

art. Ysla Campbell en pp. 13-37

VOCES ACALLADAS.
EL DISCURSO FEMENINO
EN LA DRAMATURGIA DE
CALDERÓN DE LA BARCA

artículo Ysla Campbell en pp.
13-37

Leonor Fernández Guillermo
María Teresa Miaja de la Peña
Coordinadoras

VOCES ACALLADAS.
EL DISCURSO FEMENINO
EN LA DRAMATURGIA DE
CALDERÓN DE LA BARCA

Ediciones Monosílabo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Dirección General de Asuntos del Personal Académico



Dirección General de Asuntos del Personal Académico

La publicación de este libro ha sido posible gracias al apoyo que la Dirección General de Asuntos del Personal Académico dio al Proyecto PAPIIT:IN 404513-3: "El discurso femenino en la dramaturgia calderoniana".

Imagen de portada: *The sisters*, Peter Lightfoot

Primera edición: 2018

5 de junio de 2018

DR © Ediciones Monosílabo
Pablo Luis Rivas M., núm. 419-4,
col. Escuadron 201, Iztapalapa,
C. P. 09060, Ciudad de México

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN 978-607-30-0484-8

ISBN 978-607-97949-3-4

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

PRÓLOGO

Voces acalladas. El discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca es resultado del proyecto “El discurso femenino en la dramaturgia calderoniana” (PAPIIT: IN404513-3), realizado gracias al apoyo otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGA-PA) de la Universidad Nacional Autónoma de México. El objetivo de este proyecto ha sido promover la realización de trabajos enfocados a un tema aún poco estudiado en el ámbito del teatro del Siglo de Oro: el discurso de la mujer, el cual hemos circunscrito a algunos de los dramas de Pedro Calderón de la Barca, en los que este tema es relevante.

En Calderón, la voz femenina adquiere características peculiares porque expresa la necesidad de ejercer una voluntad propia, aun cuando las circunstancias de su existencia la limiten, de ahí la elección del término *acalladas* para el título del libro, pues, aunque por una parte alude al sosiego y la quietud, por otra, remite a la sujeción y al sometimiento. Ambas connotaciones están presentes en el discurso femenino calderoniano. Los pensamientos y las emociones de las protagonistas se contienen en diálogos confidenciales o en monólogos que revelan sentimientos y externan convicciones, mientras transitan por diversos caminos. Así lo muestran los distintos planos desde los cuales las figuras femeninas hablan en tanto son escuchadas, en tanto que se quejan en secreto, acallando las voces que expresan el amor, el deseo, el temor, la preocupación, el sufrimiento y la impotencia.

Con el fin de escuchar el discurso de las mujeres calderonianas desde diferentes perspectivas, en octubre de 2014 se organizó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, un coloquio en el cual participaron destacados investigadores y de instituciones como la Universidad de Oklahoma, El Colegio de México y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, además de nuestra Universidad, así como estudiantes del Posgrado en Letras, quienes se dieron a la tarea de investigar diversas facetas del discurso femenino, cuyas colaboraciones se reúnen en este volumen.

El trabajo de Ysla Campbell, “La fémina transgresora en la comedia calderoniana”, introduce este volumen con un interesante panorama sobre la idea que en la España del siglo XVII se tenía de la mujer y sus funciones en la sociedad, valiosa únicamente por su característica reproductora y como guardiana doméstica, así como de las posibilidades que la vida le ofrecía según el estrato social al que pertenecía y a la situación económica de su familia. Pero, en contraste, muestra también cómo, aunque en el teatro calderoniano aparecen esposas sumisas, víctimas fatales, mujeres ambiciosas y tiranas, además de damas pasionales, Calderón configura a la fémina transgresora: coqueta, juguetona, rebelde y dispuesta a hacer su voluntad, a oponerse a las convenciones sociales, el matrimonio incluido, con todos los riesgos que sus transgresiones implicaran. Campbell pone de relieve el decir de estas mujeres que se rebelan: en lo que dicen y en cómo lo dicen, en sus traslados espaciales dentro de la casa, por balcones y calles; y en el antagonismo entre la expresión verbal y la conducta.

A. Robert Lauer, en su artículo “Los parlamentos de las damas en las tragedias de honor calderonianas”, se propone recuperar las voces de los personajes femeninos (las esposas) de los dramas de honor de Pedro Calderón de la Barca

y, después diferenciarlas parcialmente de las de los hombres (los esposos). Lauer afirma que se ha puesto mucho énfasis en aspectos ideológicos y extratextuales de los dramas de honor calderonianos y que nos hemos olvidado de lo que estos personajes dicen sobre sí mismos y sus circunstancias. En este ensayo establece un idiolecto o estilo particular de expresión basándose en diferencias de género (femenino/masculino), y enfatiza el uso de iteraciones léxicas (repeticiones y variaciones de las mismas palabras y frases), tipos de parlamentos usados, locuciones verbales preferidas (actos de habla), estrofas poéticas particulares, figuras retóricas, léxicos personales, estructuras sintácticas exclusivas, similitudes y rimas específicas personales para examinar los diálogos de las esposas con otras mujeres que las escuchan en confidencia, y los monólogos con que los esposos externan sus dudas, celos y deshonor.

Los siguientes tres ensayos se ocupan de mostrar cómo el discurso femenino calderoniano refleja la actitud de las protagonistas frente a los valores y virtudes propios de la moral de la época, como la liberalidad, la cortesía, el amor, el honor.

En “Reinas y salvajes calderonianas en los dichos y en los hechos. Configuración y caracterización”, J. Dann Cazes estudia dos figuras dramáticas femeninas que pertenecen a ámbitos de acción diferentes y a esferas socio-literarias opuestas: la reina y la salvaje. En ellas centra el valor de la cortesía y su contraparte, la barbarie, que se distinguen y separan de manera evidente por aspectos elementales de su “naturaleza” y sus rasgos básicos. No obstante que en el teatro áureo estos dos tipos de personaje tienen puntos de contacto y se relacionan en formas y por razones diversas, ambos pertenecen a esferas opuestas. Si la reina se mueve en un ámbito cortesano y se comporta según códigos propios de su en-

torno y condición, la salvaje transita por las “selvas incultas”, libre de protocolos sociales y comportándose como animal.

Nieves Rodríguez Valle, en su estudio sobre *Darlo todo y no dar nada* aborda el tema de la liberalidad o generosidad. Dicha virtud, encarnada en Alejandro Magno, personaje histórico, queda resaltada en menoscabo de la libertad de la protagonista Campaspe, cuando Alejandro, a pesar de amarla, la cede a Apeles como muestra de su amistad y enorme liberalidad. Importa aquí destacar la reacción de la figura femenina, puesta de relieve en su discurso, al cuestionar que un hombre, aunque sea el emperador y la ame, pueda cederla, como si fuera un objeto de su propiedad, lo que desata su rebeldía.

María Luisa Castro en “‘En callado fuego envuelta’: El discurso amoroso de algunas mujeres calderonianas”, se centra en un grupo de parlamentos pertenecientes a cuatro obras del dramaturgo: *Amor, honor y poder*, *Hombre pobre todo es trazas*, *El mayor encanto, amor* y *A secreto agravio, secreta venganza*. En estos discursos la autora analiza la construcción poética y dramática del sentimiento amoroso, el cual se presenta siempre en una intrínseca contradicción, en diferentes niveles del discurso. Las contradicciones son, en algunos casos, el núcleo del conflicto dramático; en otros, del conflicto interno del personaje. Las mujeres calderonianas, a pesar de su confusión entre decir-callar, amor-orgullo, amor-honor, poseen un discurso en extremo coherente que las caracteriza como personajes complejos.

Por último, en “Espacio y discurso: la soledad femenina en el drama calderoniano”, abordamos uno de los aspectos menos estudiados de la creación de este autor, el del discurso femenino en relación con el entorno. El dramaturgo, gracias al acertado y puntual manejo de monólogos, soliloquios y apartes, logra dar a las protagonistas de sus dramas una

voz propia que encauza sus emociones y sentimientos más íntimos, siempre en sintonía con el espacio dramático. Consideramos que en el funcionamiento conjunto de discurso y entorno se concentran la inquietud y la agitación del personaje, en una proyección directa de gestos y palabras desbordados espacialmente que hacen al espectador confidente y partícipe de su conflicto íntimo. El acercamiento a algunos discursos femeninos calderonianos deja ver que, si al tiempo que se atiende a los contenidos de los parlamentos –inquietudes femeninas que a menudo reflejan las preocupaciones masculinas–, se observa el lugar –interior o exterior; abierto o cerrado; limítrofe– en el que se emite el discurso, es posible caracterizar el aislamiento físico y moral del personaje femenino y, en buena parte, delinear la trayectoria que sigue, los caminos por donde transita y que lo conduce hacia la soledad, hacia una mayor soledad, hacia el confinamiento definitivo y, en varios casos, hasta la muerte.

Centrarnos en estos discursos nos ha permitido descubrir una faceta que merece una mayor atención de la crítica, por lo que consideramos que la lectura que aquí ofrecemos intenta abrir un camino que promete valiosos hallazgos en torno a la voz femenina en el teatro áureo.

Nuestro reconocimiento a los colegas que dedicaron su tiempo y su investigación a enriquecer este panorama de los estudios sobre Calderón de la Barca, quienes también participaron en el coloquio; y a Mónica Raya por compartir su experiencia como directora teatral y especialista en el montaje escénico de obras del Siglo de Oro. A la Facultad de Filosofía y Letras que, a través de la Coordinación de Letras Hispánicas, otorgó las facilidades necesarias para la realización de esta actividad académica.

Agradecemos a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), el apoyo al proyecto PAPIIT:

IN404513-3; a la maestra Lourdes Santiago, académica corresponsable, a los becarios Nayeli Crespo García, Diana Iráis Rangel Pichardo, Daniela Birt Tirado y Luis Adrián Linares por su ayuda en la elaboración de la base de datos. Gracias también a María Teresa Cortés del Departamento de Presupuestos y Contabilidad, por su eficiente, puntual y amable apoyo en el trabajo administrativo que hizo posible este proyecto.



LA FÉMINA TRANSGRESORA EN LA COMEDIA DE CALDERÓN DE LA BARCA

YSLA CAMPBELL

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Así como Calderón configura damas pasionales –tal es el caso de Rosaura en *La vida es sueño*– ambiciosas y tiranas –como Semíramis, en *La hija del aire*– o víctimas fatales –como Rosamira en *La devoción de la cruz*–, también caracteriza a la fémina coqueta, juguetona, rebelde y dispuesta a hacer su voluntad con todos los riesgos que sus transgresiones implican.

Un panorama de la concepción y funciones de la mujer nos permite comprender por qué se presentan algunos desacatos al orden establecido. Aunque, en general, los pensadores hablan de la mujer española genéricamente, como afirma Baptista Remiro de Navarra (1646), “Tantas condiciones hay de mujeres, cuantos diferentes de su género”,¹ aparte del estado civil y la pertenencia estamental, está el nivel de moralidad. Ya fueran doncellas, casadas, viudas o monjas, su temperamento podía ir del recato a la liviandad; en este último caso había desde damas de conversación² hasta prostitutas, con todas sus variedades. A pesar de la

¹ Baptista Remiro de Navarra, “Los peligros de Madrid”, en E. Correa Calderón, ed., *Costumbristas españoles. Siglos xvii al xx*, t. i. Madrid, Aguilar, 1950, p. 167.

² Así llama Bautista Remiro de Navarra a una mujer que vive con dificultades económicas, pero se finge rica y pasea en un coche por las calles de las tiendas, para pescar caballeros y obtener regalos (*ibid.*, pp. 167-169).

diversidad, en dicha época la mujer era considerada valiosa únicamente por su característica reproductora y como guardiana doméstica.

De acuerdo con Concha Torres Sánchez, “el elemento femenino de la sociedad se define más por la opinión que en cada momento de la historia se quería dar de él que por sus propias características”.³ De cualquier forma, los moralistas se habían encargado de definirla como un ser de escasa inteligencia, débil e inconstante, en quien no se podía confiar; mentirosa, callejera, con gusto por balcones y ventanas, que además hablaba demasiado. Tales características justificaban que los hombres pugnarán por un sistema patriarcal que partía de una interpretación del Génesis. Debido a la desobediencia de Eva de no comer el fruto prohibido, la mujer había heredado su tendencia a dejarse seducir por el pecado. En ese sentido afirma Pedro de Medina (*circa* 1554): “la perdición de todo el linaje humano fue porque estando nuestra madre Eva en el paraíso terrenal, puso los ojos en el árbol del fruto vedado, y comió, y dio a Adam que comiese”.⁴ Ante tales orígenes, la dominación masculina sobre la mujer se imponía como una necesidad.

La estratificación social, cuyo ápice era el monarca, se desplegó en el núcleo familiar, pues el rey era considerado padre de la república, y más aún, representante de Dios en la tierra. Apoyada en el cuarto mandamiento de honrar a los padres, era irrefutable la obediencia al patriarca. Hacia 1620 escribe Liñán y Verdugo que el hombre que se casa “desde el primer día dé a entender que ha de ser la cabeza de aquella

³ Concha Torres Sánchez, *La clausura femenina en la Salamanca del siglo XVII. Dominicas y carmelitas descalzas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 49.

⁴ Pedro de Medina, “Libro de la verdad”, en Ángel González Palencia, ed., *Obras de Pedro de Medina*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 192a.

república, y esto con una sagacidad y prudencia que obligue a que juntamente le teman y le amen”.⁵ La familia es vista como una pequeña república que formaba parte del reino.

No es extraño que poner en estado a las hijas fuese concertado por los progenitores o los varones de la casa. El casamiento es claramente definido por Bartolomé Bennassar: “Le mariage est avant tout l’acte constitutif de la famille dans laquelle doit s’exercer la fonction de la procréation et il permet la conservation et la transmission des patrimoines, si réduits soient-ils”.⁶ Considerados como medios para transferir los bienes, los esponsales eran un acto de negociación, un contrato en el que se buscaba perpetuar el linaje y una ganancia, ya fuera económica, política o de posición estamental. Si bien hubo algunos matrimonios por amor, son excepcionales, pues las hijas que decidían casarse sin el consentimiento paterno eran desheredadas.⁷ La forma de llegar al matrimonio podía ser muy impactante para la mujer en algunos casos. Resulta sorprendente el relato de Miguel Zugasti para épocas tempranas: “En la primavera de 1496, cuando Juana Vázquez Gutiérrez tenía 15 años, se refugió en dicho beaterío [Tercera Orden de San Francisco] con el fin de eludir un matrimonio no deseado que le había concertado la familia; [...] huyó de su casa vestida con traje de hombre”.⁸

La escapatoria de esta mujer, luego convertida en monja, indica el insostenible peso de la decisión familiar y las ter-

⁵ Antonio de Liñán y Verdugo, “Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte”, en E. Correa Calderón, ed., *op. cit.*, pp. 113-114.

⁶ Bartolomé Bennassar, *L’homme espagnol. Attitudes et mentalités du xvie au xixe siècle*. París, Hachette, 1975, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁸ Miguel Zugasti, “Santidad bajo sospecha: la vida de sor Juana de la Cruz”, en Luis González Fernández, ed., *La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique (xii-xviii siècles)*. CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 339-367; p. 340.

ribles obligaciones que el honor imponía al verse obligada a disfrazarse para conservarlo.

Ahora bien, las características que se esperaban de la mujer eran la castidad, que se manifestaba mediante la vergüenza y una vida de encerramiento, la obediencia, la capacidad de tener hijos, y que tuviera buena fama. En 1599, Juan de la Cerda sugiere a los padres vigilar con atención a las hijas y “cerrar con cal y canto todas las puertas, todas las portillas por donde le pueda venir algún peligro”.⁹ Es por demás decir que no debían asomarse a las ventanas, hablar con caballeros, ir de visita o andar en romerías “porque no acaezca que vayan romeras y vuelvan rameras”.¹⁰ Las mujeres podían ausentarse de su hogar, siempre acompañadas, sobre todo para ir a misa. La concepción de que el varón nació para salir y proveer a la familia, mientras la función de la mujer era permanecer en su casa y cuidar de ella, la encontramos en Erasmo. Cuando María dice que la libertad es dulce, Pánfilo expresará que el estado seguro “tú de tus puertas adentro lo granjearás, usando de aquella libertad que las mujeres suelen tener dentro de su casa, que no es poca ganancia”.¹¹ La idea de independencia se limita a las cuatro paredes de la casa una vez realizado el casamiento: se transita de la tutela del padre a la del marido, quien a veces veía a la esposa como esclava. Hacia 1663, Francisco de Santos escribe una escena donde la mujer pide al marido libertad para ir a fiestas, le especifica que no es su esclava y que no se dejará ultrajar: “—Mal dice esta mujer —dijo Onofre—, que primero es el hombre, que ella su esclava es; pues para señal de que sale sujeta

⁹ Juan de Cerda, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares, Casa de Juan Gracián, 1599 [s. p.].

¹⁰ *Idem*.

¹¹ “Tercer coloquio que trata acerca del matrimonio y sus excelencias”, en *Elogio de la locura. Coloquios*, est. intr. Johan Huizinga. México, Porrúa, 1996, p. 125.

al hombre, así que nace la taladran las orejas, donde la ponen un eslabón de cadena, señal de esclavitud [...]”.¹²

Evidentemente, la educación formal estaba vedada a las mujeres,¹³ ya que existían “impedimentos reales constituidos por los códigos sociales del honor familiar y femenino en la formación profesional de una mujer”.¹⁴ Era difundida la idea de que el conocimiento las perjudicaba. Liñán y Verdugo sostiene:

[...] en las mujeres el mucho saber ha causado mucho daño, lo cual es al revés en los hombres; y la razón es porque la ciencia en ellos está a cuenta de su prudencia, y en ellas a cuenta de su arrogancia; ellos saben lo que hacen, porque miran lo que dicen; ellas saben lo que dicen y no miran lo que hacen.¹⁵

“Tal es el daño que puede causar la lectura que una moza de 15 años, inclinada a la clausura, al leer la *Diana* terminó fugándose con un embaucador”.¹⁶

Las actividades femeninas, dado que eran poco inteligentes, estaban reducidas a tareas subalternas,¹⁷ como coser y bordar; el tiempo libre podían leer libros de devoción. En

¹² Francisco de Santos, “Día y noche de Madrid”, en E. Correa Calderón, ed., *op. cit.*, p. 317^a.

¹³ Mediante una encuesta minuciosa hecha a la población de Andéjar, señala que solamente tres de quince mujeres saben leer y escribir. Se trata de esposas o hijas de caballeros. Concluye: “El analfabetismo femenino es todavía más masivo de lo que parece”. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1983, p. 321.

¹⁴ Giulia Calvi, “Introducción”, en *La mujer barroca*. Madrid, Alianza, 1995, p. 15.

¹⁵ A. de Liñán y Verdugo, “Guía y avisos forasteros que vienen a la corte”, en E. Correa Calderón, ed., *op. cit.*, p. 37b.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹⁷ Las plebeyas eran seres marginales, sin identidad laboral, porque en muchos casos el trabajo era esporádico, ya que dependía de su vida marital, sus partos o defunciones en su entorno, etcétera.

suma, su único reconocimiento social dependía de su condición estamental y su capacidad reproductora. El linaje y la riqueza eran los que, en esencia, estructuraban sus vidas y definían su futuro, pues aun cuando carecieran de ciertas cualidades, si tenían una buena dote y un claro linaje, eran solicitadas. Ésa es la razón que ofrece Pedro de Medina para que los matrimonios acaben mal; dice:

[...] porque los tales no se casan con la persona de su mujer, sino con la soberbia, presunción, hermosura o hacienda que traía. Y por esto se ven ya confundidas las edades y los estados y los linajes; que la moça se casa con el viejo, por sólo ser rico, y los caballeros con las labradoras, porque tienen hacienda, y los necios y bobos hallan buenas mujeres, si ellos tienen dineros.¹⁸

La insistencia de los moralistas en quejarse de sus salidas, afeites, pláticas, ventaneos y demás, es indicadora de que la conducta exigida no era practicada en general. Las damas iban a merendar al Prado, andaban en coche, visitaban amigas, andaban en romerías, asistían a reuniones, a misa, y en estas salidas se las ingeniaban para dar o recibir billetes. En fiestas y convites, tanto entre la nobleza de título como en los grupos intermedios de la misma, “la galanterie occupe toutes les réunions de société”.¹⁹

Liñán y Verdugo responsabiliza a los hombres de los desórdenes de las mujeres; les aconseja: “Reformen sus casas, sepan ser hombres, compasen con sus rentas sus gastos,

¹⁸ Á. González Palencia, ed., *op. cit.*, p. 290b.

¹⁹ *L'homme espagnol*. París, Hachette, 1975, p. 144.

vivan sus mujeres debajo de su gobierno, y no ellos debajo del suyo, y huela, como dicen, la casa a hombre”.²⁰

Huelga decir que las mujeres solteras que no iban al convento eran mal vistas si no había un patriarca delante de ellas, ya fuera padre, hermano o cualquier deudo masculino. Así, en *El examen de maridos* de Ruiz de Alarcón, la huérfana marquesa, doña Inés, que ha quedado sola, destinará toda su energía en realizar un certamen para contraer un matrimonio adecuado.

Ahora bien, si el marido moría, el caso de las viudas llegaba a ser extremo, pues habiendo quedado solas, la gran mayoría tenía que padecer al no tener medios para sustentarse. Ya Fernán Pérez de Oliva señala que los gobernantes entre otras cosas, “amparan las viudas”.²¹ El número de estas mujeres era considerable, de acuerdo con los estudios de Bennassar sobre Valladolid, quien señala que hacia 1570 de 5267 vecinos, 1001 eran viudas.²² Fray Antonio de Guevara reconoce que los viudos podían tener dificultades en la familia al no tener quién administrara el patrimonio. No obstante, también indica que eran libres para salir, pasear, hablar con quien quisiesen, etcétera. De ahí que establezca una notoria distinción con las mujeres:

[...] las tristes mujeres, a las cuales [*sic*] después de viudas no les es lícito andar fuera, ni salir de casa, ni hablar con los estraños [*sic*], ni negociar con los suyos, ni conversar con los vecinos, ni pleitear con los deu-

²⁰ Á. Liñán y Verdugo, “Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte”, en *op. cit.*, p. 113.

²¹ María Luisa Cerrón Puga, ed., *Diálogo de la dignidad del hombre*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 160.

²² *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1983, p. 180.

dores, sino que conforme a sus tristes estados se han de tapiar en sus casas y se han de encerrar en sus cámaras, do tienen por oficio de regar los estrados con lágrimas y romper los cielos con sospiros [*sic*].²³

La situación de estas mujeres y la concepción sobre su comportamiento no varió en el siglo xvii. Pedro de Valencia (1613) incluye a las viudas entre la gente desamparada que no puede abastecerse de pan.²⁴ Alarcón lo hace en *El dueño de las estrellas*,²⁵ donde Licurgo propone como ley que el muerto deje a la viuda un sustento hasta que vuelva a casarse.

