lo comparten todos los maridos calderonianos quienes, más bien, tienden a mostrar interés por pasar tiempo con sus esposas (aunque recordemos que los tres las dejan por uno u otro motivo a merced de las irrupciones de sus amantes). Otra diferencia notable con respecto al modelo calderoniano es la manifiesta culpabilidad de los amantes, esto es, el adulterio consumado y además recurrente.

Este hecho ha producido que muchos críticos vean en Federico a la víctima más que en Casandra, por el hecho de que ella no le deje acabar con la relación. Antes bien, muchos han destacado la dulzura de Federico, sus cuidados, que contrastan de forma marcada con la violencia que hemos señalado en los amantes calderonianos. En general, en esta obra de Lope nos hallamos frente a dos amantes que han olvidado quiénes son, mientras que en el caso de las piezas de Calderón sucede precisamente lo contrario, como señaló Álvarez Sellers (2013). En las obras que hemos analizado todos los personajes recurren con vehemencia a su ser social, a la identidad estamental que les

viene dada por la opinión ajena, por lo que resulta evidente que los personajes de uno y otro dramaturgo se producen trágicamente de modos bien distintos.

La condición de víctima parece bastante difuminada en *ECSV* (pues Aurora, el duque, Batín, etc. son también víctimas en cierto sentido) pero no deberíamos confundirla de inmediato con la del chivo expiatorio. Por una parte, es cierto que únicamente mueren Casandra y Federico y que la una por su condición de mujer y extranjera y el otro por ser un hijo bastardo que aspira a heredar el título de duque parecen situarse en ese lugar marginal propio del chivo expiatorio. Otra de las características que parece darse en ambos personajes es que por lo menos en apariencia mueren voluntariamente: en realidad Casandra se desmaya y es amordazada para que no pueda gritar mientras que Federico no entiende qué le sucede ni se resiste a los soldados que lo asesinan. Sin embargo, ambos son realmente culpables de adulterio y recordemos que el chivo expiatorio paradigmático debía parecer culpable sin serlo, por lo que este estatuto no resulta tan evidente.

No obstante, creemos que sí lo es el ritual que tiene lugar en la obra. El propio Duque le reconoce a Aurora que la única manera de limpiar su deshonor es con sangre (III, vv. 2127-29), pues el crimen de su mujer y su hijo no solo transgrede los sagrados vínculos matrimoniales sino que además viola el tabú por antonomasia del incesto. El propio Girard lo ha trabajado en profundidad en la figura de Edipo, pues resulta el crimen más atroz y *contra natura* que pueda cometerse y resulta habitual que se le atribuyan crímenes de esa magnitud (parricidio, etc.) al chivo expiatorio. No obstante, recordemos que Casandra no es realmente la madre de Federico por lo que, en este sentido, esta acusación concuerda con la teoría mimética, pues parece atroz sin serlo tanto: el incesto es figurado, del mismo modo que el chivo expiatorio no ha de ser culpable sino parecerlo.

En ese sentido, resulta de todo punto llamativo que el duque insista en que él no busca venganza sino castigar una ofensa sagrada: recurre sin cesar a términos

relacionados con lo divino que desvíen la sospecha de que pueda actuar por motivos personales. Es por ello que, al igual que hará después Gutierre, el duque recurre a un “tercero prescindible”, a un verdugo que se manche las manos y contribuya a su “comedia” de la inocencia, con el agravante de que en *ECSV* es el propio Federico el que se ve obligado a matar a Casandra. Encontramos pues el origen del clásico lance en que un marido parece lamentar un desafortunado accidente que se ha cuidado mucho de preparar.

Por otro lado, podemos observar con claridad que *ECSV* sirvió de inspiración a *EMDSH* en cuanto a la creación de una atmósfera ritual: la cara de la mujer velada con tafetanes, su aparente voluntariedad (Casandra porque está desmayada, Mencía por su incomprensible sumisión) y el recurso a un tercero parecen refrendar nuestra intuición en cuanto al ritual sacrificial que se desarrolla frente a los ojos del espectador. Por otro lado, es el duque de Ferrara quien emplea por primera vez la potente figura del justo juez que recogerá Calderón y hará suya en los dramas de honra. Así, para detener la violencia subversiva que implicaría tolerar el incesto en la corte, el duque ha de recurrir a la violencia buena del sacrificio (violencia que es la misma que la legal, camuflada y llena de buenas razones) para devolver el orden a su región. Así, una vez asesinados ambos amantes fuera de escena, hace traer sus cadáveres como vivos iconos del horror y convoca sobre las tablas a la sociedad dramática al completo para que asistan a la unánime escenificación catártica del ritual.

Por último, hemos destacado las dudas que plantea Couderc (2006) sobre las intenciones de Lope con la obra, pues las variantes que se recogen en algunos manuscritos sugieren que la idea inicial habría sido que el duque se casase con Aurora (tal y como Gutierre se casa con Leonor) para así concebir un heredero para la ciudad de Ferrara. Sin embargo, al final Lope habría optado por una solución más clásica y de acuerdo con la tradición trágica neor aristotélica, es decir, que la obra se cierre en tonos funestos y sin boda final. Habría que esperar a Calderón para que el extrañamiento del *lieto finale* en boda tras una tragedia sangrienta llegue a las tablas. No obstante, en

ningún caso podemos esperar un final feliz, pues la alternativa en el ducado de Ferrara será la guerra civil o un nuevo ciclo de violencia conyugal debido al posible futuro triángulo que se conformaría entre el duque de Ferrara, el marqués de Mantua y Aurora.

En nuestro análisis de *Del rey abajo, ninguno* hemos recogido, por una parte, los problemas de autoría de la obra que argumenta Germán Vega (2008 y 2009), y que pueden llevarnos a pensar que la obra no es, por lo menos, exclusivamente de Rojas Zorrilla. No obstante, su buena fama habría contribuido a que ya en el XVII se le atribuyese esta obra, que representa una vez más el conflicto entre el amor y el honor y el trágico deber de cumplir con las obligaciones nobiliarias. Sin embargo, hemos reseñado notables diferencias con respecto al modelo de acción calderoniano: el más notorio es que don Mendo no conoce a Blanca prácticamente hasta que la intenta violar, mientras que más bien parece rivalizar con el rey o en todo caso parece aspirar a escalar socialmente, intención que creemos se refleja en su aspiración a llevar la misma banda roja sobre el pecho que luce el soberano. De hecho, este signo contribuirá a extender la confusión de que ha sido el rey quien ha asaltado a Blanca.

Aunque con una construcción dramática propia, la rivalidad y confusión entre don Mendo y el rey parece poner de manifiesto que ciertos procesos de confusión jerárquica (o indiferenciación) son cada vez más habituales en la sociedad dramática: de ahí las reticencias del rey a concederle una banda que sabe que pierde valor según la tiene más gente. Por otra parte, el propio rey, como tantos de los poderosos que aparecen reflejados en las comedias barrocas, es susceptible a la admiración de sus súbditos, por lo que se disfraza (signo claro de indiferenciación, como hemos hecho notar en tantas otras obras) para probar la verdadera calidad de su vasallo.

Nos parece notorio que un personaje como García, tan exaltado por la crítica y los propios personajes de la obra sea, en realidad, también presa de profundas contradicciones: tras la aparente sencillez de su vida se esconde un noble que valoró el origen noble de su esposa para casarse y, además, sigue teniendo muy presente la

opinión ajena que suscita. De hecho, la alabanza pública que se hace de su mujer basta para encender el deseo del personaje masculino más violento, en este caso, don Mendo. Una vez más, el elemento femenino será el desencadenante de una violencia que recaerá sobre ella, aunque está latente antes incluso del intento de violación.

Si bien un sector de la crítica ha querido ver en García a un verdadero héroe trágico enamorado de su mujer (y lo contraponen a los maridos calderonianos obsesionados con la honra), consideramos que es este un caso de honra extremadamente depurado. Podríamos decir que se trata del caso de honra por antonomasia, pues García es plenamente consciente de que su mujer no ha consentido ni se ha producido la violación pero alguien ha de limpiar con sangre la mancha de su deshonor y el rey no puede ser. En la obra hallamos ciertos elementos como la caza, la mención a sus orígenes nobles etc. que recuerdan permanentemente al espectador que el labrador no es tal y tiene por tanto el deber de comportarse con el pundonor de un noble.

Ciertamente, tampoco pretendemos hacer una imagen simplista de García: el protagonista también experimenta celos, como reconoce en cierto momento, y su amor le lleva a desmayarse en lugar de matarla. Sin embargo, García no duda en designar a la única víctima que haya de limpiar su oprobio con sangre: en la dramaturgia de Rojas, como señaló Teresa Julio (2013), la mujer carga con toda la violencia, tanto la del intento de agresión como con la de restaurar el honor mancillado de su marido, por lo que actúa como chivo expiatorio perfecto.

De hecho, aunque el primer intento de asesinato resulta chapucero y no responde en absoluto a la lógica religiosa, el segundo, que sucede en el espacio sagrado del palacio, se asemeja mucho más a lo que conocemos del ritual sacrificial: Blanca ahora es cubierta por un lienzo (nuevamente aparecen las máscaras que ocultan el rostro en el ritual sacrificial) y ella le ha rogado a su propio marido que la mate, esto es, aun siendo totalmente inocente, la víctima se ofrece voluntaria para que su muerte sea efectiva. En una larga tirada y absolutamente dueña de sí la propia Blanca se ofrece como necesario

chivo expiatorio que le devuelva la vida al marido y la paz al reino, pues su muerte evitaría futuros intentos de violación por parte de quien creen que es el rey.

Sin embargo, a modo de *deus ex machina*, la confusión entre este don Mendo y el rey se resuelve en el momento final, propiciando la sustitución de Blanca por el noble que muere a manos de García fuera de escena. El chivo expiatorio se ha cambiado por el culpable real y la comedia se resuelve, ahora sí, con un verdadero final feliz en que Blanca y García son restaurados además públicamente, pues se reconocen los orígenes nobles de ambos. Como hemos señalado, *Del rey abajo, ninguno* funciona exactamente como el reverso antiritual de *EMDSH*: se ha evitado un injusto sacrificio y, en su lugar, se comete un justo ajusticiamiento (permítase la redundancia) que a pesar de producirse de forma sumaria concita la aprobación de la comunidad.

