

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Ingenio y honor: el papel de la mujer en el teatro del siglo de oro español.

A Thesis Presented

by

Xenia Paravalos

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in

Hispanic Language and Literature

Stony Brook University

May 2016

Stony Brook University

The Graduate School

Xenia Paravalos

We, the thesis committee for the above candidate for the
Master of Arts degree, hereby recommend
acceptance of this thesis.

**Victoriano Roncero-López– Thesis Advisor
Professor - Hispanic Language and Literature**

**Paul Firbas - Second Reader
Professor - Hispanic Language and Literature**

This thesis is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Dean of the Graduate School

Abstract of the Thesis

Ingenio y honor: el papel de la mujer en el teatro del siglo de oro español.

by

Xenia Paravalos

Master of Arts

in

Hispanic Language and Literature

Stony Brook University

2016

This thesis examines the role of women in the theatre during the Spanish Golden Age. Special emphasis is made to women in plays written by Lope de Vega, Calderón and Tirso de Molina. An analysis is made on how women as the protagonists, are portrayed in terms of *ingenio* and *honor*. The role of women in the comedia is influenced by their adventurous, daring and manipulative personalities. Whereas women in tragic plays (such as those dealing with honor) are viewed as victims of a patriarchal society that imposes a rigorous code of honor. This thesis also includes a short, but concise, analysis of men who, in some sort of way, influence women in the formation of their own destiny within the rules that ran Spain during the sixteenth and seventeenth century. The conclusion establishes the importance of women's role in the theatre as a mirror of society, even though, it is not an accurate reflection of the everyday life during the Golden Age time.

Dedication Page

A mi familia.

Table of Contents

Introducción	1
El ingenio de la mujer en la comedia	3
Las bizzarrías de Belisa	4
La dama duende	11
Marta la piadosa	17
Don Gil de las calzas verdes	23
La mujer en dramas de honor	37
El perro del hortelano	38
El médico de su honra	48
El pintor de su deshonra	64
A secreto agravio, secreta venganza	75
Conclusiones	88

INTRODUCCION

La percepción de la mujer en el teatro del siglo de oro español está enormemente enriquecida con distintas posiciones que permiten ver a la mujer como el tema central de obras tanto de comedias como de tragedias en general. En el presente trabajo se intenta recopilar algunas de las obras más influyentes, desde mi punto de vista, donde los personajes son, en su mayoría, mujeres excepcionales que controlan la acción y el tono de la obra en total. El máximo interés es estudiar y analizar las obras seleccionadas basándose en la actitud, el comportamiento y la ingeniosidad de las mujeres protagonistas, en sus papeles de damas, esposas, hijas, criadas, y amigas.

Gran diversidad de estudios se han realizado con el propósito de definir la posición de la mujer en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. Mckendrick establece en su libro *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age, A study of the mujer varonil* que si bien es cierto no se puede tomar el papel de la mujer en los dramas del siglo de oro como una fuente exacta de información para la comprensión del papel de la mujer en la sociedad, refleja, por el contrario, lo que las mujeres no eran o no representaban en aquel entonces “Golden-Age drama may not accurately reflect the reality of women's position in society, but it may very well reflect contemporary concern about the wisdom of allowing changes in that position” (Mckendrick, 44).

En el teatro del siglo de oro la mujer es percibida complejamente como un ser lleno de virtudes que subrayan su posición de *guerrera*, es decir, una mujer con rasgos *varoniles* que es capaz de lograr lo que se propone con su ingenio y audacia.

Sin embargo, también se presenta a la mujer como víctima del código de honor que estaba impuesto sobre la clase social. La mujer no era intocable en cuanto a términos del honor se refiere, por el contrario, se le exigía igual o más que al hombre que cuidara y mantuviera un honor intachable en todo momento.

Analizar el ingenio y el honor en la mujer del teatro del siglo de oro español es lo que ha motivado esta investigación, la cual está dividida en dos partes.

La primera parte trata del ingenio, el amor y el entretenimiento lúdico que aporta la mujer utilizando su capacidad para inventar, mentir y manipular toda la trama de una obra hasta obtener lo que quiere, “ingenio y amor son, en la comedia de capa y espada, dos caras de la misma moneda. El cumplimiento del amor es el objetivo; el ingenio es la estrategia que podrá conducir al éxito” (Arellano, 2003, 56).

La segunda parte trata de la percepción de la mujer desde el punto de vista del honor y su rol tanto en su familia, con su esposo y la sociedad que le rodea.

Teniendo claro que las obras no representan en exactitud la realidad de la mujer en el siglo XVI-XVII analizo lo que sí representaba la realidad en escena

para dramaturgos como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, quienes escribieron obras teatrales en las que la mujer es el centro de la acción y por consiguiente también el inicio y el término de la misma.

EI INGENIO DE LA MUJER EN LA COMEDIA

El teatro del siglo de oro español está grandemente influenciado por la realidad de la sociedad de esa época. Las mujeres de ese entonces tenían roles muy definidos, Mckendrick, categoriza los tres destinos a los que la mujer era objeto a lo largo de su vida: ser prostituta; ser monja; ser dueña, o lo que sería lo mismo a dedicarse al servicio de nobles, y, por último, casarse (es interesante analizar el punto de vista sobre el matrimonio). La mujer buscaba su felicidad y generalmente esta significaba ser la esposa de un buen hombre y dedicarse a las labores de su hogar.

Las mujeres veían en el matrimonio una forma de liberación; una emancipación social, económica y psicológica del padre, o de otros miembros de la familia en ciertos casos, "Marriage was the passport to what freedom was available. Unmarried girls were treated with the care due to a valuable commodity and their movements were limited" (McKendrick, 28). Al casarse las mujeres tenían la libertad de salir; aunque eran siempre acompañadas por una criada o un

escudero, se les permitía ir a visitar amigas, podían asistir al teatro, a la iglesia, a caminar, a pescar, e incluso podían salir de cacería. Todas estas cosas no eran permitidas a las solteras. Esto nos lleva a pensar que por esta causa los personajes de mujeres en el teatro de Lope de Vega (*Las Bizarrias de Belisa*), Calderón (*La dama duende*) y Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes* y *Marta la piadosa*), siempre reflejan características de mujer aventurera y perspicaz, aquella que utiliza el ingenio para conseguir su libertad a través del matrimonio, “...by far the greatest number of female protagonists in the *comedia* are out to manipulate men for their own ends — which almost invariably lead to marriage and a conventionally happy ending” (Ston & Smith, 20).

Las bizzarrías de Belisa

En *Las bizzarrías de Belisa*¹, Lope nos introduce a una mujer protagonista, extraordinaria en muchos sentidos. Belisa es una dama que arriesga, que lucha y que sobresale gracias a su ingenio y su fuerza. “Si acaso, Lope hace la mujer aún más ingeniosa y atrevida, como irónico y eficaz contraste con la sumisión e inferioridad de la mujer en la vida real” (Marín, 24), Belisa no es una mujer

¹ 1.ª edición de Enrique García Santo-Tomás. Cátedra. 2004.

convencional, es una mujer que se diferencia del resto porque usa su ingenio hábilmente para quedarse con don Juan y quitárselo a Lucinda.

De esta manera, Lope nos entrega a una mujer que ha sido *esquiva* con los hombres, un rasgo que McKendrick define de la siguiente manera: “The *mujer esquiva* in a heterosexual society defies the social conventions when she refuses to fall in love and marry, and conforms to them when she eventually yields to man” (l 77). Y así sucede, cuando Belisa por fin se enamora , y lo hace de de don Juan,

FINEA - ¡No sé si diga
que justamente castiga,
señora , tu libertad.
tanto despreciar amante,
tanto desechar maridos,
tanto hacer de los oídos
arracadas de diamantes,
claro está que habían de dar
justa ocasión al amor
para vengar tu rigor.

BELISA - ¡Bien se ha sabido vengar!

(vv. 10-20)

Lo que Belisa le responde a Finea en un tono irónico, es más bien como una queja que da a lugar el hecho de que Belisa ha sido sorprendida por un

sentimiento al que no está acostumbrada. Quiero hacer énfasis en el detalle que obtenemos de la personalidad de Belisa cuando al inicio de la obra leemos que vestía de luto “*Entra Belisa con un vestido entero de luto galán*”². Según Belisa se viste de luto porque algo muy importante para ella ha muerto: “su libertad”; “es decir, el luto tiene que ver con la psicología y el supuesto estado interior del personaje principal” (Kirschner, 62), con esto de entrada entendemos que Belisa posee una personalidad particular, nadie nunca se declara de luto (y más aún se viste de luto) sólo por creer que ha muerto su libertad.

Kirschner³ amplía diciendo que Lope se encarga de cuidar todos los detalles que describen el vestuario y la percepción que como espectadores, o lectores, obtenemos de Belisa. Su vestuario es apropiado para una dama de su nivel social y también demuestra “su coquetería” y “su feminidad” que no quedan por un lado.

No debemos de hacer hincapié sólo en el hecho de que Belisa está de luto porque se ha muerto su libertad, sino también en la razón por la cual ella la considera muerta. Todo se debe a que Belisa reconoce que ha caído en las garras del amor, y con el amor cede al compromiso, el estado habitual para la mujer que pertenece a una sociedad patriarcal. Belisa estaba acostumbrada a

² Lo encontramos muy al principio de la obra en la adaptación de García Santo-Tomás, página 81.

³ En el artículo *Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega*. XIX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1997.

ser una mujer libre y de hacer con su vida lo que quisiera pero ahora que se encuentra con el amor, la perspectiva de las cosas cambia, y todo el mundo de Belisa comienza a girar en torno a don Juan y todo lo que tenga que ver con él, Lucinda por ejemplo. El desagrado de estar enamorada, y más de don Juan, se debe también al hecho de que él le causa celos al decirle, al inicio de la obra, que está interesado por Lucinda:

BELISA: Cuando esto dijo, quisiera
sacar los ojos traidores
que por otra habían llorado.
¡Mirad que envidia tan torpe!

(vv.255-258)

Belisa reconoce que tiene celos, pero sobre todo tiene envidia de Lucinda, la mujer que hasta ese momento era la musa de don Juan. Esto es un ataque directo a la seguridad y confianza en sí misma, ya que Belisa, al ser el prototipo de una mujer *esquiva* no acepta la idea de que el hombre que le interesa está interesado en alguien más. Este es un típico enredo de amores, el amor no correspondido, que hasta cierto punto también se convierte en uno de los ejes principales de esta comedia, ya que Belisa intenta de muchas maneras llamar la atención de don Juan.

Una de las ingeniosidades de Belisa es demostrar sus rasgos de mujer *varonil*, que experimenta aventuras impropias de una convencionalidad femenina, que

se atreve a aventurarse en otros ámbitos fuera de su área de confort. En la obra Belisa no sólo se viste de hombre en un momento dado, sino que también es la que toma la iniciativa en el amor, cuestión que se deja para los hombres en la mayoría de los casos, pero que el personaje de Belisa elude convenientemente. Belisa es “Like the warrior. She knows how to fight” (McKendrick, 174). Un ejemplo en el que Belisa demuestra su carácter varonil es el momento en que defiende a don Juan de tres malhechores que lo atacan por detrás; Belisa con su fuerza le quita el arma al cochero que la acompaña y sale a defender al pobre don Juan:

BELISA: Con razón o sin razón,
Salto de mi coche entonces,
Quito la espada al cochero,
Que, arrimado a los frisones
Miraba a pie la pendencia,
Todo tabaco y bigotes,
Como si estuviera el necio
De la plaza en los balcones,
Y el Conde de Cantillana
Acuchillando leones;
Y partiendo al caballero,
Me pongo de Rodamonte
A su lado. ¡Cosa extraña!

(vv. 165-177)

No era normal que las mujeres hicieran eso en aquel entonces, quizás nunca alguien lo hizo en la vida real, pero estas cosas sí suceden en el drama de Lope, al menos así lo establece Enrique García Santo-Tomás: “Lope nos asoma a la psicología femenina desde sus resortes más singulares: la valentía inicial al salvar al galán aragonés —superando la inacción de su cobarde cochero—, la incertidumbre de un amor no correspondido, el uso de la escritura como ingenioso recurso de seducción, la determinación de los disfraces y las armas nocturnas...” (37). Estos recursos que Belisa utiliza a su favor para conseguir lo que quiere no es lo único que le permite ganarse a don Juan; el albedrío que posee Belisa le permite llegar más lejos que los típicos límites convencionales de su época; Kirschner lo plantea acertadamente de la siguiente manera:

La independencia económica así como el hecho de que es la dueña de su casa proveen a Belisa de una libertad de movimientos fuera de lo común. Ni en su casa ni en su vida hay deudos, padres, hermanos ni ninguna otra figura de autoridad que pueda sancionar o interferirse en sus acciones. Belisa, aunque joven y soltera, es reina de su ser y de su casa: hace y deshace, entra y sale según su criterio y placer (71).

Lo que Kirschner apunta es que Belisa no es una mala mujer que lleva una vida desordenada y aligerada, simplemente es una mujer libre de estar bajo el mando de una figura masculina, y que esto le permite viajar por sendas que no eran comunes para las mujeres de su tiempo.

Igualmente, Belisa utiliza la escritura como estrategia para coquetear y conquistar a don Juan, escribiéndole a don Juan, Belisa consigue llamar su atención, y también, que él le envíe regalos ya en plan de conquista. Ejemplo de esto es cuando Belisa recibe un fénix de diamantes que don Juan le manda como halago,

BELISA: ¿Joyas a mí?

TELLO: ¿por qué no,
si eres la reina de Troya?

BELISA: Cuando está pobre don Juan,
¿finezas tan amorosas?

¿A mí fénix de diamantes?

TELLO: Con el verso y la prosa
que le enviaste, está loco.

(vv. 1554-1561)

Belisa toma la iniciativa y se lanza a la conquista de su deseo, don Juan; esto la convierte en una mujer que aprovecha su feminidad y al mismo tiempo su “viril” para conseguir lo que quiere, que finalmente es el matrimonio con su amado. Así lo asegura Kirschner acerca de *Las bizarrías de Belisa*: Lope “da rienda suelta no a la evocación abstracta del amor sino a la representación viva de la acción de amar” (79).