Pues bien, Calderón no descuida dramáticamente a estas mujeres, aunque no en dicha posición económica. *La dama duende* –publicada en 1629–²⁶ nos da buena cuenta de la situación familiar por la que pasaban estas señoras.²⁷ Si bien doña Ángela es una viuda moza sin sostén propio, que heredó las deudas del marido a la Corona, vive amparada por

²³ Emilio Blanco, ed., *Relox de príncipes*, ABL editor-Conferencia de Ministros Provinciales de España (s.e.f.), c. xxxvj, 1529, p. 880.

²⁴ “Respuesta a algunas réplicas que se han hecho contra el discurso del precio del pan, para el Rvmo. confesor de S. M. el padre fray Diego Mardones”, en Carmelo Viñas y Mey, *Pedro de Valencia. Escritos sociales*. Madrid, Escuela Social de Madrid, 1945, p. 161.

²⁵ Ricardo Viguera Fernández, ed., *El dueño de las estrellas*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013.

²⁶ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Cátedra, 1983.

²⁷ Según Edwing Honig, la comedia trata el tema de la rebelión femenina contra el código masculino del honor. Otros dicen que hay una crítica contra el autoritarismo familiar. Respecto a los personajes, la mayoría de los estudiosos se han enfocado en doña Ángela. Para Honig ella es la heroína en la lucha de la mujer por el amor. De Armas la considera una Eva de sus tiempos, que por sed de conocimiento lleva al caos y la confusión. Para Cascardi logra su objetivo al recuperar su libertad personal y un papel activo en la sociedad. Hay lecturas feministas (Larson) y su curiosidad, rebeldía a las normas forman su lado diabólico, mientras que como enamorada sumisa y preocupada por el bienestar del amado, forman su lado angélico.

sus dos hermanos. Las exigencias de don Juan y don Luis siguen los patrones mencionados por fray Antonio de Guevara: luto y encierro. Rodrigo, criado de don Luis, comenta la condición de doña Ángela: “que su estado no le da / ni permisión ni licencia / de que nadie la visite” (vv. 341-343). Enclaustrada, la dama se queja de su suerte, pide a su criada que la amortaje viva y siente morir entre las paredes, porque aunque enviudó, ahora está casada con dos hermanos que se rigen por las normas tradicionales. Para Ángela, la privación de la libertad significa perder la vida. Su criada Isabel recuerda el discurso moralista que justifica a los hermanos: “[...] porque este estado / es el más ocasionado / a delitos amorosos” (vv. 406-408). Estos versos nos colocan *ipso facto* en el pensamiento dominante de la época, que ya Pedro de Medina había abordado al decir que la virginidad es una virtud que adorna la naturaleza divina.²⁸ Una vez entregada, aunque sea en legítimo matrimonio, la mujer podía darse al deleite sensual. Al respecto, afirma Bennassar: “La equivalencia entre honra y virginidad es ya significativa del orgullo que proporciona la posesión cuando es sin precedente y no compartida”.²⁹ Toda vez que ha usufructuado su cuerpo, hay que temer de su conducta posterior.

La lucha por la preservación del honor prevalece en el entorno de doña Ángela, a quien le parece un exceso la forma de pensar de sus hermanos sobre no poder acudir tapada a la fiesta por el bautismo del príncipe Baltasar Carlos. Sin embargo, no sólo asistió, sino que habló con varios caballeros, y “[...] todos celebraron / lo que dijo, y alabaron / de entendida y sazónada” (vv. 478-480). A la protagonista le gusta pasear y sostener conversaciones divertidas bajo el amparo

²⁸ Á. González Palencia, ed., *op. cit.*, p. 293b.

²⁹ *Valladolid en el Siglo de Oro...*, p. 499.

del manto. Con dicha conducta, doña Ángela revela su interés en andar sin restricciones en el espacio ilimitado de la ciudad. La protagonista rechaza las convenciones sociales y sólo aparenta aceptarlas por temor a sus hermanos, quienes desean mantenerla en un encierro permanente en el cual ha de vestir de riguroso luto. Cuando don Juan la sorprende vestida de color en su habitación, se indigna y considera “un cuidado impertinente” (v. 2456) querer mitigar la tristeza dejando el luto. Es tan grave la situación, que le advierte que el traje que porta ya no le pertenece. No sólo, pues, se trata del aislamiento, sino de cómo se vive en éste. De acuerdo con Maravall, cada miembro del grupo, en este caso ambos hermanos, “es un representante pleno de todo el estamento, y como tal se siente”,³⁰ de ahí que actúen en defensa de su posición y honor. No obstante, como señala con acierto Defourneaux:

[...] más de una mujer honesta se deja tentar por el placer de escapar a veces a la reclusión doméstica, de mezclarse con la multitud de paseantes y andorrones, y de divertirse con los requiebros masculinos, preservada por el anonimato que le asegura el manto que la envuelve.³¹

En virtud de su clausura, que la hace sentirse muerta, todo parecería indicar que la viuda, que estuvo a punto de ser descubierta, será una sombra entre cuatro paredes. Sin embargo, doña Ángela se permite “hacer sola una / travesura [...]” (vv. 797-798). Para Covarrubias, *Travieso* es “El inquieto y desasosegado, que haze [*sic*] algunas cosas dignas

³⁰ José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo xvii*. 3ª. ed. Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 139.

³¹ Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Hachette, 1964, p. 192.

de reprehensión, *quasi transversus*, y de allí travesura y travesar. Es propio de gente moça”.³²

Tenemos pues una viuda joven, enredadora, que llevará a cabo acciones dignas de censura. Movida por la curiosidad y el ingenio subvierte los límites impuestos ingresando en la habitación del huésped don Manuel por la alacena que conecta las alcobas. Acto no sólo merecedor de reprimenda, porque rebasa los límites de la travesura en la medida en que arriesga el honor y la vida. Sin consideración del peligro, de aquí en adelante sus entradas y salidas al cuarto del huésped son constantes. Un juego escénico donde la alcoba allanada simboliza otro mundo, lo prohibido, el espacio que la libera de su prisión. En este sentido, en *Casa con dos puertas*, confiesa Marcela: “[...] viendo / la prevención con que intenta / mi hermano ocultarme, hice / de la prevención ofensa”.³³

Con gran modernidad y astucia, la dama primero aparece como torbellino en la calle y luego penetra en la intimidad del caballero, lo persigue, lo espía y es quien entabla el discurso epistolar. De inicio ha burlado la clausura en que la tienen sus hermanos asistiendo a las fiestas. Para ellos, como bien señala Amezcua: “Si la casa es el lugar del orden y los valores morales, la calle se revela como el espacio donde moran los vicios”.³⁴ Pero doña Ángela tiene otras concepciones, pues si bien está recluida en un espacio moralmente restrictivo, logra traspasar los muros, crear un caos y convertirse de dominada en dominante, de víctima en victimaria del huésped.

³² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona, Alta Fulla, 1993.

³³ Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Madrid, Rivadeneira, 1848 [BAE, T. 7].

³⁴ José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*. México, UAM/UNAM, 1991, p. 77.

Es tal el embrollo mental que provoca, que Cosme considera que hay duendes en la casa,³⁵ y aunque don Manuel es más racional, las tramoyas logran confundirlo. El ver a la dama, tocarla y que luego sagazmente desaparezca le parece tan extraño que vacila respecto a lo que debe creer; dice: “no sé ¡vive Dios!, no sé, / ni qué tengo de dudar, / ni qué tengo de creer” (vv. 2234-2236). Los artificios de doña Ángela, que la colocan en una esfera amorosa y la distraen del ostracismo que exigen los cánones, logran desorientar profundamente la conciencia del galán.

Así pues, aunque doña Ángela se ha enamorado en el juego que inició, pasa los días entreteniéndose con don Manuel e ideando más enredos. Vive dentro de su cuarto, como ordenan sus hermanos, pero mantiene una relación amorosa que pasa de la ausencia epistolar a lo concreto de la visita. Con ello la casa deja de ser el lugar del orden y los valores morales.

Al dotar de libertad –dentro del cautiverio– a Ángela, Calderón evidencia las concepciones sociales respecto a la vida de la viuda. El dramaturgo la dota de tal inteligencia que vive bajo la apariencia de estar sujeta a los varones y al mismo tiempo es dominante al cultivar su relación amorosa. Es una mujer que desde dentro de su casa y familia infringe las sacralizadas reglas del honor. Forma en la cual logra su propósito de casarse con quien desea. Con el matrimonio regresa el orden social: la dama pasa a depender de su marido. Aun así, la obra nos muestra lo desafortunado de las concepciones de la época a través de la serie de subversiones

³⁵ Quizá sea oportuno recordar el terrible escándalo que se dio en el convento de San Plácido en 1628, por la supuesta situación de poseídas de varias monjas incluyendo a la abadesa. Muchas visitas del estamento dominante acudían a consultar a dichas monjas pensando que podían predecir el futuro. Las supersticiones y la inmoralidad llevó a denunciarlas al Santo Oficio, que no tardó en intervenir (R. Trevor Davies, *La decadencia española 1621-1700*. 2a ed. Barcelona, Labor, 1972, pp. 88-90).

que se han necesitado para lograr un enlace por amor. Como dice Varey “[...] la tentativa de mantener a la dama aislada de la tentación resulta ser contraproducente”.³⁶

Distinta, aunque con ciertos rasgos en común, es la situación de doña Clara en *Mañanas de abril y mayo* (1632-1633).³⁷ En principio, Calderón la caracteriza con “la condición más rebelde / de una mujer” (vv. 1170-1171), además, don Hipólito dice que le sobra toda la casa, pues vive en el balcón. Los protagonistas practican lo que se denomina el amor al uso. Al respecto, señala Ignacio Arellano que la comedia formula “una nueva filosofía amorosa, limitada desde luego al universo sociodramático, que reacciona contra las aristocráticas exigencias de ese amor constante, exclusivo y caballeresco tan frecuente en damas y galanes de la comedia aurisecular”. En este tipo de obras, señala, “se afirman los principios de una explícita desenvoltura amorosa”.³⁸

Si Ángela hace caso omiso de sus hermanos, este otro personaje femenino no tiene patriarcas a los que deba obediencia. Sin embargo, a don Hipólito, “un hombre / por loco y por maldiciente / conocido de la gente...” (vv. 333-335), le basta ser su galán para exigir sujeción: que no vaya al parque.

El concepto de la mujer recatada y sumisa, que espera casarse para procrear y cuidar la casa, no tiene lugar en la protagonista. Como en la comedia anterior, la criada es la encargada de expresar las ideas de la época sobre la mujer,

³⁶ J. E. Varey, “La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía”, en Luciano García Lorenzo, dir., *Calderón*, t. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p.175.

³⁷ Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*. Ed. e introd. de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta. 2ª ed. Toulouse, Presses universitaires du Mirail/GRISO, 1996.

³⁸ Ignacio Arellano, “Calderón y su sentido cómico de la vida en *Mañanas de abril y mayo*”, en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid, Universidad de Navarra/ Vervuert Iberoamericana, 2006, p. 179.

de ahí que se remonte al pecado original de la desobediencia de Eva.

La dama desea hacer su gusto y gozar de su libertad, por lo cual no está dispuesta a sujetarse al galán; expresa: “y sólo porque llegó / a persuadirse que había / de obedecerle, me ha dado / tal gana, que he madrugado / dos horas antes del día” (vv. 320-324). A la desobediencia se suma su idea de que quien sea su amante penará hasta que contraiga matrimonio. Disfrazada, doña Clara aspira a “pasear, hablar, reír, / preguntar y responder, / ser vista, en efeto, y ver” (vv. 365-367). Su discurso es claro: le gustan los hombres de modos extraños, no quiere ser fiel a quien le haga desaires, y respecto a la opinión social desea que la tengan “por vana y por caprichosa” (v. 352).

Aunque no se rompe la barrera del tapado, Calderón deshace deliberadamente la ilusión teatral de que nadie reconoce a la dama por el habla. Lo que da pie a un recurso distinto y muy cómico: la astuta doña Clara decide responder al discurso galante con señas. Situación que permite al autor aludir a la forma desmesurada en que hablan las mujeres. Es tan grave esta peculiaridad que don Luis se prenda de la criada porque no habla; le dice:

¿Y vos también profesáis
la religión cartujana?
¡Linda cosa, vive Dios,
que ha dos mil años que andaba
buscándoos ¡Mas que seáis
tuerta, zurda, coja o manca,
pedigüeña, melindrosa,
contrahecha, roma o calva,
desde aquí por vos me muero
(vv. 499-507).

Y don Hipólito, después de pedir a Clara que le muestre el rostro, le dice: “mas mujer tan extremada / no ha menester perfección / mayor que no hablar palabra” (vv. 515-517). Fray Luis de León escribe a su sobrina: “...el mejor consejo que les podemos dar a las tales es rogarles que callen y que ya que son poco sabias se esfuerzen a ser mucho calladas”.³⁹ La enorme capacidad de hablar de las mujeres es una idea tan generalizada que llega al refranero. En este sentido Sebastián de Horozco asienta un proverbio:

Antes faltara / al rui señor que
cantar / que a la mujer que hablar.
En esto considerando
aun es cosa de advertir
que las mujeres estando
toda su vida parlando
no les falta que decir
Y antes le podrá faltar
al menos en esta era
al rui señor que cantar
que a la mujer que hablar
según de suyo es parlera.⁴⁰

Como podemos observar, la idea sigue vigente en el siglo XVII: las mujeres hablan en exceso y de fruslerías.

No es raro que al extravagante don Hipólito solamente le interese doña Clara por tramoyera, es decir, por sus ardides y engaños, y que creyéndola otra mujer le parezca más enredista por comunicarse con señas. El equívoco que va a dar

³⁹ P. Calderón de la Barca, *La perfecta casada*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 124.

⁴⁰ Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*. Ed. de José Luis Alonso Hernández. Salamanca, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, 1986, p. 276.

cauce a otras acciones es que para escapar de los caballeros que las siguen, doña Clara se resguarda en casa de doña Ana, a quien deja su sombrero. Por éste y por lo parecido del atuendo, don Hipólito se confunde y requiebra a doña Ana, creyendo que era la tapada.

El hecho de que su galán la haya cortejado cubierta y el pretender a doña Ana, trastornan a tal grado a Clara que se pregunta: “¿Yo / que tan altiva y soberbia / me llamé la vengadora / de las mujeres, sujeta / tanto a un desaire me veo?” (vv. 1022-1026). Y decide, como es lógico vengarse –“y me tengo de vengar” (v. 1054)–, no tanto de unos celos que ella misma ha provocado, sino de la ligereza infiel del enamorado a quien desobedeció.

Salta a la vista que doña Clara sabe la trascendencia de someterse, ya que cuando don Hipólito le reclama, sin fundamentos, haber ido al parque, ella le responde: “¡Jesús! ¡De mí no se crea / tal desenvoltura, tal / liviandad de mi obediencia!” (vv. 1107-1109). La protagonista es consciente que desobedecer significa desembarazo y ligereza, que son actitudes socialmente censuradas. De tal forma, el discurso manifiesta el rigor de la época, pero las acciones de la dama lo contravienen. Hay, pues, un antagonismo entre la expresión verbal y la conducta.

Cuando ella y don Hipólito se están engañando se jactan de hacerlo en apartes. De nuevo la perspectiva de la época se ofrece en labios de la criada, quien expresa también en aparte: “Hombres y hembras / así unos a otros se engañan / cuando que se quieren piensan” (vv. 1133-1135). Paronomasia que alude directamente a que la falta de amor en la pareja conduce sin remedio a la mentira, que en este caso se despliega a ambos personajes igualándolos en la fonología. Clara, conocedora de esta característica femenina tan censurada, se pregunta: “¿Faltará a una mujer una mentira

/ que la saque de otra?” (vv. 684-685). Engaño del que también, como hemos visto, echa mano doña Ángela. Dos personajes femeninos que realizan sus embustes en formas convenientes para ellas y se mofan de las convenciones sociales establecidas. Escribe Zabaleta: “A las mujeres no se les ha de creer nada [...] están siempre engañando”.⁴¹

Por otro lado, si el ideal de hombres y mujeres es llegar al matrimonio, como una forma de reproducir el estatus dominante, en esta comedia se plantea como horror del que es difícil recuperarse; así reclama don Hipólito a doña Ana: “pero no me acumuléis / que soy casado, que es susto / de que jamás sanaré” (vv. 1685-1687). O escuchamos decir a doña Clara:

[...] que viendo que era muy poca
vitoria, muy poco aplauso
de toda aquesta mujer
un hombre no más, buscando
ocasión de que alcanzara
sola una parte del lauro,
le quise dar de ventaja
la discreción a mi garbo
(vv. 1770-1777).

Para la rebelde dama no es suficiente que un hombre la corteje, es hermosa y soberbia. Todavía más, a la protagonista no le importa ser reconocida para vengarse, pues muestra el rostro y se jacta de que si la siguen los hará caer en el engaño de creer que es otra dama. La aspiración de doña Clara es incomodar a los hombres y hacerse valer,

⁴¹ Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. de Cristóbal Cuevas García. Madrid, Castalia, 1983, p. 470.

debido a que se rebela ante el control masculino típico de la época, por eso no le importa mostrar el rostro en público.

Aunque Calderón cita *La dama duende* en varias comedias, alude a ella en la confusión de personajes que se da en la oscuridad de la casa de doña Ana entre el criado Arceo y don Juan; el primero dice: “¡Otro diablo! ¡Vive Dios / que tienen aquestos lances / cosas de la dama duende!” (vv. 2136-2138). Más que los juegos en las penumbras, podrían relacionarse las travesuras de doña Ángela –si es que pueden reducirse a eso– con los atrevimientos de doña Clara. Damas duendes las dos, envueltas de astucia: una con sus escondites y la otra con sus tapados. El amor cortés ha quedado muy lejos para doña Clara y don Hipólito, de hecho cualquier tipo de amor. En la comedia hay novedosos componentes en la construcción del tema amoroso y por ende en la caracterización de los personajes. Ahora se trata de castigar al hombre como en una especie de venganza histórica femenina. La relación de la pareja es muy distinta a la que encontramos en otras obras de Calderón; en las comedias de amor al uso se infringen los códigos de conducta establecidos, los romances eternos y sublimes, pero generalmente falsos.

La obra nos muestra que hombres y mujeres son iguales: si Clara miente, don Hipólito también, si ella quiere ser libre, él ya lo es, si ella da pesares, lo mismo hace él. Y es a dicha situación aceptada socialmente entre los hombres ante la cual se rebela doña Clara, personaje decidido, en constante conflicto contra lo establecido para gozar los mismos derechos de los señores. La dama se opone a todo signo convencional, a tal grado que finaliza la comedia diciendo que no le atrae ningún hombre que no le provoque celos. Si el escarmiento en las comedias barrocas era dejar soltero algún personaje, no parece presentarse como un

castigo para doña Clara, quien, obviamente, seguirá viviendo a su aire.

Dentro de la enorme comicidad de la obra, Calderón parece expresar: basta de hipocresía y de fidelidades llevadas al extremo en la realidad y en la literatura,⁴² la vida no es así, no tiene solamente la cara dulzona y amarga del amor de doña Ana y don Juan que terminan casados; la vida también tiene el rostro de las falsedades y los amores interesados, el abandono mutuo en una sociedad cuyos patriarcas imponían los matrimonios. Calderón nos muestra, magníficamente en esta comedia, que con libertad absoluta la mujer puede dirigir su vida.

En *Guárdate del agua mansa* (1649),⁴³ como proveniente de las Indias, don Alonso se sabe no muy bien parado en cuanto a su linaje, de ahí que quiera emparentar con su sobrino pobre, pero de sangre limpia. La concepción ideológica es evidente, pero Calderón se mofa de ella, al hacer del sobrino un rústico ignorante que ni siquiera sabe leer.

Como en la mayoría de los casos, dentro de la familia se da una relación antropocéntrica, donde don Alonso dice a sus hijas que mientras se casan: “en mí esposo, padre / y galán tendréis...” (vv. 111-112). La caracterización de doña Clara y doña Eugenia es contrastante: Clara es modesta, recatada, pacífica, una de sus grandes virtudes es que apenas habla cuatro palabras al día, no se enoja, es un ángel; en tanto Eugenia es una doncella de condición terrible, soberbia, altiva, con pretensiones de libertad, bachillera, inclinada a los libros y a escribir versos. La evolución que se da en cuan-

⁴² No deja de existir un contraste en la caracterización de la otra dama, doña Ana, quien tampoco tiene la opresión patriarcal, y sufre, fiel a su amor, desaliñada y llorando. Representa el lado convencional de las damas de la época.

⁴³ P. Calderón de la Barca, *El agua mansa y Guárdate del agua mansa*. Ed. de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Reichenberger/Universidad de Murcia, 1989.

to a la educación femenina se patentiza en varias obras de los Siglos de Oro, empezando con *La dama boba*, de Lope de Vega, donde varios profesores ilustran a Finea, y yendo hasta Moreto tenemos *No puede ser el guardar a una mujer*, en la cual hay una academia donde las damas participan. Eugenia entra en este grupo de personajes con cierta instrucción.

Dado que Clara y Eugenia vivían en un convento, ésta se congratula de haber llegado “a ver calles de Madrid, / sin rejas, redes ni claustros” (vv. 125-126). Como doña Ángela y doña Clara de *Mañanas* repudia el encierro. Desde la perspectiva de la hermana mayor, doña Clara, en la corte hay que cuidarse de los hombres y las habladurías. Sin embargo, Eugenia tiene concepciones más adelantadas incluso que los otros personajes de las comedias anteriores. Con ideas totalmente renovadoras y frescas sostiene:

[...] los “non fagades” de antaño,
que hablaron con las doncellas
y las demás deste caso,
con las calzas atacadas,
y los cuellos, se llevaron
a Simancas, donde yacen
entre “magueres” y “fallos”.
Don Escrúpulo de honor
fue un pesadísimo hidalgo
cuyos privilegios ya
no se leen de puro rancios
(vv. 868-878).

Las prohibiciones las remite a la Edad Media y el sentido del honor le parece anticuado y que ha caído en desuso. A partir de dicha perspectiva da cuenta de cuál será su desenfadado estilo para vivir en la corte:

Yo he de vivir en la corte
 sin melindres y sin ascos
 de qué dirán [...]

 derribado al hombro el manto,
 descollada la altivez,
 esento el desembarazo,
 libre la cortesanía,
 he de correr a mi salvo
 los siempre tranquilos golfos
 de Calle Mayor y Prado,
 cosaría de cuantos puertos
 hay desde Atocha a Palacio
 (vv. 879-890).