Si bien las similitudes con el modelo calderoniano son fácilmente identificables, la solución de Rojas Zorrilla es muy distinta. Pero las diferencias no se reducen al final de la obra, sino que ya desde el principio los personajes se producen de modo muy distinto, de un modo más abrupto si se quiere, y en este sentido la obra podría recordarnos a *EPDSD*, más que a *EMDSH*. No obstante, su final nos remite ya a un agotamiento del género que no puede ocultar la obvia inocencia de las mujeres, que ya no se quiere hacer cómplice de la violencia comunitaria del honor aunque, paradójicamente, nos parece que la obra de Rojas asume más fuertemente la importancia de un código cuya violencia no se muestra, en realidad, con la crudeza que observamos en los finales de las obras de Calderón.

Por último, hemos analizado una tercera pieza, *La fuerza de la ley* de Moreto, escrita hacia 1644 y representada por primera vez en 1651, cuando está ya plenamente asentado el drama de honor conyugal. Como recoge Esther Borrego (2008a), la acción sigue el esquema tipo de la tragedia de la honra, aunque con la peculiaridad de poseer un marcado tono entremesil que le valió la crítica de Bances Candamo, bien fuera por la impureza genérica o por el mal gusto de sus “mal reparadas graciosidades”. En todo

caso, el desgaste genérico de este molde dramático es claro y se concreta en una serie de elementos: la figura del rey, que abre la pieza, da cuenta de un claro síntoma de desjerarquización propio de este género. El soberano se jacta de cumplir y hacer cumplir sus leyes e, inmediatamente, se ve replicado por el gracioso de la obra que lo tildará más adelante de “viejo de mal consejo” o de “lindo alcahuetico”. Este recurso constante a las réplicas inmediatas de Greguesco al rey refleja una clara pérdida de grado jerárquico en la sociedad dramática, pues se produce un efecto desacralizador. Además, ya desde el principio somos testigos de cómo el rey incumple la palabra dada a su hija y decide obligar a Aurora y Alejandro a casarse en contra de su voluntad, puesto que él se había comprometido (y “es quien es”, por lo que debe ser consecuente) a casar a Demetrio con Fénix, reina de Egipto. En realidad, parece que no le importe traicionar su compromiso con Nise y Alejandro por evitar que Demetrio se case con una vasalla. Así, nos ha parecido obvia la diferencia con los padres calderonianos, pues Seleuco está claramente en el origen de la acción trágica mientras que estos aparecen como causa remota pero ausente del matrimonio.

No obstante, este rey tan preocupado por sí mismo no es el único que se ve atrapado en dinámicas de indiferenciación: también Alejandro y Demetrio participan de los clásicos pasos en la oscuridad en que amante y marido se confunden, aunque en este caso tienen una marcada vis cómica. Hemos identificado otros elementos que mantienen similitud con las tragedias conyugales de Calderón, como la presencia de un objeto del intruso (la daga en *EMDSH*, los guantes aquí). Por otro lado, la rivalidad femenina no parece tener relevancia y, más bien, enfatiza la violencia masculina. Como mucho, podríamos afirmar que Nise mantiene cierta semejanza con Leonor en *EMDSH*, pues la desgracia de su “rival” supone su propia rehabilitación.

Con todo, el rey es quien hace constantemente promesas que se ve incapaz de cumplir, especialmente si amenazan su posición. La escalada de violencia mantiene un camino ascendente desde los negros presagios de Aurora hasta la violencia con que Demetrio se niega a casarse con Nise. Cuando Aurora se casa obligada pasa a

convertirse en el chivo expiatorio de toda la violencia que se desencadenará en la obra: Demetrio la acusará de infiel y su marido la asesinará a pesar de sus intentos por permanecer fiel. En este caso, se observa con claridad el cambio trágico de destino de la dicha inicial de ambas parejas de amantes a la desdicha en la segunda jornada. Como es evidente, el modelo de acción difiere claramente del de Calderón en este punto, pues sus dramas suelen empezar ya prácticamente con gran tensión dramática.

Sin embargo, el marido participa de la ambigüedad de los maridos en Calderón. En este caso, por ejemplo, Alejandro permanece enamorado de Nise, enfatizando así su condición de doble de Demetrio, pues ambos actúan exactamente igual (guardan el retrato de su dama, la requiebran, etc.) a pesar de creer que son muy distintos entre sí. En este sentido, hemos señalado que las teorías de Girard nos servirían perfectamente para explicar el comportamiento errático de Alejandro, que pasa de ignorar a su mujer y atender a Nise a volver a Aurora con furia en cuanto sabe de la cercanía de su rival. En este sentido, hay críticos que nuevamente –como sucedía con don Gutierre, por ejemplo– han querido ver en Alejandro por un lado un comportamiento ejemplar y, por otro, a una víctima a la altura de Aurora. Como ya señalamos entonces, si hay un momento en que Alejandro puede ser considerado como una víctima inocente (es decir, cuando es obligado a casarse) declina ese papel y adopta el del celoso marido con derecho a vengarse.

La temática sacrificial aparece con fuerza en esta obra, especialmente en el momento en que Alejandro le devuelve sus guantes a Demetrio. Términos como “altar”, “culto” o “sacrificio” se vinculan con el “símbolo del honor” de los guantes (II, vv. 1521-24) y salen de los labios de un Alejandro que parece ignorar que, al no dar muerte al ofensor, la única víctima posible será Aurora, su mujer. Hemos enfatizado la rebelión del pueblo quien, si bien ausente en escena, parece haberse contagiado de la confusión mimética de la familia gobernante que se ha ido desplegando ante los ojos del espectador. Por ello, en el momento en que Seleuco quiere hacer cumplir la ley (esto es, cegar a su sucesor de ambos ojos), el pueblo se rebela y doblega la voluntad de su

soberano. Este, por conservar el poder y de forma cobarde, cederá a la voluntad popular disfrazando este incumplimiento de su palabra de misericordia. Tal y como le reprochará Greguesco, se ha convertido en un rey bufón cuya palabra carecerá de credibilidad.

No sólo el rey se ve abiertamente cuestionado por los criados, sino que el concepto mismo del honor es permanentemente denostado y desacralizado por la pareja de lacayos, siendo especialmente notable en este punto el célebre discurso en que el honor es tildado de “pataratero” y de “mental bambolla” por Irene, quien se jacta de carecer de honor y enumera las ventajas que tiene por ello. Tanto la posición en el texto de las cómicas intervenciones de los criados como su extensión rebajan absolutamente el tono trágico de la obra, haciendo de *La fuerza de la ley* una obra simultáneamente ortodoxa en la sucesión dramática de los eventos y heterodoxa por el peso de la comicidad burlesca y la crítica abierta del pilar sobre el que reposa todo el edificio del honor.

El final mantiene muchas similitudes con *EPDSD*, pues aunque el crimen de Alejandro es público y notorio, nadie se lo reprocha y, antes bien, es recompensado con una nueva boda como Gutierre. Esta arquitectura dramática “convencional” (Teresa Julio, 2008) se ve sin embargo muy afectada por el permanente contrapunto cómico que señala Esther Borrego (2008a), o una marcada metateatralidad que parece cuestionar el género de la honra al completo. En este sentido, como señala Alvarez Sellers (2013), podemos hablar de una deconstrucción de la tragedia de la honra a través de la baja comicidad. Este tono burlesco podría haber sido precisamente el mayor reclamo de la obra para un público que habría apreciado la renovación de un género ya desgastado.

CONCLUSIONES

La honra como ritual secularizador en las tablas del siglo XVII

III. CONCLUSIONES

5. La honra como ritual secularizador en las tablas del siglo XVII

5.1. Evidencias, certidumbres e interrogantes siempre abiertos

En primer lugar, y antes de abordar propiamente las conclusiones del presente trabajo, queremos remitir al último apartado de cada capítulo, donde hemos recogido las principales evidencias que hemos hallado a lo largo de los mismos, exceptuando el primer capítulo, que nos ha servido de guía interpretativa. Así, las respuestas que hemos ido formulando a las diversas preguntas surgidas al hilo de la investigación nos conducen, inexorablemente, a corroborar o refutar nuestra hipótesis inicial que, recordémoslo, planteaba que las teorías girardianas podrían servir para iluminar el críptico elemento de la honra en los dramas de honor de Calderón así como para dar cuenta de su estructuración sacrificial. Recordemos que en la introducción nos planteamos las siguientes cuestiones esenciales:

¿Podemos considerar que los dramas de honra calderonianos ponen efectivamente de manifiesto unas mecánicas de la violencia de tipo sacrificial? ¿Qué elecciones estéticas condicionaron la críptica imagen que proyectan los dramas de honra conyugal de Calderón? ¿Cómo plasmaron este mismo conflicto otros dramaturgos? ¿Qué había pues en este motivo de la honra que quede al descubierto mediante el análisis de la violencia y las mecánicas sacrificiales en dichas obras?

Podemos afirmar por tanto que, a la luz de las teorías sobre la violencia y el deseo de René Girard, hemos observado innumerables rasgos de la mecánica sacrificial en las tres obras de Calderón. De una parte, las dinámicas de imitación e indiferenciación han aparecido con claridad en las tres piezas y, para nuestra sorpresa, no se han reducido a la pareja dramática conformada por marido y amante sino que las

estructuras triangulares de deseo suelen también involucrar al rey o poderoso en las obras. Lo que la tradición crítica hispánica ha subrayado en muchas ocasiones (la consabida vulnerabilidad de los poderosos en la comedia nueva) aparece también con meridiana claridad en unas piezas que, a pesar de representar la esfera de lo privado, conceden suficiente entidad al poderoso como para que aparezca con personalidad propia.