Belisa demuestra que el amor es un sentimiento capaz de generar el mayor de los ingenios; ya que se necesita de virtud, inteligencia, desenvolvimiento y

acción creativa para lograr conquistar a la persona amada, y Belisa no carece de todas estas peculiaridades.

La dama duende

Otra obra teatral del Siglo de Oro que interesa a esta investigación es la escrita por Calderón de la Barca, *La dama duende*⁴. En ella doña Ángela, la protagonista de la trama, hábilmente se las ingenia para engañar a don Manuel hasta el punto de hacerle creer en duendes. Todo comienza cuando en la obra nos enteramos de que doña Ángela es una mujer viuda, bella, de buena clase social y que ahora vive con sus hermanos a quienes considera sus guardianes:

DOÑA ÁNGELA: donde en efeto encerrada

Sin libertad he vivido,

Porque enviudé de un marido,

Con dos hermanos casada;

(vv.389-392)

En los versos arriba citados, doña Ángela se queja de tener que vivir resguardada por sus dos hermanos, lo que significa que ella está más cuidada que una mujer que tiene marido a cargo, en cuanto a términos de libertad se

⁴ Versión de Ángel Valbuena Briones, Cátedra, Letras Hispánicas, 2001.

refiere. Doña Ángela aparentaba parecer una viuda normal que llora la muerte de su difunto esposo, al menos en frente de la gente, y principalmente frente a sus hermanos. Doña Ángela ingeniosamente los engaña y se hace ver como una viuda aún en duelo:

DON LUIS: ¿En qué has pasado la tarde?

DOÑA ÁNGELA: En casa he estado,
Entretenida en llorar

(vv. 527-529)

En estos versos doña Ángela le miente a su hermano ya que en realidad no estuvo en casa sino propiciando (involuntariamente) un encuentro oportuno con el que pronto se convertiría en su galán, don Manuel. Aunque doña Ángela estaba resguardada en todo momento no significa que estuviera encarcelada, o que le hubiera sido prohibido salir, acertadamente Ignacio Arellano⁵ hace esta observación: “La casa no es una cárcel: para salvaguardar la privacidad de la dama durante la estancia del huésped se ha ocultado la alacena, pero también se ‘ha dado / por otra calle / la puerta’, (vv.351-52), puerta de la que hace el uso que quiere doña Ángela, que entra y sale (bien tapada, pero a su albedrío)” (2001, 137).

Arellano infiere que lo escrito por Calderón en su obra no es realmente cómo la sociedad dirigía su conducta. Es decir, la sociedad era un poco menos

⁵ En *La dama duende y sus notables casos*, Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico AÑO 2000. Madrid, 2001.

“restringida” de lo que entendemos en el *fuero juzgo*⁶, o en *La dama duende*, al leer de un personaje de una mujer viuda, “Doña Ángela se queja de su dura estrella, de su reclusión y de su aburrimiento: su casa puede considerarse –sólo parcialmente–, una cárcel. Pero en todo caso una cárcel con fisuras que ponen a prueba el ingenio y la capacidad de juego de la protagonista, habilidades que no tendrían función sin obstáculos que salvar” (Arellano, 2001, 137). Todo lo que rodea a doña Ángela representa un obstáculo para sus planes, un medio de lograrlos; es decir, doña Ángela aprovecha y hace uso de lo que está a su alcance para conseguir lo que quiere, tal es el uso que le da a la alacena moviente.

En ese mismo orden de ideas Valbuena Briones afirma sobre la situación de las viudas en la España del siglo XVII: “Las costumbres de la época eran rígidas y una viuda veía restringida su libertad al seguir las normas de un riguroso luto. Doña Ángela, de acuerdo con las reglas de conducta estipuladas por sus hermanos, guarda celosamente su identidad, pero ello no impide el que se ponga en contacto con el nuevo galán sin descubrirse” (25). Esta es la prueba de ingenio más grande que nos muestra doña Ángela, idea una forma de llegar a su propósito.

⁶ Basada en la referencia de McKendrick “*Fuero juzgo* that ruled that the widow who remarried within a year of her husband’s death, or who committed adultery, forfeited half her possessions to the children of her first marriage or, if there were none, to her relations-in-law” (*Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, 16).

Y es así como literalmente sucede, doña Ángela, alentada por su criada Isabel, recurre al plan de usar la alacena como un pasaje secreto que la pone en contacto con don Manuel sin que nadie más aparte de ellas dos lo sepan:

ISABEL: Por cerrar y encubrir
la puerta, que se tenía,
y que a este jardín salía,
y poder volverla abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena.

Esta –aunque de vidrios llena–,
se puede muy bien mover.

Yo lo sé bien; porque, cuando
la alacena aderecé,
la escalera la arrimé,
y ella se fue desclavando
poco a poco, de manera,
que todo junto cayó,
y dimos en tierra yo,
alacena y escalera;

de suerte que en falso ahora
la tal alacena está
y apartándose, podrá
cualquiera pasar, señora.

(vv.586-604)

Valbuena Briones añade diciendo que es la criada Isabel la que funciona como la “esclava ingeniosa del teatro clásico” ya que es quién le dice a su ama como usar la alacena a su favor para encontrarse con don Manuel. De igual manera lo observa Cazés Gryj⁷:

Ahora bien, el funcionamiento dramático del mecanismo sólo es eficaz en tanto que nadie más que la dama y su criada sepan de la existencia del pasaje, pues sólo así pueden éstas hacer sus incursiones en el espacio masculino sin ser descubiertas, y provocar así la confusión de don Manuel y de su criado cuando éstos encuentran la ropa tirada, las cartas o los regalos en un cuarto que creen inaccesible si no es por la única puerta que ellos conocen (65).

Cabe mencionar otra actuación importante de Isabel, cuando le hace ver a doña Ángela que ella es “tan moza, bizarra y bella” (v. 404), por lo que hay razón para que sus hermanos la celen y la cuiden mucho, así como también el ser bella le regala la oportunidad de enamorar a cualquier galán incluso a don Manuel. Isabel llega a ser una especie de “celestina”, la alcahueta que solapa e incita a doña Ángela a que actúe con impulso y sin pensarlo. Esta percepción de Isabel como la celestina de la obra, la sitúa entre los personajes más importantes de la misma: sin el ingenio y la intervención de Isabel doña Ángela

⁷ En *Construcción de la mentira sobrenatural en 'la dama duende' y 'el galán fantasma'* Anuario Calderoniano, México, 2013. pág. 65.

hubiera tenido un camino más difícil para conseguir su emancipación de sus hermanos.

Doña Ángela puede parecer un personaje muy simple de entender, es una viuda que se enamora del huésped de su hermano y quiere casarse con él. Sin embargo, doña Ángela bien puede ser tomada como una mujer que está en busca de su liberación, un ser que trata de encontrar su razón en este mundo, pues después de la muerte de su marido ella ha quedado bajo el poder de sus hermanos y no es precisamente lo que ella desea para el resto de su vida. Arellano apunta que “la aspiración de doña Ángela es a la libertad y no al amor” (Arellano, 2001, 137), el deseo es ser libre de vivir con sus hermanos por el resto de su vida, esto, a lo que se añade el amor que doña Ángela siente por don Manuel, representan el escenario perfecto para que se dé la felicidad que tanto se repite en los finales de las comedias.

Al decir que doña Ángela busca su libertad se asume que su rol es el de la *bella cazadora* que arriesga todo para conseguir lo que quiere, aunque su posición en la sociedad por ser viuda no es la más fácil de llevar; ella se muestra y actúa con ingenio y control sobre todo lo que pasa a su alrededor, “la mujer viuda, aunque débil y aprisionada en el patriarcado, es también una mujer que lucha por sus propios intereses, aún si al hacerlo tiene que desobedecer las estrictas leyes del sistema social en el que vive y del cual es víctima” (Caballo-Márquez, 31).

Calderón crea en doña Ángela un personaje víctima de su circunstancia social y de sus hermanos que la obligan a encontrar en sí misma la ingeniosidad para salirse con la suya. Considero que sin la presión, el cuidado y la naturaleza protectora de sus hermanos doña Ángela hubiera actuado diferente al morir su esposo; el hecho de que sus hermanos la protejan tanto pone a doña Ángela en el escenario perfecto para hacer uso de sus recursos femeninos y del ingenio para conseguir conquistar y quedarse con don Manuel.

Marta la piadosa

En la obra *Marta la piadosa* de Tirso de Molina⁸ el ingenio de la mujer del teatro del siglo de oro se muestra en todo su esplendor. Doña Marta es una mujer aventurera que no teme inventar situaciones que le permitirán experimentar y descubrir cosas de su propio carácter que aún ella desconoce. Muchas críticas se han escrito acerca de la personalidad de doña Marta: por una parte se la considera una mujer ingeniosa que utiliza todos los recursos a su alcance para lograr su objetivo, casarse con don Felipe; y, por otra, se la considera “hipócrita” por luchar por quedarse con el homicida de su hermano Antonio.

⁸ *Tirso de Molina: Marta la piadosa, Don Gil de las calzas verdes*. Edición, estudio y notas de Ignacio Arellano. Barcelona, 1988.

Si tomamos en cuenta el entorno en que se dan las cosas para doña Marta entendemos que ella no tuvo otra opción que burlar a su padre y al capitán Urbina haciéndoles creer que se iba a meter a monja para evitar casarse con quien ella no deseaba.

En este marco teórico acertadamente Ignacio Arellano⁹ dice lo siguiente:

Marta la piadosa se encuentra con un matrimonio concertado por su padre y reacciona inventándose un voto de castidad que le impide casarse. Este enredo vertebral integrará las sucesivas peripecias en un esquema de aparente improvisación acumulativa, que procede de 'dos enredos complementarios' (Vitse, 1982:64): el de Marta, que con su fingida devoción evita el casamiento indeseado, engaña los celos de su ruda hermana y facilita la introducción de don Felipe en casa, y el del propio don Felipe, tan activo invencionero como su enamorada, que representa el papel del dómine Berrío, estudiante pobre y perlático que enseña a Marta declinar... *amor, amoris* (2003, 61).

Y es que lo que hace interesante toda la trama de esta comedia de Tirso es la mentira que inventa doña Marta para evitar casarse con un viejo. Opino que si de por sí un matrimonio arreglado es detestable, más aún lo es cuando se trata de una joven bella, inteligente y discreta dada en matrimonio a un hombre de más edad y amigo de su padre. Doña Marta es consciente de que no tiene otra

⁹ En el artículo *La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso*. Almagro, 2003.

alternativa; fingir una vocación religiosa le ganaría tiempo para encontrar otra manera de estar con su amado don Felipe.

Otro aspecto importante que contribuye mucho a la ingeniosidad de doña Marta es la forma cómo don Felipe sigue sus pasos (en términos de ingenio); la habilidad de don Felipe para mentir sumada a la de doña Marta es la que les asegura el ansiado final feliz de la comedia, el matrimonio.

Un ejemplo de tal habilidad se da cuando don Gómez le pide a su hija doña Marta que decline en latín,

DON GÓMEZ: Pues en mi presencia quiero
que decline algo primero

(vv. 2064-2065)

Rápidamente doña Marta quien no sabe nada de latín se encuentra con la turbación de no sabe qué hacer,

DOÑA MARTA: La turbación me atribula.

(v. 2071)

A lo que su amante oportuno le salva:

DON FELIPE: ¿Quis putas? ¿Quae putas?

(v. 2078)

Doña Marta ignorante del idioma, pero aún fingiendo, se escandaliza creyendo que don Felipe está usando un lenguaje no apropiado. Sin embargo don Felipe muy seguro de su conocimiento no tarda en actuar vertiginosamente para sacar a su amada de apuros.

Doña Marta y su espectacular ingenio lucen extremadamente bien debido a que su padre, don Gómez, no se muestra como un hombre muy inteligente; el señor es fácilmente engañado por su hija sin darse cuenta de que está siendo burlado más de una vez (como sucedió con el incidente del latín).

Don Gómez es un hombre ambicioso que busca casar a su hija con el capitán Urbina por la fortuna que este posee:

DON GOMEZ: La misma edad que yo tiene
el capitán, más pues viene
con mas de cien mil ducados,
años que están tan dorados
reverenciallos conviene

(vv. 210-214)

No toma en cuenta la opinión de su hija, y de no haberle dicho doña Marta que quería ser beata de Dios, don Gómez la hubiera forzado a casarse con el viejo Urbina, “¡O morirá o hará mi gusto!” (v. 960). Sin embargo la ambición y el empeño en mantener viva la esperanza de que doña Marta un día cambiará de opinión y aceptará casarse con el capitán Urbina, ciegan a don Gómez y no le

permiten ver lo que realmente está pasando en su propia casa, bajo la manipulación y el ingenio de su hija y su amante.

Don Gómez llega a llamar a su hija “Marta la piadosa” porque él ve en ella la vocación religiosa que doña Marta le “hace” ver, así lo comenta Arellano: “¿Y qué decir de don Gómez, el viejo padre de Marta, que cree poder prescindir de la voluntad de su hija y casarla con el viejo indiano Urbina? Cuando Marta finge su devoción, se admira el viejo de tan acendrada virtud” (2003, 64).

DON GÓMEZ: En esta vida amorosa
tu virtud es de manera
que eres Marta la piadosa

(vv. 2041-2043)

Don Gómez no es la única víctima que se cree las mentiras del ingenio de doña Marta, también su hermana doña Lucía cree más de una vez las cosas que doña Marta inventa para mantenerla alejada de don Felipe, y para que ella de alguna manera no intervenga o dificulte su planes:

DOÑA MARTA: ¡Qué fácil es de engañar,
cuando es boba, una mujer!
quise fingir su prisión
para saber su amor, cielos,
y al fin saqué a la luz mis celos
envueltos en su afición.

(vv. 199-204)

Doña Marta prueba una y otra vez su ingenio y habilidad para hacer que las cosas salgan a su favor, aunque como mencionaba antes existen críticos¹⁰ que consideran que Marta es “hipócrita” en su manera de actuar, Arellano resalta la opinión de J. W. Albert¹¹ quien sostiene que: ‘For a sister to marry her brother’s murderer is unacceptable’ y que por tanto ‘with the brother’s death, Tirso deliberately compromises the comic tone of the entire play: the fact that Tirso made a murder the antecedent of the play must color our perception of the play’ (1989, 283).