Al desechar el honor, la moza, se despreocupa de la opinión pública. Su libertad se manifiesta al mostrarse sin manto, querer participar en todas las fiestas, seguir los usos cortesanos, tener amigas con coche –artefacto indispensable desde su perspectiva–. Además, en caso de que se presenten amantes interesados en su dote, primero los rendirá a su belleza y luego los dejará.

Si en las comedias anteriores nos encontramos con mujeres “picariles” que viven las apariencias, en este caso, Eugenia se resiste a vivir en la superficialidad del fingimiento del tapado o la conducta. Ante esto hay que observar que Clara le aconseja: “Y no es tan malo / no ser bueno y parecerlo / como serlo y no mostrarlo” (vv. 832-834). Es decir, la invita a ser doble, hipócrita.

Ante las inclinaciones de Eugenia, don Alonso considera que una mujer en la corte debe ser “discreta, / retórica ni poeta” (vv. 1878-1879). Y con su padre, Eugenia, conocedora de los códigos de comportamiento, finge obediencia. Sin embargo, la rebeldía de doña Eugenia no le permite obe-

decer cuando le asigna por esposo al ignorante don Toribio. El discurso se opone a la acción, ya que ante el padre acepta, pero comunica al montañés su decisión de no casarse.

Otra ruptura de las reglas de conducta es que doña Eugenia es cortejada por dos galanes que ha aceptado: don Juan y don Pedro. No obstante, asevera que los ha conquistado en virtud de la seguridad que le otorgaba el convento, para divertirse y pasar el tiempo. De tal forma confiesa a su hermana: "...porque las mujeres / como yo, puestas en salvo / si se esparcen y divierten / es para aquesto no más; / que amor bachiller no tiene / más fondo que sólo el ruido" (vv. 2372-2377). Nunca se ha sentido en peligro, ha jugado y ella lo sabe como personaje astuto, inteligente y divertido.

Ante este entretenimiento de Eugenia con dos galanes viene a cuento la opinión de los personajes masculinos que se manifiesta a través de don Félix, un hombre desengañado de las mujeres, quien considera necio a don Juan por creer que una dama lo espera después de que ha pasado mucho tiempo. La inconstancia femenina es varias veces señalada por el personaje, que se jacta de no amar. Sólo que Eugenia no es inconstante únicamente, sino que da pie a que la cortejen dos galanes, con lo que se duplica la esfera de su mudanza.

Calderón no deja de lanzar una crítica al uso del guardainfante. Don Toribio lo encuentra en la alcoba de Eugenia y lo considera una escala por donde suben mozos, artefacto que le parece para escalar la torre de Babilonia, pero peor aún le parece su nombre, pues no entiende qué infantes debe guardar Eugenia. O dice: "que balcón, billete y coche / sobre dueña, me parece / es traer todo el yerro armado" (vv. 2497-2499). Con lo que se refiere al ventaneo, los galanes y lo ilícito del desprestigiado coche.

En el caso de doña Clara, vive enclaustrada y aceptando las decisiones paternas. Para este personaje, Eugenia es “una necia, una imprudente, / una loca...” (vv. 2304-2305), “íngrata, / falsa, atrevida, aleve” (vv. 2323-2324), al enamorar a dos galanes. Desde la perspectiva de Eugenia su comportamiento es ruidoso, pero sin trascendencia, en tanto que el de quien parece someterse y calla, es peligroso. Y tiene razón, porque será Clara quien mienta y engañe a su hermana y a don Toribio, encerrando a la primera y dejando al otro vigilando su reja, con el fin de ver a su amado don Félix. Mari Nuño, a pesar de llevar recados ignora la verdadera razón, y don Alonso ha depositado plenamente su confianza en Clara. Todos, pues, son víctimas de la falsedad del personaje femenino.

Al final cada quien reclama su engaño, Eugenia que haya suplantado su identidad, don Alonso que tuviera un hombre en casa, y don Toribio que lo dejara al sereno. La discreta enamorada transgrede las reglas familiares y se casa. Eugenia, que siempre las ha roto bachilleramente, no queda mal parada, pues se casa con don Juan. Es don Toribio quien la rechaza por mentirosa y por usar guardainfante.

La crítica contra las damas con cualidades idóneas para los moralistas es evidente, y obedece a que la práctica de los matrimonios concertados y la conducta exigida a la mujer no respondía a las necesidades de la época.

Ángela, doña Clara y Eugenia y Clara, son cuatro personajes cuyos discursos frente a la autoridad masculina son retóricos, pues sus comportamientos los desdicen. También hay parlamentos donde expresan su pensamiento contra el orden instaurado. Tres de las protagonistas rebasan los límites que la sociedad imponía en una muestra de apertura o lucha contra lo establecido. Mientras aquellas que parece que no se oponen llevan a cabo acciones que de cualquier modo transgreden el orden.

Estas actitudes serían sin duda alabadas por las espectadoras, de ahí que María Concepción García Sánchez, afirme “que la comedia no reflejaría realmente ni la situación de las mujeres, ni sus actitudes, ni sus comportamientos ante la vida, más bien, al contrario, los poetas escogerían situaciones que por su excepcionalidad fueran atrayentes”.⁴⁴

No me queda duda de que había un cambio en la mentalidad y la conducta femeninas. Su discurso bien podía respetar los límites convencionales, pero sus acciones iban en busca de la libertad de elección. Ahora bien, ¿socialmente esto era visto como una corrupción en las costumbres? ¿Cuál es la perspectiva de Calderón?

De acuerdo con Elliot, una idea respecto a la crisis estaba ligada estrechamente a la moralidad: “Castilla had provoked the divine wrath, and was paying the price of its sins”. Para Mariana no habría más victorias “until morals were reformed”.⁴⁵ Regalado señala: “Entre las explicaciones de las causas de la ‘declinación’ de España ya corrientes durante el reinado de Felipe III (1598-1621) se destaca la que atribuía la disminución del poderío político y militar a la falta de moralidad y deterioro de las costumbres” (señala a Juan de Santamaría, Juan de Mariana, Quevedo).⁴⁶

No me parece, sin embargo, que Calderón asuma la conducta rebelde de las mujeres en un sentido negativo. Sus personajes son simpáticos y lo único que muestran es la

⁴⁴ María Concepción García Sánchez, “Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua”, en José Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, eds., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 234.

⁴⁵ *Spain and its world 1500-1700*. 2a. ed. New Haven y Londres, Yale University Press, p. 247.

⁴⁶ J. Zabaleta, “Sobre el feminismo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*. Madrid, Istmo, 2000, p. 77.

necesidad de modificar algunos usos tradicionales obsoletos que el dramaturgo se encarga de satirizar. Si para Juan de Zabaleta, “La palabra *esposa* lo más que significa es comodidad, lo menos es deleite”,⁴⁷ las mujeres también querían el deleite de convivir con quien amaban.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

LOS PARLAMENTOS DE LAS DAMAS EN LAS TRAGEDIAS DE HONOR CALDERONIANAS

A. ROBERT LAUER

The University of Oklahoma

Para Mónica Raya

El presente trabajo tiene dos propósitos: recuperar las voces de los personajes femeninos (las esposas) de los dramas de honor de Pedro Calderón de la Barca y, después, diferenciarlas parcialmente de las de los hombres (los esposos). Mucho énfasis se ha puesto en aspectos ideológicos y extra-textuales de los dramas de honor calderonianos y nos hemos olvidado de lo que estos personajes dicen sobre sí mismos y sus circunstancias. La crítica sobre *El médico de su honra* (1637), *A secreto agravio, secreta venganza* (1637) y *El pintor de su deshonor* (1645) nos ha llevado a vindicar a las esposas por su martirio o a condenarlas por su imprudencia moral.¹ Por otro lado, los esposos han sido sistemáticamente vituperados por sus uxoricidios, aunque en ocasiones han sido exculpados por causas extrajudiciales.² Subsiguientemente, cuando se considera el nivel del discurso, no hemos logrado examinar metódicamente las varias voces del drama. En este ensayo, pues, establezco un idiolecto o estilo

¹ A. Robert Lauer, "The Pathos of Mencia's Death in Calderón's *El médico de su honra*", en *Bulletin of the Comediantes*, 40.1, 1988, p. 26.

² A. Robert Lauer, "'Tuve amor y tengo honor': The Tragedy of *El médico de su honra*", en *Romanistisches Jahrbuch*, 30, 1979, p. 251.

particular de expresión, basándome en diferencias de género. Por ende, enfatizo el uso de iteraciones léxicas (repeticiones y variaciones de las mismas palabras y frases), tipos de parlamentos usados, locuciones verbales preferidas (actos de habla),³ estrofas poéticas particulares, figuras retóricas

³ Para una definición tradicional de los actos de habla u oraciones performativas (representativas), favor de consultar los trabajos de John Langshaw Austin (*How to Do Things with Words*) y John R. Searle (“A Taxonomy of Illocutionary Acts”). Las locuciones (o actos locutivos) son afirmaciones consistentes de cierto sentido y referencia; las ilocuciones (o actos ilocutivos) son oraciones (actos verbales) asociadas con ciertos efectos (por lo tanto, informan, ordenan, advierten, etcétera); las perlocuciones (o actos perlocutivos) son los efectos logrados al decir algo (por ende, persuaden, convencen, disuaden, sorprenden o confunden). No obstante, cabe notar que al desempeñar un acto locutivo, uno también puede desempeñar un acto ilocutivo (al hacer o contestar una pregunta, anunciar una intención, dar información, implorar [vid. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*. Ed. de J. O. Urmson y Marina Sishà. Harvard University Press, Cambridge, 1975, p. 98]; asimismo, un acto ilocutivo (una advertencia) puede producir un efecto perlocutivo (impedir algo). Para nuestros propósitos, un acto locutivo sería un soliloquio que no necesariamente implica a un receptor dramático (aunque en el teatro el público siempre es un destinatario implícito, pues como observa Jacques Lacan, *Écrits. A Selection*. Trad. de Alan Sheridan. Norton, New York, 1977, p. 40, nunca hay voz sin réplica, aun cuando ésta sea, en el teatro, el silencio del público; asimismo, la alocución de un hablante involucra a un locutor/receptor; por ende, el locutor/receptor es constituido en la alocución como una intersubjetividad (J. Lacan, *op. cit.*, p. 49), por ejemplo, como un Otro (*ibid.*, p. 108, nota 21); un acto ilocutivo (informar, mandar) profesa una intención con expectantes consecuencias para el otro; un acto perlocutivo (“os sentencio a muerte”, “y los declaro marido y mujer”) constituye un cambio o efecto, producto del acto ilocutivo prior. Por ende, la locución de un personaje dramático puede tener un efecto ilocutivo si el receptor es implicado (v. gr., informado, encargado), así como un efecto perlocutivo si se realiza una intención (v. gr., si alguien es persuadido, convencido, sorprendido, engañado o desalentado). Asimismo, el destinatario puede ser uno mismo (desdoblado), como en el caso de un discurso monológico, el cual, como recordaría el jesuita Walter J. Ong (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Methuen, London, 1982, p. 9), necesariamente implicaría a un/otro, aunque fuera él mismo el emisor y el receptor (Hamlet: “to be, or not to be: that is the question”), o, a un nivel performativo, el público (que también es persuadido, convencido, sorprendido, engañado e incluso impedido por las palabras tajantes del actante). Cabe notar que los actos perlocutivos son difíciles de precisar, como indica J. Langshaw Austin, *op. cit.*, p. 122: “A judge should be able to decide, by hearing what was said, what locutionary and illocutionary acts were performed, but not what perlocutionary acts were achieved” (“un juez debe poder determinar, al oír lo que

cas, léxicos personales, estructuras sintácticas exclusivas y, a un nivel psicológico (de tono), similitudines y rimas específicas. Asimismo, me limitaré esencialmente a dos tipos de parlamentos: 1) los diálogos iniciales de las esposas con sirvientas o amigas a quienes les demuestran sus más íntimas emociones sobre un pasado reciente que consideran irrecuperable, y, parcialmente, 2) los monólogos de los esposos en los que los cónyuges primero dudan y después admiten sus celos y deshonor.

En *El médico de su honra* (1637),⁴ el primer diálogo interior o relación emotiva que se da entre doña Mencía y su sirvienta Jacinta se expresa en forma dolorosa y sucinta con una décima (vv. 565-574).⁵ Aquí, doña Mencía narra una breve recapitulación de acontecimientos usando trece ver-

se ha dicho, qué tipo de actos locutivos e ilocutivos fueron realizados, pero no qué actos perlocutivos fueron logrados” [mi traducción]), a menos que el público (en un teatro) reaccione en forma perceptible ante estos actos verbales (por ejemplo, en las representaciones de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en la Unión Soviética, la *Numancia* de Cervantes/Alberti en la España republicana, o un auto sacramental calderoniano durante Corpus Christi). En estos casos, obviamente, estaríamos en el campo del texto espectacular (el de las tablas) más que en el poético (del libro). La antigua censura franquista entendía perfectamente esta distinción, censurando el primero pero permitiendo el segundo, ya que nadie lanza un cóctel molotov desde su despacho o recámara. Un detalle más. El crítico Stanley E. Fish, “How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism”, en *MLN*, vol. 91, núm. 5, 1976, p. 1008, nos recuerda que la retórica es, como es obvio, el arte de la persuasión; por lo tanto, siempre tiene una función perlocutiva. A la vez, Mary Louise Pratt, “The Ideology of Speech-Act Theory”, en *Centrum*, vol. 1, núm. 1, 1981, p. 8, indica que toda obra literaria es un acto verbal público; por lo tanto, siempre es ilocutivo. La idea de Pratt de un público implícito invalida la débil propuesta de Austin, basada en una visión limitada (real) de la recepción de los actos verbales: de que los actos performativos son nulos si las dice un actor en un tablado, si se presentan en un poema o si se manifiestan en un soliloquio (J. Langshaw Austin, *op. cit.*, p. 22).

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Ed. de Jesús Pérez Magallón. Madrid, Cátedra, 2012. Se sigue exclusivamente esta edición; los versos se citan en el texto.

⁵ Recuérdese que, según Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2006, v. 307: “las décimas son

bos en su mayoría perfectivos. La hablante recuerda su nacimiento en Sevilla (su *madre patria*, ya que el déictico *ella* se usa para referirse a esta entidad geográfica), la inicial mirada del príncipe don Enrique, su amado (amante) [“me vio Enrique”] y, su buena fortuna (su “felice estrella”), la cual dura hasta que el Príncipe emprende su retirada. Se nota la fortuita rima fonética entre *ella* (Sevilla) y *estrella* o buena fortuna, la cual, sin embargo, termina en la mitad de la décima, en el quinto verso después de “Fuese” (don Enrique), a causa de la aparición del padre y la ley que él representa (el casamiento y la obligación social). En el *Nom-du-père* (Nombre-del-Padre),⁶ la felicidad de doña Mencía es destruida, aun en el nivel fonético, pues él (el padre), “atropella”, palabra que rima con el referente anterior “ella” (Sevilla, la madre patria), su anterior libertad, su “felice estrella”.⁷ Después de perder su felicidad (“la libertad que hubo en mí”) y darle la mano a don Gutierre, todo es ahora, “en rigor”, obligación, contrato, deber: “tengo honor”. La súbita presencia (“Volvió Enrique”) de una supuestamente ausencia permanente ha causado una fisura en la personalidad de Mencía que únicamente puede expresarse usándose una antítesis, “tuve amor [por Enrique] y tengo honor” [por haber dispuesto el padre su casamiento con don Gutierre]. Otros elementos fonéticos como “festejó” y “celebró”, por la rigurosa escansión de la décima, se contrastarán necesariamente con “rigor” y “honor”. El tiempo presente,

buenas para quejas”, como el romance para las relaciones (v. 309) y las redondillas para los diálogos (de amor) [v. 312].

⁶ Vid. J. Lacan, *op. cit.*, p. 311.

⁷ Para un estudio de la /e/ paragógica en Calderón, sobre todo en el discurso de doña Mencía, vid. A. Robert Lauer, “La e pleonástica en *El médico de su honra* de Calderón”, en Serafín González y Lillian von der Walde, eds., *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. México, Universidad Autónoma Metropolitana y FCE, 1997, pp. 146-153.

en efecto, evoca y, de forma simultánea, ahoga el pasado. Consiguientemente, el contraste y la antítesis caracterizan, en los niveles fonético y semántico, el diálogo de doña Mencía con Jacinta, el cual, si notamos, es en efecto un monólogo.

En *A secreto agravio, secreta venganza* (1637)⁸ se encuentra otro parlamento entre una dispareja mujer tristemente casada, doña Leonor, y su sirvienta Sirena (primera jornada, vv. 418-508). En este drama, don Bernardino, tío de don Lope de Almeida, supone que Leonor llora porque ha abandonado su madre patria, *Castilla*, palabra que rima en forma paroxítona con *maravilla* (sugiriendo felicidad e incluso sonrisa: de *mirabilia* > *mirabilis* > *mirari* > “asombrarse”; de *mirari*, *mirus* deriva el verbo antiguo alto alemán [*Althochdeutsch*] *smieron*, que en inglés da *smile*, que en español sería “sonreír”: todo lo contrario de *Portugal*, cuya cortante rima oxítona sugiere lo áspero de la tierra *tal*, habitada por hombres marciales como don Sebastián, don Lope y don Juan (primera jornada, vv. 395-398). Aunque doña Leonor sugiere en la redondilla inicial que sus lágrimas son de alegría, tan pronto como don Bernardino se retira (“¿Fuése ya, Sirena? Sí”) la estrofa cambia súbitamente a décimas, usadas para quejas, y se observa un estallido de dolor y melancolía: “Pues salga mi pena, ¡ay Dios!, / de mi vida y de mi pecho. / Salga en lágrimas deshecho / el dolor... /”. La exhortación de Sirena a su ama de que controle o suprima su pena en el nombre del honor (“¿Qué dices, señora? Advierte / en tu peligro y tu honor”) es inútil (“¿Tú que sabes mi dolor, / tú que conoces mi muerte, / me reportas desta suerte?”). De nuevo, como en *El médico de su honra*, observamos la asociación fonética al nivel del significante entre *honor* y *dolor*

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. de Edward Nagy. Zaragoza, Ebro, 1966. Se sigue exclusivamente esta edición; los versos se citan en el texto.

(notamos la misma duración silábica, la misma cadencia, la repetición de las mismas vocales cerradas *o/o*, y la aguda rima masculina que conecta *honor* con *dolor*, con la obligación social y la Ley del Padre (*le Nom-du-père*). Notamos también la rima femenina (fonética y semántica) entre *muerte* y *suerte*. Este estallido de Leonor, que desde su punto de vista sería un acto locutivo ya que representa un desahogo de una represión que no puede contener, pareciera ser, en términos lingüísticos, un acto ilocutivo, al parecer implica a otra persona (Sirena). Este acto demanda un marco interactivo entre emisor y receptor y, en el caso de Sirena, por su condición social de sirvienta, una respuesta o reacción. Al nivel performativo, por supuesto, este acto verbal tiene un efecto perlocutivo, puesto que su expresión nos mueve profundamente y nos hace sufrir con ella. Somos acosados por un torrente de imágenes elementales cósmicas (*fuego, viento, mar*), una forma métrica que se usa para ocasionar piedad o patetismo y un diluvio de frases que no pueden ser contenidas. Por ende, tenemos aquí locuciones expresivas disfrazadas de ilocuciones interrogativas (“¿Tú de mi llanto me alejas? / ¿Tú que calle me aconsejas?”), así como apóstrofes (“¡Ay, Sirena!”) y razonamientos (“[. . .] ¿Cuándo / son inútiles las quejas?”).⁹

Es éste un sufrimiento barroco que ha sido desplazado, aplazado, amplificado, con la intención de incorporar no sólo a un individuo sino también al cosmos (“Quéjase una flor [. . .] / [. . .] un monte [. . .] / una hiedra [. . .] / [. . .]

⁹ Se ha de notar que Pseudo-Longino, en su tratado *De lo sublime*, indica que esta figura de interrogación (*ratiocinatio*) se usa en lenguaje elevado para convencer mejor a un público, pues simula formar parte de un proceso natural y espontáneo, lo cual Pseudo-Longino asocia con lo sublime (*vid.* Pseudo-Longinus, *On the Sublime*, en Hazard Adams y Leroy Searle, eds., *Critical Theory since Plato*. Boston, Thomson Wadsworth, 2005, sección 18, p. 106).

una simple ave / [. . .] el mar [. . .] / [. . .] el fuego [. . .]”),
solamente para regresar a su lugar de origen:

¿Qué mucho, pues, que mi aliento
se rinda al dolor violento,
si se quejan monte, piedra,
ave, flor, eco, sol, hiedra,
tronco, rayo, mar y viento?

Éste es un ejemplo de desesperación, similar al de Segismundo de *La vida es sueño*, que usa la misma figura retórica de *frequentatio*¹⁰ (mencionada en la *Retórica a Herenio* pseudo-ciceroniana)¹¹ para expresar su falta de libertad (los críticos Ernst Robert Curtius,¹² Dámaso Alonso y Carlos Bousoño¹³ han escrito sobre esta figura, denominada “summation-schema” por el primer, y proceso “diseminativo-recolectivo” por el segundo y tercero). Este sufrimiento (“[...] ¿qué remedio así / consigues desesperada?”) es aquí causado por la memoria del ámbito de lo Imaginario¹⁴ (en la Cas-

¹⁰ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. de José M. Ruano de la Haza. Madrid, Castalia, 2000, vv. 102-172.

¹¹ Cicero, *Ad Herennium*, t. I. Trad. de H. Caplan. Heinemann / Londres. Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 360 (sección 4, 39, 52).

¹² Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. de Willard R. Trask. Nueva York, Harper and Row, 1953, p. 287.

¹³ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970, p. 58.