Es más, en dos de estos tres dramas la figura del poderoso se involucra directamente en la acción dramática y condiciona notablemente el desarrollo de la misma, poniendo de manifiesto un trasfondo de desjerarquización o *pérdida de grado* (en terminología girardiana). Esta sensación de confusión se ve acentuada por los ecos lejanos de la guerra que llegan a escena, otro de los claros signos de desorden y caos que señala la teoría mimética. La mascarada de *EPDSD* o el trasfondo de guerra en *EMDSH* y *ASASV* pondrían de manifiesto, según las teorías girardianas, que el mismo cuerpo social sufre a gran escala ese deseo violento y desordenado que se vive en las esferas privadas y que está siendo representado por los personajes principales.

También en el modelo dramático de Lope, *ECSV*, hemos observado esas dinámicas imitativas entre el duque y su hijo bastardo que, además, son previas a la entrada de Casandra en escena. Es decir, la rivalidad antecede a la llegada de la mujer que será después objeto de disputa pues en realidad la lucha por el trono es el verdadero trasfondo de la historia. Esta se manifiesta asimismo en los ecos lejanos de la guerra, a la que el propio duque ha de acudir dando así lugar al adulterio. Además, hemos observado que Lope de Vega sí que recurrió dramáticamente a mostrar la rivalidad femenina incluso en las tragedias de la honra, pues Casandra y Aurora compiten de un modo muy marcado y directo por Federico.

Por el contrario, en la dramaturgia calderoniana de la honra (no ocurre así en el caso de las comedias cómicas) las mujeres se mantienen al margen de dinámicas imitativas y, aunque en ocasiones haya también otra dama afrentada en escena,

Calderón nunca las representa como partícipes de estos triángulos de deseo sino como más bien como el objeto por el que la pareja de dobles (marido y amante) compite. Al hilo de estas dinámicas de rivalidad, Cesareo Bandera hizo mucho hincapié en la importancia de los celos para entender la momentánea frialdad de unos personajes que invocan permanentemente un código tan abstracto como el de la honra mientras que momentos antes han manifestado profundas y violentas pasiones.

Así, Bandera no dudó en desmontar la coartada de la honra y afirmar de forma tajante que el de Calderón es un teatro de los celos. No obstante, consideramos que no debemos obviar otras muestras de vulnerabilidad de los propios maridos como el “miedo al daño” que señala el propio Bandera o las muchas faltas de su virtud nobiliaria que han observado otros autores y que no creemos que se expliquen únicamente por los celos. Recordemos en este sentido cómo se nos presenta el duque de Ferrara en *ECSV*, acusado de no ser digno del cargo que ostenta por su afición a los lupanares y la dejación de su responsabilidad de dar un heredero al ducado.

Calderón presenta más matices en la imagen del carácter de los maridos que proyecta en sus dramas de honra, cuyos papeles no coinciden con el del poderoso de la obra, como sí ocurre en el caso de *ECSV*. En el caso de Calderón, el marido suele tratarse de un noble que tiene un poderoso cerca durante la obra. La relación entre don Juan y don Lope en *ASASV* nos parece paradigmática del carácter de estos maridos, pues es tal el miedo a la opinión ajena que experimenta don Lope que ni siquiera le cuenta a su amigo del alma que cree que su mujer está cometiendo adulterio. Es decir, la suspicacia y el miedo a una futura desdicha aparece de forma marcada en los tres casos, ya que el marido parece anticiparse al adulterio que va a sobrevenir. Sin embargo, no podemos ignorar una característica propia de estos dramas de Calderón que señalaron tanto Vitse como Arellano: los maridos, de hecho, encuentran claros indicios de que sus mujeres les están siendo infieles, no basta con afirmar que los imaginan, pues sería falsear lo que ocurre en las obras, en las que se conjuga su propia anticipación con pruebas aparentes.

Por ello, aunque la suspicacia sea uno de sus rasgos sobresalientes (y la ley del miedo bajo la que viven sus mujeres, y el silencio que se respira en sus casas...), no estamos describiendo a asesinos gélidos ni a grotescos personajes paranoides. Consideramos que Calderón logra transmitir, principalmente mediante la figura del atormentado marido, la neurótica vulnerabilidad del vínculo matrimonial, expuesto a todo tipo de amenazas desde que se instituye. De hecho, la escisión esquizoide que experimentan los maridos, divididos entre lo público y lo privado, conduce a imágenes tan fuertes como el canibalismo de Gutierre (como pone de relieve López-Peláez, 2009: 204), a la afirmación de varios maridos que sienten ser la serpiente que provocará su propia destrucción.

Esa peligrosa sacralidad del lazo conyugal no aparece en ningún momento, sin embargo, ligada al ámbito de lo religioso o lo moral, sino que es una sacralidad absolutamente profana y vinculada al yo social de unos personajes que, como ya señalaba Eugenio Trías, viven hacia afuera pues no poseen intimidad. Así, los celos de estos maridos tampoco son de tipo romántico exactamente, ni exacerbados, son más bien unos peligrosos “celos de honor”, como los llamó Regalado, pues combinan lo pasional y lo cerebral, lo íntimo y lo social.

En este sentido, el marido de *EPDSD* nos puede parecer un personaje más “familiar” o menos monstruoso que los maridos de las otras tragedias de honor, puesto que don Juan Roca actúa de forma más pasional que sus antecesores y, en su caso, parece primar lo impulsivo en sus acciones. No obstante, a pesar de matar a su mujer de un modo mucho más zafio y menos calculado y ritual que Lope o Gutierre, también invoca de nuevo permanentemente el código honroso como motivación básica para actuar. De hecho, hemos constatado que las menciones a la honra o al honor son mucho más numerosas que las de los celos en cualquiera de las piezas y creemos que esa *pasión por el honor* responde efectivamente a la vulnerabilidad que tantos autores han señalado en ellos. No podemos olvidar que en todos los casos, esos mismos maridos han

dado cálidas muestras de cariño a sus esposas, a la par que son perfectamente capaces de planear un frío asesinato una jornada más tarde.

Paralelamente, hemos observado con cierto asombro que los amantes que retornan por sorpresa y que tradicionalmente han sido asociados al “amor” por la crítica (mientras que el esposo lo era al “honor”) no se comportan, de hecho, de un modo menos violento que el marido. El abandono de Enrique a Mencía hasta en dos ocasiones, el secuestro de Serafina o la peligrosa insistencia de Luis ponen de manifiesto que los amantes, en los tres casos, propician de forma absolutamente egoísta la escalada de la violencia. Los pasos en los que el marido se hace pasar por el amante en la oscuridad y que contribuyen a acelerar la solución final acentúan esta clara indiferenciación entre personajes, a subrayar la notable falta de *virtus* nobiliaria con que actúan todos los personajes, tanto amante como esposo. Así, en estas piezas la relación triangular básica (marido-amante-mujer) se ve acompañada por otras dinámicas de deseo que se extienden al resto del cuerpo social y que, en su conjunto, parecen acelerar su pendiente trágica debido a los constantes augurios y negros presagios que jalonan las obras.

Por ello, por una parte, consideramos que la teoría mimética resulta de gran utilidad a la hora de trazar las dinámicas de deseo que padecen los personajes en estos casos y que creemos responden absolutamente a los esquemas triangulares que describió Girard, figura que contribuye a desdibujar esquemas más maniqueístas y simplistas del tipo marido-malo vs. amante-bueno. Por otra parte, nos ha resultado palpable tanto la desjerarquización social como la consiguiente extensión del deseo al cuerpo social que se vislumbra en estas piezas y que Girard describe de forma magistral en su análisis de la obra de Shakespeare.

Hemos analizado también otros modelos dramáticos de la honra posteriores y que presentan ciertas diferencias con el de Calderón: en *Del rey abajo, ninguno* la acción dramática se modela ya de otro modo, puesto que don Mendo no conoce a

Blanca antes de que empiece la obra y porque en realidad tanto García como él intentan obtener a toda costa los favores del rey. Es decir, la presencia de la figura real (y los favores y elogios que otorga, como la banda roja) excita la violencia entre ambos, a la par que desata la confusión de su propia persona con la de don Mendo al entregarle la famosa banda. En este caso, la relación entre don Mendo y Blanca es totalmente esquemática (no se conocían antes y prácticamente no cruzan palabra) mientras que ambos personajes masculinos parece otorgar más importancia a la opinión que en la corte se tenga de ellos. Pareciera pues que la excusa del amor haya quedado desdibujada y que aparezcan con mayor claridad dinámicas sociales que nada tienen que ver con el deseo amoroso.

Por otra parte, en *La fuerza de la ley* el modelo dramático es muy similar al de las obras de Calderón aunque presenta también otras influencias, como por ejemplo la de *El mayor monstruo del mundo*, u otras obras en las que el poderoso es parte central del conflicto. Este personaje está en el origen de la tragedia, condiciona la *hamartia* de malcasar a Alejandro y Aurora y desata la rebelión popular cuando pretende hacer cumplir su palabra y cegar a su hijo. Este rey, que después incumplirá por segunda vez la palabra dada, aparece claramente como determinante en el origen de las relaciones de rivalidad entre Demetrio y Alejandro. Esto es, el drama de Moreto parece más complejo que los aparentemente sencillos triángulos de Calderón, pero creemos que esta pieza recoge esquemas actanciales ya sugeridos por el propio Calderón o por Lope.

Así las relaciones de rivalidad (y las estructuras triangulares descritas por Girard) parecen recorrer todos los dramas de honra y nos ayudan a comprenderlos en profundidad. No obstante, cada dramaturgo opta por una solución a la hora de presentar este conflicto violento. Si Ruiz Ramón acertaba plenamente cuando describía las relaciones en estas obras por oposición de parejas, creemos que faltaba en el conjunto de los trabajos críticos un análisis más profundo de la figura del poderoso, siempre débil, que condiciona en mayor o menor medida el desenlace posterior de la trama por su dejación de funciones. En otras de las obras analizadas (*ECSV* o *LFDLL*) el *barba*

forma parte del triángulo de deseo, mientras que Calderón prefirió mostrarlos como síntoma mismo de la extendida imperfección moral de los personajes. Esa misma crisis identitaria de la que dan cuenta casi todos los personajes (especialmente los hombres, en el mundo de Calderón) la ejemplifica a la perfección el trasfondo bélico que se adivina en muchas obras así como cualquier contexto de inversión del orden establecido (la mascarada de *EPDSD*, por ejemplo).