Y es que a simple vista no es entendible que doña Marta quiera casarse con el causante de la muerte de su hermano, pero al mismo tiempo Arellano incita a la idea de que “el amor lo perdona todo”, y es de esta forma como doña Marta estaría probando que no es hipócrita, sino al contrario es una mujer aventurera pero con sentido cristiano y bondadoso, una mujer que da todo sin esperar nada a cambio.

Si aceptamos esta hipótesis estaríamos de alguna manera aceptando la idea de que la muerte de don Antonio no es más que un precedente a lo

¹⁰ Arellano menciona a Hartzbusch en “Examen” de la comedia en su edición de *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, I, Madrid, Yenes, 1839, 240. Cita que yo he tomado del artículo escrito por Arellano, *Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: Marta la piadosa* de Tirso de Molina. Université de Navarré. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Tome 91, N°2. Juillet-Décembre 1989.

¹¹ Otras citas encontradas en el artículo de Arellano es de J.W. Albert, en el artículo *The satiric irony of Marta la piadosa*. Bulletin of the comediantes, 39, 1, 1987, 37-45.

verdaderamente importante de la trama, el amor que se consigue entre doña Marta y don Felipe.

Y desde este punto de vista se comprende que en las comedias las locuras más grandes y los actos más absurdos se cometen en el nombre del amor: “el amor funciona como motor básico capaz de excitar el ingenio que persigue el objetivo amoroso” (Arellano, 2001, 57), así se comprueba que el ingenio de doña Marta se debe exclusivamente a la intención de lograr su amor con don Felipe, sin ninguna pretensión de burlarse del luto familiar al casarse con el hombre que mató a su hermano don Antonio.

Don Gil de las calzas verdes

Sin duda alguna una de las obras teatrales que más trata el ingenio femenino es *Don Gil de las calzas verdes*¹² de Tirso de Molina. Esta obra es la perfecta escenificación del ingenio de la mujer para conseguir y lograr lo que quiere. En ella Tirso nos regala la oportunidad de experimentar con el teatro dentro del teatro¹³, así como también nos adentramos en el más perfecto lío de ingenio.

¹² Edición, estudio y notas de Ignacio Arellano. Barcelona, 1988.

¹³ Arellano, 2001.

Ignacio Arellano comenta:¹⁴ “*Don Gil de las calzas verdes*, considerada por algunos como la más perfecta comedia de enredo que sea posible escribir, concentra la quintaesencia del teatro ingenioso de Tirso, quien siempre apostó por la libertad del poeta moderno frente a la normativa clasicista demasiado estricta y profesó el optimismo del perfeccionamiento de los antiguos” (2006, 1). Con esta comedia Tirso establece su arte de crear un espectáculo completo de ingenio y entretenimiento.

En esta obra Tirso se asegura de incorporar una función lúdica que se gana al lector, al público, que sigue la trama con un tanto de complicidad al saber la verdad de las cosas que doña Juana se inventa para conseguir lo que quiere.

En otro estudio de Ignacio Arellano¹⁵ asegura que: “Don Gil ofrece la fórmula químicamente pura de la comedia de enredo: de ella se ha dicho que es <<la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro>>, que contiene <<perhaps the most involved plot in Golden Age Drama, manipulated almost perfectly>>, y se presenta como modelo del género (56).

Para explicar porqué *Don Gil de las calzas verdes* es una comedia de enredo insuperable comenzaré con el hecho de que doña Juana busca a don Martín para que cumpla la palabra de boda que le ha dado. Don Martín se ha burlado

¹⁴ En Las máscaras de *Don Gil*. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Boletín 47. 2006.

¹⁵ *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina. (Las extraordinarias aventuras de don Gil de las calzas verdes)*. 2001.

de doña Juana al prometerle matrimonio y luego partir hacia Madrid donde piensa casarse con doña Inés. Este es el motivo propicio de la comedia que incita a doña Juana a dejar su casa y su padre en Valladolid para salir en busca de su prometido.

DOÑA JUANA: Diome palabra de esposo,
pero fue palabra en fin
tan pródiga en las promesas
como avara en el cumplir

(vv. 143-146)

Desde este inicio encontramos a una doña Juana aventurera que se atreve a desafiar la distancia y las circunstancias para lanzarse a conseguir que le cumplan cómo debe de ser. La palabra de don Martín ha quedado sin cumplirse pero doña Juana toma la iniciativa de hacerlo cumplir aún sin que él sepa de sus planes para hacerlo:

Doña Juana: Supe todo el caso, en fin,
y la distancia que hay
del prometer al cumplir.
saqué fuerzas de flaqueza,
dejé el temor femenil,
diome alientos el agravio

(vv. 206-211)

Doña Juana reconoce ante su criado Quintana que se ha visto en la obligación de hacer algo para hacer cumplir a don Martín su promesa, resalta que se armó de valor, que la animó el agravio y que eso dio paso a dejar su lado femenino para convertirse en una *mujer varonil*.

Doña Juana decide vestirse de hombre y crear un disfraz peculiar que se denota mucho por las calzas verdes que escogió llevar. Quintana sorprendido al verla vestida de hombre le pregunta qué motivo tiene para andar así,

QUINTANA: ¿no sabremos qué ocasión
te ha traído de esa traza?
¿Qué peligro te disfraza
de damisela en varón?

(vv. 21-24)

A lo que doña Juana responde:

DOÑA JUANA: En dos meses don Martín
de Guzmán, que así se llama
quien me obliga a andar así

(vv.134-136)

Al disfrazarse doña Juana toma la identidad de Don Gil, nombre que ya don Martín había adoptado para presentarse ante doña Inés. Es aquí donde se empiezan a complicarse las cosas.

Don Martín ha partido a Madrid, como el supuesto don Gil de Albornoz para casarse con doña Inés, una joven, noble y bella dama a quien su padre don Pedro ha dado una dote de setenta mil ducados.

DOÑA JUANA: Ofrecióse un casamiento
de una doña Inés, que aquí
con setenta mil ducados
se hace adorar y aplaudir.

(vv. 157-160)

Don Andrés, el padre de don Martín, es un hombre ambicioso que está interesado en el dinero que pueden conseguir si su hijo se casa con doña Inés. Doña Juana es consciente de que en este plan ella sobra, ella misma lo afirma:

DOÑA JUANA: y aunque sabe que nací
Si no tan rica tan noble

(vv. 150-151)

Ella no es tan rica (a pesar de ser noble) y no cuenta con dinero para conseguir la aprobación de don Martín y su padre. Don Martín se nos presenta como un hombre falto de identidad propia, se deja manipular fácilmente por su padre y cree todas las mentiras que le inventa doña Juana.

DON MARTÍN: Vine a esta corte a casarme,
y ofendiendo su belleza
codiciando la riqueza

de una doña Inés, que a darme
el justo castigo viene
que mi crueldad mereció.
en don Gil me transformó
mi padre; la culpa tiene
destas desgracias, Quintana,
su codicia y interés.

(vv. 2162- 2171)

Don Martín es un títere de don Andrés y a la vez es también blanco de manipulación de doña Juana. Sin embargo, reconoce que su padre es quien le ha alejado de la mujer que él había escogido para esposa, la “codicia” y el “interés” han causado un matrimonio forzado con doña Inés, un matrimonio sin amor que doña Juana está dispuesta a impedir.

En realidad, el galán don Martín, que tiene de sí mismo una elevada opinión, resulta elemento pasivo, y como tracista muy inferior a su doña Juana: cree estar eludiendo sus compromisos (incitado por su padre, ya que él carece de voluntad), pero la red está cerrándose en su torno sin que nunca sea capaz de orientarse en el laberinto que el ingenio de don Gil, el de las calzas verdes, teje para su captura. (Arellano, 2001,61)

Es así como la falta de personalidad de don Martín lo convierte en el personaje ideal que sirve de inspiración para las aventuras de doña Juana.

Quiero enumerar las invenciones más significativas de doña Juana a lo largo de la obra, con las que intenta recuperar a don Martín.

En primer lugar está don Gil. Doña Juana se inventa la figura de don Gil para poder acercarse a doña Inés y enamorarla. De esta manera ella rechazará a don Gil de Albornoz que en realidad es don Martín, y lo dejará libre para que pueda cumplir su promesa de matrimonio. Doña Juana, disfrazada de don Gil, logra enamorar a doña Inés quien parece un poco lenta para notar cuando está siendo burlada. Esto se pone de manifiesto en el hecho de que es engañada más de una vez por doña Juana (al hacerse pasar por don Gil y doña Elvira) y también por don Martín con su nombre de don Gil de Albornoz. Doña Inés queda casi inmediatamente prendada de don Gil de las calzas verdes desde el primer encuentro con él:

DOÑA INÉS: Don Gil de dos mil donaires,
A cada vuelta y mudanza
Que habéis dado, dio mil vueltas
En nuestro favor el alma.
Yo sé que a ser dueño mío
Venís; perdonad si ingrata
Antes de veros rehusé
El bien que mi amor aguarda.
¡Muy enamorada estoy!

(vv. 902-910)

Doña Inés se queja a su padre de que la dé en matrimonio con alguien que ella no conoce, don Pedro le dice que es un joven rico, que espera diez mil ducados en herencia y que le conviene como esposo. Ella por su parte se queja de que la case con alguien de Valladolid y se burla que lleve el nombre de Gil. Es por eso que en los versos anteriores ella pide disculpas a don Gil de las calzas verdes pensando que es don Gil de Albornoz el que tiene frente a ella. En esta confusión solo sale ganando doña Juana porque de esta manera es como se acerca a doña Inés y consigue su objetivo de conquistarla.

La imagen que proyecta doña Inés de sí misma es la de una mujer artificial, ella a diferencia de su padre no se interesa por el dinero pero sí por la apariencia física de las personas. Rechaza a don Juan, hombre joven, noble y caballero de buenas intenciones porque la belleza de doña Juana (disfrazada de don Gil) la tiene cautivada. Al ver a don Martín por primera vez ella reitera que es el otro don Gil quien su corazón ha robado y no repara en decírselo a su padre:

DOÑA INÉS: padre de mis ojos,
Don Gil no es hombre, es la gracia,
La sal, el donaire, el gusto
Que amor en sus cielos guarda.
Ya le he visto, ya le quiero,
Ya le adoro, ya se agravia
El alma con dilaciones
Que martirizan mis ansias.

(vv. 938-945)

Es tal la impresión que dejan estas palabras en don Pedro que no puede concebir la idea de que su hija haya cambiado de opinión sobre don Gil tan repentina y fácilmente. Doña Inés rechaza la apariencia de barbas que tiene don Martín y reitera que de quien ella se enamoró es de “un Gilito de esmeraldas” (v.981).

Falta mencionar que doña Clara, otra señorita, noble y bella, prima de doña Inés también queda flechada por doña Juana y asegura que es con ella con quien doña Juana (don Gil) terminará casándose,

DOÑA CLARA: Una doña Clara que es
prima de mi doña Inés
también me quiere de modo
que a su padre ha persuadido
si viva la quiere ver,
que me la dé por mujer.

(vv. 1057-1062)

De esta manera doña Juana hace su entrada triunfal en el enredo que apenas acaba de empezar.

En segundo lugar está doña Elvira, doña Juana se disfraza de otra mujer para acercarse a doña Inés pero esta vez como una “amiga”. Doña Inés es engañada

y manipulada por doña Elvira con la intención de que se aleje, rechace y odie a don Gil de Albornoz, lo cual ligeramente consigue.

Es por medio de este disfraz que doña Juana interpreta a otra mujer. En esta obra Tirso no dosifica el nivel de ingenio que proporciona a doña Juana, que se inventa el personaje de doña Elvira que a su vez inventa más mentiras para separar a doña Inés de don Martín.

El tercer eslabón importante de este enredo es don Miguel. Doña Elvira le confiesa a doña Inés que está sufriendo porque un hombre llamado don Miguel de Ribera (que en realidad es don Martín) le prometió matrimonio y la dejó sin cumplirle su promesa. Al mismo tiempo le dice la verdad de don Martín asegurándole que la engaña haciéndose pasar por don Gil de Albornoz. El enredo se compone tanto de elementos reales y elementos ficticios que enriquecen el embrollo creado por doña Juana:

“...numerosos detalles son pura invención: dos personajes, Juana y Martín, se proyectan, en esta maraña, en tres más (don Miguel, Elvira, don Gil de Albornoz y de las calzas verdes) que tienen existencia solamente en la imaginación de Juana y en su habilidad histriónica. Las relaciones complejas entre todos son en parte ficticias: por ejemplo el amor entre don Miguel y Elvira, o el que tiene Gil a Elvira” (Arellano, 2001, 65)

Doña Juana, en papel de doña Elvira le pide a doña Inés que desprecie a don Miguel (don Martín) y de la misma manera ella despreciará a don Gil de las

calzas verdes (que es ella misma doña Juana), quien le asegura está interesada en ella (doña Elvira).

Doña Juana entiende el enredo que acaba de crear pero lo justifica diciendo que cuando hay amor todo se puede ser:

DOÑA JUANA: Ya esta boba está en la trampa.

Ya soy hombre, ya mujer,
Ya don Gil, ya doña Elvira;
Mas si amo, ¿qué no seré?

(vv. 1438-1441)

Todo esto sucede cuando doña Juana lleva a cabo su cuarto gran engaño: con su fiel Quintana le manda una carta a don Martín en la que le hace creer que está en un convento, y que se encuentra embarazada; con eso don Martín no pensará que ella anda siguiendo los pasos para hacerle pagar lo que prometió y no cumplió en Valladolid:

DOÑA JUANA: Dirásle tú que me dejas

en un convento encerrada
con sospechas de preñada,
y darásle muchas quejas
de mi parte, y que si sabe
mi padre de mi preñez,
malograré su vejez
o me ha de dar muerte grave.

Con esto le desatino,
y creyendo que allá estoy
no dirá que don Gil soy.

(vv. 1156-1166)

Doña Juana no pierde detalle alguno de cómo lograr su cometido: cada mentira lleva una razón, calcula y planea el momento exacto de ejecutarlas sabe muy bien cuándo y cómo le benefician más.