¹⁴ Los términos Imaginario y Simbólico son, en la psicología posfreudiana, conceptos cognitivos. Lo Imaginario, para Jacques Lacan, constituye la etapa preverbal (vid. J. Lacan, *op. cit.*, p. 35) y pre-edípica asociada con el inconsciente, la memoria, la madre y aun la psicosis (*ibid.*, pp. 172, 215, 217); lo Simbólico es la fase postedípica asociada con el lenguaje, la razón, la cultura, el padre, la ley que él representa (la castración) y la muerte (*ibid.*, pp. 215, 217, 311, 321; Jacques Derrida, *Writing and Difference*. Trad. de Alan Bass. Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 227). Cabe notar que lo Imaginario, para las feministas francesas como Julia Kristeva y Hélène Cixous, también se asocia con el Deseo, la libertad, el cuerpo, y la verdad femenina; y lo Simbólico con el patriarcado, la represión, el

tilla materna que desde ahora existe solamente en el pasado, el cual podrá evocarse, pero nunca restaurarse) mientras pugna con el registro de lo Simbólico, el casamiento y el *Nom-du-père*: “Don Luis muerto y tú casada”. Esta desesperación (de doña Leonor) sólo puede expresarse con apóstrofes llenas de patetismo (“[...] ¡Ay de mí!”), quiasmos (“don Luis muerto y muerta yo”) y plurimembraciones (“sin gusto, sin ser, sin alma”), las cuales sirven para enfatizar su insoportable carga en el recinto de los Simbólico (“pues forzada me casé”), que servirá para diferir, pero no suprimir completamente el dolor y la pasión (“podré perderlo, ¡ay de mí!, / olvidarlo no podré”), pues aunque doña Leonor trate de convencerse a sí misma, a su sirvienta y a su público de que la pasión puede superarse en el perímetro conceptual del significado:

Ya la última vez aquí
se despida mi *dolor*.
Hasta las aras, *amor*,
te acompañe; aquí te quedas,

capitalismo, y aun la pederastia (vid. Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana, University of Illinois Press, 1987, p. 156). El término Semiótico, como lo usa la feminista búlgara-francesa Julia Kristeva, se asocia con pulsiones o impulsos cinéticos (vid. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. Introd. de Leon S. Roudiez, trad. de Margaret Waller. Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 27), lo no-verbal (*ibid.*, p. 24), lo femenino (*ibid.*, p. 29), lo poético y aún el lenguaje neurótico o no sintáctico (*ibid.*, p. 62). Como negatividad, lo Semiótico transgrede e interrumpe el ámbito simbólico del lenguaje y la sintaxis (*ibid.*, p. 69). Lo Real, un concepto lacaniano elusivo (vid., J. Lacan, *op. cit.*, pp. 95 y 106) lo esclarece mejor E. Ragland-Sullivan, *op. cit.*, pp. 183-95. Básicamente, este término se refiere al mundo concreto de objetos y experiencias (*ibid.*, p. 131) que construimos por medio del lenguaje (*ibid.*, p. 181); también se le llama la verdad del inconsciente (*ibid.*, p. 190) o el cordón umbilical de lo Simbólico (*ibid.*, p. 189): lo que queda después de cualquier articulación y que no puede ser eliminado. Lo Real se descubre por medio del lenguaje y existe antes de lo Imaginario (*ibid.*, p. 195). Consiguientemente, no se puede conocer en su totalidad. La realidad, sin embargo, puede ser interpretada.

porque atreverte no puedas
a las aras del *honor* [énfasis mío].

Al nivel del significante se demuestra que la pasión logra sublevarse, pues *amor* (colocado en posición inicial primaria) participa de la misma cadencia, división silábica, rima aguda y vocal tónica cerrada como *honor*, su opuesto, y *dolor*, su análogo. La rima sirve, pues, únicamente para diferir las pulsiones del contorno de lo Imaginario para que no interfieran en el recinto de lo Simbólico, pero sólo momentáneamente, pues por la exigencia de la escansión se vuelve mentalmente a la esfera de lo Imaginario (*amor*) que el significado *honor* trató de cancelar. Por ende, en lugar de eliminar u ocultar, la rima, por su reminiscencia fónica, sirve únicamente para revelar lo que no se puede comprimir. Servirá, en el terreno de lo Imaginario, para traicionar el lugar de lo Simbólico, el del *Nom-du-père*, el casamiento y el honor.

A diferencia del drama anterior, en *El pintor de su deshonra* (1645)¹⁵ hay inicialmente un tenue sentimiento de pérdida y una impresión de resignación, que en efecto es solamente una estrategia eficaz de ocultación de la pasión. El primer acto involuntario perlocutivo de la divina Serafina es el de verter lágrimas que tratará de ocultar aun de su íntima amiga Porcia, cuya respuesta a la pregunta “¿Qué lágrimas ésas son?” es “Son, amiga, las que fueron; / y pues tú no las ignoras, / no será facilidad / fiarlas a tu amistad” (vv. 339-343). A diferencia de doña Leonor y doña Mencía, doña Serafina no confiará en criadas ni revelará su dolor por medio de una anticipada décima. Sólo en la compañía de Porcia, nombre que por antonomasia (por ser el de la espo-

¹⁵ C. de la Barca, “El pintor de su deshonra”, en *Dramas de honor*, t. II. Ed. de A. Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe, 1965. Se sigue exclusivamente esta edición; los versos se citan en el texto.

sa de Junio Bruto, asesino de César), sugiere la quintaesencia de la mujer que no divulgará un secreto, Serafina cambiará de estrofa, de la inicial redondilla, usada para el diálogo, al inesperado romance, usado generalmente para largas e ininterrumpidas descripciones y relaciones. El hecho de que no involucre a su receptor en su estrategia lingüística (por ejemplo, Serafina no es interrumpida en los siguientes 146 versos), sugiere que ésta es una locución cuyo propósito es excluir a todos, incluso a la silenciosa oyente Porcia: “¿Estamos ya solas? Sí. / ¿No nos oye nadie? No. / [...] / Pues oye mis penas. Di” (vv. 357-360). Esta relación es en efecto un soliloquio dentro de un aparente diálogo, una locución que es un acto ilocutorio, una confesión sin confesor. Aquí, el pasado que doña Serafina trata de ocultar por medio de una segunda y suprimida revisión se evoca en todo su dolor. Su recuerdo dejará huellas en su cuerpo, más acostumbrado a las pulsiones del ambiente de lo Semiótico que la mente, abriendo nuevas heridas, causando graves penas y ocasionando desmayos. La memoria, como el acto de la escritura, o el excremento, según Jacques Derrida,¹⁶ recuerda, revela y desvela, a pesar del intento de controlar y censurar su texto.

En su relación en romance (vv. 361-524), Serafina rememora su antigua felicidad, “[...] aquel venturoso tiempo”, en Nápoles (Reino de las Dos Sicilias), lugar recordado por su unidad infragmentada, similar a la de la *chora*,¹⁷ estado anterior al de la significación en que un niño disfruta de su madre antes de la fase tética o disruptiva en que el sujeto entra en el ámbito de lo Simbólico, como notamos en los siguientes versos: “que había en un cuerpo dos almas / o

¹⁶ J. Derrida, *op. cit.*, p. 197.

¹⁷ Vid. J. Kristeva, *op. cit.*, pp. 25 y 43.

estaba [un] alma en dos cuerpos”. La remembranza del penoso presente, sin embargo, rompe la armonía de este pasado Imaginario y causa que el hablante interrumpa su discurso por medio de interrogaciones, apóstrofes, traslaciones, permutaciones y plurimembraciones:

¿Cómo, ¡ay infeliz!, refiero
 su nombre, sin que el dolor,
 áspid que abrigué en el pecho,
 pisado de la memoria
 que le alimenta acá dentro,
 no reviente, inficionando
 el aire con mis alientos?
 Mas, ¡ay de mí!, que no fuera
 tan mortal, tan cruel, tan fiero
 veneno que me matara
 de una vez, como veneno
 que obstinadamente tibio
 y porfiadamente lento,
 a todas horas está
 atormentando y no hiriendo.

Mientras más nos acercamos al presente y nos alejamos de Nápoles, la Madre Patria, de sirenas (Parténope/Pisínoe), felicidad y amor, y nos acercamos a Gaeta, adyacente a los Estados de la Iglesia, la tierra por excelencia del *Nom-du-Père*, de obligaciones políticas, casamientos, legitimación social y honor, más se acentúa y fragmenta su vida. De repente, en Gaeta, colocada estratégicamente entre la Madre Patria y la Patria del Nombre (Hombre), nos enfrentamos al ámbito de lo Real, donde lo Imaginario y lo Simbólico interactúan y luchan por el control del individuo. Aquí la realidad sufre un giro topológico para que el sujeto hablante, por medio

de supresiones y sublimaciones, pueda sobrevivir cívicamente, y así diferir a la muerte, el último significativo.

Doña Serafina es la más compleja de las esposas de honor precisamente por su afán de alcanzar un acuerdo con lo Real, por su deseo de vivir cívicamente en un ámbito civilizado basado estrictamente en gestos simbólicos. Casi logra reprimir el deseo para entregarse al sistema de lo Simbólico y lo que ello conlleva, el orden social. Casi logra ser legitimada por el *Nom-du-père*. Pero tan pronto como se evoca el nombre de su amado (amante), las pulsiones del ámbito de lo Semiótico se adueñan de ella, forzándola a usar las tácticas retóricas de la sublimación para combatir el ámbito caótico de lo Imaginario. Usa tiempos perfectivos para silenciar su texto, el romance en lugar de la décima, una fría narración de sucesos dirigida a un receptor taciturno, lágrimas veladas, y una casi lograda supresión de apóstrofes.

Después de un rebelde estallido inicial de la tierra del Otro, asociado con la Madre y el ámbito Semiótico, doña Serafina parece suprimir en parte el pasado tan pronto como es evocado. Lo hace por medio de una extensa serie de anátesis que muestran cómo luchó para resistirse al amor:

Escribíome, ya lo sabes;
rompí el papel, no fue exceso;
quiso hablar, no le di oídos;
volvió a escribir, hice extremos;
valióse de ti, fiado
de tu amistad, culpé el medio;
peruadísteme, enojéme;
porfió, hice sentimiento;
vile llorar, y reíme;

Pero el recuerdo del primer momento en que hablaron, y la memoria de su padre que “trataba mi casamiento / con don Juan Roca, mi primo”, desencadenan un regreso a lo Real. Usará entonces interrogaciones, repeticiones y apóstrofes: “[...] ¿Cuándo, cuándo, ¡cielos!, / le estuvo mal al amor / el valerse del silencio?”, sentimientos de desesperanza,

Mas, ¡oh qué necios, qué necios
son los que no tienen más
que una esperanza, y sabiendo
que al viento se la quitaron,
vuelven a dársela al viento!,

Un gran dolor físico, “[...] ¡Jesús mil veces! / ¿Qué tienes” y un desmayo: “¡Válgame Dios! Yo me muero”. Doña Serafina expone todos los síntomas generalmente asociados con la histeria, la cual, como recuerda Freud, la causa la memoria de un estado psíquico anterior.¹⁸ Metafóricamente, por supuesto, su desmayo es un presagio de su muerte,¹⁹ un regreso a un estado anterior de paz y al punto cero del no-ser.²⁰

Para resumir, las esposas de los dramas de honor calderonianos se comunican de la siguiente manera. Tienden a usar diálogos para discutir sus penas con oyentes familiares (criadas o amigas). Sin embargo, por la posición social de las criadas o el silencio de las amigas, estos diálogos son monológicos, pues carecen de auténticos actos de implicación con sus receptores. O sea, carecen de lo que el filósofo

¹⁸ Vid. Theodor Reik, “Preface”, en Sigmund Freud, *Dictionary of Psychoanalysis*. Ed. de Nandor Fodor y Frank Gaynor Fawcett. Greenwich, 1966, p. 75.

¹⁹ Vid. A. Robert Lauer, “The Pathos of Mencia’s Death in Calderón’s *El médico de su honra*”, en *op. cit.*, p. 29.

²⁰ Vid. J. Laplanche y J.-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*. Trad. de Donald Nicholson-Smith. Nueva York, Norton, 1973, p. 97.

británico Herbert Paul Grice llama “cooperation principle” (“principio de cooperación”).²¹ En estos casos, cuando el receptor trata de entablar un acto de implicación, es inexorablemente silenciado (como Sirena) u ordenado de antemano a desempeñar una función exclusivamente auditiva (como Porcia). Esto a veces se logra por medio de un cambio de estrofa (de redondilla a romance) o por actos ilocutorios directivos (“oye mis quejas”) que en efecto excluyen cualquier tipo de interacción activa entre emisor y receptor. Las esposas también tienden a usar décimas, a menos que, como en el caso de doña Serafina, deseen ocultar sus penas por medio de otra estrofa. Todas exteriorizan lágrimas, tristeza, melancolía y otras cualidades emotivas. Todas usan relaciones con verbos perfectivos para evocar un pasado imaginario que no puede ser recuperado (*hubo* [libertad], *tuve* [amor], *amé*). También resienten su actual condición social como esposas de hombres que no aman, expresándose adverbialmente con frases como *en rigor* o *sin gusto*. A diferencia de los esposos, las esposas mencionan su lugar de nacimiento (Sevilla, Castilla, Nápoles) y están fuertemente apegadas a su madre patria, consciente (semánticamente) o inconscientemente (fonéticamente). Por otro lado, sus padres, siempre en el servicio del ámbito de lo Simbólico (*Nom-du-père*), se evocan sólo en sus funciones ejercitativas (casando a sus hijas) o veredictivas (justificando, como don Pedro, la venganza de Juan Roca). Las esposas usan rimas oxítonas (masculinas) para contrastar *honor* con *amor*, *dolor* y *rigor*, y paroxítonas (femeninas) para comparar *muerte* con *suerte* y *casada* con *desesperada*. De esta forma, consciente o inconscientemente, subvierten la Ley del Padre (el

²¹ Herbert Paul Grice, “Logic and Conversation”, en *Speech Acts*. Nueva York, Academic Press, 1975, p. 45.

honor, la sociedad, el casamiento). Retóricamente, usan apóstrofes (“¡felice estrella!”, “¡ay Dios!”, “¡Jesús mil veces!”), antítesis (“tuve amor y tengo honor”, “muerta sí, casada no”) y frecuentaciones que consisten de divagaciones iniciales de congeries (flor, sol, monte, viento) que posteriormente se reiteran en forma caótica y desplazada (monte, flor, sol, viento).²² Expresan desesperación. Doña Serafina, quien se aproxima más a la mentalidad masculina que doña Mencía o doña Leonor, usa la misma imaginaria que los esposos (áspid) de la misma forma culta (“[...] que abrigué en el pecho / [...] inficionando / el aire”),²³ así como típicos recursos falogocéntricos,²⁴ como una ordenada *narratio* sin digresiones ni expresiones jaculatorias. Adicionalmente, es ella (doña Serafina) la única de las esposas que usa asonancia en lugar de consonancia. Las otras esposas, más femeninas, usan solamente consonancia (rima que logra más asociaciones fonéticas y semánticas que la más conversacional asonancia). Finalmente, las esposas no desempeñan otro papel, como los esposos, que se convierten en metafóricos médicos, abogados o ladrones. Al contrario, ellas permanecen

²² A diferencia de la recolección perfecta que se encuentra a veces en Lope de Vega. El soneto “¿Qué monstruo tiene Libia por su ardiente?”, por ejemplo, tiene siete miembros diseminados y recopilados en orden perfecto (vid. D. Alonso y C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 416-417). Este juego de *fort/da*, evocado en la figura retórica de *frequentatio*, sirve aquí para momentáneamente distanciar a Leonor de su dolor (por medio de antropomorfismo y diseminación textual). No obstante, al recordar los significantes desplazados, pero no cancelados, en la recopilación, su dolor es reiterado y nuestra conmiseración por ella aumentado. Leonor y su público, por ende, sufren los efectos de una táctica retórica que, irónicamente, precede el texto en el que aparece. Para una prolongada exposición del juego *fort/da*, o sea, de olvidar y recordar (o renunciar y recuperar) (vid. S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*. Trad. de James Strachey. Nueva York, Norton, 1961, pp. 8-11).

²³ Cf. W. Ong, *op. cit.*, p. 81.

²⁴ Cf. J. Derrida, *op. cit.*, p. 197 y Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, en Elaine Marks e Isabelle de Courtivon, ed., *New French Feminisms*. Nueva York, Schocken Books, 1981, p. 249.

cen fieles en sus sentimientos, entregándose al ámbito de lo Imaginario y traicionando la esfera de lo Simbólico.

Muy brevemente, los esposos usan monólogos, pero que en efecto son diálogos consigo mismos. Por ende, usan la primera persona plural (“vengamos al caso”). Sus locuciones tienen un valor perlocutivo, ya que realizan las acciones que nombran. Usan el romance en lugar de la décima o la redondilla (con excepción de Juan Roca, quien es presentado en forma más femenina). Usan el presente para expresar dolor y referirse al momento de la locución. Logran superar el ámbito de lo Semiótico y actuar en forma Simbólica como otro ser (médico, abogado, pintor de su deshonra). Las figuras retóricas que utilizan son anáforas, congeries, isocola, metáforas, alegorías y ratiocinios (*ratiocinatio*). Prefieren pensar en forma binaria, como don Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza*: “Pero ya que el cargo es éste, / hablemos en el descargo” (II, vv. 290-291). Para enfrentarse a su dolor, tienen que cambiar de identidad, transformándose en otros (médicos, abogados) y negando su semblante social de esposos. Reprimen, aunque no siempre con éxito, la causa de su pena, como don Gutierre Alfonso de Solís en *El médico de su honra*: “estos celos ... ¿Celos dije? / ¡Qué mal hice! [...]” (vv. 1697-1698). Después de los uxoricidios, desean morir, como don Juan en *El pintor de su deshonra* (“¿Qué esperáis? Matadme todos” [III, v. 1019]) o servir al Rey en guerras infaustas (Montiel, Alcazarquivir). De esta forma, logran apartarse de Eros y acogerse, casi jubilosamente, a Thanatos como último significante.²⁵

²⁵ De esta forma se confirma la aseveración de Arthur Schopenhauer, citada por Sigmund Freud, de que la muerte es el “true result and to that extent the purpose of life” (“verdadero resultado y propósito de la vida” [traducción mía]), S. Freud, *op. cit.*, p. 44. Recuérdese que para Freud, el impulso sexual (Eros) es la encarnación de la voluntad de vivir (*ibid.*, p. 44), y la vida simplemente un desvío

Como podemos ver, aunque es posible diferenciar a nivel del lenguaje los discursos de los esposos y las esposas de los dramas de honor, estas diferencias no son necesariamente absolutas, ya que tanto el ámbito de lo Imaginario como el de lo Simbólico luchan por el control en el recinto de lo Real, donde estos personajes sufren de forma análoga. Una notable diferencia entre ellos es cómo deciden resolver sus conflictos. Las esposas resisten el orden Simbólico y se repatrian en un pasado donde encuentran la adicionada paz del no-ser. Los esposos superan las presiones del ámbito de lo Semiótico, asociado con lo Imaginario lacaniano, y logran sobrevivir en lo Real, aunque languidezcan posterior y extratextualmente (en Montiel, Alcazarquivir o el exilio) en el mundo de la Ley del Padre (el código del honor) en el servicio de Significantes transcendentales (don Pedro, don Sebastián, el Príncipe de Ursino).²⁶ A fin de cuentas, ni los esposos ni las esposas (o amantes) se engañan acerca de sus opciones elegidas, las cuales otorgan cierto tipo de resignación, como explica don Lope de Almeida al rey don Sebastián en *A secreto agravio, secreta venganza*:

de este brío antes de llegar a su meta (Thanatos) (*ibid.*, p. 33). Nótese las palabras de don Gutierre, 135 versos antes de terminar *El médico de su honra*: “Hoy me he de desesperar, / cielo cruel, si no baja / un rayo de esas esferas / y en ceniza me desata” (vv. 2814-2817).

²⁶ Como informa Jacques Lacan, sin el Nombre-del-padre, el sujeto hablante sería tragado por el ámbito de lo Imaginario en la forma de una psicosis (J. Lacan, *op. cit.*, pp. 215-217). Los legisladores al final de los dramas de honor imponen el reino de lo Simbólico y salvan, al menos momentáneamente, a sus sujetos-súbditos de una desintegración semiótica. La identificación entre estadistas y esposos al final de estos dramas no es disimilar de la que se encuentra al final de una psicoterapia. En efecto, como indica Jacques Lacan (*ibid.*, p. 251), “the end of the analysis has been most categorically defined by [by the British school] by the subject’s identification with the analyst” (“el final del [psico]análisis se ha definido de la forma más categórica [por la escuela británica] como la identificación del hablante con su analista”).

¡Triste horror! ¡Fuerte suceso!
 Aunque un consuelo me deja,
 Y es, que ya podré serviros;
 pues libre de esta manera,
 en mi casa no haré falta.
 Con vos [Sebastián] iré, donde pueda
 tener mi vida su fin,
 si hay desdicha que fin tenga
 (I, vv. 952-959).

Estas difíciles opciones también logran conceder el final cese del deseo, como explica el malogrado amante don Luis de Benavides en *A secreto agravio, secreta venganza*: “Si ha de matarme el dolor, / mejor es el gusto, ¡cielos!” (I, vv. 825-826). Calderón de la Barca da así voz y agencia, sobre todo a sus personajes femeninos, aunque también a los masculinos, dotándolos de pasiones, opciones y necesidades intimistas, creando de esa manera personajes sorprendentemente humanos y contemporáneos.

Termino con una cita de Arthur Schopenhauer, quien nunca deja de estar al día: “true salvation, deliverance from life and suffering, cannot even be imagined without complete denial of the will” (“la verdadera salvación, la liberación de la vida y el sufrimiento, no puede imaginarse sin el rechazo completo de la voluntad” [traducción mía]).²⁷

Colofón: de Santa Teresa de Jesús (710):

La vida terrena
 es continuo duelo;
 vida verdadera

²⁷ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, t. I. Ed. de F. J. Payne. Indian Hills, The Falcon's Wing Press, 1958, p. 397.

la hay sólo en el cielo.
Permite, Dios mío,
que viva yo allí.
Ansiosa de verte
deseo morir.²⁸

²⁸ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*. Ed. de Luis Santullano. Madrid, Aguilar, 1948, p. 710.

REINAS Y SALVAJES CALDERONIANAS EN LOS DICHOS Y EN LOS HECHOS. CONFIGURACIÓN Y CARACTERIZACIÓN

J. DANN CAZÉS GRYP

Universidad Iberoamericana/UNAM

Las dos figuras dramáticas femeninas que se estudian en este texto pertenecen a ámbitos de acción diferentes y a esferas socioliterarias opuestas. Se distinguen y separan de manera evidente por aspectos elementales de su “naturaleza”, sus rasgos básicos, su configuración. Y no obstante, en el teatro áureo, estos dos tipos de personajes tienen puntos de contacto y se relacionan en formas y por razones diversas. Si la reina se mueve en un ámbito cortesano y se comporta según códigos propios de su entorno y condición, la salvaje transita por las “selvas incultas”, libre de protocolos sociales y comportándose como animal; la línea de acción y las actividades que cada una desarrolla en las piezas teatrales, las circunstancias particulares de personajes específicos y algunos de sus rasgos de carácter, las acercan entre sí en formas que van desde el antagonismo y la rivalidad hasta la semejanza o identidad, e incluso a una inversión de funciones, características y comportamientos. La cercanía entre la reina y la salvaje en el teatro deriva sobre todo de una serie de aspectos generales de cada figura, que tienen base en leyendas, el folclor o la historia, y tienen que ver tanto con la configuración de los personajes como con las fábulas en las que se basan las obras teatrales. La represen-

tación, configuración, caracterización, uso de estas figuras tiene, además, funciones particulares y relevantes en la dramaturgia aurisecular.