Hemos mencionado que todos los personajes de Calderón dan cuenta de carecer (en algún punto de la acción, por lo menos) de la virtud que debiera esperarse de un noble. En este sentido, Parker señalaba la existencia de una culpa compartida en la tragedia calderoniana. Aquí incluimos también a las mujeres que, lejos de actuar de manera intachable, cometen permanentes errores que también contribuyen a su desgracia posterior. Sin embargo, hemos querido insistir en el hecho objetivo de su inocencia. Ninguna, ni tan siquiera Leonor en *ASASV*, es culpable de adulterio y no creemos que sea casual que este hecho haya sido tan discutido por la crítica. Nuevamente, consideramos que las teorías girardianas contribuyen a esclarecer este punto, puesto que dan una cabal descripción de las características del chivo expiatorio “idóneo”, esto es, que parece culpable sin serlo.

Así, Girard establecía que, a pesar de su inocencia, el conjunto de la comunidad ha de considerar que el chivo expiatorio es realmente culpable o, por lo menos, fingirlo para que su sacrificio funcione. Por ello, en la ambigüedad que ha destacado la crítica (las imprudencias femeninas, sus errores) radica el arte de Calderón para hacer tragedia: consideramos que la mujer es inocente aunque no lo parece, y aquellos personajes que saben de su inocencia callarán cuando se cometa el crimen, por lo que se harán automáticamente cómplices de la versión oficialista. No creemos, como hemos señalado, que un autor de claro corte probabilista -por causa de su formación jesuítica- hiciera un uso inconsciente (ni inocente) de las nociones mismas de inocencia o culpabilidad. Como apunta la teoría mimética en este sentido, nunca habría culpables ni

inocentes totales¹¹⁰, sólo víctimas que *parecen* culpables y concitan unanimidad al respecto por lo que su muerte no será vengada.

En este sentido, en el universo calderoniano ninguna de las tres muertes femeninas es susceptible de suscitar posterior revancha: así, resulta sencillo encontrar características que señalen su pertenencia al grupo social no hegemónico, principalmente su condición femenina, subalterna por excelencia y de un modo particular en el Siglo de Oro. Recordemos, no obstante, que en *ECSV*, el drama de honor fundacional, Lope decide mostrar con claridad que el adulterio se produce de facto y que es además recurrente. Así, podemos constatar que no cumplen por completo con las características que señalaba Girard. Bien es cierto que ella es mujer y extranjera, mientras que él es un hijo bastardo y susceptible de heredar, condiciones en principio favorables para que su sacrificio funcione a modo de ritual purificador, pues ambos están ligeramente al margen del grupo hegemónico. No obstante, la evidente culpabilidad de adulterio (que no de incesto, como hemos destacado) cambia por completo la percepción de sus muertes, pues aunque podrían parecer casi accidentales a ojos de un incauto, casi todos los personajes saben de hecho de su culpabilidad.

También hemos querido destacar que, como señalaba Girard, ninguna de sus muertes será vengada *a posteriori* y todos los personajes del universo dramático las aceptan (salvo tal vez el mortificado silencio de algún criado). Creemos que este pacto dramático que Calderón establece con su público, según las teorías de Girard, garantizaría la eficacia del sacrificio. Ciertamente es que la mera condición de mujer hacía vulnerables a estos personajes y que esta característica era absolutamente verosímil para el público de ayer (y de hoy). Pero, insistimos, en el universo de la honra calderoniana no cabía la posibilidad de tomar venganza o justicia por la muerte de estas mujeres y esta era una elección consciente de un dramaturgo que bien podría haber optado por

¹¹⁰ Como dice Charles Ramond (en prensa) debemos hablar de “culpables” e “inocentes” *citacionales*, es decir, insertos en un relato de absolución o culpabilidad.

otras soluciones, como hacía en otros géneros donde el honor funcionaba de un modo muy distinto.

Recordemos que en *ECSV* de Lope los cadáveres de Casandra y Federico quedaban públicamente expuestos y, aunque el grueso de los personajes conociese la verdadera causa de sus asesinatos, todos aceptaban el tácito pacto de la *méconnaissance*, pero esto no resulta tan chocante para un espectador que sabía de la probada y repetida culpabilidad de los amantes. En este sentido, tras las obras de la honra conyugal calderoniana, Moreto o Rojas Zorrilla resquebrajan el extraño silencio final de las obras de Calderón de dos modos distintos: Rojas trunca el final y sustituye a la víctima inocente por el culpable real, facilitando la catarsis, aunque ocultando la condición sacrificial de la violencia. Blanca es un chivo expiatorio demasiado perfecto, que se ofrece voluntariamente a morir, pero el marido *sabe* a ciencia cierta que es inocente, por lo que habría sido una brutalidad asesinarla desde el punto de vista de la acción dramática: resulta imposible pretender que Blanca fuera culpable de adulterio por mucho que ella se ofrezca voluntaria a morir. Por otro lado, Moreto desvía la mirada del espectador hacia el universo de lo cómico, facilitando que la seriedad del final se deslice hacia la risa y la desacralización por las continuas intervenciones de los graciosos, y a pesar de que Aurora cumpla las características típicas de la mujer asesinada por un caso de honra, lo burlesco le escamotea gran parte de su poder exorcizante de la violencia. Por tanto, sólo en Calderón nos hallamos frente a estos finales tan sumamente trágicos como desconcertantes: el espectador sabe que las mujeres no han cometido adulterio, también lo saben algunos personajes en escena, pero nadie alzaría la voz para desvelar la arbitrariedad de la violencia.

Al margen de las largas consideraciones acerca de la culpabilidad o inocencia de las mujeres, otro asunto que ha concitado serias controversias es el estatuto de las quejas de los maridos contra el honor en este subgénero dramático. Tanta es la extrañeza que han causado estas diatribas que ciertos críticos han abogado por la consideración del marido como una doble víctima del sacrificio que se escenifica, una suerte de víctima

incruenta pero en ocasiones más sufriente incluso que la mujer asesinada. Sin embargo, Bandera se opuso con firmeza a esta perspectiva cuando afirmó que el marido rechaza asumir el papel de víctima y lo deposita en su totalidad sobre los hombros de su mujer, poniendo así en evidencia el desgaste de un rito del honor que no sabría provocar la adhesión de *antaño*.

Si bien Bandera resulta muy clarividente en sus apuntes, consideramos que no se detiene lo suficiente en ese “*antaño*” mítico que, en realidad, no tenía (desde luego en el Siglo de Oro) un equivalente en la sociedad. La principal trampa de los dramas de honra está en considerar que había realmente un código de la honra tan opresivo como el que aparece en escena y que dicho código precisase además de ser denunciado por parte de Calderón. Así, como preguntaba lúcidamente McKendrick, si el código no funcionaba realmente como en las obras, ¿por qué habría de oponerse el autor a un ente ficticio? Recordemos en primer lugar que no es el autor sino el personaje el que se queja de las exigencias del honor aunque, de todos modos, no vemos mayor problema en que un personaje de ficción se queje de un código de honor ficticio y, en este sentido, convencional. Dicho de otro modo, las palabras de un personaje no tendrían por qué comprometer la ideología de un autor.

Sin embargo y a pesar de esta radical afirmación, sí que creemos que había un elemento en la realidad del espectador que había sido “miméticamente traspuesto” a una ficción teatral y que era susceptible de establecer vías de comunicación emocional con el público. Así, el marido no *solo* se queja de la injusticia de un código que considera bárbaro, o por lo menos no siempre en esas largas tiradas. De hecho, aunque en el imaginario de estas piezas se recuerden versos del tipo “honor, mucho me debes” o “¡que a otro mi honor se sujete!”, hemos analizado el conjunto de estas tiradas en las que se pone de relieve, principalmente, la mala suerte del sujeto dramático, que considera que no ha nacido para cambiar estas leyes aunque lamenta que le haya tocado precisamente a él lidiar con un caso de honor. Así, se duelen más de su mala suerte que de la existencia de un código opresivo.

Es más, estas tiradas de versos suelen estar a caballo entre lo cerebral y lo pasional, entre el arrebato de celos y el lamento, pero ninguno de los maridos concluye que haya de rebelarse contra esta costumbre sino que parecen estar más bien abducidos y carentes de capacidad crítica. Las críticas contra el honor se ven inmediatamente seguidas de la decisión de acatar todas sus exigencias y de, a la vez, salvar la propia imagen. A este respecto, queremos recuperar una idea de Taylor (2008) según la cual la honra en el Barroco sería más bien un instrumento retórico útil para vehicular los propios intereses, esto es, que el recurso a la honra habría servido a estos maridos como herramienta para solucionar sus celos, su sensación de vulnerabilidad en el seno de la comunidad... En definitiva, no consideramos estas quejas más que en la línea de lo convencional en el género aunque sí que creemos que el dolor de los maridos es *real* y responde a esta sensación de desamparo que tan bien han descrito autores como Morón Arroyo o Ruiz Ramón. La fragilidad del estatuto nobiliario quedaría plenamente reflejada en esas dolorosas quejas que no deberíamos interpretar de un modo demasiado literal.