En quinto lugar está la mentira del parto de doña Juana en el convento, mentira que hace a don Martín dudar pero que finalmente termina creyendo; don Martín duda porque asegura que doña Juana ha ido a buscarle a Madrid pero al recibir la noticia por parte de Quintana no evita sentirse culpable y decide acudir al lado de doña Juana,

DON MARTÍN: pero pues llevo a saber
que corre riesgo su vida
y que mi amor coge el fruto
que su hermosura me ofrece,
cualquier tardanza parece
pronóstico de mi luto.
Partiréme esta semana
sin falta, concluya o no
a lo que vine.

(vv. 1480-1488)

En sexto lugar está la muerte de doña Juana (inventada por ella misma) para una vez más engañar a don Martín; a su vez en otra carta doña Juana le escribe a su padre que está casi muriéndose porque don Martín la ha apuñalado para irse con doña Inés.

Todos estos enredos e invenciones de doña Juana tienen justificación ante sus ojos: el amor que siente por don Martín y el interés de recuperar su honor perdido la animan a ingeniarse formas con las que pueda conseguir lo que se ha prometido. Así lo revela en los siguientes versos:

DOÑA JUANA: Quintana, a mi engañador
con uno y con otro enredo
hasta que cure su amor
con mi industria o con su miedo.

(vv. 2352-2355)

La palabra “industria” se refiere el ingenio de doña Juana, que, como ya se acostumbra en las comedias, consigue lo que quiere: el matrimonio con don Martín una vez que todos los enredos se han aclarado.

Tirso expuso en esta obra teatral una completa lista de elementos esenciales para lograr convertirla en la obra de ingenio más importante del siglo de oro, terminaré citando una vez más a Arellano donde muy acertadamente dice de *Don Gil de las calzas verdes*: aparecen motivos habituales: el omnipresente tema del amor, celos, casamiento por interés, presión paterna sobre los hijos,

infidelidad, decisión y voluntad salvadoras. Todo esto constituye el marco para el principal interés de la comedia (2001, 57).

El ingenio excepcional de doña Juana convierte su capacidad para mentir e inventar en algo inigualable en las comedias del siglo de oro español. En *Don Gil de las calzas verdes* Tirso concentró la fórmula perfecta para representar la inteligencia femenina que se apoderaba del arte áureo en su máxima expresión lúdica.

LA MUJER EN DRAMAS DE HONOR

Es de gran importancia empezar el desarrollo de la segunda parte de esta investigación dando crédito al sentimiento, si bien puede definirse como tal, que motiva, crea y modifica las acciones de los personajes en el transcurso de obras teatrales del siglo de oro: el amor.

El amor es el tema principal de las comedias en las que la mujer, haciendo uso de su ingenio, audacia y belleza, consigue siempre lo que quiere. Las comedias terminan en un final feliz donde los principales personajes contraen matrimonio y se aseguran así el gusto y la aprobación de los espectadores que han acudido a ver la representación.

Sin embargo, el amor enfrenta obstáculos que describen en gran manera la realidad de la sociedad española del siglo XVII, tal es el caso de la desigualdad en las clases sociales. Se menciona este punto porque esto nos lleva a analizar el tema del honor en las comedias teatrales, y cómo éste obstaculiza y limita la libertad de amar y de escoger a la persona amada para lograr el final feliz.

Las clases sociales influyeron grandemente en el papel de la mujer en las obras teatrales del Siglo de Oro: "A woman's way of life obviously varied according to her social position, her morals and whether she lived in a town or

country. The problems of generalization are enormous” (McKendrick, 18). Las mujeres formaban parte de una sociedad patriarcal que les mandaba ser sumisas y estar a cargo de la casa, el esposo y la crianza de los hijos respectivamente; sin embargo, este no era siempre el caso que se presentaba en obras teatrales. *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, y *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón de la Barca, son algunos de los ejemplos teatrales que nos demuestran que el amor se encuentra condicionado por el código de honor que tan importante era en aquel entonces.

El perro del hortelano

El dramaturgo Lope de Vega nos deleita con enredos amorosos que conducen a situaciones en las que el honor sobresale por encima del amor, dando paso a un millar de entretenidas ocurrencias.

En *El perro del hortelano* Lope concibe crear un personaje femenino complejo en muchos sentidos. Es una mujer valiente para imponerse ante los demás, frente a sus criados por ejemplo, pero muy cobarde al esconderse del amor. Manipula la trama de la historia a su antojo, domina todos los espacios en los que se mueve y calcula todos sus movimientos de tal manera que la beneficien.

Diana es una mujer que sabe lo que quiere pero que en un determinado momento se pierde en sí misma, se deja llevar por las corrientes del amor, que, para su desgracia, viajan en dirección opuesta a las de su honor.

Fernández y Martínez¹⁶ dicen lo siguiente del personaje que crea Lope:

Lope sin embargo concibió a su Diana a partir del principio de verosimilitud, dotándola de una compleja psicología inspirada en la galería de personajes femeninos que pueblan la comedia del Siglo de Oro. Diana adopta de la mujer *varonil* su constante iniciativa y rol activo, de la *esquivia* su fama de incansable, de la *enamorada* la atracción por Teodoro y de la *cazadora*, además del nombre de la diosa de la caza, la capacidad de atrapar en un ámbito palatino a su presa amorosa (317).

Las palabras de Fernández y Martínez reflejan la imagen de Diana como un ser manipulador, ella no espera a que alguien más le diga qué hacer, porque ella sabe perfectamente bien lo que le conviene y qué paso tomar. Es por esto que a veces percibimos a Diana como una mujer dura, fría y hasta cruel con la gente a su servicio, pero al mismo tiempo conocemos a una Diana tierna, necesitada de cariño y afecto sincero cuando el amor por Teodoro se apodera de ella.

En esta obra de Lope no se percibe el carácter dulce y amoroso de Diana a simple vista, al contrario, infiero que Diana es una mujer necesitada de cariño y afecto porque no está rodeada más que por la gente a su servicio y un par de

¹⁶ En el artículo *Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en 'El perro del hortelano' de Lope de Vega y de Pilar de Miró*. Bulletin of Spanish Studies, Volume LXXXIII, Number 3, 2006.

pretendientes que están interesados en su dinero solamente. Al encontrarse con Teodoro, Diana no solo ve una posibilidad amorosa con él, sino también la oportunidad de que alguien le suministre de lo que ella carece, un hombre que la haga explorar su lado femenino.

Diana tiene el prototipo de *The Amazons* quien según McKendrick “live by and for themselves” (177) que a su vez convierte a Diana en una mujer solitaria (no se hace mención de familia o amiga cercana); es por eso que controlar cada detalle de lo que pasa a su alrededor es su único entretenimiento y obsesión, hasta que siente celos y se interesa en Teodoro.

Diana es quien siempre tiene control del destino de los demás personajes y manipula cada cosa importante que sucede en su entorno, incluso en el momento en el que el gracioso Tristán inventa la mentira de que Teodoro es hijo de un hombre rico; Diana pudo muy bien haber dicho la verdad y acabar con el buen porvenir de Teodoro, sin embargo una vez más prefiere hacer lo que le conviene, y callar, para así salirse con la suya y quedarse con Teodoro. Igualmente, Diana no concede el deseo de Marcela de irse con Teodoro a Toledo y alejarse de todos los enredos en los que están involucrados; una vez más Diana controla la voluntad de Marcela y no le permite ausentarse porque sencillamente no conviene a sus intereses.

Podríamos también categorizar a Diana como una *esquiva* de conveniencia, aquella que rechaza a los hombres, pero que rechaza a uno en particular porque

éste no conviene a sus intereses individuales en cuanto a su honor y clase social se refiere. Es aquí donde se encuentra el mayor defecto de Teodoro, su bajo nivel social no permite que Diana se sienta libre y segura de amarle, es “el debate de Diana entre desear, ser deseada y ocultar ese deseo debido a que el hombre a quien ama no pertenece a su misma clase social” (Fernández & Martínez, 317). Diana desea estar con Teodoro pero el código de honor y las reglas de la sociedad en la que está le impone límites que no puede sobrepasar porque está en juego su buen nombre y la nobleza de su legado.

A pesar de que Diana está enamorada de Teodoro se pasa toda la obra rechazando una relación con él debido a la diferencia en las clases sociales:

DIANA: Si después
te has de volver a buscar,
no me pidas que te dé.
pero vete; que el amor
lucha con mi noble honor,
y vienes tú a ser traspié.
Vete, Teodoro, de aquí;
no te pida, aunque puedas;
que yo sé que si te quedas,
allá me llevas a mí.

(vv. 2638-2647)

Diana deja muy claro desde el inicio de la obra que su buen nombre, su pertenencia a la clase noble y su honor no le permiten tener ninguna relación de “iguales” con la gente que está a su servicio. Sin embargo, esa nobleza de la que Diana presume queda a un lado cuando se interpone el amor en sus asuntos del honor. El amor que siente por su secretario hace que Diana actúe toscamente con él, que lo rechace, pero que, al mismo tiempo, se cele si lo ve con Marcela:

DIANA: Dame consejo, Teodoro
(¡ansí a Marcela poseas!),
para aquella amiga mía,
que ha días que no sosiega
de amores de un hombre humilde,
porque, si en quererle piensa,
ofende su autoridad,
y si de quererle deja,
pierde el juicio de celos;
que el hombre que no sospecha
tanto amor, anda cobarde,
aunque es discreto, con ella.

(vv. 1081-1092)

En los versos anteriores Diana deja al descubierto el dilema que atraviesa, aunque lo hace disimuladamente haciéndose pasar ante Teodoro por una amiga suya que es la que tiene el problema. Por una parte no puede tener nada con

Teodoro puesto que no es de su misma clase social, el honor y la nobleza le impide ver a su secretario como un futuro marido. Pero al no estar con Teodoro, deja abierta la posibilidad para que él y Marcela sigan con un romance, y esto provoca que Diana “pierda el juicio de celos”. Los celos no son para los nobles, así lo dice Jaime Fernández¹⁷: “La nobleza supone cordura y discreción; o, en otras palabras, la nobleza supone ‘sosiego’, que, expresándose exteriormente, responde a un actitud espiritual de fortaleza y templanza” (309), es decir, que Diana como una mujer noble debe controlar sus sentimientos y pasiones y no dejarse llevar por ellos.

En un momento de la obra Diana reconoce que son los celos lo que dan paso al amor que siente por Teodoro, a lo que Teodoro muy inteligentemente le responde:

TEODORO: Mas estos celos señora,
de algún principio nacieron,
y ése fue el amor; que la causa
no nace de los efetos,
sino los efetos della.

(vv. 579-582)

Los celos de Diana provocan cosas en ella que ni ella misma conoce. El amor que viene a ser la causa de los celos por Teodoro la convierten en una Diana

¹⁷ En *Honor y libertad: El perro del hortelano de Lope de Vega*. Bulletin of the Comediantes, Volume 50, Number 2, 1998, pp. 307-316 (Article).

vulnerable, una mujer que pierde el control de su propio actuar; Diana está acostumbrada a manipular y manejar todo a su gusto pero no sabe cómo actuar cuando el amor le revuelve todo su mundo.

El desasosiego de Diana viene de su amor por Teodoro, del honor que les impide estar juntos, y de identificarse a sí misma como una mujer de clase noble incapaz de ir en contra de las reglas de la alta sociedad.

Y es por eso que Diana lamenta que por su nivel social no pueda gozar de las mieles del amor, y hasta ‘maldice’ el honor por ser una cobarde ‘invención’ muy opuesta al amor:

DIANA: ¡Buena quedo agora!
¡Maldígate Dios, honor!
Temeraria invención fuiste,
tan apuesto al propio gusto.
¿Quién te inventó? Mas fue justo,
pues que tu freno resiste
tantas cosas tan mal hechas.

(vv. 2622-2628)

Diana abandona, a veces, su sentimiento de amor por el secretario y antepone la ley del honor, ley que Marcelino Fourneaux acertadamente considera como un “poder misterioso” capaz de forzar a las personas a ir en contra de su propia voluntad, lo establece de la siguiente manera: “...for the spanish dramatists, honor plays the same path as the Fates in Greek Tragedy. They represent it as a

mysterious power, looking down on everyone's life, forcing people to abandon their feelings and natural inclinations, sometimes forcing them to acts of sublime sacrifice, at others to the commissions of crimes and atrocities" (34). En el caso de Diana la atrocidad que ella comete es querer esconder, sobreestimar y hasta matar sus sentimientos; ella no da cabida a una posibilidad de amor para Teodoro, mientras él sea parte de una clase social diferente. El código de honor que rige la vida de Diana está estrechamente ligado a su noción de ser. Ella es una mujer noble que debe casarse con un caballero de su mismo estatus social para que no se alteren en ningún momento las reglas del código de honor.

Es importante mencionar que en la obra no sólo Diana es consciente de la desigualdad de clases entre ella y su secretario, lo cual es un tema repetitivo a lo largo de la trama, también Ricardo y Federico, los pretendientes de Diana, reconocen que Teodoro no es un hombre para ella; es tanto el interés que estos hombres muestran en ser el futuro Conde de Belflor que olvidan realmente a Diana, la dama: el buen honor y la pertenencia a una clase social alta atropellan toda intención de amor y conquista limpia de parte de Ricardo y Federico. Así lo plantea Armiño¹⁸

Reflejo de la situación social del siglo XVII, *El perro del hortelano* esboza con absoluta nitidez las relaciones jerarquizadas. Lope las conocía perfectamente, en su interioridad más íntima: fuera de la

¹⁸ Mauro Armiño *El perro del hortelano* de Lope de Vega, Catedra, Letras Hispánicas, 2015.

casa de Diana, unos pretendientes nobles que codician ante todo el condado del que es titular: en las palabras del conde Federico y del marqués Ricardo no hay nada que exprese un apasionamiento cualquiera por la dama: es puro juego social de ambición por el asiento masculino vacante en esa corona condal lo que mueve a ambos... (30).