En este texto se explora la forma como se presentan los personajes de la reina y la salvaje en tres obras de Calderón, a partir de la consideración de aspectos básicos y específicos de su configuración, el espacio que transitan, su relación con el entorno, sus vestidos, su comportamiento y acciones, su relación con otros personajes y entre sí, su origen, y su caracterización verbal y espectacular; además se revisa la función de cada figura o de sus características en el drama.

En su estudio sobre la figura del salvaje, Fausta Antonucci señala los rasgos estructurales básicos que tiene este tipo de personaje en el folclor y en la literatura:

[...] se trata –dice– de una criatura vestida sólo de pieles o de su vello mismo, con un bastón como arma en la mano [a veces es una rama de árbol]. Una criatura que se deja guiar sólo por sus instintos, llegando a veces hasta la crueldad, y que vive en los bosques, lejos de los poblados, fuera de la sociedad humana organizada.¹

El salvaje tiene una fuerza extraordinaria y puede ser agresivo con hombres y mujeres, aunque hay casos en los que tiene carácter benéfico y hasta ofrece ayuda o consejos. Algunos de estos personajes nacen en estado salvaje, pero otros son llevados a esa condición por motivos diversos: hay tradiciones sobre humanos abandonados en el bosque, de hombres o mujeres raptados por salvajes o por animales y cuyo hijo nace en el bosque, o de otros, criados por anima-

¹ Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Navarra/Toulouse, RILCE-LESO, 1995, p. 11.

les.² Hay personajes que se transforman para pagar alguna culpa o pecado, o como consecuencia de un castigo divino. Muchas veces el amor no correspondido lleva a los personajes a huir al bosque, a comportarse como tiranos o incluso como fieras incivilizadas y crueles. En otras ocasiones, el aislamiento de un personaje y su transformación en salvaje son el recurso del que se vale para esconderse de perseguidores o de desgracias inminentes.³

Esta figura suele ser hombre, pero también existe la mujer salvaje, que tiene básicamente las mismas características. Es muy relevante señalar que la mujer salvaje en las comedias auriseculares muchas veces es un personaje de origen noble, una dama cuya vida o crianza en la selva se deben a que hay algo de lo que debe protegerse. La mujer salvaje suele desconocer su identidad verdadera, además de cualquier aspecto de la civilización.⁴

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, pp. 50 y ss.

⁴ En *El animal de Hungría* de Lope, la reina Teodosia es falsamente acusada por su hermana y huye a los bosques. Más tarde secuestra a su sobrina, hija del rey y de su hermana, y ambas viven en estado salvaje (Lope de Vega, "Comedia famosa de El animal de Hungría", en *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Dirigidas al excelentísimo señor don Luis Fernández de Córdova y Aragón... Novena parte*. Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa. A costa de Alonso Pérez mercader de libros, 1617). La salvaje en *Satisfacer callando y princesa de los montes* (comedia atribuida tanto a Lope como a Moreto) se llama Nereida y es hija de la princesa de Sicilia, que ha sido encarcelada, y del duque Montalto. Éste ha huido a la selva llevándose a su hija recién nacida (*Satisfacer callando y princesa de los montes*. Ed. de Ángel González Palencia. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930). En *Amor es naturaleza*, la salvaje Alfreda es hija del legítimo duque de Milán, desposeído por un usurpador. La mujer vive con un anciano al que cree su padre y ha sido amamantada por una loba (atribuida a Juan Pérez de Montalván, *Comedia famosa, intitulada Amor, es naturaleza*, Valladolid, s. a.). La salvaje en *La lindona de Galicia*, otra obra atribuida a Pérez de Montalván, es hija de un amorío irregular del rey de Galicia, que de recién nacida es raptada por una osa (Juan Pérez de Montalván, *La lindona de Galicia*, comedia famosa. Madrid, J. González, 1733). Vid. F. Antonucci, *op. cit.* pp. 160 y ss. Calderón tiene personajes de salvajas en varias de sus comedias, como *Hado y divisa de Leónido*

La figura dramática de la reina, por su lado, tiene una función, un sentido y rasgos bien específicos en los universos dramáticos del Siglo de Oro. La reina en el drama deriva en primera instancia de modelos “reales” e históricos, tanto como de otros legendarios y mitológicos, aunque se desprende sobre todo de un modelo ideal de lo que debería ser este tipo de personaje, y de su concordancia o contraste con este modelo. En un estudio sobre esta figura dramática, Ana Zúñiga Lacruz encuentra rasgos básicos de las reinas teatrales que tienen que ver con su relación con el poder y con las características particulares en sus facetas de gobernante y de mujer. Según observa esta estudiosa, la reina en el teatro aurisecular puede tener rasgos femeninos positivos (belleza, honestidad, mesura, modestia) o negativos (codicia, envidia, soberbia, vanidad, lujuria, desobediencia).⁵ En tanto que gobernante, puede encarnar al prototipo que practica las cuatro virtudes cardinales (templanza, prudencia, justicia y fortaleza), o bien ser una tirana.⁶ También puede tener rasgos que se asocian a personajes masculinos –y que la acercan a la figura de la mujer guerrera–, como liderazgo, ardor guerrero y valentía, y que son justamente los que la capacitan

y *Marfisa*, pieza en la que la mujer salvaje es hija del rey de Chipre, y está bajo el cuidado y vigilancia del mago Argante, quien la mantiene encerrada en una cueva para evitar su hado infausto (“Hado y divisa de Leónido y Marfisa”, en *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, por Francisco Sanz..., 1682). En *El Faetonte*, Clímene se vuelve salvaje como castigo impuesto por la diosa Diana (“El Faetonte”, en *Quarta parte de Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca ... Enmendadas, y corregidas en esta segunda impresión*, Madrid, por Bernardo de Hervada. A costa de Antonio de la Fuente..., 1674).

⁵ Ana Zúñiga Lacruz, “La figura de la reina: mujer poderosa en el teatro áureo”, en Carlos Mata Induráin y Adrián. J. Sáez, eds., “*Scripta manent*” *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (150 2011)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (publicaciones digitales del GRISO), Pamplona, p. 453.

⁶ *Idem.*

para gobernar. Pero no suele presentarse a la figura de la reina como alguien capaz de asumir las riendas del gobierno, sino que se le relega a un segundo plano. Por lo general, en estas obras no se presenta a la reina como alguien que ejerce el poder, sino que se plantea como mejor opción que contraiga matrimonio y no comparta, sino ceda, el ejercicio del poder a su marido.⁷

En *La fiera, el rayo y la piedra*,⁸ Irífíle (o Erífíle) es una reina (una princesa, en todo caso) criada como salvaje: se trata de la heredera legítima de los reyes de la Trinacria (Sicilia), que ha quedado huérfana casi al nacer. Tras la muerte de sus padres, su tío se ha hecho del poder para entregarlo a su propio hijo Céfiro, arguyendo que el reino le corresponde a un hombre. Anteo, un vasallo leal a los reyes, se lleva a la niña a los bosques, donde la cría como salvaje hasta que sea posible restituirla como legítima heredera. Él se hace pasar por su padre y vive también como salvaje, pero se presenta como un salvaje “docto”, conocedor de artes ocultas.⁹ En el lugar de esta niña que en la comedia se conoce como Irífíle, Anteo deja otra, a quien todos creen la verdadera princesa destituida, Anajarte; ambas desconocen su identidad y origen. Anajarte, es criada en un entorno palaciego y con una educación cortesana propia de la condición de un miembro de la nobleza, aunque en un palacio en el monte, lejos de la corte y con pocas libertades. La

⁷ *Ibid.*, p. 456.

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido, ed. Madrid, Cátedra, 1989.

⁹ Motivo que puede relacionarse con la idea, que ya señaló Antonucci, de que el salvaje, por vivir en estado natural, puede tener acceso a conocimientos y a secretos trascendentales sobre la naturaleza o el universo (*vid. op. cit.*, p. 21). En esta comedia, Anteo tiene conocimientos que le permiten predecir el nacimiento de Cupido, “ojeriza de los hados / a que no sólo fueron destinados / los humanos sentidos” (I, v. 57).

verdad sobre Irífile y Anajarte sólo se revela hacia el final de la comedia, pero sus identidades se van configurando a lo largo de la trama.

Irífile está configurada y caracterizada a partir de los rasgos básicos esenciales del salvaje, desde el espacio que transita hasta su comportamiento y su actividad, en tanto que Anajarte se presenta como una reina tirana con algunos rasgos de la dama varonil.¹⁰

La trama de *La fiera, el rayo y la piedra* se desarrolla en un tiempo y ámbito arcádicos, en una Trinacria habitada por toda clase de seres maravillosos y mitológicos (las Parcas, Vulcano y sus cíclopes, sirenas, tritones, etcétera). Irífile se mueve por espacios inhóspitos, solitarios e inaccesibles de esta isla: ella da a entender esto al principio de la comedia, cuando se refiere al sitio en el que se encuentra y desde el que, sorprendida y conmovida, dice ver cómo se acercan otros personajes por el valle y por el mar en medio de una tormenta: “ni aqueste escollo ha sido / de humano pie pisado, / ni de quilla aquel piélagos surcado” (vv. 24-26). A partir de lo que dice y hace, se ve que el personaje está acostumbrado a estar a la intemperie, pues soporta fuera de un refugio la fuerte tormenta. Su caracterización escénica es la del salvaje: sale a escena vestida de pieles, tiene un bastón como arma,¹¹ y lleva el cabello largo suelto, que

¹⁰ Esta comedia se compone a partir de una serie de mitos clásicos y de situaciones dramáticas relacionadas con asuntos amorosos. En su trama se retoma el mito de Pigmalión con la estatua, el de la dureza de la doncella chipriota Anajarte y el de la lucha entre Cupido (Eros, dios del amor absoluto que provoca la melancolía) y su hermano Anteros (Anti-Eros, dios del amor correspondido que lleva al amor virtuoso); en cuanto a la historia sobre Céfiro y su amor por Irífile, parece ser invención de Calderón (Aurora Egido, “Introducción”, en C. de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, pp. 53-63).

¹¹ El bastón se menciona en una didascalia implícita, ya bien avanzada la primera jornada: “[...] porque si el golpe falla, / de mi nudoso bastón / habrás de probar la saña” (vv. 846-848).

usa para ocultar su rostro. Su actividad y comportamiento son los de una fiera: recorre los bosques en busca de sustento para ella y para Anteo, evita todo contacto con humanos y cuando se ve acorralada se comporta como un animal perseguido que sólo enfrenta a los otros cuando no puede escapar: “¡Quién, sin ser vista, pudiera / de aquí escapar!”; “Cerróme el paso; y pues aun ir huyendo / no permite mi suerte, / [a su perseguidor] ¿qué me queréis? (vv. 108-109; vv. 128-130). Es impulsiva y agresiva: “Primero / a aqueste mar me arrojaré que intente / oír a los dos” (vv. 122-124), pero prefiere esconderse.

Todos los rasgos del salvaje que tiene Irífile se señalan, sostienen y reafirman por cómo la describen diferentes personajes, que hablan principalmente de su aspecto aterrador, por extraño y dual, de animal con rasgos de humano. A decir de los otros, su apariencia es la de un monstruo que aterra a cuantos la ven:

CÉFIRO: Humano monstruo, espera;
que aunque tu aspecto pudo
ponerme horror, no dudo
que tus señas desmientan tu semblante.
(vv. 110-113)

PIGMALEÓN: Humano monstruo, aguarda,
que pues de humano y monstruo
noticias da el cabello sobre el rostro,
con la duda del uno vencer quiero
de otro el terror.
(vv. 118-122)

ANAJARTE: [...]
Los rústicos moradores

desas míseras aldeas
dicen, no sin grande asombro,
que andan dos humanas fieras
en estos montes.
(vv. 677-680).

Irífíle colabora mediante su discurso a su caracterización. Al principio de la comedia, hablando de su posición espacial, dice: “En tan confusa guerra, / árbitro, yo, del mar y de la tierra, / tierra y mar señoreo” (vv. 41-43). Ésta referencia al Polifemo gongorino –del que se dice cuando está sentado en una roca en lo alto de la montaña para cantarle a Galatea, que es “árbitro de montañas y ribera” (v. 345)–¹² sirve, si bien de forma sutil y un poco de pasada, para equiparar a Irífíle con ese monstruo también habitante de la Trinacria. De esta manera queda sugerido que ella es igualmente feroz y temible, y que su naturaleza sería similar a la del cíclope. Más adelante, ella se reafirma como alguien que horroriza a los otros:

IRÍFILE: Tente, joven. No pases adelante,
ni quieras detenerme;
que el escucharme más horror que el verme
te ha de dar; pues si el verme te acobarda,
más lo hará el oírme.
(vv. 115-118).

¹² Luis de Góngora, “Fábula de Polifemo y Galatea”, en *Antología poética*. Ed de Antonio Carreira. Madrid, Castalia, 1986. El vocablo “árbitro” significa “Iuez de montañas, y ribera. [...] Dice, que era juez de montañas y ribera, porque puesto en una roca, se aumenta su excesiva grandeza, y así sojuzgaba las montañas, y ribera. Este lugar que eligió Polifemo, y la hora, describe Ovidio a quien imitó don Luis” (*El Polifemo / de don Luis de Góngora; comentado por don García de Salzedo Coronel*, Madrid, por don Iuan Gonçalez, 1629, fol. 87 v.).

Las reacciones y actitudes generales de este personaje son las que se asocian al salvaje, aunque en algunos casos revelan una disposición diferente de la del salvaje “puro” y violento: Irífile es agresiva e impulsiva, pero también muestra un comportamiento con rasgos “positivos”. Por un lado, tiene la inocencia relacionada con la ignorancia casi animal del salvaje, e incluso responde por instinto a ciertos estímulos. Igual que otros personajes que han sido criados lejos de la civilización, ella desconoce lo que son la música y el canto, pero se siente atraída, casi hipnotizada, cuando los escucha, lo mismo que una fiera:

IRÍFILE: ¿Qué dulces voces han sido
las que con tal suspensión
me llevan el corazón
adonde quiere el oído?
[...]

¿Quién creará que es para mí
tan poderoso veneno
este canto de que lleno
hoy está el aire, que así
como sus ecos oí,
me vine acercando a ver
quién le causa, por saber?
(vv. 750-765).¹³

¹³ Reacción y comentarios similares son los de Narciso, personaje salvaje en otra comedia calderoniana, tras escuchar el canto de los pastores: “[...] ¿Cómo / quieres tú que me detenga, / si esos pájaros que escucho, / forman tan estraña, y nueva / música para mi oído, / que arrebatado me llevan / tras sus acentos? Jamás / voces escuché tan tiernas, / aunque escuché tantas veces, / las aves que al Sol despiertan” (C. de la Barca, “Eco y Narciso”, en *Quarta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, por Bernardo de Hervada. A costa de Antonio de la Fuente, 1674, fol. 27 v.).

Pero también tiene reacciones y actitudes que parecen más relacionadas con una naturaleza humana bondadosa: al principio de la comedia, durante la tormenta, se muestra preocupada y conmovida por la desgracia inminente de los personajes en el mar, el valle y el monte; cuando Céfiro le ofrece ayuda ante la amenaza de Anajarte, Irífile le manifiesta su agradecimiento: “Pues si haces que yo me vaya / sin que me siga ninguno, / agradeceré a tu fama / de la fineza el socorro” (vv. 930-93). En sus reacciones se muestra como un personaje con inocencia natural, piadosa y gentil, aspectos que pueden estar asociados tanto a rasgos “positivos” de la figura dramática del salvaje como a la naturaleza particular del Irífile, que es humana y, aunque no lo sepa, de origen real.

Anajarte, por su lado, se presenta desde el principio como un personaje violento, furioso y lleno de rencor a causa de las circunstancias de su vida. Ella atribuye su ánimo y comportamiento agresivos a su “estrella” –ser depuesta–, que estorba “lo que disponía su estrella” –ser reina de la Trinacria (vv. 580-584). Como se plantea en la comedia, sus actividades, hábitos y algunos atributos de personalidad tienen que ver con su crianza, mientras que sus impulsos, estado anímico y gustos son consecuencia, según explica ella, del entorno en el que vive y del trato que ha recibido por parte del tirano usurpador. Por vivir como princesa, crece en un ámbito y con una educación cortesanos, esto es, tiene estudios, conocimientos, un cierto refinamiento; tiene habilidades y lleva a cabo actividades de alguien relacionado con la corte, como la cacería (actividad más bien varonil), para la que usa un arma creada por el ingenio y habilidad humanos: su primera presentación en escena es “*vestida de cazadora, con venablo*” (vv. 564),¹⁴ aunque más adelante llevará hábitos de

¹⁴ Cuando se cita una acotación, en la referencia se indica el verso inmediato anterior a ésta.

dama, cuando esté en su palacio. También es ingeniosa y arrojada: es ella quien idea la forma de atraer y atrapar a la “humana bestia” de los montes (Irífíle) mediante el canto, y luego la enfrenta sola, aunque su mera presencia y apariencia le provocan gran espanto:

ANAJARTE: No importa, que yo conmigo
 quedo, y una vez cobrada
 del primer susto de verla,
 mi valor me basta
 (vv. 837-840).

Por ser criada como princesa depuesta, casi prisionera, aislada de la corte y con libertades limitadas, siente furia y rencor. El hecho de que ha crecido en un entorno agreste, explica su afición por la cacería y su ánimo violento (según lo describe ella, su palacio está cerca de aldeas y zonas salvajes, entre peñas y riscos); pero sobre todo es significativo que ese palacio, según dice Anajarte, es vecino del Etna, espacio que en la literatura de la época se asocia con aspectos negativos, violentos, destructivos, tenebrosos, sacrílegos;¹⁵ esta alusión ayuda a explicar y subrayar el espíritu sanguinario del personaje. Su entorno y sus circunstancias, explica Anajarte, la han vuelto melancólica, desdeñosa y violenta: aborrece a los hombres, empezando por su tío, y tiene sed insaciable de sangre; como las leyes no le permiten matar humanos, se desahoga cazando brutos y fieras de forma implacable como “*bandolera* de sus grutas, / *pirata* de sus cavernas” (vv. 668-669. Las cursivas son mías).

¹⁵ “[...] bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo, / pálidas señas cenizoso un llano, / cuando no del sacrílego deseo/ del duro oficio da. Ahí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 27-31).

En sus reacciones y su relación con los otros, muestra su tendencia al aislamiento (propio de un tirano) y su desdén por cualquier persona. Rechaza a los hombres y se muestra desagradecida en particular por los gestos de cortejo de Ifis:

ANAJARTE: Pues si haces por mí fineza
 tal, que esa fiera avasallas,
 porque estoy en el empeño
 de rendirla y de postrarla,
 aunque no he de agradecer
 yo jamás amantes ansias,
 te agradeceré el valor
 (vv. 923-929).

Una vez que se han dado a conocer los rasgos principales de estos personajes tan opuestos, mediante las alusiones verbales tanto como con los recursos espectaculares, cada uno tiene su desarrollo propio a partir de un suceso particular que da lugar a que las características positivas de Irífle y negativas de Anajarte se exageren de manera exponencial: se trata del hecho de que el recién nacido Cupido, molesto porque los otros no reconocen ni respetan su naturaleza divina, dispara contra todos y al azar flechas de amor correspondido y de odio. A Irífle la hiere una de las primeras, y esto la hace “sentir un fuego” que la obliga a estar más agradecida con Céfiro por “aquella hidalga acción / de guardar mi vida”; Anajarte recibe una de odio y se hace aún más desdeñosa: “Qué pasión ingrata / ha introducido en mi pecho / deste joven la bizarra / acción que, aunque quieran, no / será posible estimarla” (vv. 1241-1253). Desde ese momento, la salvaje está en condiciones para descubrir su “humanidad” y para reconocer, en su momento, su origen real, mientras que la princesa apócrifa se hace más difícil en

su trato con los otros. Cuando Irífile entra en contacto con los espacios, objetos y formas de la civilización y de la corte en el palacio de Anajarte, desea quedarse ahí y que la traten como humano (vv. 1709-1714); además afirma sentirse en su verdadero entorno en ese espacio cortesano. Anajarte, en cambio, rechaza de manera categórica y con más vehemencia cualquier favor de Ifis, incluso cuando éste le da lo que ella más desea, que es la humana fiera que ha estado cazando: “ni este favor estimo / ni estas finezas agradezco” (vv. 1582-1583). Y aunque el comportamiento y desarrollo de cada una es resultado del azar y de un suceso un tanto fortuito, la exageración de los rasgos de Irífile y de Anajarte depende y deriva de la configuración básica inicial de cada una, que define la forma en que se desarrollarán en la pieza,¹⁶ por lo que es importante considerar todo relacionado en conjunto.

En la comedia hay, entonces, criada como salvaje, una reina (o princesa) verdadera esto es, ambas figuras dramáticas se encarnan en un solo personaje. También existe una reina (aunque apócrifa) criada en una especie de prisión, lo que la vuelve violenta y tiránica (igual que le pasa al Segismundo de *La vida es sueño*, en quien se reconocen rasgos de salvaje). Anajarte se presenta como reina con comportamiento tiránico, furioso y hasta impulsivo, y es en este sentido que se asemeja al salvaje, o a la del monstruo racional. Esto, sin embargo, adquiere verdadera relevancia hacia el final, cuando se descubre la verdad. A lo largo de la obra, se plantea la situación y los rasgos de Irífile y Anajarte como resultado de

¹⁶ Es un recurso que se ve en varias comedias de Calderón el de ver parejas de personajes contrastantes como éstos: ambos con un conocimiento o idea “equivocado” o limitado del mundo o de sí mismos, pero uno tiene potencial para descubrir la “verdad” y modificar su forma de ser, en tanto que el otro sólo tiene potencial para hacerse más rígido ante el mismo conocimiento.

algo más o menos emparentado con el tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de corte: la salvaje, que ha crecido en un entorno natural y lejos de todo elemento contaminador de la civilización, tiene la inocencia de los animales y un comportamiento más bondadoso que la princesa desposeída, que ha crecido en la corte, espacio donde puede haber intrigas y corrupción, y además, ha sido maltratada y privada de su derecho. Sin embargo, cuando Anteo revela la verdadera identidad de Irífile, es inevitable pensar que su comportamiento y rasgos positivos se deben más bien al origen real de ésta, quien, aun sin saber quién es, por el solo hecho de ser la princesa verdadera, parece tener en su naturaleza, de forma innata, todas las virtudes de un miembro de la realeza;¹⁷ aunque el amor es el detonador que le permite volverse humana (“Anteros: Yo haré de aquesta fiera, humana” v. 1283) y, posteriormente, recuperar su trono por medio del matrimonio con Céfiro. Anajarte, en cambio, de quien no se sabe siquiera quién es o qué origen tiene, no parece estar en condiciones de tener un ánimo apacible ante sus adversidades, como sí lo estaría una reina o princesa legítimas, ni es capaz de cambiar sus modos (como en su momento sí lo es incluso Segismundo, por ejemplo, que tiene origen real). Cupido la hace aborrecer “a quien más la ama” (vv. 1283-1285), pero cuando Anteros se le presenta en persona y le pide suavizarse, amar, modificar sus formas, ella persiste con más rigidez en su actitud tiránica y desdeñosa, motivo por el cual la convierten en piedra.