Así, para no convertirse ellos mismos en víctimas de su honor, tanto don Lope como don Gutierre urden un macabro plan que, como hemos analizado y han destacado tantos otros críticos, tiene marcados tintes sacrificiales en el caso de *EMDSH*. Las velas, el altar, el uso del tafetán, la sangre¹¹¹ que corre, el recurso al verdugo-barbero ponen de relieve ese marcado ritual sacrificial cuya víctima se expone ante los ojos del espectador, entre el horror y la divinización. En este sentido, en *ECSV* encontramos un modelo perfecto de este ritual sacrificial: el duque usa de Federico como de un verdugo interpuesto para matar a Casandra, se respira asimismo una marcada atmósfera ritual que se pone de manifiesto en la cara tapada de Casandra, en la voluntariedad de Federico, que no llega a resistirse a los saldados de su padre,... El propio duque usa abundantemente la metáfora del justo juez que tanto emplearán a posteriori los maridos

¹¹¹ Dice Trías (1988:126) al respecto de la importancia de la sangre en *EMDSH* que “toda la obra es un goteo insistente, obsesivo, feroz de sangre derramada”.

mientras deliberan qué hacer con su honor manchado. La influencia de *ECSV* en la escenificación ritualista de la violencia en *EMDSH* resulta innegable y parecería constituir lo propio del género.

No obstante, aunque en *ASASV* sí que identifiquemos una cierta preparación de los crímenes y un claro intento por esconder su condición de venganza, así como un cierto empleo del simbolismo del agua y del fuego como elementos purificadores, no podemos hablar de una muerte que reúna características sacrificiales como la de Mencía. Qué decir de *EPDSD*, crimen que don Juan resuelve con dos disparos a bocajarro prácticamente a la vista de los demás personajes y de los espectadores y que enlaza automáticamente con el anuncio de una nueva boda. No queda, en esta última obra, ni rastro de los sombríos acentos de *EMDSH* ni de la resistencia de Gutierre a casarse de nuevo. Este *lieto finale* se cierra con las conciliadoras palabras de los padres de los amantes así como del Príncipe, que traen a nuestra memoria el típico final de la comedia nueva.

Ya hemos argumentado, no obstante, que estas nuevas bodas (la de Gutierre, la del Príncipe) no auguran precisamente la felicidad posterior. Sí que creemos que el público ha recibido suficientes indicaciones sobre los personajes históricos o ficticios como para saber que la justicia poética va a desbordar la realidad escénica y afectará a unos personajes culpables de complicidad con unos crímenes injustos. Además, como tantas veces hemos resaltado a lo largo de la exposición, las bodas no son nunca, en el universo de la comedia nueva, el augurio de la felicidad que parecen prometer, sino el anuncio de una futura tragedia.

Por otro lado, aunque no podamos ni remotamente calificar el crimen de *EPDSD* de sacrificial en términos girardianos, las tres obras se cierran de un modo idéntico y que, creemos, contiene una de las claves de las obras. Por una parte, con víctimas que no se resisten y que acatan –aunque con distintos grados de voluntariedad– el terrible destino que les espera a manos de sus maridos. Acto seguido, tras un crimen que adopta

cada vez una forma distinta, la comunidad teatral se reúne en escena a torno a la víctima y, por lo general, el poderoso o *barba* pronuncia unas palabras que automáticamente convierten la venganza privada en un ritual comunitario, cosa que sucede en las tres obras. Curiosamente, en *EPDSD* se ofrece a los padres la posibilidad de vengarse (y entrar en la lógica de lo privado y la justicia) pero ellos prefieren integrarse en la retórica de la honra que predomina en los finales de estas piezas.

Ya en *ECSV* se produce esta entrada de todos los personajes en el final, representando así al conjunto de la comunidad, cuando se sacan los cadáveres de Federico y Casandra. El duque pronuncia unas estremecedoras palabras (“llanto sobra y valor falta”, III, v. 3015) que van seguidas de la obscena mentira de afirmar que Federico mató a Casandra por heredarle. Este clásico final en que se encubre y oculta lo que se ha descubierto (el adulterio, la violencia del padre) reunifica a una comunidad que ha vivido en sus carnes la amenaza de la ruptura representada por la guerra, fuera de escena, y por el adulterio -¡y el incesto!- en escena. Todos los dramas de Calderón finalizarán de un modo similar, como si los personajes no vieran el cadáver que el dramaturgo ha querido que esté en escena.

No obstante, en *Del rey abajo, ninguno* se produce un cambio muy notable a este respecto: como hemos comentado, el modelo de acción es muy distinto al calderoniano, y esas diferencias destacan de forma más acusada en la conclusión de la obra, que invierte por completo los finales típicos del género. Así, la inmaculada Blanca es sustituida por don Mendo, el vil culpable, cuyo cadáver permanece fuera de escena y no precisa de su presencia para reunir a la comunidad en torno a sí. La lógica interna de los dramas de honor queda profundamente trastocada, pues la brutalidad del crimen que iba a cometer García ha quedado expuesta a plena luz del día, ya no concita la adhesión de un público que ha visto como el labrador ha intentado hasta en dos ocasiones dar muerte a su mujer. Sin embargo, creemos que esta obra que en principio denuncia la barbarie del código del honor lo asume en realidad más fuertemente, porque no muestra las injustas consecuencias últimas del mismo.

Por el contrario, la vía de la desacralización de *LFDLL* sí que parece funcionar a modo de abierta revelación de la violencia, puesto que en una misma obra se muestra la brutalidad de un crimen de honor (encarnado en el cuerpo en la escena de Aurora) y a la vez se tilda de “pataratero” a un honor denostado y permanentemente cuestionado. No obstante, también en esta obra se hará el anuncio de una nueva boda, en la tradición calderoniana, que le dará el contrapunto oficialista al cuestionado uso de la violencia en la obra. Asimismo, hemos destacado que también en *EMDSH* y *EPDSD* se auguran nuevos casorios que, en ambos casos, cuentan con la activa participación del poderoso: en *EMDSH* el rey Pedro ha de obligar a Gutierre a casarse con Leonor, mientras que en *EPDSD* es el propio Príncipe quien se ofrece a casarse con Porcia para hacer también él una “notable acción”. Creemos que este giro tan brusco de la trama, especialmente acusado en este último caso, pudiera deberse a la zafiedad del crimen que el *barba* trata de equilibrar con un supuesto final feliz que anuncia, en realidad, otra futura tragedia.

Como habíamos comentado, este tipo de maniobra de distracción parece armonizar con la definición girardiana de la *méconnaissance*, que se manifiesta en la ignorancia voluntaria con la que todos acogen este giro hacia lo cómico. Si bien hemos señalado que ciertos personajes dan discretas muestras de saber qué crimen se oculta con la nueva boda, ninguno habla en el momento final en voz alta. El susurro de don Juan al rey Sebastián en *ASASV* es el claro paradigma del pacto de silencio que se establece en el final de todas las obras. En este último caso, don Lope de Almeida no se vuelve a casar, pero se vincula a la fuente de honor alternativa por antonomasia, esto es, la figura del rey. La intimidad negada de este personaje lo vuelve trágicamente vulnerable e incapaz de individualizarse, a la par que parece desviar la atención del cadáver de Leonor que está sobre el escenario, pidiendo justicia.

Por tanto, a pesar de la ausencia de un ritual sacrificial explícito en *ASASV* y *EPDSD* hemos concluido, en la línea de Petro del Barrio, que el cierre de estas piezas da cuenta de la unanimidad de la comunidad en torno al chivo expiatorio. Este paso de lo privado a lo público se efectúa por la honra, motivo que opera la transformación de una

pasión en una razón fundada y, esto es lo importante, sagrada. No obstante, Bandera señaló el inevitable desgaste de este símbolo que se podría percibir no tanto en las quejas de los maridos como en la cantidad de personajes que en estas obras conoce, en realidad, los motivos privados que se esconden tras un aparente accidente desafortunado. Bandera aduce que la honra ya no lograba la adhesión del público, pues era un motivo demasiado “medievalizante”, así que las obras cumplirían el papel de mostrar la brutalidad de la violencia que implica la honra sin desvelarla abiertamente. También Morón Arroyo apuntó a los finales que producen “extrañamiento” en estas piezas, cierres que provocan una cierta distancia entre el público que las ve y lo que en ellas transcurre. De hecho, los espectadores saben más que los maridos, con quien de forma automática podemos imaginar que entran en conflicto emocional.

Recordemos que ya desde *ECSV* ciertos personajes (Aurora, Batín, etc.) conocen la infidelidad de Casandra y Federico y saben los motivos que se ocultan tras el fatal desenlace. Es decir, que desde el primer drama de honor la versión del marido no es creíble para el público, porque tampoco lo es para los mismos personajes que están en el escenario. Conviene señalar aquí que Lope, en su primer manuscrito de la obra, apuntaba a un final muy similar a los de Calderón; esto es, que el duque pedía a Aurora en matrimonio. Como afirmaba Couderc, esta opción transgresora (imbricar a tal punto la tragedia neoaristotélica con la comedia nueva) debió parecerle demasiado indecorosa a Lope, por lo que optó finalmente por la solución más clásica de cerrar la obra en tonos fúnebres. En las obras posteriores a Calderón que hemos analizado ocurre precisamente lo contrario: en *LFDLL* el desgaste del motivo de la honra es obvio en muchos aspectos, sobre todo porque acaba exactamente como las obras de Calderón (en muerte y boda) pero esta violencia ha convivido con un permanente discurso desacralizador que ha minado el discurso oficial a través de su baja comicidad. Esta obra, pues, recurre a la risa para denunciar una violencia que sin el distanciamiento de lo cómico produce mucha incomodidad.

Por otra parte, creemos que el “justo” final en *Del rey abajo, ninguno* oculta en cierto modo la injusticia de un código violento, que desde luego no funcionaba como tal en la sociedad pero que a pesar de estar en vías de agotamiento teatral (como género de moda) prevalece en el imaginario de un modo más acusado cuanto menos funciona en la vida real. Cuánto más débiles son los lazos reales, más fuertemente se ha de buscar la cohesión simbólica de la comunidad en torno a una idea, la de la honra en este caso.