Tanto el conde Federico como Ricardo saben que Diana y Teodoro no son del mismo estatus social; eso sumada la intención de convertirse en el conde de Belflor hace que Federico compare a Teodoro con un 'hombre de barro' y a Diana con una 'mujer de hierro' para denotar la gran diferencia entre ambos y que una relación entre ellos es imposible:

RICARDO: Ella es mujer y él criado.

FEDERICO: Su perdición solicita.

La fábula que pintó
el filósofo moral
de las dos ollas, ¡qué igual
hoy a las dos la vistió!
Era de barro la una,
la otra de cobre o hierro,
que un río a los pies de un cerro
llevó con varia fortuna.
Desvióse la de barro
de la de cobre, temiendo
que la quebrase: y yo entiendo
pensamiento tan bizarro

del hombre y la mujer
hierro y barro, y no me espanto,
pues acercándose tanto,
por fuerza se han de romper.

(vv. 2370-2387)

Federico piensa que por ser Teodoro y Diana de dos mundos diferentes, una relación amorosa entre ellos no funcionaría; al ser Teodoro un hombre de barro no puede estar con una mujer de hierro, como lo es Diana. Esta metáfora deja a simple vista una muestra sustancial de cuán importante era la diferencia entre las clases sociales, que otorgaban no solo una posición social que cuidar, sino también el honor que viene con ella; al menos así lo establece Dawn L. Smith en su libro *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*:

...the nature of the framework is always dictated by the codes and mores of the seventeenth-century Spain. The playwrights sometimes appear to escape from this framework into the world of mythological fantasy, yet even here the codes remain unchanged: ultimately the Amazon warriors, the willful queens and the elusive huntresses must conform to the incontrovertible laws of society and biological nature (20).

Diana es este tipo de mujer en el teatro del siglo de oro español, el tipo de mujer que manipula y consigue lo que quiere. Una mujer que por ser bella y privilegiada ridiculiza el código de honor que le impone ciertos límites, pero que

no la detienen para salirse con la suya. Aunque la visión del personaje de Diana sea negativa a veces (por la forma en cómo transforma cada situación a su conveniencia) no se puede negar que Diana fue fiel a su honor hasta el momento en el que oportunamente la mentira de Tristán llega a cambiar el destino para Teodoro y para ella.

Y es que en efecto, sólo una mujer escurridiza y cazadora de su propio destino podría lograr lo que Diana consiguió al quedarse con Teodoro, sin alterar las normas del código del honor aún sabiendo la verdad del origen de su amado.

El médico de su honra

De una manera considerablemente diferente, Pedro Calderón de la Barca en su clásico *El médico de su honra*¹⁹ nos presenta una trama de amor y sobre todo de honor que termina con don Gutierre cometiendo un crimen atroz, lo cual clasifica la obra como una “tragedia de honor”. Según Valbuena Briones²⁰ “el honor es el arte o manera de comportarse como un caballero y hombre de bien” (Prólogo, XVIII), esto por supuesto en cuanto al género masculino se refiere. El honor en la sociedad española de la época era el patrimonio más grande de la

¹⁹ Edición y notas de Jesús Pérez Magallón. Madrid. Cátedra, 2015.

²⁰ En *Calderón de la Barca, Dramas de Honor I A Secreto Agravio, Secreta Venganza* Madrid, 1956.

clase noble, era casi como un superpoder dado de forma selectiva a gente de bien y de renombre. El honor debía de ser mantenido intacto; era el arma más importante para lograr un legado de remembranza digna y respeto constante y sin igual.

Sin embargo, era el honor, un arma de doble filo, acrecentaba el ego, y alimentaba la idea de la dignidad ligada a la virtud y el reconocimiento. Virtud y buen nombre era lo que le importaba a don Gutierre, más allá del amor por su esposa; él tiene que defender su honra que ha sido manchada, así lo cree, y que solamente se puede limpiar con la sangre de la ofensora.

Calderón alude al honor como una pieza fundamental para un destino trágico. Destino que es dado a una esposa inocente acusada de un adulterio que no cometió, esto hace del honor un tema muy ligado a la pasión, los celos, el amor, la justicia e injusticia.

Doña Mencía es incumplida de romper el orden social, ese orden que le demanda fidelidad total a su marido don Gutierre. Pérez Magallón habla del *Fuero Juzgo* y cita a Hildner²¹ diciendo “que el home despues que es mal enfamado, maguer no haya culpa, muerto es quanto al bien et a la honra deste mundo: et además tal podría ser el enfamamiento que mejor sería la muerte que la vida” (82). Pérez Magallón continúa agregando que es entonces cuando por lo general se le daba la potestad al marido de hacer con la mujer adúltera y su

²¹ *Reasons and the Passions in the “Comedias” of Calderón* (Amsterdam/Filadelfia 1982)

amante lo que él quisiera, hasta matarlos. En el caso de *El médico de su honra* Don Gutierre sólo tiene una opción, y esa es la de acabar con su esposa, él no podía hacer lo mismo con su ofensor, o sea el amante de doña Mencía ya que se trataba justamente del hermanastro del rey don Pedro. Don Gutierre tenía una relación muy estrecha con el rey y no podía en ningún momento faltarle a su honra como soberano, al contrario, debía de hacer lo que pudiera para procurar su honor y respeto.

En un análisis propio de la obra considero que Doña Mencía es tres veces víctima. Primero de don Gutierre, quien le arrebató la vida por celos y sospechas. Sin embargo lejos de hacer ver a don Gutierre como un hombre celoso que mata a su mujer con alevosía y ventaja, Calderón lo presenta, según Colón²² como un “restaurador”, el hombre que se encarga de regresar el orden, la paz y tranquilidad a su entorno social, tomándose como parámetro que doña Mencía ha sido la desestabilizadora del orden. De esta idea parte el significado de los siguientes versos:

DON GUTIERRE: Mira que médico he sido
de mi honra; no está olvidada
la ciencia.

(vv. 2946-2948)

²² En el artículo *La victimización y sacralización de la mujer en El Médico de su Honra de Calderón de la Barca* Confluencia, Spring 2013.

Ya en versos anteriores a estos encontramos “advertencias” y señales de que don Gutierre cegado por los celos intentará hacer justicia con sus propias manos. Don Gutierre es un hombre violento y no escatimará en la intención de limpiar su honra. Aún sin estar seguro de que doña Mencía le engaña, don Gutierre absurda e irónicamente busca remedio para eliminar el error de ella con la única opción posible, la muerte. La idea de ser *médico* de su honor había penetrado en la mente de don Gutierre desde mucho antes de que él actuara en contra de doña Mencía:

DON GUTIERRE : ¿Celos dije? Celos dije.

¡Pues basta!, que cuando llega
un marido a saber que hay
celos faltará la ciencia,
y es la cura postrera
que el médico de honor hacer intenta

(vv. 1717-1712)

Los versos anteriores denotan la creencia de la relación que existía entre lo médico y lo filosófico durante los siglos XVI y XVII, según Valbuena Briones, el médico de la época sabía latín, era gran ejercitador del pensamiento y ambicionaba la filosofía; luego cita al doctor Diego de Aroza²³, quien elogia y se atreve a comparar la función del médico con la misma de Dios:

²³ En el libro *Tesoro de las excelencias y utilidades de la Medicina*.

A más del grado y dignidad de rey, que al médico se le deve, según lo dicho para grado más superior, que es darle alguna semejanza con Dios, como lo publica muy bien el príncipe y fuente de los poetas, Homero, y Hipócrates, en el libro *De decenti ornatu*, afirmó que el médico era semejante a Dios; porque avía mucha conformidad entre Dios y el médico. (45).

Los religiosos creen que sólo Dios puede juzgar y sentenciar y que sólo Dios puede sanar. Don Gutierre piensa que su honra ha sido ultrajada por doña Mencía, y le ha causado la “enfermedad del honor”, enfermedad de la cual ella misma, doña Mencía, es la cura; cura que toma efecto con la muerte de doña Mencía, así lo establece Colón:

Para Gutierre, Mencía es responsable de su enfermedad, el deshonor; pero a la vez la considera responsable de su curación. Finalmente, por medio de este ritual, la esposa — víctima arbitraria — es sacralizada (*sacrum facere*) y se transforma en un ente purificador que sana a la sociedad al devolverles la calma y al eliminar la amenaza de los gérmenes de la violencia (177).

Don Gutierre se encontró con la necesidad de curar su honor, la deshonra era el peor padecimiento para un hombre de su clase noble, y necesitaba una cura urgente, una cura que significaba la muerte de doña Mencía “el médico, encargado de las pasiones del ánimo, era la persona encargada de llevarla a cabo. Por eso Gutierre Alfonso Solís hará sangrar a su esposa” (Valbuena Briones, L).

Continuando con la idea de una “víctima inocente” volvemos el personaje de doña Mencía, a quien considero que es víctima, por segunda vez, gracias a don Enrique. El infante aún sabiendo que ella es una mujer casada no deja de insistirle:

DON ENRIQUE: No lo deseo,
que si estoy vivo y te miro
ya mayor dicha no espero,
ni mayor dicha tampoco
si te miro estando muerto,
pues es fuerza que sea gloria
donde vive ángel tan bello.
y así no quiero saber
qué acasos ni qué sucesos
aquí mi vida gieron
ni aquí la tuya trujeron
pues con saber que estoy donde
estás tú vivo contento;
y así ni tú que decirme
ni yo que escucharte tengo.

(vv. 184-198)

La insistencia continua de don Enrique lo convierte también en culpable de la muerte de doña Mencía. Don Enrique no era ajeno al código del honor, él sabía bien lo que podía pasar si se deshonraba a un hombre de su nivel social. La

terquedad por parte del infante acorralla la voluntad de doña Mencía de rechazarlo. Si bien es cierto que ella no se rinde a sus brazos deliberadamente, eso no significa que ella no sienta y no se mueva por la pasión que representa la presencia nuevamente de don Enrique en su vida.

La “imprudencia” de doña Mencía es reconocer que en su pasado hubo “fuego”, fuego de amor compartido con don Enrique, y de ese fuego las cenizas quedan; en los siguientes versos se encuentra la lucha interna de doña Mencía, el honor está siempre antepuesto al amor:

DOÑA MENCÍA: ¡Oh quién pudiera dar voces

y romper, con el silencio

cárceles de nieve donde

está aprisionado el fuego,

que ya, resuelto en cenizas,

es ruina que está diciendo.

<<aquí fue amor>>!. Mas ¿qué digo?

¿qué es esto, cielos, qué es esto?

yo soy quien soy.

(Vv. 125-133)

Doña Mencía acepta que ya no es mujer para don Enrique, a pesar del pasado que les une, un pasado donde hubo amor, aunque ella ahora se debe a don Gutierre. Es justo aquí donde se encuentra el dilema de si Mencía es verdaderamente inocente. Ella en realidad nunca engaña a don Gutierre, pero

hace, calla, u oculta cosas que bien sabe la condenarian como culpable. En los versos anteriores la frase clave es, “yo soy quien soy”, así lo asegura y explica Valbuena Briones: “Frase clave para alcanzar el claro sentido interpretativo del concepto del honor es la célebre afirmación, tan repetida en la época y en el teatro que analizamos, que dice: *Soy quien soy*, que equivale a *Soy persona de honor* y, por lo tanto, a *No debo vacilar en mi actitud, únicamente he de seguir una conducta que me honre*” (Prólogo, XVIII). Es por esa causa que doña Mencía rechaza a don Enrique, sin éxito alguno, pero ella tiene bien claro que la honra y el honor de su marido es también el suyo propio, y no solo está en riesgo la mala fama para ambos, sino también su vida misma.

Ahora bien, si analizamos la culpabilidad de doña Mencía desde el punto de vista religioso, se dice que se peca de pensamiento, palabra y obra²⁴; asimismo lo afirma Carpio:

El crimen de doña Mencía no es haber cometido adulterio, sino haber deshonrado a su marido. La distinción es muy fina, pero es capital para entender el caso. En el contexto de la época, estas dos no tienen por qué ser lo mismo. No es que ella haya cometido adulterio o estuviera a punto de cometerlo: el problema es que haya dejado abierta la posibilidad de que su marido (y ella) cayera en deshonra (508).

²⁴ De acuerdo a Alejandro Carpio en *No había otra opción: otra interpretación de 'El médico de su honra de Calderón de la Barca'* Bulletin of Hispanic Studies, 2010.

El hecho de que doña Mencía le ocultara a don Gutierre muchas de las cosas que pasaban entre ella y don Enrique la convierten en culpable automáticamente. En la mente de doña Mencía existía siempre la “posibilidad” de un reencuentro amoroso con don Enrique, tanto pasa así que hay un momento en el cual ella confunde a don Gutierre con su “amante”. Esta escena no es más que una muestra inconsciente para don Gutierre, de que doña Mencía tenía a don Enrique siempre en su mente, aún en sus sueños:

DOÑA MENCÍA: ¿Quién es?

DON GUTIERRE: Yo soy mi bien. ¿No me

[conoces?

DOÑA MENCÍA: Sí señor, que no fuera
otro tan atrevido...

(vv. 1916-1920)

DON GUTIERRE: ¡Que dulce desengaño!

(v. 1925)

Esto hace un poco más comprensible la decisión de don Gutierre de terminar con su esposa, por muy horroroso que parezca. Doña Mencía continúa pecando de imprudente y con ello sigue marcando su camino hacia su destino final. No se puede defender el vil acto que comete don Gutierre pero si se puede corroborar, hasta cierto punto, las pruebas que inculpan a doña Mencía y que cementan en

su marido la duda, la desconfianza y la falta de control y pensamiento para resolver la situación de manera diferente.

Por último, doña Mencía, es víctima del rey don Pedro. El infante don Enrique, hermanastro del rey, es a quien don Gutierre supone como el amante de su esposa; de esta forma Calderón también incluye la política en el drama y la “sacralización”²⁵ del rey y su familia. Doña Mencía es también víctima del Rey, porque éste oculta el crimen que don Gutierre comete, y en lugar de hacer justicia le da la mano de Leonor para casarse, como una irónica recompensa.

Don Gutierre tiene una relación estrecha con el rey hasta el punto de confesarle sus sospechas acerca de la conducta inadecuada de su esposa y el infante don Enrique.