¹⁷ Fausta Antonucci observa que “el tema del salvaje había estado conectado desde los comienzos de la Comedia Nueva con la mitología monárquica, en cuanto el personaje es figura del héroe; y su trayectoria, metáfora de la renovación del poder” (“*Hado y divisa de Leónido y Marfisa: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón*”, en *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 14 junio, 2014, p. 10).

El espacio y entorno que habitan y por los que transitan la reina y la salvaje, como se ve, son fundamentales para configurar, presentar y explicar a los personajes y su desarrollo, pero en esta comedia, además, sirven para señalar y exaltar los rasgos positivos inherentes a un origen noble, “irrenunciables” incluso a pesar de circunstancias adversas.

Calderón transforma el mito de Eco y Narciso en su composición de la comedia mitológica que lleva el nombre de estos personajes,¹⁸ y configura a Narciso y a su madre, Liríope, como salvajes. Narciso se presenta como un salvaje auténtico, que desconoce todo lo relacionado con la civilización, salvo por el habla humana, aunque de los atributos de esta figura tiene principalmente una inocencia que le da su desconocimiento de la sociedad humana; Liríope, en cambio, es una salvaje fingida que ha elegido ocultarse en los bosques de la Arcadia con el fin de evitar que su hijo tenga contacto con elementos que, según vaticinó el adivino Tiresias, provocarían el final infausto de Narciso: morir por una voz y una hermosura (fol. 31v.)

La caracterización espectacular, el discurso y el comportamiento de Liríope, así como los espacios que transita, revelan su calidad de salvaje fingida: viste pieles, pero usa arco y flecha, armas de la civilización, en lugar de un bastón (fol. 27v.); conoce la vida en sociedad y la evita voluntariamente para proteger la vida de su hijo. No es violenta, furiosa ni impulsiva, aunque todas sus acciones parecen guiadas por su instinto de madre protectora: cuando se topa con Anteo, un pastor que ha ido a cazarla —como le sucede a los salvajes en el teatro—, agradece haber descubierto a tiempo, antes de disparar su flecha, que tras las plantas estaba él, un hombre, y no una presa de caza: “Y bien menester ha sido

¹⁸ *Ed. cit.*

/ el mirarte con las señas /de hombre, para que el impulso / afloje al arco la cuerda” (fol. 28 r.). Sólo pretende dispararle para protegerse de él. Liríope no es fuerte, pues al luchar con el pastor, éste la domina y aprisiona. Liríope vive en una cueva en la selva de la Arcadia, que más que una vivienda o un espacio protector, es un espacio asociado al saber, como en muchos otros casos un saber errado, y es el lugar donde Tiresias le ha enseñado sus artes mágicas. Cuando Narciso describe el comportamiento de su madre, queda claro que ésta no actúa como animal o fiera salvaje:

NARCISO: Pues si una fiera y un ave
del lecho y el nido echan
a sus hijos, para que ellos
a vivir sin madre aprendan
¿por qué tú, viéndome ya
con las alas que en mí engendra
el discurso, y con el brío
que mi juventud ostenta,
no me despides de ti? (fol. 28 r.)

Pero si sus rasgos básicos no son los del salvaje o la fiera en sentido estricto, su apariencia y sus circunstancias sí lo son. El pastor Anteo la llama “humano monstruo” y luego habla de ella en términos similares a los que se usan para hablar de Irífile en *La fiera*:

ANTEO: Si las señas no me mienten,
conocido he por tus señas
que eres el prodigio a quien
toda esta comarca tiembla.
Y así, aunque dos muertes juntas
aquí mi recelo tema,

la una de tus arpones,
 la otra de tu extrañeza,
 he de atropellarlas a ambas.
 (fol. 28 r.).

Anteo la trata como a una fiera y la lleva como trofeo de caza para Eco, como sucede con Irífíle en *La fiera*.

La condición de la Liríope calderoniana como habitante de los bosques, si bien es voluntaria en función de proteger a Narciso, deriva de circunstancias y hechos muy particulares y que tienen una carga negativa. Según cuenta Liríope, hija del pastor Sileno, en su juventud Céfiro, hijo del viento, se cautivó con su belleza, pero ella no respondió a sus requiebros amorosos. A causa de esto, él la secuestró, la forzó y la abandonó, encinta, en una cumbre lejana. Liríope vivió con el adivino Tiresias, de quien aprendió artes mágicas y recibió el vaticinio sobre el destino infausto de Narciso. Liríope se aleja de la vida en sociedad, primero de forma involuntaria, ultrajada por el desdeñado hijo del viento, y se ve obligada a permanecer lejos de la sociedad por el ultraje y por su embarazo; después mantiene su “exilio” por decisión propia para proteger justamente el producto de su ultraje. Su estado de salvaje, entonces, puede así relacionarse con su caída en desgracia. También su permanencia en la cueva y su cercanía a Tiresias obligan a relacionarla con aspectos negativos: el sabio adivino le da un conocimiento, pero es un saber marcado, por los sentidos simbólicos de la cueva, por ser un conocimiento parcial y erróneo;¹⁹ en todo

¹⁹ La gruta y la cueva en el teatro áureo suelen ser los espacios a los que se retiran los santos y eremitas para acercarse a la divinidad, pero también es donde se van los sabios paganos en busca de un saber superior; en el caso de los sabios paganos, ese saber acaba más bien siendo uno relacionado con lo demoníaco. Sobre las distintas concepciones de la cueva (véase el artículo de Luis González Fernán-

caso, Liríope tiene un saber limitado, le faltan la capacidad y las herramientas para interpretar de forma correcta la profecía sobre su hijo, y sus decisiones, aunque bien intencionadas, resultan en acciones terribles y hasta reprobables. Liríope se hace pasar por salvaje pues, como Clotaldo en *La vida es sueño* o el Tiresias en *La hija del aire*, quiere evitar que se cumpla un vaticinio infausto, pero sus motivos son del todo egoístas. Su deseo de proteger a Narciso la lleva a un comportamiento tiránico, desde imponer a Narciso el estado de salvaje, impedir que se desarrolle o que conozca el mundo, hasta envenenar a Eco y quitarle la voz.

La configuración y caracterización de la Liríope calderoniana como salvaje fingida sirven para representar al personaje en relación con su caída en desgracia, y permite explicar los actos nefastos que es capaz de llevar a cabo, guiados por su instinto protector pero a partir de una visión y de un saber limitados y erróneos.

Semíramis en *La hija del aire*, por su parte, es una reina con muchos atributos que en la dramaturgia áurea, según se ha visto, le permitirían ser una buena gobernante: es una mujer con rasgos varoniles, con decisión, con valor e inge-

dez, "Espacio y estructura (con algunas notas acerca de la realidad y la ilusión) en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua", en Françoise Cazal, Christophe Gonzalez, Marc Vitse, eds. *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid/Fránkfort del Meno, Universidad de Navarra/ Vervuert Iberoamericana, 2002, pp. 242-258). Valbuena-Briones opina que la historia de Liríope "está relacionada con la caída del hombre y el pecado original. El aspecto luciferino del personaje ha sido rastreado por Cros, el cual ha señalado el orgullo que dirige sus actividades, pues quiere compararse con la sabiduría de Júpiter al ejercer las prácticas mágicas que le había enseñado el adivino Tiresias, actitud semejante a la de Cipriano en *El mágico prodigioso*. Aquella mujer vive retirada en una cueva, en donde tomó refugio tras el rapto y la violación, nueva Eva avergonzada de haber comido el fruto prohibido del Árbol del Bien y el Mal" (Ángel J. Valbuena-Briones, "El mito de Eco y Narciso en Calderón", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Antonio Vilanova, coord., vol. 2, Barcelona, PPU, 1992, p. 1149).

nio. Sin embargo, este personaje se deja llevar por su ambición y por sus deseos personales, y se convierte así en una figura de reina cruel. Semíramis es sobre todo un personaje violento, arrogante, ambicioso, altivo, capaz de cometer actos atroces por conseguir sus fines personales; es “un personaje negativo, irracional, inmoral, que usa su belleza y su astucia como diabólico instrumento de éxito personal”.²⁰ Semíramis no es una mujer salvaje sino monstruosa, pero es muy significativo que al inicio de la primera parte de *La hija del aire*,²¹ Calderón la presenta como salvaje, en su caracterización espectacular tanto como en su comportamiento, reacciones, relación con otros, si bien con algunas diferencias. La Semíramis calderoniana vive en los montes de Siria, alejada de la civilización, prisionera en una cueva (“Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo, y dentro den golpes, y dice Semíramis dentro”, v. 12), y cuando sale a escena viene “vestida de pieles” (v. 43). En su intervención inicial, el personaje reacciona ante dos melodías que se interpretan fuera de escena, y que llaman su atención. Por un lado suenan cajas y trompetas de Marte, y por el otro entonan un canto de “lisonjas de amor”. Cuando Semíramis describe estas melodías y cantos, su discurso es parecido al del “salvaje inculto” que jamás ha escuchado música, muy similar al de Narciso o a Irífle:

SEMIRAMIS: Dos acentos,
 que a un tiempo el aire veloz
 pronuncia, dando a mi oído
 los dos equivocación,

²⁰ Rinaldo Frolidi, “La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón”, en *Criticón*, 87-88-89., p. 322.

²¹ P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*. Ed. de Francisco Ruiz Ramón. México, REI, 1990.

por no haberlos escuchado
jamás –que jamás llegó
a mi noticia el ruidoso
aparato de su voz–
la cárcel romper intentan,
donde aprisionada estoy
desde que nací, porque
confusamente los dos
me elevan, y me arrebatan;
este que dulce sonó,
con dulces halagos, hijos
de su misma suspensión;
este que horrible, con fieros
impulsos, tras quien me voy,
sin saber donde, y que iguales
me arrancan el corazón
blandura y fiereza, agrado,
ira, lisonja, y horror,
cuándo un estruendo a esta parte,
cuándo a esta una admiración,
ésta adormece al sentido,
ésta despierta el valor,
repitiéndome los ecos
del bronce, y de la canción
(vv. 43-70).

El énfasis, sin embargo, no está en su ignorancia o desconocimiento de la música. Semíramis no dice sentirse hipnotizada o controlada por sonidos nunca oídos, pero sí manifiesta su atracción y admiración, y quiere actuar según los impulsos que le provocan las melodías, rompiendo su celda para quedar libre. Los sonidos contradictorios de “lisonja” y de “horror” bélico, por su parte, se relacionan y

parecen despertar los dos aspectos relacionados con el carácter del personaje: Venus y Marte.

El discurso y actitud generales de Semíramis revelan desde el principio su ánimo agresivo, algo que bien podría relacionarse con la violencia o la impulsividad propias del salvaje y con su desesperación por estar encerrada, pero más bien parecen manifestar y adelantar su actitud animosa y violenta, su espíritu destructivo en potencia, su carácter impositivo (“Tiresias, abre esta puerta / o, a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación”, vv. 13-16), su actitud violenta y desafiante:

SEMIRAMIS: En vano, Tiresias, quieres
que ya te obedezca, que hoy
la margen de tus preceptos
ha de romper mi ambición.
Yo no he de volver a él [su encierro]
si tu sañudo furor
me hiciese dos mil pedazos
(vv. 113-119).

Al igual que los salvajes de comedia, Semíramis ha sido criada al margen de la civilización. Igual que el príncipe de *La vida es sueño*, está prisionera para evitar que se cumpla el presagio de que será horror del mundo (“Que a un rey / glorioso le haría mi amor / tirano, y que al fin vendría / a darle muerte yo”, vv. 139-142). Pero a diferencia de Segismundo y de la figura del salvaje, Semíramis conoce su origen, su historia, su identidad, los motivos de su situación. Está consciente de su humanidad y de su capacidad racional: “¿Qué importa que mi ambición / digan que ha de despeñarme / del lugar más superior, / si para vencerla a ella / tengo entendimiento yo?” (vv. 148-152). En este sentido, si

la caracterización inicial de Semíramis es la del salvaje (en este caso, semi-salvaje), su configuración es la de otro tipo de personaje. A lo largo de la primera jornada se enuncian sus rasgos: se habla de su altiva condición y de sus deseos (vv. 82-83), de que es temeraria (v. 167); se le llama fiera racional (v. 179). Ella se muestra orgullosa cuando prefiere volver por sí sola a la gruta, antes que dejarse vencer por dos guardias (vv. 181-194). En su primera presentación, Semíramis no tiene la inocencia del salvaje, sino la timidez de quien apenas ha salido al mundo, pero a medida que conoce más cosas, desea tener más triunfos (v. 2090).

En la segunda parte de *La hija del aire*, Semíramis ya es reina y se mueve por los espacios del palacio y del campo de batalla. Su ánimo violento, que antes parecía provocado por su condición de semisalvaje, se manifiesta ahora como muestra de su ambición, y en forma de venganza furiosa. Se dice de ella, por ejemplo, que es responsable de la muerte de su marido, el rey Nino, la cual provocó para reinar en su lugar; cuando apresa a Lidoro en la batalla, en lugar de perdonar o ejecutarlo, decide mantenerlo preso en una forma humillante que mancilla su honor.

La presentación inicial de Semíramis como prisionera en una cueva aislada permite establecer la situación dramática del personaje en relación con su acción, y su caracterización primera como semisalvaje sirve para relacionar su estado inicial con su desarrollo como personaje capaz de hechos y acciones atroces.

La figura del salvaje en las diversas manifestaciones literarias está cargada de acepciones principalmente negativas, temibles (la ignorancia, la violencia), aunque en el teatro áureo puede asociarse de forma positiva con los personajes, entornos y acciones de la nobleza. La mujer salvaje puede relacionarse con la figura de la reina y usarse de esta forma,

como en *La fiera, el rayo y la piedra*, para representar aspectos y atributos positivos que impliquen la exaltación de la nobleza. Pero los atributos principales de esta figura sirven también para caracterizar a un personaje, de la realeza o no, en relación con los aspectos nefastos de su configuración, incluso si estos personajes no son en principio o en esencia salvajes. Reinas y salvajes, en este sentido, se relacionan en sus acciones o bien en cuanto a los atributos de la una que se usan para configurar a la otra.

DARLO TODO Y NO DAR NADA DE CALDERÓN: EL DISCURSO FEMENINO SOBRE LA LIBERALIDAD

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

El Colegio de México

Entre las virtudes que se atribuyen a Alejandro de Macedonia, además de la magnanimidad que lo apellida, por encima de sus estrategias, logros militares, valor físico, tenacidad y dominio de sí mismo, sobresale su liberalidad; virtud que destacan tanto historiadores griegos como latinos y que se manifiesta con griegos, macedonios, iraníes (cuando sucede a Darío), y que “se traduce en indulgencia hacia los enemigos vencidos, pero sobre todo en regalos reiterados para su entorno y sus soldados”.¹ Cuenta Plutarco que, antes incluso del comienzo de su expedición:

[...] se informó de la situación de sus amigos y les distribuyó ‘a uno una tierra, a otro un pueblo, a tal o cual las rentas de una aldea o de un puerto’. Como ya había gastado para esta lista de donaciones casi todos los bienes de propiedad real, Pérdicas le dijo: ‘Pero para ti, rey, ¿qué dejas?’ ‘La esperanza’, respondió Alejandro.²

Pronto Alejandro se apoderó de grandes riquezas y con ellas su generosidad ya no conoció límites, lo que le valió

¹ Claude Mossé, *Alejandro Magno. El destino de un mito*. Bogotá, Espasa, 2004, p. 124.

² Plutarco, *Alejandro y César (Vidas paralelas)*. Navarra, Salvat, 1970, 15, p. 41.

que Plutarco le diera el calificativo de *megalodorotatos*, gran distribuidor de dones.³

La literatura de ficción también ha dado larga cuenta de Alejandro, caballero medieval ejemplar, referente de generosidad y dominio de sí mismo. En el Siglo de Oro se elige primordialmente un episodio de la vida de Alejandro como el más grande ejemplo de su liberalidad, episodio que no se encuentra descrito por los historiadores griegos, pero sí por los romanos: la leyenda que involucra a Alejandro con una mujer llamada Campaspe. Para Claudio Eliano, por ejemplo, esta mujer tesalia fue quien inició a Alejandro en el amor. Campaspe, concubina de Alejandro, se convirtió en un común sinónimo literario para la amante de un hombre. Con Plinio se inicia la leyenda de Campaspe y el retrato que de ella manda hacer el Emperador a su pintor oficial: Apeles;⁴ cuando Alejandro ve la belleza del desnudo pintado por el artista se da cuenta de que Apeles la aprecia y la ama más que él mismo y, en un ejemplar acto de ‘liberalidad’, se la cede, se la entrega como presente, “el regalo más generoso de ningún amo y uno que permanecería como modelo para el mecenazgo y para los pintores durante el Renacimiento”.⁵

³ C. Mossé, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁴ La propaganda política de Alejandro se centró en reproducciones artísticas de sus rasgos y así “para la creación de una captación de retrato de ‘héroe-gobernante’ se eligieron a unos artistas concretos que, casi en exclusiva, tuvieron por misión su constante reproducción, como fueron Lisipo de Sición, para el retrato escultórico, Apeles de Cos, para la reproducción pictórica, y Pirgóteles para el grabado en gemas y la acuñación en monedas” (Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso, *Alejandro Magno y el arte. [Aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y su influencia en el arte]*. Madrid, Encuentro, 2000, p. 75). Seguramente “la mejor y más grande representación de Alejandro como soberano fue la ejecutada por Apeles en el templo de Artemisa de Éfeso” (*ibid.*, p. 98). Otras pinturas de Apeles muestran a Alejandro rodeado de alegorías exaltando otro tipo de valores (de conquistador, de triunfador, de pacificador, de unificador) (*ibid.* pp. 110-111).

⁵ Robin Lane Fox, *Alejandro Magno, conquistador del mundo*. Ed. y trad. de Maite Solana. Barcelona, Acanalado, 2007, p. 50.

En España, esta leyenda la recoge Pero Mejía en *Silva de varia lección*:

Y en otra cosa mostró más Alejandro el amor que tenía a Apeles; y fue que le mandó sacar al natural, desnuda, una mujer que tenía por amiga, llamada Campaspe, por ser en todo de estremada perfección; de lo cual acaesció que el Apeles se enamoró della y, sentido por Alejandro, determinó de dejalla por dársela a Apeles, como se la dio, por mujer: que no es contada por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela. E dicen que al natural de esta Campaspe pintó Apeles a la diosa Venus.⁶

Las obras de ficción pronto dieron vida a esta mujer cedida; en Inglaterra, John Lyly compone su obra *Campaspe* (Thomas Dawson, London, 1584); en España, Lope de Vega desarrolla el tema en *Las grandezas de Alejandro* y en *Las hazañas de Alejandro*, obra que se le atribuye. El tratamiento de estos dramaturgos es similar: la exaltación del mayor acto de liberalidad posible en el gesto del Emperador cuando da su mujer a otro. Cada autor matiza las circunstancias, en *Las hazañas*, por ejemplo, Campaspe acepta porque prefiera ser esposa de un pintor que concubina del Emperador.

Calderón retoma la leyenda, pero su tratamiento es distinto, lo cual observamos desde el título que da a su comedia: *Darlo todo y no dar nada*.⁷ Para ello, sin descuidar la generosidad del monarca, Calderón imagina y pone en escena el mo-

⁶ Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, Ed. de Américo Castro. Madrid, Cátedra, 1989, p. 18.

⁷ Se representó en 1653, se publicó por primera vez en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas*, en 1657, Ignacio Arellano et al. eds. *Comedias Burlescas*

mento en que elige a Apeles como su pintor oficial, pagándole liberalmente pues: “si él es Apeles, yo / soy Alejandro y, midiendo / la distancia desde mí, / nada es excesivo precio” (vv. 589-592);⁸ pero se vale de algunas estrategias que matizan la trama, por ejemplo, la inclusión de Diógenes y su espíritu estoico, para quien el poder de Alejandro es “caduco y perecedero; / pues con cuanto puede, no / puede enmendarse a sí mismo;” (vv. 150-152), y, sobre todo, la configuración de Campaspe. Mostrado el cuestionamiento del poder y la felicidad que da la riqueza, habiendo introducido el tema del retrato (tema tan de gusto del barroco), y habiendo mostrado la liberalidad de Alejandro, entonces puede aparecer la dama. Para Calderón no es la concubina del Emperador, sino una mujer libre. Su entrada en escena, al mejor estilo calderoniano, es despeñada, porque viene perseguida. Estando Apeles y Chichón (el cómico) en escena, el dramaturgo pide: “(Dentro ruido de espadas, y dice dentro Campaspe lastimada) Campaspe: ¡Ay triste!” y dentro un soldado: ¡Prendedla o muera!” (v. 733). De este modo oyendo primero la voz lastimada, es Apeles quien la describe sin que la hayamos visto:

APELES: De unos soldados seguida,
de aquel monte, al parecer,
una montaraz mujer
baja, en su sangre teñida,
defendiéndose valiente de todos
(vv. 738-743).

del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo, El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris. Madrid, GRISO/Espasa Calpe, 1999, p. 24.

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Reproducción digital a partir de *Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Juan Sanz, 1715, pp. 341-396 (en adelante se cita en el texto por los números de verso).

Apeles quiere ir a defenderla, pero Chichón lo impide pues ella “de sus armas acosada / desde el monte despeñada / da a tus pies” (vv. 751-743). He aquí su entrada a escena: “(Sale Campaspe cayendo, vestida de cazadora rústica, con la espada en la mano, ensangrentado el rostro)”, pareciéndole a Apeles: “Hermosa deidad del monte” (v. 756). Apeles pelea con los soldados y cae herido, le pide huir, pero ella lo defiende, lo que hace comentar al cómico: “Marimacha es la señora” (v. 788). Saldrán entonces en su defensa las hijas de Darío, quienes tratadas como prisioneras de alto rango están en unas habitaciones cercanas; llega Alejandro y la princesa Estatira le reclama que los soldados no las tratan con la “sagrada inmunidad de la guerra” (vv. 828-829), que sí les concede el Emperador, añadiendo Calderón un ingrediente necesario para el tema que está abordando y éste es el “rescate” que se pide por los presos de guerra; una libertad que se tasa en dinero, dice Estatira entre sus reclamos:

[...] que, aunque a Júpiter juró
que libres no nos vería,
a cuyo efecto en rescate
nuestro tan grande tesoro
pidió en piedras, plata y oro,
que no es posible se trate
cumplir; no por eso había
yo de dejar de ser yo
(vv. 855-863).