5.2. Calderón como paradigma de la violencia ritual de la honra

Así, en definitiva, nos parece que una deconstrucción girardiana de las obras de Calderón así como su comparación con otros dramas de honra contemporáneos se postula como una clave interpretativa válida de los aspectos más crípticos de estas obras. Principalmente, hemos hecho hincapié en sus finales, que quedan súbitamente iluminados por la noción de *méconnaissance* o ignorancia voluntaria de la violencia que aquí aparece, así como en la necesidad de no quedar cegados por la idea misma de la honra ni por la de los celos. Aunque pueden ayudar, no consideramos que estos elementos deban ocultar la violencia estructural¹¹² que estos crímenes manifiestan, violencia especialmente notoria en el cierre de las obras. De hecho, don Juan Roca o don Lope piden explícitamente la muerte para sí, como sucede cuando este último le dice al rey “con vos iré, donde pueda / tener mi vida su fin, / si hay desdicha que fin tenga” (ASASV, III, vv.957-59).

Los maridos recurren a una suerte de razón de estado, de necesidad superior según la cual el fin justificaría los medios, y que desde un punto de vista girardiano queda parcialmente al descubierto: ese *supuesto* código de la honra está en realidad totalmente vacío, pues es habitado por los *Otros*, la mirada ajena y la fuerza opresiva de la opinión, en definitiva, por los que requieren de una víctima para completar este ciclo de la violencia. Y si bien esta conclusión nos resulta de todo punto inaceptable desde un punto de vista moral, resulta totalmente verosímil (y necesaria) desde un punto de vista sacrificial. Dicha violencia debe ser expulsada del universo dramático, donde ha ido progresivamente en aumento mediante innumerables dinámicas imitativas.

Por otro lado, quisiéramos destacar la maravillosa función estética de la honra, resorte dramático perfecto para plasmar las dinámicas de deseo del hombre moderno y

¹¹² Recordemos que Trías califica esa violencia de “verdad del deseo.” (1988: 129)

que, además, requiere de un molde trágico (así como de la distanciaci3n de los elementos c3micos) para producir una semi-anagn3rasis, para ocultar y desvelar a un tiempo que se ha cometido un crimen, que no era un sacrificio inocente –o un accidente– sino que las “nuevas diferencias” (como las llamaría Foucault) conducen a letales dinámicas imitativas por entrar en el círculo de los elegidos, de los depositarios de la honra, de la nobleza, en suma.

Queremos se±alar que si bien el camino que hemos recorrido puede ser original, es asimismo cierto que hemos hallado a otros muchos autores crítics que, bebiendo de tradiciones bien distintas, coinciden con nuestras conclusiones principales. Así, por ejemplo, Heigl se±ala que “the dead bodies at the end of the plays illustrate the contradictions inherent in civilization: order, difference and reason as the key elements of civilization are won through the exercise of violence over the invented deviant” (2002: 339).

Del mismo modo, López-Peláez argumenta en sus conclusiones sobre los dramas de honra de Calder3n que la norma se inventa un infractor para que se produzca de forma milagrosa un desvío, para que la ficci3n, a trav3s del signo de la honra, pueda ilustrar el paso de una sociedad medieval a una sociedad moderna de individuos inseguros que recurren a la violencia para que pueda darse, por tanto, el retorno al orden (mediante el rito, a±adimos). Reiteramos la importancia de la ocultaci3n que ya había se±alado Ruiz Ramón y que toma un significado nuevo en las teorías sacrificiales de Girard, dado que este silencio final asemeja al marido y al rey en una pantomima de la justicia tal que precis3 que autores como Wilson (1980) inaugurasen una corriente crítica de tipo “extratextual”. Estas teorías aseguraban que la justicia de la pieza se produce en realidad fuera de escena, en la Historia misma, a trav3s de las muertes del rey Sebastián o del rey Pedro, y que el espectador sería consciente de estos castigos extratextuales.

Alfonso de Toro lo expresa de un modo similar cuando afirma que si bien el final de estas piezas sería aparentemente restaurador, en el receptor se desvelaría un plano superior, crítico, no exactamente catártico pero sí de “toma de conciencia de las insuficiencias, contradicciones y carencias del sistema” (1998: 540). Es decir, que la calculada ambigüedad de los dramas de honor (entre lo trágico y lo lúdico) tendría una explicación, y que “la elevada entropía del mensaje del drama de honor está en la ambigüedad básica descrita” (de Toro, 1998: 524).

Así, este concepto dramático del honor cifra su peculiaridad en la transgresión de una norma literaria, convencional, pero que da cuenta de una pérdida de referentes que conduce a la idolatría en una sociedad claramente en crisis. En este sentido, Walter Benjamin también hizo hincapié en lo que él identificaba como la habilidad del drama español para resolver “los conflictos propios de un estado creatural privado de la gracia” (1990: 67). Girard explica perfectamente esta vulnerabilidad del sujeto en *MRVR* y, gracias a aplicar sus esquemas triangulares del deseo, hemos comprobado cómo esas mismas dinámicas se producen a lo largo y ancho de la escala social, desde la obvia imitación de los criados a la grave imitación de los reyes y poderosos en las obras. Evidentemente, cuando se pasa de imitar a Dios o a los santos a imitar al prójimo, la violencia se acelera y paradójicamente se extiende la idolatría.

Creemos que la idea de la honra en los dramas de honor conyugal de Calderón no puede explicarse más que desde este concepto, pues se ha convertido en el nuevo ídolo secular al que se sacrifica hasta lo más querido. La comunidad toda, al final de las obras, sanciona con su terrible silencio la religión comunitaria según la cual, como adelantaba Girard, los hombres se han convertido en dioses los unos para los otros. La peste de la honra es adorada como si fuera sagrada e intocable, puesto que proporciona paz y violencia a un tiempo, actúa como el *pharmakon* que inculca la violencia en la comunidad y a la vez la expulsa.

En conclusión, no aspiramos a explicarnos todos los motivos que latían en Calderón al componer estas piezas en un molde concreto, absolutamente de moda y que garantizaba el éxito de público, pero no podemos negar que las estructuras que hemos abstraído de las obras de René Girard iluminan aspectos más ambiguos: en primer lugar, aparece una sociedad moderna ya en serio peligro de desjerarquizarse y en la que todos se imitan y, en segundo lugar, se observa el empleo de la violencia como un modo de restaurar la paz social en torno a una víctima cuyo cuerpo femenino del escándalo trata de sepultarse bajo la idea de la honra. Así, Jesús López-Peláez también cree ver en la honra el “miedo a la destrucción de un orden social basado en la adscripción casi inamovible a determinados estamentos” (2009: 292) y que habría pues de cifrarse en el honor de opinión.

Coincidimos con este autor en este punto aunque consideramos que Calderón presenta la desaparición del honor-virtud como algo ya absolutamente realizado (y no en proceso de transformación, como sugiere Lopez-Peláez), pues la honra siempre aparece en sus dramas de honra muy vinculada tanto al estamento social de la nobleza como a la propia subjetividad barroca, absolutamente abducida por el nuevo ídolo secular. No creemos que sea casual que todos los personajes se aferren de forma desesperada a un elemento que viene de afuera, a una convención social (y literaria, no lo olvidemos) que facilita la dramatización de una profunda crisis existencial.

Por ello, no podemos concluir de forma simplista que Calderón rechaza el código de honor, puesto que es el elemento que mantiene cohesionada a la comunidad, y la evidencia se halla en el peligro que conllevan estos personajes que no respetan la honra ajena. Tampoco creemos que los maridos encarnen, como sugieren López-Peláez o Vitse, el honor-virtud por cumplir con sus obligaciones, puesto que en ese caso Calderón no habría recurrido a mostrar de forma tan obvia la inocencia de las mujeres y habría elegido dramatizar la historia de mujeres realmente *adúlteras*. A propósito del papel femenino en estos dramas, queremos traer a colación las últimas reflexiones de Girard en torno a Shakespeare, pues subrayan que en su último periodo tematizaba

sobre todo la violencia sobre las mujeres, como Calderón, mostrando sin denunciar abiertamente los esquemas que conducen al sacrificio.

Por otra parte, también conviene vincular la idea de honor con un mecanismo de cohesión social mediante fórmulas intimidatorias de poder, puesto que funcionan mecanismos tanto de oposición interna como externa: por un lado se difunde la capital importancia de la honra y, paralelamente, se restringe su acceso al tercer estado. Asimismo, el individuo que ha de defender su honra se encuentra absolutamente aislado mientras que, precisamente, la defiende para poder socializarse en el seno de la comunidad. Así, este elemento resulta totalmente equiparable al *degree* de Girard, pues establece el orden jerárquico social que garantiza la paz y, a su vez, da cuenta del peligro de guerras y desórdenes sociales inminentes cuando es amenazado.

Mediante los dramas de honor (y el discurso secular de la honra conyugal), lo periférico y lo marginal (lo excepcional, en definitiva) se convierte en simbólicamente central, en paradigma de la poética de la transgresión que ha de ser sofocada con los incómodos silencios finales de las obras de Calderón. Precisamente ahora que nuestro yo es tan absolutamente social nos viene también dado por la imagen y se juega casi por completo en el espacio público creemos que estos dramas podrían reactualizarse en escena usando de esa misma angustia que carece de certezas pero que es, inevitablemente, violenta y sacrificial.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

IV. 1. Fuentes primarias

ALONSO DE CARVALLO, Luia. *Cisne de Apolo*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1958.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Dramas de Honor*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1956, 2 vols.

_____, *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid: Castalia, 1989.

_____, *El pintor de su deshonor. The painter of his dishonour*. Edited and translated with a commentary by A. K. G. Paterson. Warminster: Aris & Phillips; Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press International Inc., 1989.

_____, *El médico de su honra*, ed. A Armendáriz. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

_____, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen. Madrid: Cátedra, 2011.

COTARELO y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

_____, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911. Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

MORETO, Agustín. *La fuerza de la ley* / ed. Esther Borrego, en *Comedias de Agustín Moreto, I* / dir. María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 2008.

ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Del rey abajo, ninguno*, ed. de B. Wittman, Madrid, Cátedra, 1980.

VEGA, Félix Lope de. *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy (ed. y prólogo) Barcelona, Crítica, 2009.

ZAYAS y SOTOMAYOR, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2004.

IV. 2. Fuentes secundarias

ÁLVAREZ SELLERS, M^a Rosa. “La configuración dramática del personaje femenino en *El médico de su honra* y en *Los cabellos de Absalón*”, en Ángel López García y Evangelina Rodríguez Cuadros (eds.), *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*, Valencia, Universitat de València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1991, pp. 27-41.