El rey comprende que su hermano don Enrique es el causante de la inestabilidad social pero no refuta que doña Mencía pague por ello, puesto que sabe muy bien que su posición de rey se vería afectada si se involucra a su hermano con una mujer casada y no se cumple con el *Fuero Juzgo*,

Irónicamente, su conducta (la de don Enrique) atenta contra la dignidad otorgada por el rey, ya que introduce la crisis en el sistema completo puesto que busca la deshonor de dos miembros de la nobleza, la de una mujer casada y, por consiguiente, la del esposo, un ilustre caballero y vasallo leal. Esta nefasta intención de

²⁵ Término usado por Ana I. Colón

don Enrique mancilla las irradiaciones regias y debilita el poder político del Rey (Colón, 169).

La figura del rey en esta obra es ambigua y contradictoria. El rey don Pedro, también llamado “el cruel” o “el justiciero”, quiere hacerle justicia a Leonor, que se ha quejado que don Gutierre no cumplió su promesa de casarse con ella, antes de casarse con doña Mencía. El rey le hace justicia a Leonor otorgándole en matrimonio a don Gutierre una vez que él queda viudo, pero no hace nada en contra de su hermano don Enrique por pretender e insistir a una mujer casada.

Creo que debo dedicar unas líneas a la figura de Leonor en la obra ya que ella representa el tipo de mujer que está en búsqueda de restaurar su honor, aunque de una manera muy diferente a la de don Gutierre por supuesto. Leonor ha sido burlada y engañada por don Gutierre; antes de casarse con doña Mencía él prometió casarse con ella y no lo cumplió.

Considero que la actitud de Leonor es un tanto torpe e ingenua. Entiendo que quiera solventar la deshonra que ha sufrido por culpa de don Gutierre pero casarse con él después que don Gutierre ha asesinado a doña Mencía no es una ganancia en lo absoluto. Y más aún sabiendo que doña Leonor sabe acerca de lo que don Gutierre ha hecho pero no le importa tan siquiera pensar que lo mismo puede le puede ocurrir a ella, don Gutierre la puede asesinar si algun día ella le da motivos suficientes para hacerlo; para

Leonor su honor es más importante que su propia vida. Si don Gutierre se casa con ella su honor será restaurado, pero corre el riesgo de que la ira y los celos de su esposo pueden acarrearle un destino trágico también.

Aunque don Gutierre fue un poco más condescendiente con ella cuando la dejó por sospechas de que ella le era infiel con su amigo don Arias. Don Gutierre en ese caso no trató de limpiar su honor con la muerte de doña Leonor porque simplemente no estaba casado con ella todavía. A doña Leonor solo le interesa que su soltería se acabe y que don Gutierre sea para ella, porque a pesar de que él está casado con doña Mencía ella no aún guarda la esperanza que él cumpla su promesa de matrimonio (prueba de eso es la queja ante el rey).

Calderón incluye la figura de Leonor en la trama para demostrar que también el código de honor rige las actitudes de las féminas de esa época; es decir, Leonor es la figura paralela a don Gutierre en cuanto a la restauración de su honor se refiere: los dos se sienten burlados, los dos buscan consejo y ayuda del rey para lograr sus objetivos, y los dos terminan juntos al final de la obra.

Leonor compara sentirse deshonrada con sentirse muerta, esta comparación la asemeja a don Gutierre: los dos tienen claro que el código del honor puede llevar a una persona hasta la muerte y justificar la misma en cualquier situación:

LEONOR: ¡Muerta quedo! ¡Plegue a Dios,
ingrato, aleve y cruel,
falso, engaador, fingido,
sin fe, sin Dios y sin ley,
que, como inocente pierdo
mi honor, venganza me dé
el cielo! ¡El mismo dolor
sientas que siento y a ver
llegues, baado en tu sangre,
deshonras tuyas porque
mueras con las mismas armas
que matas, amén, amén!
¡Ay de mí, mi honor perdí!
¡Ay de mí, mi muerte hallé!

(vv. 1007- 1020)

En los versos anteriores se muestra una Leonor enojada, las cosas que dice y cómo se refiere a don Gutierre “ingrato, aleve, cruel, falso...” son reflejo de lo que siente al verse deshonrada. El personaje de Leonor se asemeja a don Gutierre pero también a doña Mencía, ella advierte que nunca ha sido infiel pero de igual manera es acusada injustamente “como inocente pierdo mi honor”; la injuria más grande para Leonor es perder su honor siendo inocente de lo que don Gutierre pensó de ella.

Retomando a doña Mencía, es importante analizar su nivel de culpabilidad, hasta este punto de esta investigación se le ha visto mayormente como una “víctima inocente”, sin embargo, otros estudios realizados por profesionales la condenan como culpable. Tal es el caso de Carpio, quien argumenta que “una buena cantidad de los problemas que ocasiona *El médico de su honra* si admitimos que doña Mencía es culpable, se eliminan (o al menos aminoran) las contradicciones ideológicas, morales y de género dramático” (507). Existen varios elementos que contribuyen a esta visión de culpabilidad impuesta sobre doña Mencía, por ejemplo: el hecho de que ella reciba a don Enrique en un jardín, el cual se considera como un espacio usualmente visitado por enamorados, ella pudo totalmente irse a otro lugar un tanto menos romántico. La noche que don Enrique entra a su habitación sin permiso, doña Mencía pudo haberle dicho la verdad a don Gutierre pero prefiere callar y ocultar. Sin embargo, lo que culmina poniendo a doña Mencía en el banquillo de los acusados es la carta que le escribe a don Enrique donde le ruega que de “aquí no se ausente” (v. 2465), es decir, que no se vaya; esta carta termina de convencer a don Gutierre de la culpabilidad de su esposa, Valbuena Briones resalta la gravedad de este hecho:

Uno de los cargos más graves de deshonestidad era el escribir una carta al amante, como nos consta por la *Suma de las leyes*

penales (28) que publicó el doctor Francisco de la Padilla, en el capítulo que se refiere a las mujeres deshonestas, que dice así: 'para llamarse alguna mujer deshonestas, basta consentir que hombres y particularmente Clérigos y estudiantes continúen su casa, y la que de ordinario habla, o *escribe a hombres*, y consiente que le halleguen a las manos, y a los pechos, y la besen, que todo suele ser junto, a veces más escandaloso que el carnal acceso tenido en secreto.' Por este pasaje podemos ver la gravedad que tenía el que doña Mencía escribiera una carta en tales circunstancias" (XXXVII).

Lo apuntado anteriormente indica que doña Mencía no fue del todo inocente, que ella bien pudo haber cambiado su final; si ella hubiera sido honesta con don Gutierre, y le hubiera confesado toda la verdad, quizás él se hubiera dado cuenta que su "enfermedad" no era más que una idea errónea y mal argumentada en contra de la fidelidad de su esposa.

A pesar que doña Mencía tuvo dos horas para tratar de cambiar su trágico final esto no sucedió, y es así, como doña Mencía muere, para algunos inocente de toda culpa, y para otros culpable de callar y solapar lo que no debió. Ludovico, testigo de su muerte relata al rey lo último que doña Mencía pronunció antes de morir,

LUDOVICO: No la vi el rostro, mas solo
entre repetidos ayes
escuché: <<Inocente muero;
el cielo no te demande
mi muerte>>. Esto dijo y luego
expiró.

(vv. 2686-2691)

En estos versos doña Mencía hace referencia al cielo, en términos de religión, invocar al cielo significa invocar a Dios, el Dios de la justicia. Infiero que doña Mencía no maldice y culpa a don Gutierre de su muerte, por el contrario, ella estaba advertida de lo que podía pasar si el honor de su esposo era manchado. Para la mujer en obras Calderonianas, era muy importante cuidar de la familia y eso significaba, cuidar del buen nombre, honra y honor del marido.

La afrenta más grande que una mujer puede hacer contra su marido es quitarle su honra, de tal manera el caballero dejaría ser parte de la sociedad, ente que impone el insidioso código de honor, así lo comenta Valbuena Briones: “Esta pérdida (*la del honor*) significa la mayor desgracia que puede ocurrirle a un individuo. Por ella deja de ser un miembro reconocido de la sociedad” (Prólogo XXV-XXVI). El hombre deshonrado no encuentra alivio y “tranquilidad” hasta que no se vengue de la agresora y recupere su honor. Don Gutierre se convierte en *El médico de su honra* y con eso salva su honor.

El pintor de su deshonra

En *El pintor de su deshonra* Calderón presenta otro caso de uxoricidio, una vez más la esposa es una víctima propiciatoria²⁶, es decir es la culpable de toda la situación, de romper el orden social y de su trágico final. Al igual que doña Mencía, Serafina se enfrenta a una lucha constante de amor y honor, de celos y venganza; son “esposas por obligación y enamoradas de hombres a los que dieron por muertos o desaparecidos; en un mundo lleno de desconfianzas y de miedos que se refleja en estos matrimonios que carecen de ternura y afecto” (Cobo Esteve, 111).

Estas dos mujeres, doña Mencía y Serafina, son conscientes de la sociedad en la que viven, el mundo al que pertenecen, y saben muy bien que cualquier acción que indique a sus esposos desconfianza, las llevará al borde del abismo de la deshonra, y por ende a la búsqueda de justicia para restablecer el orden social, lo que conllevará a la muerte de ellas al ser consideradas las causantes y culpables de la situación.

Serafina , y doña Mencía, se adaptan a la autoridad masculina, y acatan el código de honor que predomina toda la historia de sus vidas. La sociedad a la que estas mujeres pertenecen ve la honra como un elemento constructor del

²⁶ Término utilizado por Ana Colón Colón en *La victimización y sacralización de la mujer en El médico de su honra de Calderón de la Barca*.

patrimonio masculino. Asimismo, el honor es el componente mediador entre el individuo y la comunidad. María Cobo Esteve, lo explica de la siguiente manera:
el honor

se convierte en el reflejo de una sociedad, la España de los siglos XVI y XVII; un mundo en el que la honra se convierte en aquello que el individuo debe defender casi por encima de su vida; un mundo en el que la fama, entendida como patrimonio del hombre, se acrecentaba o se perdía con un solo acto que impulsará la mala reputación, un mundo en el que el adulterio se convirtió en el peor deshonor y la máxima deshonra (111).

Serafina víctima de su esposo, don Juan, nunca le es infiel, es una mujer que establece sus límites en todo momento con don Álvaro, a quien a pesar de amar no puede corresponder. En la obra Serafina se muestra como mujer sensata, responsable y discreta; es una mujer de un solo hombre, es decir, es una mujer que cuando se compromete lo hace sabiendo que será para siempre y que a pesar de las circunstancias y lo que pueda suceder ella es y será fiel a su hombre, no importando si lo ama o no. Serafina primero entregó su corazón a don Álvaro con quien por cuestiones del destino no pudo lograr nada. De no haberse extraviado don Álvaro otro hubiera sido el destino de Serafina, pero como mujer noble de buen comportamiento y buenas costumbres ella aceptó la decisión que le impuso su padre de casarse con don Juan, al ver perdida toda oportunidad de un futuro al lado de don Álvaro:

SERAFINA: Contando a tu hermana estaba
que hasta saber que habías muerto,
no me persuadió mi padre
a haber elegido dueño.
viuda de ti me he cazado.

(vv. 599-603)

Serafina se confiesa con Porcia, una dama de su misma posición social²⁷, y se llama a sí misma “viuda” porque entiende que aunque don Álvaro esté vivo para ella está muerto, muerto en el sentido de que no tendrán un futuro juntos, pues ella se debe a su marido y él debe de respetar ese matrimonio “no lo es ya, pues muerto o vivo,/ de cualquier suerte te pierdo” (vv. 627-628). El personaje de Serafina se presenta siempre firme en su rechazo a don Álvaro, y aunque en un momento dado ella le dice “yo te amé cuando imaginé ser tuya” (v. 1017), nunca reconoce sentir amor por su ahora marido don Juan Roca. Ese es el error de Serafina, infundir las esperanzas en don Álvaro porque él asegura que ella es suya al no amar a ningún otro hombre que no sea él. Don Álvaro desestima todo el tiempo que ha pasado entre su desaparición y el reencuentro con Serafina y no concibe que el amor haya desaparecido tan fácil y “rápidamente”:

DON ÁLVARO: Ayer fue cuando me amaste:
no pues con tirano estilo

²⁷ Así lo menciona Liége Rinaldi en *Don Juan Roca y Serafina: El retrato de dos personajes en la prisión de un drama de honor*, Universidad de Navarra, 2013. Es un caso distinto al de doña Mencía quien tiene como confidente a Jacinta, su criada, es decir, una mujer que no está a su mismo nivel social.

te valgas del tiempo ya;
que ni es, ni ha de ser, ni ha sido
posible que de un instante
a otro, de uno a otro improviso,
confesando tú que fuiste
primero flor y edificio,
crea yo que tan mudado
(¡oh hermoso, oh bello prodigio!)
de lo que fuiste primero
estás tan desconocido.

(vv. 1373-1384)

Es importante destacar las palabras que inmortalizan la honra en todas las obras de honor de Calderón, “soy quien soy” (v. 1021) frase que ha sido anteriormente discutida y analizada tomando como parámetro la opinión de Valbuena Briones al respecto.

La lucha del amor y el honor es una batalla solemne entre el corazón y la razón de Serafina, una batalla que le atormenta tanto o más que los celos que su marido siente al sospechar que ella lo engaña. Serafina no puede faltar al honor propio y sobre todo al de su marido, ella debe dejar sangrar su corazón pero más nunca su honor:

SERAFINA: Cuando me acuerdo quién [fui],
el corazón las atributa;

cuando me acuerdo quién soy,
 él mismo me las rehusa;
y así entre estos dos afectos,
 como el uno a otro repugna,
las vierte el dolor, y al mismo
tiempo el honor me las hurta;
 porque no pueda el dolor
 decir que del honor triunfa.

(vv. 1039-1048)

Son los siguientes versos donde se denota la dicotomía *honor* y *amor* en la que se encuentra Serafina, la lucha de fuerzas enemigas que se apoderan de su ser y debilitan su voluntad aunque nunca cede lugar a un desliz, que pueda propiciar un encuentro amoroso con don Álvaro,

DON ÁLVARO: ...que yo he de adorarte mucho.

SERAFINA: ...que yo no he de amarte nunca.