A lo que Alejandro responde:

Si a Júpiter le ofrecí
no libraros, noble indicio
fue del mayor sacrificio

que hacer pude; y si pedí
 perlas de tan gran valor,
 fue de mi estimación muestra,
 pues aun una esclava vuestra
 valiera precio mayor;
 y pues piados[a] mi acción
 ya en aquesta parte deja
 hoy respondida la queja,
 paso a la satisfacción
 (vv. 910-921).

Ante estos reclamos, Alejandro quiere averiguar la causa por la que los soldados persiguen a la mujer, éstos le explican que ha dado muerte a Teágenes, ante lo cual Alejandro pregunta: “¿Muerte a Teágenes? ¿Por qué?” (v. 940); dando comienzo el monólogo de Campaspe: “Eso he de decirlo yo” (v. 941).

Calderón propone a Campaspe, como una montaraz mujer, una amazona, como Diana, diestra cazadora y virginal, hasta el extremo de que el amor al oído le “suena ruidoso”, y quien quiere que pongan en su epitafio “Aquí yace / quien osó morir valiente, / porque osó vivir constante” (vv. 973-975); no es una cortesana, sino una mujer libre y autosuficiente, armada y dispuesta a defender su honor y su vida; Apeles y Alejandro se enamoran casi simultáneamente de ella; el Emperador conmovido, la perdona y responde:

Con llanto y valor a un tiempo
 los dos extremos tomaste
 a mi inclinación, mujer,
 sin saber determinarme
 si me obligues porque lloras
 o porque matas me agrades
 (vv. 1220-1225).

Calderón intercala entre las escenas de la trama del triángulo amoroso los encuentros del Emperador con Diógenes, en que sutilmente cuestiona el poder de Alejandro, cuando éste ‘liberal’ le ofrece que le dará lo que pida: “¿qué quieres que mi grandeza / os dé?” (vv. 1523-1524); con que Calderón recrea otro pasaje legendario sobre este encuentro, cuando el filósofo le pide que se mueva, pues le quita el sol, y continúa:

ALEJANDRO: [...] Y pues que ya os doy el sol,
 daros lo demás quisiera.
 ¿Qué queréis que por vos haga?

DIÓGENES: A tan general promesa,
 liberal y generosa,
 darme por vencido es fuerza.
 Ahora bien, haced por mí . . .

ALEJANDRO: Decid, nada os enmudezca.
 ¿Qué queréis que haga por vos?
 (*Levanta Diógenes una flor del suelo*)

DIÓGENES: Sola otra flor como ésta.

ALEJANDRO: Eso fuera ser criador;
 no cabe en la humana esfera
 tan soberano atributo.

DIÓGENES: Pues ¿qué hay que os desvanezca?
 Si vuestro poder no basta
 a hacer una inútil yerba,
 que da el prado tan de balde
 que la paca cualquier fiera,
 que cualquier ave la pica
 y la aja cualquier huella,
 id con Dios; [...]
 Y porque mejor se vea
 cuál es más rico tesoro,

la majestad o la ciencia,
ya que la primera huisteis,
vaya la segunda apuesta:
a cuál necesita antes
o yo de vuestras riquezas
o vos de mis ciencias
(vv. 1524-1576).

Cuestionada la capacidad de dar de Alejandro, éste, para conquistar a Campaspe, ordena a Apeles, no sólo pintarla sino interceder por él para que pueda enamorarla. Calderón pone en escena el momento de la realización de la pintura que tanto ha despertado la imaginación de escritores y pintores. Apeles se finge loco el resto de la comedia para así evitar responder a Alejandro, pues como leal súbdito, no puede osar interponerse a sus deseos ni confesar su amor por Campaspe. Alejandro pierde la apuesta, pues necesita que Diógenes averigüe el mal de Apeles; cuando este mal se descubre, Calderón articula la escena del gran acto 'liberal' de Alejandro, renunciando al amor de Campaspe entregándosela a Apeles, con este discurso del Emperador:

Que seas heroico asunto
que, en láminas de oro y plata,
de mis liberalidades
corone las esperanzas.
Alábense otros que dieron,
ya a las letras, ya a las armas,
coronas, reinos, provincias,
ciudades, templos y estatuas;
que no ha de alabarse alguno
que sacrificó a las aras
de la lealtad mayor triunfo,

ni dio más, pues dio su dama,
 el día que en su poder,
 o gustosa o no, la halla.
 Dale, pues, la mano a Apeles,
 porque, esposa suya, vayas
 donde no te vean mis ojos. (*A Diógenes*)
 Tú, Diógenes, repara
 a la dádiva mayor,
 si soy esclavo de esclavas
 o si soy dueño de mí. (*A Apeles*)
 Y tú mira la distancia
 que hay de tu amor a mi amor,
 pues tú me la das pintada
 y yo te la vuelvo viva,
 pues di la mitad del alma
 (vv. 3869-3894).

Pero Campaspe se niega a darle la mano a Apeles, con lo cual Calderón le da un tratamiento novedoso a esta leyenda, pues don Pedro había leído a Cervantes, el cual, en *El amante liberal*, había hecho que Ricardo cediera también a su dama diciendo:

—Ves aquí, ¡oh Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse; y ves tú, ¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Ésta sí quiero que se tenga por liberalidad, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada.⁹

⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid, Castalia, 2001, pp. 213-214.

El narrador le da al personaje una breve pausa,¹⁰ pausa que necesita para darse cuenta de que lo que acaba de vivir en el cautiverio ha sido un aprendizaje de vida, en que su conducta actual no se distingue de la de los que comercian con la libertad y consideran a la mujer como una posesión más:

—¡Válgame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya, y tan suya, que, a faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad y si se pudieran poner las obligaciones que como discreta debe de pensar que me tiene, desde aquí las borro, las cancelo y doy por ningunas; y así de lo dicho me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo; sólo confirmo la manda de mi hacienda hecha a Leonisa, sin querer otra recompensa sino que tenga por verdaderos mis honestos pensamientos.¹¹

La tesis cervantina en voz de Ricardo: “no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno”, nos lleva a que analicemos en qué consiste la virtud de la liberalidad.¹² Aris-

¹⁰ “Y en diciendo esto calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua; pero desde allí a un poco, antes que ninguno hablase, dijo” (*ibid.*, p. 214).

¹¹ *Idem.*

¹² Para la “liberalidad” en *El amante liberal*, véase: Nieves Rodríguez Valle, “De la liberalidad: ‘No es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno’”, en Jorge R. G. Sagastume, ed. *Cervantes novelador: las Novelas ejemplares cuatrocientos años después*. Málaga, Fundación Málaga, 2014, pp. 49-67.

tóteles, en la *Moral a Nicómaco*, diserta y la define como “un justo medio prudente en todo lo relativo a la riqueza”,¹³ entendida riqueza como “todo aquello cuyo valor se gradúa por la moneda y el dinero”.¹⁴ Así, aclara que “cuando se alaba a alguno por ser liberal y generoso, no es por sus altos hechos como militar, ni a causa de lo que se admira en él como sabio, ni por su equidad en los juicios; sino por la manera cómo da y recibe riquezas, y sobre todo, por lo primero”.¹⁵ Siendo una virtud y debido a que todas las acciones que una virtud inspira son bellas y buenas, el hombre liberal dará:

[...] porque es bello dar; y dará convenientemente, es decir, a los que debe dar, lo que debe dar, cuando debe dar, y con todas las demás condiciones que constituyen una donación bien hecha. Añádase a esto que hará sus donativos con gusto o por lo menos sin sentirlo; porque todo acto que es conforme con la virtud es agradable; o por lo menos, está exento de dolor, y no puede ser nunca verdaderamente penoso. Cuando se da a quien no debe darse, o cuando no se da siendo bueno dar, y se hace un donativo por cualquier otro motivo, no es uno realmente generoso, y debe dársele otro nombre, cualquiera que él sea.¹⁶

¹³ Aristóteles, “Moral a Nicómaco”, en *Obras de Aristóteles*, t. 1. Ed. de Patricio de Azcárate. Madrid, 1983, pp. 89-96. <www.filosofía.org/cla/ari/azc01089.htm>. Proyecto Filosofía en Español, 2005.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*. Así dice Periandro en el *Persiles*: “la liberalidad es una de las más agradables virtudes, de quien se engendra la buena fama, y es tan verdad esto, que no hay liberal mal puesto, como no hay avaro que no le sea” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid, Cátedra, 2004, II, 14, p. 373).

¹⁶ Aristóteles, *op. cit.*

Los extremos y defectos del punto medio de la virtud de la liberalidad, que se desplazan entre dos conceptos: dar y recibir, son la prodigalidad y la avaricia. La idea clásica aristotélica, junto con los ecos bíblicos del Antiguo¹⁷ y Nuevo Testamento, con san Pablo afirmando que “Dios ama al que da con alegría”,¹⁸ y las ideas de san Agustín y san Ambrosio, llegan a santo Tomás quien se pregunta si la liberalidad es una virtud y si consiste en el dinero. En su disertación, santo Tomás concluye que sí es una virtud¹⁹ y que:

Los actos se especifican por el objeto. Y el objeto o materia de la liberalidad es el dinero y todo aquello cuyo valor se aprecia en dinero. Y, puesto que toda virtud está en perfecta conformidad con su objeto, de ahí que, por ser la liberalidad una virtud, su acto debe ser tal cual el dinero exige que sea. El dinero está comprendido en la categoría de los bienes útiles, porque todos los bienes útiles están destinados al uso del hombre.²⁰

¹⁷ Por ejemplo: “no apartes con eso los ojos de tu pobre hermano, rehusando darle prestado lo que pide; no sea que clame contra ti al Señor, y se te impute a pecado. Sino que le darás lo que pide; y no usarás mezquindad alguna al aliviar sus necesidades, para que te bendiga el Señor, tu Dios, en todo tiempo y en todas las cosas en que pusiereis la mano. No faltarán pobres en la tierra de tu morada; por lo tanto, te mando que abras la mano a tu hermano menesteroso y pobre, que mora contigo en tu tierra” (*Deuteronomio*, 15, 9-11).

¹⁸ *2 Corintios*, 9, 5

¹⁹ “Como dice san Agustín, ‘es virtuoso el usar bien de aquello que podríamos utilizar para el mal’. Ahora bien, podemos usar bien o mal no sólo lo que está en nosotros, como las potencias y pasiones, sino también de lo exterior, es decir, de las cosas materiales que se nos dan para sustentar nuestra existencia. Y como el uso recto de estos bienes pertenece a la liberalidad, ésta es virtud” (santo Tomás, “Sumateológica”, en *Tratado de la religión. Tratado de las virtudes sociales. Tratado de la fortaleza*, t. IX. Ed. de Teófilo Urdanoz. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, q117 a1). En adelante cito por el número de cuestión y artículo.

²⁰ Santo Tomás, *op. cit.*, q117 a3.

Santo Tomás también asegura que “la liberalidad no es una especie de la justicia; ser justo es dar a otro lo que es suyo; ser liberal, en cambio, es dar a otro de lo propio”.²¹

El cambio radical sobre la concepción de la mujer como riqueza, como bien útil, intercambiable, que comienza con Cervantes, Calderón la continua, pero, a diferencia de *El amante liberal*, no es el hombre quien realiza la autorreflexión, sino que Calderón pone en boca de la mujer, que se ha considerado un objeto, el cuestionamiento sobre la tradicional ejemplaridad de la liberalidad de Alejandro:

Dejo aparte que yo a Apeles
no amo; mas cuando lo amara,
no dejara de sentir
el desaire con que tratas
a los que dices que quieres;
[...]
¿De cuándo acá el albedrío
de dueño a otro dueño pasa?
¿Es inquilino el afecto
para andar mudando casas,
vecino ayer de una gloria
y huésped hoy de una infamia?
(vv. 3919-3934).

Campaspe ha leído a su contemporáneo en la comedia, Aristóteles, y sigue argumentando en términos de riqueza material:

¿Es joya la inclinación?
¿Es la voluntad alhaja?

²¹ *Ibid.*, q117, a5.

¿Es el deseo presea,
ni menaje la esperanza
para hacer dádiva dellas [...]?
(vv. 3935-3939).

Y remata su discurso con la idea cervantina sobre la liberalidad en lo que atañe al amor:

Liberalidad bien puede
ser que sea el dar la dama;
pero liberalidad
tan neciamente villana,
que piensa que lo da todo,
siendo así, que es cosa clara,
que no da nada; porque
el día que no da el alma
¿qué da en lo demás? [...]
porque el que sin albedrío
con una mujer abraza
logra, pero no merece,
consigue, pero no alcanza;
de suerte que, no pudiendo,
cuando la fuerza le valga,
darle ni el alma ni el gusto,
darle sin gusto y sin alma,
todo lo que puede es
darlo todo y no dar nada
(vv. 3943-3966).²²

²² Entre las comedias burlescas del Siglo de Oro, Pedro Francisco Lanini Sagredo parodia *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Se conserva el texto impreso en la parte 36 de Comedias escritas por los mejores ingenios de España, Madrid, 1671. En este pasaje dice Campaspe: “Y si en dar tu dama juzgas / que eres liberal,

Alejandro no puede ser liberal, a menos que se considere a la mujer una riqueza; aquí la voz femenina se alza para situarse como sujeto.

El dilema que se ofrece cuando dos hombres aman a la misma mujer ocupa varias obras calderonianas, así como el motivo en el cual un hombre cede su dama a un amigo,²³ como prueba de verdadera amistad, o mostrando el auto-dominio por valores superiores como en *La vida es sueño*, “en que el triángulo deja de serlo merced a la cesión de la dama que hace el poderoso a favor de un buen vasallo-amigo”;²⁴ en otras obras como *El segundo Escipión*, *Mujer, llora y vencerás*, *El secreto a voces*, etcétera, a los valores de justicia y lealtad se añade el componente de la amistad:

Por lo general la dama nunca es preguntada por su preferencia amorosa, aunque Calderón tiene buen cuidado en mantener la justicia poética y hacer que las bodas finales coincidan, dentro de las varias posibilidades de enlace, con el amor verdadero que desde antiguo se profesaban los jóvenes.²⁵

Algunos estudiosos de *Darlo todo y no dar nada*, aseguran que Calderón parece cambiar radicalmente el desenlace y desdorar, en cierta forma, la ‘hazaña’ de Alejandro, al hacer que Campaspe proteste contra la cesión de su propia persona, arrogándose el derecho exclusivo de dar o reservar su

te engañas, / que una coraza antes ponen / al que da en aquesa gracia” (I. Arellano, *op. cit.*, vv. 2495-2498).

²³ Motivo, p. 325 de Thompson. Para las obras áureas que desarrollan este motivo, así como el tratamiento calderoniano, véase Miguel Zugasti, “Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo” (*XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 2000, pp. 155-185).

²⁴ *Ibid.*, p. 162.

²⁵ *Ibid.*, p. 170.

mano; y que sin cambiar los datos básicos de la leyenda, Calderón le posibilita otra interpretación menos masculinista;²⁶ aunque “Campaspe reivindica la libertad, pero sin elección”,²⁷ ya que Alejandro ha dispuesto su destino:

La voluntad de Alejandro encuentra la resistencia de la auto-suficiencia filosófica (Diógenes), [...] y de la aparente voluntad autónoma de una mujer (Campaspe), pero acaba realizándose la entrega para no violentar la tradición legendaria y, tal vez, para amortiguar la fuerza de la arenga de Campaspe.²⁸

Pues al final, Alejandro le devuelve la frase a la mujer y Calderón concluye la comedia cuando ella acepta a Apeles, a quien amaba desde el principio:

- ALEJANDRO: Por más que deslucir quieras
mi acción, noblemente vana,
no has de poder; que una cosa
es hacerla, otra lograrla.
(vv. 3977-3980).
- ALEJANDRO: [...] volviendo,
Campaspe, a la acción pasada,
a Apeles le da la mano.
- CAMPASPE: Sí haré, de muy buena gana
ahora, que es porque yo quiero
y no porque tú lo mandas.

²⁶ David J. Hildner, “Protofeminismo afirmado y retractado en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón”, en *Neophilologus*, núm. 88, 2004, p. 386.

²⁷ John Portera, “Amor y lealtad en Lyly y Calderón”, en *Bulletin of the Comediantes*, núm. 28, otoño 1976, p. 98.

²⁸ D. J. Hildner, *art. cit.*, p. 394.

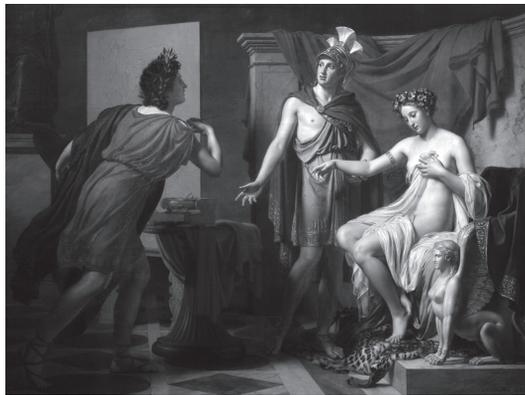
ALEJANDRO: Aunque deslucir mi acción
intentes, no estés muy vana;
que nada le das tampoco.

CAMPASPE: ¿Cómo?

ALEJANDRO: Como, si le amabas,

es dar lo que ya era suyo
darlo todo y no dar nada.
(vv. 4095-4105).

Calderón, retoma la leyenda, que tanto había inspirado a historiadores, poetas y pintores, para cuestionar, en cualquier caso, la liberalidad, ¿qué es posible dar?; la mujer, la vida humana por la que se pide un rescate, el alma, la libertad, ¿son bienes materiales?, ¿es el ser amado una posesión? Calderón, menos optimista que Cervantes, deja abierto el cuestionamiento con la contundente afirmación barroca en la que el todo y la nada se unen cuando creemos “darlo todo” y no estamos “dando nada”, pues no se puede dar más que lo que es nuestro.



Jérôme-Martin Langlois
Générosité d'Alexandre (1819)

**“EN CALLADO FUEGO ENVUELTA”: EL DISCURSO
AMOROSO DE ALGUNAS MUJERES CALDERONIANAS**

MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho;
salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca,
el fuego que al alma toca,
remitiendo sus enojos
en lágrimas a los ojos,
y en suspiros a la boca.
Y sin paz y sin sosiego
todo lo abrasan 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).¹

¹ Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. de Erik Coenen. Madrid, Cátedra, 2011.

Es de todos sabido que la unión de fuego y hielo es una de las metáforas más recurrentes para hablar del amor. Se ha estudiado también el simbolismo de fuego y agua en *A secreto agravio, secreta venganza*. No pretendo redundar en estos temas, aunque, por la naturaleza de este trabajo, vayan, por necesidad, a estar presentes.

En el marco de los estudios sobre el discurso femenino en el teatro de Calderón, yo me centraré en un grupo de parlamentos en voz de mujer pertenecientes a cuatro obras del dramaturgo: *Amor, honor y poder*, *Hombre pobre todo es trazas*, *El mayor encanto, amor* y la citada *A secreto agravio, secreta venganza*. En estos discursos pretendo observar la construcción poética y dramática del sentimiento amoroso, el cual, como se verá, se presenta siempre en una intrínseca contradicción, no sólo como en la metáfora mencionada –fuego y hielo– sino en diferentes niveles del discurso.

Las oposiciones son una característica no sólo del sentimiento amoroso –principalmente en su manifestación literaria–, sino del estilo barroco, por tal motivo no es sorprendente encontrarlas en el centro de los discursos femeninos calderonianos, sin embargo, en las obras de este autor –al menos hasta donde lo limitado de este análisis nos permite ver– las oposiciones aparecerán con un desarrollo que sobrepasa los tópicos y motivos tradicionales, convirtiéndose en el núcleo mismo del discurso y, por lo tanto, del conflicto que experimenta el personaje que lo enuncia. Pero vayamos por partes.

El primer discurso que analizo consiste en cuatro décimas que enuncia la Infanta en *Amor, honor y poder*; en él, el personaje, sólo en escena, cuestiona si los sentimientos que experimenta se deben al agradecimiento que tiene a Enrico, quien acaba de salvarle la vida, o al amor. Dice la Infanta:

Determinad, pensamiento,
si tan confuso rigor
ha nacido del amor
o del agradecimiento.

*Con dos afectos me siento
a una inclinación rendida:*²
si Enrico me dio la vida,
si ver a Enrico me agrada,
¿es estar enamorada,
o es estar agradecida?

Quisiera darle un favor
que al darme vida excediera
porque de mi pecho fuera
la satisfacción mayor:
en pagándole el valor,
no estuviera tan rendida;
mi voluntad es fingida,
satisfacer no es amar:
luego tanto desear
es estar agradecida.

Pero aunque no me ofreciera
vida, pienso, y con razón,
que lo que es obligación,
voluntad entonces fuera.
Determinarme quisiera:
yo estoy a Enrico inclinada,
más rendida que obligada,
amar no es satisfacer:
luego tanto padecer
es estar enamorada.

² Las cursivas en los parlamentos son siempre mías.

Anímame un noble intento,
acobárdame un temor.
Alma, ¿qué es aquesto? Amor.
¿Y aquello? Agradecimiento.
Defenderme en vano intento;
deseo, ya estoy vencida;
respeto, ya estoy rendida;
luego estar tan obligada
es estar enamorada,
y es estar agradecida
(vv. 623-662).³

Notemos que las rimas que más se repiten son -ida y -ada: de los 40 versos que constituyen el parlamento, 16 (40%) tienen una de estas dos terminaciones y 13 (32.5%) son rimas agudas. Esto puede parecer poco importante dentro de los objetivos de nuestro análisis, que no son de naturaleza métrica, sin embargo, cuando nos detenemos a observar las palabras que conforman estos dos grupos, vemos que en ellas se encierra no solamente el motivo de la duda que inspira el parlamento entre agradecimiento y enamoramiento, con sus respectivas causas obligada y rendida, sino que el grupo de palabras que favorece al amor es mucho más numeroso, no sólo en cantidad sino en variedad.

³ P. Calderón de la Barca, "Amor, honor y poder", en *Obras completas*, t. I. Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1987, pp. 59-88.