_____, “Conversión y honor, religión y parodia: *El mágico prodigioso* vs. *El médico de su honra*” en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid: Ediciones Júcar, 1992, pp. 395-410

_____, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997.

_____, “De lo bello a lo siniestro: la tragedia amorosa”, en *Estudios de filología, historia y cultura hispánicas*, Milagros Aleza-Izquierdo y Angel López García (coords.), València: Universitat de València, 2000, pp. 49-58.

_____, “¿'Los casos de honra son mejores'? Moreto o la deconstrucción de la tragedia”, en *Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity, Revista eHumanista, Journal of Iberian Studies*, Vol. 23, 2013, pp. 21-60

ANDRIST, Debra D. *Deceit plus desire equals violence. A girardian study of the Spanish “comedia”*, New York: Peter Lang, 1989.

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

_____, “Decid al Rey cuanto yerra: algunos modelos del mal rey en Calderón”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 149-180.

_____, “Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón”, en *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

_____, “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega”, *El arte de hacer comedias: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2011, pp. 91-122.

_____, “Las caras de la violencia en el Siglo de Oro”, en *Violencia en la escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. New York: IDEA, Batihoja, n. 9, 2013, pp. 9-21.

ARMENDÁRIZ, Ana. “El sentido y los sentidos de *El médico de su honra*” en Calderón de la Barca, P. *El médico de su honra*, ed. A Armendáriz. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 11-231.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et la peste*. Paris: Gallimard, 1964.

AUBRUN, Charles. *La comedia española (1600 - 1680)*. Madrid: Taurus, 1968.

BAJTÍN, Mijáil. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974

BANDERA, Cesáreo. *Mímesis conflictiva*. Madrid: Gredos, 1975.

_____, *El juego sagrado* Sevilla: Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Trad. Esther Hernanz de Álvaro, *The Sacred Game* (1994).

University of North Carolina at Chapel Hill, 1997.

_____, *A refuge of lies, reflections on faith and fiction*. Michigan State University Press, 2013.

BATAILLON, Marcel. “La desdicha por la honra: Génesis y sentido de una novela de Lope”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1947, I, pp. 13-42.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

BEYSTERVELDT van, Anthony. *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la 'comedia nueva' espagnole*. Leiden: E. J. Brill, 1966.

BLANCO, Mercedes. “De la tragedia a la comedia trágica”, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y prácticas*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 38-60.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. “La recepción de tragedias de honor conyugal con mixtura de discursos. El caso de *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto”, en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto* / eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. Madrid: Iberoamericana, 2008a, pp. 73 - 100.

_____, “Prólogo”, en Agustín Moreto, *La fuerza de la ley*, en M^a Luisa Lobato, *Comedias de Agustín Moreto, I*. Kassel: Reichenberger, 2008b, pp. 39-61.

BUENO, Lourdes. *Heroínas con voz propia: El discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003.

CAÑAS MURILLO, Jesús. *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1995.

CARRIÓN, M. Mercedes. *Subject Stages: Marriage, Theater and the Law in Early Modern Spain*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Romance Series, 2010a.

_____, “Historias De Violencia y Escopofilia, o la casuística del Honor entre Lope de Vega y Calderón”, en *Romance Notes*, vol. 50, n. 1, University of North Carolina, 2010b, pp. 21 -33.

_____, “'Til play do us part': Marriage, Law and the Comedia”, en *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, ed. H. Kallendorf, Leiden , Boston: Brill, 2014, pp. 105-125.

CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961.

CHAUCHADIS, C. “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”, *Criticón*, 17, 1982, pp. 67-87.

CLAMURRO, William H. “Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio de María de Zayas y Sotomayor*”, en Sebastián Neumesister (coord.), *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18 - 23 de agosto 1986 Berlín*, 1989, pp. 405- 414.

CORREA, Gustavo. “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”, *Hispanic Review* 26, 2, 1958, pp. 99- 107.

COUDERC, Ch. “Guardando respeto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*”, en O Gorsse y Frederic Serralta (eds.), *El*

Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse, PUM / Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 227-234.

_____, “*El médico de su honra* de Calderón: entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética”, *Criticón*, 110, 2010, pp. 67-77.

CRUICKSHANK, Don W. “‘Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta’: Adultery in *El médico de su honra*”, en O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Londres: Tamesis, 1973, pp. 45-62.

_____, *Calderón de la Barca: su carrera secular*. trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid: Gredos, 2011.

DELEITO y PIÑUELA, José. *El rey se divierte (recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid: Alianza, 1988a.

_____, ...*También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza, 1988b.

DERRIDA, Jacques. “La pharmacie de Platon“, en *La Dissémination*. Éditions du Seuil, 1972, pp. 71-197.

DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, 1976.

DURKHEIM, Émil. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

EL SAFFAR, Ruth. “Gutierre's Anxiety of Identity in *El médico de su honra*”, en D. Fox, H. Sieber, R. Ter Horst, eds. *Studies in Honour of Bruce W. Wardropper*. Newark DE: Juan de la Cuesta, 1989, pp. 105-24.

FALIU – LACOURT, Christine. “Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro”, *Criticón* n.º 23, 1983, pp. 49 – 64.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor y, M^a Teresa MIAJA DE LA PEÑA. “El afuera y el adentro de la soledad: La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca” en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, 2008, pp. 125-136.

FERRER, Teresa. “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiestas del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.

FROLDI, Rinaldo. “Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español”, en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 19-23 de agosto 1986, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag*, 1989, pp. 458-59.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro: lección de apertura del curso académico 1978-1979*. Málaga: Universidad de Málaga, 1978.

GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, John (eds.) *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books, 1992.

GARCÍA-RAMOS, David. “Justicia social, violencia y sacrificio en el teatro de Miguel Hernández”, en Arcadio López-Casanova (ed.) *La lengua en corazón tengo bañada: aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*. Universitat de València: Valencia, 2010, pp. 95-121.

GARCÍA REIDY, Alejandro. “Prólogo” en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7 – 72.

GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*, Paris: Grasset, 1982.

_____, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983. Orig. *La violence et le sacré*, París: Grasset, 1972.

_____, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985. Orig. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961.

_____, *A theater of envy*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1995. Orig. *Shakespeare. Les feux de l'envie*, París: Grasset & Fasquelle, 1990.

_____, *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 2006, (trad. Alberto L. Bixio). Orig. *To double business bound: Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*, Baltimore & London: The John's Hopkins University Press, 1978.

_____, *De la violence à la divinité*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2007.

GOLDEN, Bruce. “Calderóns tragedies of honor: *Topoi*, emblem and action in the popular theater of the Siglo de Oro”, *Renaissance Drama*, Evanston, 1970, pp. 239-262.

GONZÁLEZ, Lola. “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar”. *Actas XVI Congreso Asociación Internacional Hispanistas*, (Paris,

julio 2007). Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert. Recurso electrónico: CD-Rom, 2010.

GREER, Margaret. R. “Espacios teatrales: su significación dramática y social”, en Francisco Sáez Raposo (ed.). *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 297-320.

HEIGL, Michaela. “Erotic paranoia and Wife Murder in Calderonian Drama”, *Hispanic Review*, 70, 3, 2002, pp. 333-53.

HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.

_____, “Semiosis teatral de la violencia en el siglo XVI español”, en Ignacio Arellano Ayuso (Coord.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York: IDEA, 2013, pp. 119-127.

HESSE, Everett W., *Calderón de la Barca*, New York: Twayne, 1967.

_____, “Gutierre’s personality in *El médico de su honra*”, *Bulletin of the comediantes*, 28, 1976, pp. 11 -16.

_____, “La mujer como víctima en la comedia” en *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*. Barcelona: Puvill, 1987, pp. 17-43.

HONIG, Edwin. *Calderón and the Seizures of Honour*. Cambridge: Harvard UP, 1972.

HORST, Robert ter. “From Comedy to Tragedy: Calderón and the new tragedy”,

Modern Language Notes vol. 92, 1977, pp. 181-201.

HUBERT, Henri y MAUSS, Marcel. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, en M. Mauss, *Oeuvres I, Les fonctions sociales du sacré*. Paris: Ed. de Minuit, 1968.

JONES, Cyril. A. "Honor in Spanish Golden-Age drama: its relation to real life and to morals". *Bulletin of Hispanic Studies*, 35/4, 1958, pp. 199-210

_____, "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive", *Hispanic Review*, XXXIII, 1, 1965, pp. 32- 39.

JULIO, Teresa. "Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas", en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, Pamplona: Eunsa, 2005, pp. 919-929.

_____, "Agustín Moreto y el drama de honor conyugal: *La fuerza de la ley*", en *Bulletin of Spanish Studies*, 85:7-8, 2008, pp. 125-136.

_____, "Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla", en Ignacio Arellano, y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.) *Violencia en la escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. New York: IDEA, 2013, pp. 129-42.

KERR, Walter. *Tragedy and Comedy*, Londres: Bodley Head, 1967, pp. 87-88.

LAITENBERGER, Hugo. "Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca", en VV. AA., *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti 1° Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Florencia: Alinea Editrice, 1998, pp. 8-92.

LARA GARRIDO, José. "Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de

Calderón)", en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, col. Árbol académico, Vol. 1, 2000, pp. 114-134

LARSON, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge: Massachussets, 1977.

LAUER, Robert. "Erasing the Signifier: Phallogocentric Tactics of Repression in Calderón's Honor Plays". A. Pérez Pisonero (ed.), *Teatro y espectáculo: Nuevas aproximaciones críticas a la Comedia*, El Paso: University of Texas, 1991, pp. 61-70.

_____, "La enfermedad y la cura de doña Mencía en El médico de su honra de Calderón" K. & T. Reichenberger, eds. *Calderón: Protagonista eminente del barroco europeo*. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 281-94.