(vv. 1079-1080)

El valor moral y la conciencia de honor que Serafina posee es inigualable, a través de la obra hay muchos ejemplos, como el anterior, donde encontramos a una Serafina firme y segura en lo que debe de hacer. Sin embargo el momento en el que Serafina se da a conocer impetuosamente, y deja en claro su sentir acerca del honor se da cuando ella le protesta a don Álvaro de que le hubiese

apartado del lado de su esposo, don Juan, al secuestrarla vilmente
aprovechándose de la situación con el incendio de la fiesta en la que estaban:

SERAFINA: Porque de una vez salgamos

tú de dudas, yo de penas,

y de confusiones ambos.

¿pensaste, ¡ay de mí!, que fuera

mi decoro tan liviano,

tan fácil mi estimación,

mi sentimiento tan vano,

mi vanidad tan humilde,

mi tormento tan villano

y mi proceder tan otro,

que me hubiera consolado

de haber en un día perdido

esposo, casa y estado,

honor y reputación,

con sólo hallarme en tus brazos,

vencida en tus traiciones,

forzada de tus agravios?

(vv. 2243-2259)

La reacción magnificente de Serafina con don Álvaro da detalles perfectos e importantes de quién era en realidad esta mujer. Por eso encuentro muy acertado lo que dice Manuel Ruiz Lagos: “el honor es un espejo, una autoconfesión, un reflejo consciente” (45). Serafina es retratada como un ser

honorable, capaz de controlar sus pasiones y no dejarse llevar por ellas.

Serafina es una mujer valiosa, fecunda en nobleza y honra, se vale del código del honor para dictar su proceder y cuidar su reputación, no acepta el hecho de perder su esposo, su hogar y su prestigio por un amor del pasado que no tiene futuro ni fundamento.

Sucede entonces que el cariño y amor que Serafina sintió por don Álvaro se convierte en enojo y reproche porque le ha robado su dignidad y su razón de ser, su honor. Al mismo tiempo, Serafina ve la encrucijada de lo que el vil acto de don Álvaro representa para don Juan, “Don Juan es noble ofendido” (v. 2312) resalta la esposa raptada, lo que para Serafina en realidad es la crónica de su propia muerte anunciada:

SERAFINA: ¡Ay de mí, que ya sea este acaso,
segunda vez sucedido,
mi muerte está pronunciando.

(vv. 2331-2333)

Como ha sido apuntado anteriormente, si bien la pérdida del honor en una mujer era algo desastroso en la sociedad del siglo de oro español, lo era aún más cuando el que perdía tan noble decoro era su esposo a causa de ella. Así lo cita Cobo Esteve:

Del mismo modo que la honra se convirtió a lo largo de los siglos XVI y XVII, como bien indica Américo Castro, en la razón de la existencia del individuo, la pérdida del honor, de ese concepto de fama que la sociedad impone al individuo para poder vivir dentro del círculo, implicaba siempre una pérdida mayor: si el honor era necesario para vivir, la pérdida del mismo se convirtió en una muerte en vida (109).

De ahí parte la preocupación de doña Serafina, ella no quiere ver a su esposo deshonorado, y mucho menos quiere ser la causa de su deshonor. Aunque doña Serafina ame a don Juan como debe de ser, ella es una mujer de principios y valores morales.

Calderón crea en el personaje de don Juan, un hombre apoderado por los celos que no vacila en actuar en defensa de su honor. Sin embargo la visión del personaje de don Juan puede ser un tanto polifacética porque antes de convertirse en ese villano que da muerte calculada a su esposa, se presenta como el héroe que a pesar de sus celos y sospechas procura y cuida de su mujer. Ejemplo de esto es cuando se da el incendio en la fiesta en la que se encuentran don Juan deja a su mujer a salvo y se dirige a regresar a ayudar a las demás personas que se encuentran atrapadas en las llamas, “volver por los suyos consiste en un acto de valor” (Rinaldi, 316). El que don Juan haya regresado indica que es un buen hombre y por lo tanto para Serafina que lo conoce muy bien debe de ser muy difícil la idea de ser la causante de su penosa deshonor.

Rinaldi asegura que el personaje de don Juan es “un héroe trágico que es a la vez verdugo de su esposa y del presunto amante de ella, y víctima del código de honor al que está sometido por adecuarse a los imperativos de su condición social” (317).

Estoy de acuerdo con la idea de que don Juan es “víctima del código de honor” puesto que en la obra encontramos como él se queja del código que le impide vivir en paz y tranquilidad, puesto que asume la responsabilidad sabiendo bien lo que va a pasar con su esposa “infiel” :

DON JUAN: Porque ¿quién creará de mí
que siendo (¡ay de mí!) quien soy
en aqueste estado estoy?
Mas ¿quién no lo creará así?
pues todos la escrupulosa
condición del honor ven
¡Mal haya el primero, amen,
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 (¡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, amen,
que hizo ley tan rigurosa!
El honor que nace mío
¿esclavo de otro? Eso no.
¿Y que me condene yo
por el ajeno albedío?
¿Como 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!

(vv. 2578-2610)

Con estos versos se nota que con el honor más que la noción del individuo sobre sí mismo es la opinión de los demás lo que realmente cuenta. Don Juan se queja de que es otro el que la afrenta comete pero el castigo es para él puesto que es a su honor a quien le faltan. Lo que la sociedad piense, es lo que gana el honor, muy a pesar de las virtudes, las buenas acciones y todos los méritos, son la sangre y la fama lo más importante. Don Juan hace esta extensa

crítica en contra del honor pero nunca se pone en favor de la mujer, él se dirige exclusivamente a su honor de caballero de clase noble.

Como el caballero que es don Juan trata de “vengar” su ofensa, lo cual hace matando a Serafina y a don Álvaro, hecho que le devuelve a don Juan su sentido de ser, su identidad, su noción de pertenencia a su clase social:

DON JUAN: No ha de saberse quién soy
pues no soy mientras vengado
no esté

(vv. 2242-2243)

Al igual que don Gutierre en *El médico de su honra*, Don Juan se llama a sí mismo “el pintor de su deshonra” refiriéndose a su honra ultrajada, y por la cual piensa tomar venganza:

DON JUAN: Ya que ultrajes de mi honra
quieren que pintor me vean,
hasta que con sangre sea
el pintor de mi deshonra

(vv. 2774-2777)

Don Juan es un hombre movido por la sed de venganza que a su vez es causada por los celos, que simplemente son efecto del amor que él siente por Serafina. Es decir, don Juan no sólo se venga en nombre de su honor sino

también lo hace porque ama y procura a Serafina, de otra forma no le hubiera importado que ella muriera en el incendio, él decidió salvarla porque ella era la musa de talento y la dueña de su amor.

A secreto agravio, secreta venganza

En *A secreto agravio, secreta venganza*²⁸ Calderón nos presenta una vez más a una mujer víctima de las circunstancias. Doña Leonor no se casa con el hombre que ama porque lo cree muerto en una batalla en Flandes. Es por eso que doña Leonor vive martirizada en matrimonio con un ser al que no ama. Al igual que se presenta en *El pintor de su deshonra* cuando Serafina llora la muerte de don Álvaro, doña Leonor llora la muerte de don Luis:

DOÑA LEONOR: Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho;
salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca

(vv. 426-429)

²⁸ Edición de Erick Coenen, Cátedra, Letras Hispánicas, 2011.

“Esta forma de introducir a las protagonistas no puede sino involucrar emocionalmente al público con ellas” (Coenen, 30), es la estrategia que Calderón usa para presentar a las mujeres como víctimas de su destino trágico, lo cual conlleva al espectador a sentir lástima y compasión por los personajes de mujeres inocentes que pagan por acusaciones de cosas que no han cometido.

Doña Leonor se ha casado recientemente con don Lope pero a diferencia de toda mujer recién casada doña Leonor llora de tristeza y no de alegría como ella quiere hacerlo parecer. Lloro de tristeza porque como Calderón nos tiene acostumbrados, el ex novio de doña Leonor aparece en escena y demanda su amor. Es desde este punto en adelante que doña Leonor comienza con una serie de actuaciones que no favorecen en nada a su buen honor frente a don Lope quien desconfía de su lealtad. En los siguientes versos doña Leonor finge llorar de alegría por su boda con Lope y también porque se despide de Castilla para irse a vivir a Portugal; es solamente el inicio de los engaños y enredos que envuelven a esta tragedia:

DOÑA LEONOR: ...mi tierno llanto
no es ingratitude a tanto
honor como me previno
la suerte y la dicha mía;
viendo tan cercano el bien,
gusto ha sido, que también
hay lágrimas de alegría.

(vv. 405-411)

Castells afirma que para que doña Leonor cree empatía en los que la observan llorar ella tiene que estar pendiente y segura de cómo los demás la observan y perciben, Castells también agrega lo siguiente:

...so as a type E thinker Leonor understands that she must make Lope's old friend Don Bernardino — who accompanies her from Seville to Lisbon — believe that she is happy about her marriage. Despite this affirmation once Leonor is alone with her servant Sirena, she acknowledges her suffering in a short exclamation that includes the word *fuego* six times in only 18 lines of poetry (20)

Doña Leonor se ha casado con un hombre a quien no ama, ella es consciente de lo que eso significa, sabe bien que por honor no puede corresponder más a don Luis, y al igual que lo dice Serafina en *El pintor de su deshonra*, se considera una persona muerta por amor, ya que junto a su amado no puede estar:

DOÑA LEONOR: ¡Ay de mí,
Di Sirena hermosa, di
Don Luis muerto y muerta yo!
Pues el cielo me forzó,
Me verás en esta calma
Sin gusto, sin ser, sin alma,

Muerta sí, casada no.

(vv. 487-494)

Doña Leonor se siente “sin ser, sin alma” porque su alma, don Luis para ella ya no puede ser, sus sentimientos no son tan importantes como lo es su honor y el de su esposo:

DOÑA LEONOR: Ya vuelvo determinada.

Esto, Sirena, es forzoso:

declárese mi rigor,

porque mi vida y mi honor

ya no es mía: es de mi esposo.

(vv. 865-869)

De esta manera doña Leonor prueba que le importa el honor de su esposo, la buena fama que él carga sobre sus hombros ahora también la carga ella por ser su mujer, “el honor de Leonor soltera repercute en el de su padre; casada, en el de su marido” (Coenen, 65). El honor de don Lope está en todo momento en los pensamientos de doña Leonor, así como también lo está el amor que siente por don Luis. Es difícil para una mujer tanto de la actualidad como de la época del siglo de oro español renunciar a sus sentimientos y cuidar de no caer en la tentación, pero doña Leonor se mantiene firme asegurando que antes de su amor está su honor. Asimismo, en los versos anteriores vemos la determinación de doña Leonor, que le dice a su criada Sirena que le pida a don Luis se vaya y

la deje en paz, y aunque esté determinada a hacerlo. al mismo tiempo lo hace forzada dadas las circunstancias en la que se encuentra, ya casada.

Aunque todo toma un giro diferente cuando don Lope le pide a doña Leonor su opinión de si conviene ir con el Rey a una misión militar o quedarse junto a ella como era lo debido ya que por estar recién casados él tenía la opción de escoger. Para sorpresa de don Lope, Leonor le aconseja que vaya “idos vos sin que lo diga / mi lengua” (vv. 986-987). Sería ingenuo no entender en esta reacción de doña Leonor que ella vio una forma de ser libre y darle rienda a su pasión, así lo denota Coenen: “De repente a Leonor se le abre un insospechado horizonte de esperanza, y busca de improviso la forma de fortalecer a don Lope en su propósito a la vez finge sentir que se vaya” (66). Y es que muy ingeniosamente doña Leonor ve la posibilidad que la ausencia de don Lope deja para que ella se reúna con don Luis.

Hasta este punto de la historia el personaje de doña Leonor ha sido el de una mujer recatada, seria y firme en su decisión de proteger su honor. Sin embargo, con la ausencia de don Lope se abre un espacio para un delirio, las emociones y sentimientos que embargan el ser de doña Leonor se desbordan y dan lugar a que la pasión y el amor puedan más que el amor. En los versos siguientes se encuentra la prueba de la “intención de traición” de doña Leonor, como se ha comentado en *El médico de su honra* el pecado puede darse en forma de

pensamiento y no necesariamente tiene que convertirse en una acción. Doña Leonor aprovecha que don Lope no está para invitar a don Luis...

DOÑA LEONOR: escribí que don Luis a verme venga,

Y tenga fin mi amor, y el gusto tenga.

(vv. 2414-2415)

Nótese que en los tres casos de uxoricidio que llevamos analizando en este trabajo, es la primera vez que una de las esposas acusadas “cede” al “gusto”, es decir, lo que doña Leonor expresa se toma como una traición en contra de don Lope ya que se entiende que ella dará paso a don Luis para que su amor se pueda lograr. Ahora bien, el que doña Leonor diga “tenga fin mi amor” también se sobreentiende como si su intención fuera rechazar nuevamente a don Luis y dejarle claro de una vez y por todas que ya no lo quiere más en su vida. Lo que inculpa a doña Leonor (ante nuestros ojos porque don Lope no se entera de estas palabras) es que haya concluido diciendo “y el gusto tenga”, con ello ultimamos que lo que busca es darse una nueva oportunidad de estar en los brazos de don Luis como su amante.

Aunque la intención de doña Leonor no se llega a lograr, ante los ojos de los espectadores, y en nuestro caso los lectores, ella queda como una mujer que intentó, si no es que solo tuvo la idea, de serle infiel a su esposo. Esto la hace quedar en una perspectiva diferente a la de doña Mencía y Serafina a quienes no se les prueba una infidelidad concreta. En otras palabras, de las tres esposas

acusadas y posteriormente asesinadas, doña Leonor es la que se lleva la peor parte porque si bien su deshonor no fue pública en la obra, la opinión del espectador y lector queda distorsionada, un tanto confundida con lo que quiso expresar en los versos 2414 y 2415. En estos versos se desmorona el honor de doña Leonor y su vida queda empeñada a merecer su trágico final. Una vez más Castell comenta acerca del caso de doña Leonor lo siguiente: “Leonor is the only tragic heroine in Calderón’s honor plays who is truly unfaithful to her husband, but her contradictory conduct can be explained by a growing passion that deprives her of the empathic understanding necessary to comprehend the seriousness of her transgression and the growing threat to her life” (26).

Por otra parte, si analizamos el carácter de don Lope entendemos que no se diferencia mucho de don Gutierre y don Juan; los celos (al igual que en los otros dos casos) juegan un papel muy importante en su pensar y actuar. La disimilitud de don Lope consta de su sigilo, la cautela con que planea y efectúa la muerte de los amantes; de esta manera lo demuestra al dirigirse a su honor en un soliloquio:

DON LOPE:...Pues no podrás matarme
si mayor poder no tienes;
que yo sabré proceder
callado, cuerdo y prudente,
advertido, cuidadoso,
solícito y asistente,

hasta tocar la ocasión
de mi vida y de mi muerte;
y en tanto que esta llega,
¡valedme, cielos, valedme!

(vv. 1172-1181)

Don Lope espera el momento preciso para vengar su honor, el momento exacto que le permite limpiar su nombre sin que su fama se vea afectada. Para don Lope su fama es muy importante, y prefiere vengar su honor en discreto y no en público:

DON LOPE: Y después de haber vengado
mis ofensas atrevido,
el vulgo dirá engañado:
<<Este es aquel ofendido>>
y no <<aquel desagraviado>>

(vv. 2149-2152)

No falta la anotación de que en esta obra no hay ofensa y venganza oculta, así lo hace ver Coenen:

En algunas lecturas de *A secreto agravio, secreta venganza*, se insiste en que ni el agravio ni la venganza son secretos, pues hay menos dos personajes que están al tanto; lo cual arrojaría una luz irónica sobre los razonamientos y acciones de don Lope. Pero lo importante no es si están al tanto o no el Rey y don Juan, puesto que ellos no divulgarán la deshonor de don Lope; lo importante es que no llegue a entenderlo el vulgo maldiciente, y que tenga por

infortunio las dos muertes que realmente han construido una venganza (30).

Los actos de don Lope no son un secreto para el Rey y don Juan. Y al igual que en *El médico de su honra* el Rey no hace nada para castigar las acciones de don Lope; ante el Rey y don Juan la imagen de doña Leonor está manchada por que en ella recae la deshonra a la que fue sujeto don Lope.

La forma en que don Lope cobra la venganza en nombre de su honor es aterradora. De las tres esposas asesinadas la muerte de doña Leonor se lleva el primer lugar en cuanto a crueldad, perspicacia y atrocidad se refiere. Las llamas carcomen el ser de doña Leonor, llamas que en un todo son fuego, el fuego que también representa el pecado de doña Leonor:

DOÑA LEONOR: Pues que salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho;
salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca
el fuego que mi alma toca,
remitiendo sus enojos
en lágrimas a los ojos
y en suspiros a la boca;
y sin paz y sin sosiego
todo lo abrasen veloces,

pues son de fuego mis voces
y mis lágrimas de fuego.
Abrasen, cuando navego
tanto mar y viento tanto,
mi vida y mi fuego cuanto
consume el fuego violento,
pues mi voz es fuego y viento,
mis lágrimas fuego y llanto.

(vv. 426-443)

Estos versos son importantes porque en ellos doña Leonor expresa su pasión, “her life is passion” (Paterson, 593), la pasión que lleva por dentro que a su alma enoja y se convierte en lágrimas porque no es una pasión bien habida, es la pasión que siente por don Luis que le consume la vida.

Asimismo, estos versos dan espacio a una dualidad significativa, en ellos también encontramos el vaticinio de la muerte de doña Leonor proclamada por ella misma. Pero estos versos no son aislados en su tipo durante la obra, hay otra ocasión más en la que doña Leonor parece vaticinar su muerte y de cierta manera aceptar morir por amor:

DOÑA LEONOR: (hablando de don Luis) Este hombre ha de obligarme,
con seguirme y ofenderme,
a matarme y a perderme
—que aun fuera menos matarme—

(vv. 1333-1336)

Doña Leonor habla de ofenderse, perderse y matarse en estos cuatro versos, es curioso si realizamos una analogía con su propia vida. Primero la ofensa de don Luis al tratar de recuperar su amor sabiendo que ahora es una mujer casada; segundo, doña Leonor se pierde en su pasión, su lamento y su amor por don Luis que no puede vivir en paz y tranquilidad desde que se entera que él está vivo; y tercero, aunque doña Leonor no se suicida, en cierta forma le da motivos a su homicida para que de ella se vengue y le cueste la vida.

No podemos dejar de analizar la influencia que tiene el personaje de don Luis en doña Leonor. Él también es culpable del destino trágico que les acontece, y curiosamente él también alude a la muerte en algunas ocasiones como muestra de su propia premonición:

DON LUIS: Muera yo, pues vi casada
a Leonor, pues que Leonor
dejó burlado mi amor
y mi esperanza burlada.

(vv. 796-799)

Aunque en estos versos él está hablando de su mala fortuna porque el amor de su vida se ha casado con otro, don Luis no deja de en cierto sentido presionar a doña Leonor para que ceda a sus insinuaciones de amor, el decir que “burlado” le dejó es otra forma de aseverar que también

su honor tocó. Don Luis está seguro que doña Leonor le ama²⁹ y aprovecha ese sentimiento para manipularle el consentimiento,

DON LUIS: Sólo he venido por ver
si hay ocasión de quejarme;
que si, culpando tu fe,
descanso, iré luego a Flandes,
donde una bala me dé...

(vv. 1478-1482)

Estos versos dejan ver que don Luis se queja con doña Leonor por haberse casado en su ausencia. Este diálogo entre doña Leonor y don Luis es interrumpido por Sirena avisando que alguien sube por la escalera. Hubiera sido interesante conocer la respuesta de doña Leonor a las quejas de don Luis, pero Calderón optó por una segunda oportunidad para que los amantes puedan volver a hablar y en ella las cosas puedan explicar; aunque esa segunda ocasión nunca llega a realizarse ya que la muerte de los dos lo impide.

Pareciera ser que tanto doña Leonor como don Luis estaban dispuestos a morir por su amor; los dos hacen alusión a perder su vida a costas de su amor, así lo dice don Luis muy convincente:

DON LUIS: Siga mi suerte atrevida

²⁹ Según Coenen don Luis se funda en el amor de doña Leonor debido a las disculpas que ella le da por haberse casado con don Lope, página 64.

Su fin contra tanto honor,
Porque he de amar a Leonor
Aunque me cueste la vida.

(vv. 834-837)

Con la muerte de don Luis y la de doña Leonor se completa el triángulo de las tres obras de honor y uxoricidio de Calderón.

Es así como se percibe el papel de la mujer en dramas que tienen que ver con amor y sobre todo honor.

CONCLUSIONES

El papel de la mujer en el teatro del siglo de oro español está dividido en dos versiones. La primera parte consiste en que la mujer es líder de la trama, organizadora de sus propias acciones, y diseñadora de su propio destino. Es la mujer inteligente que con audacia e ingenio se las arregla para conseguir siempre lo que quiere. Son mujeres que están bajo el dominio de una sociedad patriarcal que limita sus movimientos, su espacio, sus relaciones con otros, y hasta la manera de actuar; o son aquellas libres, independientes y dueñas absolutas de su vida sin ser oprimidas o escrutadas a cada instante. Con esta visión el tema principal de las obras discutidas es el amor y lo que se hace, cómo se hace y cuándo se hace para llegar a él.

La segunda versión es la de la mujer víctima. Víctima del código de honor que la gobierna y que dictamina su comportamiento, o al menos exige ciertos parámetros que llegan a poner en riesgo sus propias vidas. He explicado cómo las mujeres protagonistas hubieran podido haber solucionado muchos de los problemas de honor si hubieran sido honestas, un tanto más claras en sus declaraciones y más decididas al rechazar y actuar. El honor aparece en la vida de estas mujeres como una religión a la

que veneran y que contrapone el mandamiento más importante del amor ante la razón.

Esta yuxtaposición de temas, el amor y el honor, enfoca la importancia del papel de la mujer en las salas áureas, pero también su importancia en la sociedad en general de la época.

La controversia presentada en algunas de las obras discutidas no es más que fruto de estrategias lúdicas y de entretenimiento que utilizaban los dramaturgos. Como expliqué en la introducción, estas obras no reflejan en nada la situación real de la sociedad española del siglo XVI-XVII. Arellano argumenta que la comedia no “imitación de la vida. Es más bien una interpretación de la vida a través del arte” (2006)³⁰. Es decir, en el teatro se representa la importancia de la mujer al asignarles roles emblemáticos, definidos y cautivantes, sin embargo, no se imita la realidad en su totalidad, algo a lo que Diego Marín llama “realismo ilusionista”. La idealizada opinión de cómo debería de ser la sociedad española se ve reflejada en el teatro con la intención de entretener y muy pocas veces de dejar un mensaje.

Cabe mencionar que para la mujer de aquel entonces el teatro se convertía en el espacio donde se podía desenvolver y atreverse a hacer lo que en la vida cotidiana no hacía.

³⁰ En la portada de *Las Máscaras de don Gil*, Boletín de la Compañía de Teatro Clásico, 2006.

En conclusión, tanto en la comedia como en la tragedia (en este caso representada por los tres dramas de honor) la mujer es la que conduce su propio destino, a ella se le atribuyen la causa y el efecto en cada historia, y gracias a ella se da paso a la alegría, la tristeza, la vida y la muerte.

Works Cited (Primary Sources)

Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Segunda ed. Madrid: Cátedra, 2015. Print.

- - -. *El pintor de su deshonra*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969. Print.

- - -. *La dama duende*. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 2001. Print.

- - -. *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Espasa-Calpe, 1956. Print.

Coenen, Erick, ed. *A secreto agravio, secreta venganza*. Madrid: Cátedra, 2011. Print.

Vega, Lope de. *El perro del hortelano*. Ed. Mauro Armijo. Madrid: Cátedra, 2015. Print.

- - -. *Las bizzarrías de Belisa*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2004. Print.

Tirso de Molina. *Marta la piadosa, Don Gil de las calzas verdes*. Ed. Ignacio Arellano. Barcelona: Reichenberger, Kassel, 1988. Print.

Works Cited (Secondary Sources)

- Ancell, Matthew. "Perspectival Fig Leaves: The Failure of Representation in Calderón de la Barca's *El pintor de su deshonra*." *Revista de Estudios Hispánicos* 48 (2014): 255-84. Print.
- Arellano, Ignacio. "La dama duende y sus notables casos." *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Vol. 15. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, 2001. 127-39. Print.
- - -. "La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso." *XXVI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: 2003. 55-81. Print.
- - -. *Las extraordinarias aventuras de don Gil de las calzas verdes. el ingenio cómico de Tirso de Molina*. 1998. 55-68. Print.
- - -. "Las máscaras de don Gil." *Compañía Nacional de Teatro Clásico* Dec. 2006: Print.
- - -. "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro." *Criticón* 50 (1990): 7-21. Print.
- - -. "Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: Marta la piadosa de Tirso de Molina." *Bulletin Hispanique*. 1989. 279-94. Print.
- Carpio, Alejandro. "No había otra opción: otra interpretación de *El médico de su honra* de Calderón de la Barca." *Bulletin of the Hispanic Studies* 15 (2010): 505-22. Print.
- Cazés Gryj, Dann. "Construcción de la mentira sobrenatural en *La dama duende* y *El galán fantasma*." *Anuario Calderoniano*. 6, 2013. 61-73. Print.

Colón Colón, Ana. "La victimización y sacralización de la mujer en El médico de su honra de Calderón de la Barca." *Confluencia* 28.2 (2013): 163-80. Print.

Covo Esteve, Marta. "Calderón: filosofía eterna de una honra a la luz de La zapatera prodigiosa." *Actas del 1 Congreso Internacional Jóvenes investigadores del Siglo de Oro* (2011): 105-14. Print.

Fernández, Esther, and Christina Martínez-Carazo. "Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en El perro del hortelano de Lope de Vega y Pilar Miró." *Bulletin of the Spanish Studies* LXXXVIII.3 (2006): 316-28. Print.

Fernández, Jaime. "Honor y libertad: El perro del hortelano de Lope de Vega." *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 307-16. Print.

Fischer, Susan L. "Montaigne, Lying and Early Modern Self-Fashioning: A Discursive Dialogue with Lope's El perro del hortelano on the Page and on Stage." *Bulletin of the Spanish Studies* XC.4-5 (2013): n. pag. Print.

García-Bryce, Ariadna. "From the Beautiful to the Sublime in Calderón's El pinto de su deshonra." *Bulletin of the Comediantes* 64.2 (2012): 45-64. pag. Print.

González, Aurelio. "Las bizarrías de Belisa: personajes y relaciones." *Compostela Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. 225-34. Print.

Howe, Elizabeth Teresa. "Duelling Sonnets: The Battle of the Lovers in Lope de Vega's El perro del hortelano." *Bulletin of the Comediantes* 63.1 (2011): Print.

- Kirschner, Teresa J. "Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega." *XIX Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: 1997. 61-83. Print.
- Leavitt, Sturgis E. *An Introduction to Golden Age Drama in Spain*. Madrid: Castalla, 1971. Print
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. London: Cambridge University Press, 1974. Print.
- Reyes Caballo-Márquez. "Erotismo y fantasía: la mujer y la imaginación en La viuda valenciana y La dama duende." *Comedia Performance*. Vol. 3. 2006. 29-42. Print.
- Rinaldi, Liége. "Don Juan Roca y Serafina: el retrato de dos personajes en la prisión de un drama de honor." *Teatro y fiesta popular y religiosa* (2013): 315-23. Print.
- Rodríguez Valle, Nieves. "Capas terciadas y espadas desenvainadas en algunas comedias de Calderón." *Anuario calderoniano* 6 (2013): 211-28. Print.
- Stoll, Anita K., and Dawn L. Smith, eds. *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. United States: Associated University Presses, Inc., 1991. Print.
- Torres, Isabel. "'Pues no entiendo tus palabras,/ y tus bofetones siento': Linguistic Subversion in Lope de Vega's El perro del hortelano." *Hispanic Research Journal* 5.3 (2004): 197-212. Print.