_____, "Doña Leonor Mendoza de Almeida y el furor uterino en A secreto agravio, secreta venganza de Pedro Calderón de la Barca". I. Arellano y G. Vega García-Luengos, eds. *Calderón: Innovación y legado*. New York: Peter Lang, 2001, pp. 227-34.

LISÓN, Carmelo. "La metamorfosis del honor", *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 16, 1999, p. 233 – 245.

LOBATO, M^a Luisa. "Los fundamentos del teatro de Moreto", en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 207-230.

_____, "El espacio de la fiesta: Máscaras parateatrales y teatrales en el Siglo de Oro," en Francisco Sáez Raposo (ed.). *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 259-

95.

LÓPEZ-PELÁEZ, J. *Honourable murderers: El concepto del honor en "Othello" de Shakespeare y en los dramas de honor de Calderón*, Universidad de Jaén, 2009.

MARAVALL, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

_____, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1979.

_____, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990.

_____, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2012. 1ª ed. 1975.

MASCARELL, Purificación. "¿Debe morir don Gutierre? Ambigüedad y límites interpretativos de *El médico de su honra* en los montajes de Adolfo Marsillach (1986-1994) y *Teatro Corsario* (2012)", en *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 105-121.

MATTZA, Carmela V., "La crueldad sobre el escenario: la pintura de los celos en *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca", en M. Tietz y G. Arnscheidt (eds.). *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 377-391.

McKENDRICK, M. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

_____, "Honour/vengeance in the Spanish *comedia*: a case of mimetic transference?", *The Modern Language Review*, 79/ 2, 1984, pp. 313 - 335.

_____, "Calderón and the politics of honour", *Bulletin Hispanic Studies*, 70:1, 1993, pp. 135-46.

_____, *Identities in crisis: Essays on honour, gender and women in the comedia*. Kassel: Reichenberger, 2002.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe, 1964, pp. 145 - 173.

MORÓN ARROYO, Ciriaco. "Dialéctica y drama: El médico de su honra", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8 - 13 de junio de 1981)*, Madrid: CSIC, 1983, pp. 519 - 532.

NAZARY ZETLEY, Sol. "Serafina's Phlegmatism in Calderón's *El pintor de su deshonra*: Its role in Dramatic Responsibility", en A. Pérez Pisonero (ed.), *Teatro y espectáculo: Nuevas aproximaciones críticas a la Comedia*, El Paso: University of Texas, 1991, pp. 105-116.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. "El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano, Hamburgo 1970*, Berlin-Nueva York: Walter de Gruyter, 1973, pp. 89- 108.

NEWELS, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres: Tamesis Books, 1996.

O'CONNOR, Thomas A. "El médico de su honra y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca", en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 783-790.

OLEZA, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de filología III, Literatura: análisis. La génesis de la teatralidad barroca*, 1981, pp. 153 - 223.

_____, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-50.

_____, "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español", en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (eds) *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

OOSTENDORP, Enrique. *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*. La Haya: Van Goor Zone, 1962.

_____, "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón n. 23*, 1983, pp. 177-198.

PARKER, Alexander. A. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Duran y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología, I*, Madrid, Gredos, 1976a, pp. 329-357.

_____, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología, II*, Madrid,

Gredos, 1976b, pp. 359-387. Traducción del original, "Towards a definition of Calderonian tragedy": *Bulletin of Hispanic Studies* 39 n.4, 1961, pp. 222-37

_____, *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid: Cátedra, 1991. Traducción de *The mind and art of Calderón: essays on the comedias*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

PEDRAZA, Felipe. "El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*", en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (eds.), Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2006, pp. 341 – 355.

PETRO DEL BARRIO, Antonia. *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

PROFETI, Maria Grazia. "De la tragedia a la comedia heroica y viceversa", *III Congreso Internacional de Teatro. Tragedia, Comedia y Canon. Vigo, 16-17 marzo 2000. Theatralia, III*, 2000, pp. 99-122.

RAMOND, Charles. "Injusticias, indignaciones y revueltas... Una lectura girardiana de los "sentimientos morales" en las crisis contemporáneas", en David Atienza y David García-Ramos (coords.) *La construcción de la identidad en tiempos de crisis: el papel de la violencia y de la religión*, pp. 13-28 (en prensa)

REGALADO, Antonio. *Calderón, los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Vol. I y II. Barcelona: Destino, 1995.

REY HAZAS, Antonio. "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", en Teresa Ferrer y Manuel V. Diago (eds.). *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del*

congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (9 - 11 de mayo 1989), Universidad de Valencia, 1991, pp. 251 – 262.

REYNA RUIZ, María. “Historia, mito y realidad: la representación de lo trágico en Rojas Zorrilla”, en Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo (coords.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, 2008, pp. 351-61.

RINALDI, Liège. “El concepto de honor en *El pintor de su deshonra*”, en M. Zugasti, E. Abreu Vieira de Oliveira y M.^a Mirtis Caser (eds.), *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO*, ed. M. Zugasti, E. Abreu Vieira de Oliveira y M.^a Mirtis Caser, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014, pp. 255-264.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Aroboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón”, en *Comedias comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (9 - 11 de mayo 1989)*, Universidad de Valencia, 1991, pp. 203 – 216.

_____, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.

_____, “Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro”, en M. Chiabò y Federico Doglio (eds.), *Tragedia dell'Onore nell'Europa Barocca. XXVI Convengo Internazionale. Roma, 12-15 settembre 2002, Roma, Edizione Torre d'Orfeo*, 2003, pp. 63 – 105.

_____, “La espantosa compostura: el canon de la tragedia del Siglo de Oro desde el actor”, en F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás (eds.): *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid /Frankfurt:

Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 181-218.

_____, “Teatro Español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada”, *Revue Internationale de Philosophie*, 2010, pp. 247- 276.

_____, *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2012.

_____, (dir.), *Diccionario histórico-crítico de la práctica escénica de los Siglos de Oro* [parnaseo.uv.es/Ars/ART6/diccionario/inicio.html]

ROLDÁN PÉREZ, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, n. 1, Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1991, pp. 63-103.

ROSSELL, Antoni. “La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión”, en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 233-50.

RUANO DE LA HAZA, José María. “The meaning of the plot of Calderón’s *El mayor monstruo del mundo*”, *Bulletin of Spanish Studies* 58, 1981, pp. 229 - 240.

_____, “Hacia una definición de la tragedia calderoniana”, *Bulletin of the comediantes* 35, 1983, pp. 165 - 180.

RUANO DE LA HAZA, José María y John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra, 1967.

_____, “El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana”, *Criticón* 23, 1983, pp. 197-213.

_____, *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.

_____, *Calderón, nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.

SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, “Some Early Calderón Dates”, *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 38 n.4, 1961, pp. 274-286.

SOLÍS, José. “Un testimonio latino desconocido en la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro: Araoz, *De bene disponenda bibliotheca*, Matriti, 1631”, *HABIS* 26, 1995, pp. 227- 242.

STROUD, Matthew. D. “The wife-murder plays”, en *A companion to Early Modern Hispanic Theater*, ed. H. Kallendorf, Leiden, Boston: Brill, 2014, pp. 91- 103.

SULLIVAN, Henry W. “The problematic of Tragedy in Calderón’s *El médico de su honra*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5/ 3, 1981, pp. 355-72.

TEUBER, Bernardo. “La comedia considerada como rito sacrificial: Apuntes para una lectura antropológica del teatro de honor”, en *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, (ed. C. Strosetzki), Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 344-54.

TAYLOR, Scott. *Honor and violence in Golden Age Spain*. Yale University Press: New Haven & London, 2008.

TOBAR, M^a José. “Los fallos en la *virtus* nobiliaria de los uxoricidas calderonianos”, *Atalanta*, II/2, 2014, pp. 5- 35

TORO, Alfonso de. “Sistema semiótico. Estructura del drama de honra de Lope de Vega y Calderón de la Barca”, en Manuel Criado (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 283-301.

_____, “Observaciones para una definición de los términos *tragoedia*, *comoedia* y tragicomedia en los dramas de honor de Calderón”, en *Hacia Calderón: VII Coloquio Anglogermano Cambridge 1984*, Hans Flasche, 1984, pp. 17-53.

_____, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y en España*, trad. Ángel Reparaz Andrés. Frankfurt: Vervuert, 1998.

TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad*, Barcelona: Ariel, 1984.

_____, *La aventura filosófica*, Madrid: Mondadori, 1988.

TRUBIANO, Mario F., “*El médico de su honra* y *El médico de su deshonra*”, *Discurso Literario*, nº 7.2, 1990, pp. 431-437.

VACCARI, Débora. “La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en escena”, en J. M. Escudero y V. Roncero (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, 2010, pp. 395-415.

VALBUENA BRIONES, Ángel. “Prólogo”, en Calderón de la Barca, P. *Dramas de honor, I*. Madrid: Espasa – Calpe, 1956.

VAREY, Jon E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.

_____, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574 - 1615. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 1989.

_____, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634 - 1660 Estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 2003.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. “Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 459-483.

_____, “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 465-489.

VITSE, Marc. “Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones”. *Criticón* n.º 23, 1983, pp. 241-250

_____, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse: France Ibérie Recherche, 1988.

_____, “Gutierre Alfonso de Solís”, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, septiembre 2000, 2002*, vol. I, pp. 163-188.

WARDROPPER, Bruce. “The unconscious mind in Calderon's *El pintor de su deshonra*”, *Hispanic Review*, 1950, pp. 285-301

_____, "Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*", *Romanic Review*, 49, 1958, pp. 3-11.

_____, "The Wife-Murder plays in retrospect", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, 3, 1981, pp. 385-95.

WATSON, A. Irvine. "El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy", *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. Bruce Wardropper. New York, 1965, pp. 203-23, orig. *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 17-34.

WILSON, Edward M. "The Four Elements in the Imagery of Calderón", *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47.

_____, *Spanish Drama of the Golden Age*. Oxford- London: Pergamon, 1969.

_____, *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

XUANG, Jing. "Sacrificio y teatro en Calderón de la Barca", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002* / coord. Francisco Domínguez Matito, Vol. 2, 2004, pp. 1861-1873.