Rimas -ada, -ida

ENAMORAMIENTO	AGRADECIMIENTO	
rendida (3)	agradecida (3)	[mi voluntad es] fingida
vida	obligada (2)	
agrada		
enamorada (3)		
inclinada		
vencida		

El grupo de palabras agudas resulta aún más significativo, pues presenta la oposición que será la base del conflicto amoroso, específicamente en la obra calderoniana, el deber y el querer, pues además de las tres menciones de amor (una de ellas en la forma amar), tenemos cinco palabras que, dentro del concepto del amor se configuran como rasgos positivos y cinco como negativos, de manera que la contradicción intrínseca del amor está perfectamente en balance.

Rimas agudas

VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO	
favor	rigor	amor (2)
mayor	razón	amar
valor	obligación	
desear	padecer	
satisfacer	temor	

Hay un sólo verso dentro de estos grupos que parece no insertarse en ningún paradigma, se trata del séptimo verso de la segunda estrofa: “mi voluntad es fingida”. Este verso resulta particularmente interesante, no sólo porque la palabra *fingida* se sale de los dos campos semánticos establecidos: el agradecimiento y el enamoramiento, sino porque será una constante en los discursos femeninos amorosos calderonianos, en los que fingir la voluntad, es decir, esconder los verdaderos sentimientos, será causa no sólo de enredo –como sucede normalmente en el teatro áureo– sino de profundos debates internos de los personajes. Recordemos simplemente en este sentido los dramas de honor en los que mantener en secreto la ofensa es tan importante como remediarla.

Con esto, tenemos el segundo motivo que analizaré: el *secreto*, que, como parte del código amoroso, es una característica que se remonta a la antigüedad, se encuentra en el *Arte de amar* ovidiano y atraviesa la literatura de toda la Edad Media y el Renacimiento. Un buen amante ha de mantener en secreto sus amores, sin embargo, Calderón lo lleva al extremo de que guardar el secreto, incluso de la persona a quien se ama, parece ser un rasgo configurador del amor en sus obras.⁴

Dentro de los discursos amorosos femeninos tenemos, entonces, como motivo recurrente el esconder los sentimientos de la persona amada, no sólo como parte del código amoroso que exige discreción, ni del código del honor que exige recato, sino como parte de la definición misma del amor. Encontramos un ejemplo en *Hombre pobre todo es trazas*, donde Clara describe su mal en términos de este silencio, y Beatriz saca “por las centellas el fuego” y conoce que se trata de un mal de amores justo por el enmudecimiento que causa. Veamos el fragmento que se construye para-

⁴ En *Nadie fie su secreto* es justamente éste el núcleo de la obra.

lealmente con tres redondillas de cada una de las damas; cada estrofa se inicia de manera anafórica con “quien”, en voz de Clara, y con “mal” en voz de Beatriz:

CLARA: ¡Mira cómo puede estar
 quien tantas penas recibe,
 que no tiene gusto en nada,
 y siempre desazonada
 y melancólica vive;
 quien de sí misma, enemiga,
 a sí misma se aborrece;
 quien una pena padece
incapaz de que se diga;
 quien con eternos enojos
 ha de *celar* sus agravios
 del *aliento* de los *labios*
 y las *lenguas* de los *ojos!*

BEATRIZ: Mal, que es fuerza que se *calle,*
 y que te trae disgustada,
 de tus ojos descuidada
 y enemiga de tu talle;
 mal que a entristecer te obliga,
 y te obliga a *enmudecer,*
 cuyo efecto puede hacer
 que se sienta y *no se diga;*
 mal que es mi propio dolor,
 pues *repite* satisfecho
 tus efectos en mi pecho,
 sin duda, Clara, es amor
 (vv. 989-1013).⁵

⁵ P. Calderón de la Barca, “Hombre pobre todo es trazas”, en *op. cit.*, pp. 201-233.

Aunque ambas damas están reiterando la misma idea, es importante señalar la oposición que se encuentra en los términos utilizados por cada una de ellas y que serán parte de la configuración de cada uno de los personajes: Clara describe el silencio como negación del decir, pues es “incapaz” de decirlo y necesita “celar” sus labios y sus ojos;⁶ Beatriz, por el contrario, expresa directamente el silencio con verbos como “callar” y “enmudecer”. Sin embargo, hay que notar, que en sentido opuesto a la necesidad de ocultar el sentimiento amoroso se encuentra la última estrofa en el parlamento de Beatriz, pues el pecho y el dolor, cuando “repite” –es decir, vuelve a decir, dice dos veces– delata el amor que no se menciona.

Es en este mismo espíritu de callar que, unos versos más adelante, Clara define negativamente al amor explicando lo que *no* es, una vez más en construcción anafórica:

*No es amor elección, pues si lo fuera,
Nadie en el mundo aborrecido amara:
No es voluntad, que nadie la rindiera
Donde con voluntad no se pagara:
No es razón, pues con ella se rigiera:
No es gusto, pues sin él no se entregara:
¿Qué será donde falla (¡cielo injusto!)
Elección, voluntad, razón y gusto?
(vv. 1030-1037).⁷*

⁶ Ovidio habla de la expresividad de la mirada, cuando dice “mírala a los ojos con ojos que declaren tu pasión ardiente: muchas veces un rostro silencioso tiene voz y palabras” (Ovidio, *Amores. Arte de amar*. Ed. de Vicente Cristóbal. Barcelona, Gredos, 2008, p. 188).

⁷ P. Calderón de la Barca, “Hombre pobre todo es trazas”, en *op. cit.*, pp. 201-233.

El personaje de Clara, como vemos, se construye con un discurso basado en construcciones negativas, que se asocian, como veremos más adelante, con la utilización, por parte de ella, del agua como metáfora y no del fuego, elemento que, aunque esté en movimiento, es de carácter frío y se asocia con la negación en este sentido.⁸

La idea opuesta al secreto, sin embargo, se expresa en voz de Beatriz –en la conversación previa de *Hombre pobre todo es trazas*– pero referida a la naturaleza, en este caso, los olmos a los que encuentra la dama, cuando sale al Prado, dándose abrazos, y a quienes dice:

“¿No os bastaba, álamos bellos,
 enmarañar los cabellos
 por la tierra fugitivos,
 sino que también lascivos
 queréis enlazar los cuellos?
 Pero me responderéis.
 con verdad desvanecidos.
 que como en corte nacidos,
 cortesano amor tenéis,
 y así ocultar no queréis
 vuestro contento suave;
porque ya el amor mas grave,
y ya el favor mas felice,

⁸ Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2003, explica que cada uno de los elementos sale de la combinación de dos principios primordiales: el Agua procede del frío y la humedad, el Aire procede de la humedad y el calor, el Fuego del calor y la sequedad, y la Tierra de la sequedad y el frío. Este símbolo se extiende a lo espiritual, por lo que, el arroyo, el río y el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos; en esta misma línea, el hielo expresa el estancamiento en su más alto grado: “la falta de calor del alma, la ausencia del sentimiento vivificante y creador que es el amor: el agua helada representa el completo estancamiento psíquico, el alma muerta” (pp. 59-60).

*no es amor, si no se dice,
no es favor, si no se sabe”*
(vv. 1141-1155).⁹

En esta oposición entre el decir y el callar radica el conflicto de los personajes femeninos, no sólo en esta obra, sino en muchas otras de la dramaturgia áurea, pues si no se dice no es amor, pero el amor no se dice, de ahí que nazca el debate interno en que radica la construcción del discurso amoroso y de los personajes que lo enuncian.

Esta misma idea del amor como un secreto que no puede confesarse al amante –aunque como podemos ver, se comparte entre confidentes– se presenta, a su manera, en *El mayor encanto, amor*, donde Circe confiesa a Flérida su amor por Ulises, al tiempo que expresa la imposibilidad de que éste lo sepa:

Quisiera... ¿Quisiera dije?
Mal empecé, pues, *si es fuerza
querer*, Flérida, y ya quiero
me erré en decir que quisiera.
Quiero, digo, *pero quiero
tanto, a mi ambición atenta,*
que quiero a Ulises y *no
quiero que Ulises lo entienda*
(vv. 1062-1069).¹⁰

Es importante resaltar el paralelo que existe en las confesiones de las damas, tanto en *Hombre pobre* como en *El mayor encanto*, pues como bien dice Circe:

⁹ C. de la Barca, “Hombre pobre todo es trazas”, en *op. cit.*, pp. 201-233.

¹⁰ C. de la Barca, *El mayor encanto, amor*. Ed. de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid, Universidad de Navarra/ Vervuert Iberoamericana, 2013.

Y porque el *contar delitos*
a quien es cómplice cuesta
 menos vergüenza, yo quise
 regatear esta vergüenza,
 y, porque me cueste menos,
decirlos a quien los sepa
 (vv. 1078-1083).¹¹

De ahí que, en el caso de las tres damas, la receptora de la confesión sea, también, una mujer enamorada y, por lo tanto, es una cómplice en tanto que amante y se convertirá en una, en tanto que, conocedora del secreto podrá intervenir en favor de la enamorada. Dice Circe:

Enamorada en efeto
 llego, y pues tú a saber llegas
 qué es amor, de ti pretendo
 ayudar una cautela,
 y es que para poder yo
hablar con él sin que él sepa
que soy yo la que le habla,
 tú con ruegos y finezas
 le has de enamorar de día,
 y, diciéndole que venga,
 de noche a hablarte, *estaré*
yo con tu nombre encubierta,
donde mi altivez, mi honor,
mi vanidad, mi soberbia,
mi respeto, mi decoro
no se rindan y...
 (vv. 1094-1109).¹²

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

En este parlamento, además, la imposibilidad de confesión de los sentimientos se intercala con una de las características más representativas de Amor en la literatura: su carácter vengativo.¹³

El amor se define, aquí, de diversas maneras, todas ellas negativas: en primer lugar, el fuego que sirve como metáfora del sentimiento amoroso se trata, aquí, de un fuego especialmente destructor.¹⁴ Circe compara su destrucción con la de la ciudad de Troya, ambas hechas cenizas por el fuego que se ha introducido en ellas:

[...] éste, pues, que mi hospedaje
cortesantemente aceta,
adonde hoy tan divertido
vive olvidado de Grecia,
como si fuera mi vida
Troya, ha introducido en ella
tanto fuego que en cenizas
no dudo que se resuelva,
y con razón, porque ya,
en callado fuego envuelta,
cada aliento es un Volcán,

¹³ Este tópico aparece desde la literatura antigua –en la mitología es recurrente– y, sin desaparecer a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, llega a la comedia áurea. Un ejemplo de este tópico como núcleo dramático puede verse en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega.

¹⁴ Por otra parte, la significación sexual del fuego está universalmente ligada a la primera técnica de obtención de este elemento, esto es, el frotamiento, en vaivén, imagen del acto sexual. En este sentido, Bachelard nos dice que “el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego, y antes de ser el hijo de la madera, el fuego es el hijo del hombre...”. En contraposición, Paul Diel nos habla del fuego en su aspecto negativo: “El fuego humeante y devorador, todo lo contrario de la llama iluminante, simboliza la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal... el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de regresión psíquica” (Chevalier, *op. cit.*, pp. 513-514).

cada suspiro es un Etna
(vv. 1050-1061).¹⁵

En segundo lugar, el amor se define como una culpa y, por lo tanto, como un castigo; Circe había condenado al amor y, por ello, convertido a los amantes –Flérida y Lísidas– en árboles:

Este árbol Flérida, una
divina hermosura, ha sido,
dama mía y mi privanza.
Rindió al amor su albedrío,
enamorada de un joven
–Lísidas es su apellido–,
heredero de Toscana,
que desde mar peregrino
salió a tierra y, porque osados
profanaron el retiro
de mi palacio, así yacen
en árboles convertidos.
Porque aunque yo, fiera y monstruo,
tan dada soy a los vivos,
sólo delitos de amor
 fueron para mí delitos
(vv. 825-840).¹⁶

Circe pasa, por lo tanto, de ser la ejecutora del daño a ser la receptora de él. Dice a Flérida:

¹⁵ P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*.

¹⁶ *Idem*.

Agora te admirarás
de que yo, que *tan soberbia*
tu amor reñí, te fie el mío,
pero admiraraste necia,
porque la causa mayor,
porque *la ocasión más cierta*
de incurrir en una culpa
es haber dicho mal della.

[...]

Yo amo en fin, Flérida mía,
vengada estás de mi ofensa.
¡Pluguiera a Júpiter santo
tú transformarme pudieras
a mí en insensible planta,
que yo te lo agradeciera!
porque, *si supiera entonces*
lo que es amor, más quisiera
verte enamorada y viva
que no enamorada y muerta
(vv. 11070-1092).¹⁷

No podemos pasar por alto las similitudes que se encuentran, además, entre la situación de Flérida y de la propia Circe, pues ambas se han enamorado de un hombre que el mar trajo a las costas. Circe comienza su parlamento diciendo:

Oye atenta.
Este Ulises, este griego
que *esa marítima bestia*
subió sin duda en el mar
para escupirle en la tierra;

¹⁷ *Idem.*

este que a la discreción
 de los vientos con deshecha
 fortuna tan derrotado
 llegó a tocar estas selvas,
 este que trujo deidad
 superior en su defensa,
 pues *burlando mis encantos*
les tiraniza la fuerza
 (vv. 1037-1049).¹⁸

He mencionado ya la metáfora clásica del amor como fuego y hielo –fuego y agua en la versión calderoniana que ahora nos ocupa–, ésta va a cobrar gran relevancia en dos de las obras tratadas, pues no sólo aparece en *A secreto agravio*, sino que se presenta también en el diálogo entre Beatriz y Clara de *Hombre pobre*; en este caso, la contraposición de los elementos se encuentra en la oposición de discursos de cada una de las damas:

CLARA (NIEVE): ¿No has visto hermosa fuente que risueña,
 por piedades del sol o por rigores
 instrumento de plata, se despeña,
 con quien cantan las aves sus amores,
 sepultarse en la falda de una peña,
 donde estaban sedientas cuantas flores,
 llamadas de su música venían,
 y por ver sus aljófares, bebían?
 ¿Y esta fuente, que allí dejó burlada
 la beldad de las flores peregrina,
 por venas de la tierra dilatada,
 siendo de plata ya líquida mina,

¹⁸ *Idem.*

nacer segunda vez tan desdichada,
que entre rústicos céspedes camina,
sin que a su inútil nacimiento deba
que noble flor de sus cristales beba?
Así el amor, que en mí se despeñaba,
llegar al valle ameno resistía,
donde tanta fineza me esperaba,
y donde tanto amor me merecía.
Y el mismo, que soberbio me miraba,
quiso, por castigar la ofensa mía,
que huyendo agrados, y burlando amores,
lograse penas, celos y rigores
(vv. 1054-1077).¹⁹

BEATRIZ (FUEGO): El rayo abrasado y ciego,
que es un húmedo vapor
de la tierra, que al ardor
del sol se ilustra y acendra,
en la parte que se engendra
ejecuta su rigor.
Que como el viento recibe
seca exhalación que sube,
a donde preñada nube
humo pálido concibe,
errando fácil, describe
las esferas, hasta que
herida del sol se ve,
y en trueno y rayo veloz
da aquí el golpe, allí la voz,
que aviso y castigo fue.

¹⁹ P. Calderón de la Barca, "Hombre pobre todo es trazas", en *op. cit.*, pp. 201-233.

[...]
 No sé cómo el amor ciego
 puede con violencia suma,
 siendo nieto de la espuma,
 hijo del Norte, ser fuego
 (vv. 1100-1125).²⁰

Vemos la unión de los elementos pues, aunque cada uno se encuentre en una voz, ambos describen la misma situación, como bien lo hace notar Beatriz cuando dice:

¡Qué parecidas que son
 nuestras penas, Clara bella!
 Un mismo amor, una estrella
 rige nuestra inclinación.
 [...]
 En tu fuente á mirar llego
 de amor una cifra breve;
 pero, *como tú á la nieve,*
quiero yo aplicarla al fuego
 (vv. 1086-1099).²¹

Me interesa resaltar de esta parte no sólo los efectos semejantes que se plantean a través del agua y el fuego, sino, en primer lugar la inversión del tópico común de la mudanza y, por lo tanto, falta de confianza que el hombre tiene en la firmeza de la mujer, cuando Clara dice:

No porque este gallardo forastero
 mi amor no estime y mi esperanza aliente.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

pues siempre es a mi gusto lisonjero;
mas ¿cuál hombre no finge, engaña y miente?
 (vv. 1078-1081).²²

En segundo, dentro del tópico de los celos, inseparables de amor, la expresión de la necesidad de amar:

Sino porque otro amor, que fue primero
 aquí le traje, temo que le ausente.
 Éstos son mis temores, mis recelos,
que no hay bien sin amor, ni amor sin celos
 (vv. 1082-1085).

En *A secreto agravio*, volvemos a encontrar la confidencia entre mujeres de los secretos de amor; la ruptura del secreto, en este caso, es provocada por la necesidad de Leonor de liberarse de su dolor a través de la confesión de sus quejas: “Pues salga mi pena, ¡ay Dios!, / de mi vida y de mi pecho” (vv. 426-427).²³

Al tratarse de uno de los dramas de amor, el secreto se encontrará estrechamente ligado con la honra, ya que: “el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida; consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que sigilar los actos que puedan motivar mala reputación; y, en fin, cuando se llega a perder el honor, la venganza es empleada inmediatamente”.²⁴

Por esto, Sirena, la confidente, aconseja a Leonor que calle; la indisposición de Sirena a escuchar las quejas de su ama, además, puede explicarse por la falta de igualdad en la

²² *Idem.*

²³ P. Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*.

²⁴ Américo Castro, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, en *Revista de Filología Española*, núm. 3, 1916, p. 19.

condición de amante que presenta, igualdad que encontramos en los casos anteriores entre Beatriz y Clara, así como en el caso de Circe y Flérida.

SIRENA: ¿Qué dices, señora? Advierte
 en tu peligro y tu honor.

DOÑA LEONOR: Tú, que sabes mi dolor,
 tú, que conoces mi muerte,
 ¿me reportas de esa suerte?
 Tú, ¿de mi llanto me alejas?
 Tú, ¿que calle me aconsejas?

SIRENA: Tu inútil queja escuchando
 estoy.

DOÑA LEONOR: ¡Ay, Sirena! ¿Cuándo
 son inútiles las quejas?
 (vv. 423-453).²⁵

Vamos a encontrar en esta obra, unida a la idea del secreto –en este caso el ‘no decir’–, la de la ausencia. Don Lope pedirá a su esposa Leonor que le aconseje si seguir o no al rey en la campaña militar que está por emprender; Leonor contestará *no diciendo* que se ausente:

Bien ha sido menester
con prevenciones hacerme
oraciones que me animen,
y discursos que me alienten.
Vos ausente, señor mío,
y por mi consejo ausente,
fuera pronunciar yo misma
la sentencia de mi muerte.

²⁵ P. Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*.

Idos vos sin que lo *diga*
mi *lengua*, pues que no puede
negaros la voluntad
lo que la vida os concede.
Mas porque veáis que estimo
vuestra inclinación valiente,
ya no quiero que el *amor*,
sino el *valor* me aconseje.
Servid hoy a Sebastián,
cuya vida el cielo aumente;
que es la sangre de los nobles
patrimonio de los reyes;
que no quiero que se *diga*
que las cobardes mujeres
quitan el valor a un hombre
cuando es razón que le aumenten.
Esto el alma os aconseja,
aunque como el alma os quiere;
mas *como ajena lo dice*,
si como propia lo siente
(vv. 978-1005).²⁶

Cuando la protagonista se enfrenta a una situación similar con don Luis, su reacción será la opuesta, pues si al marido le aconsejó ausentarse, al amante le pedirá, sin mayores complicaciones retóricas, que no se vaya de la cudad y que vuelva a verla:

¡Ay cielos! ¿Qué puedo hacer?
Oscura está aquesta sala:
que aquí te quedas es bien,

²⁶ *Idem.*

porque a ti sólo te halle,
 y habiendo entrado quien es,
podrás irte; no a Castilla,
que ocasión habrá otra vez
para acabar de quejarte
 (vv. 1486-1493).²⁷

En estas líneas, como vemos, se prefigura, a través de la oposición ausencia-presencia, el desenlace del drama. Sin embargo, el discurso de Leonor, hasta este momento, se ha mantenido constante, pues Leonor se propone vencer al Amor con un discurso lleno de temor ante la posibilidad de perder su honra:

Amor,
 aunque en la ocasión esté,
 soy quien soy, vencerme puedo.
 No es liviandad, *honra* es
 la que en la ocasión me pone:
 ella me ha de defende,
 que cuando ella me faltara,
 quedara yo, que también
 supiera darme la muerte
 si no supiera vencer.
 Temblando estoy, cada paso
 que siento pienso que es
 don Lope, y el viento mismo
 se me figura que es él
 (vv. 1385-1398).²⁸

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

Sin embargo, después de salir aparentemente victoriosa del conflicto creado en su casa por la presencia de don Luis, el discurso se transforma; haber triunfado en el engaño le da el valor –sino es que el pretexto– para seguir su inclinación, olvidada ya de las preocupaciones que le ocasionaban las sospechas de su esposo. Dice, una vez más, en confianza a Sirena:

Ya la sabes; pero *escucha*.
Desde la noche triste
que en tantas confusiones abrasada
Troya a mi casa viste,
quedando yo de todos disculpada,
don Juan más engañado,
libre don Luis, don Lope asegurado;
después que, por la *ausencia*
que quiere hacer, en esta hermosa quinta
–adonde la excelencia
de la naturaleza borda y pinta
campaña y monte altivo–
más estimada de don Lope vivo,
perdí, Sirena, el miedo
que a mi propio respeto le tenía,
pues si escaparme puedo
de lance tan forzoso, la osadía
ya sin freno me alienta;
que peligro pasado no escarmienta
(vv. 2373-2391).²⁹

El engaño se presenta, entonces, como la manifestación del secreto en tanto que permite al personaje seguir su in-

²⁹ *Idem*.

clinación sin poner en riesgo su honra y, como consecuencia, su vida. Será la incorrecta valoración de este engaño –el creer que don Lope la considera inocente y no alberga sospechas– la que la llevará, finalmente, a la muerte.

A aquesto se ha llegado
 ver a don Lope más amante agora,
 porque *desengañado*,
 si algo temió, su *desengaño* adora
 y en *amor* le convierte.
 ¡Oh cuántos han *amado* desta suerte!,
 ¡oh cuántos han *querido*,
 recibiendo por *gracias* los *agravios*!
 Deste error no han podido
 librarse los más doctos, los más sabios;
 que la mujer más cuerda,
 de haber amado, amada no se acuerda
 (vv. 2392-2403).³⁰

El amor, por lo tanto, un sentimiento intrínsecamente contradictorio en su desarrollo literario, combinado con la tendencia al oxímoron barroco y a la agudeza de Calderón, se manifiesta en sus obras en todos los niveles del discurso. Como he planteado en esta breve revisión de algunos parlamentos amorosos femeninos, las contradicciones son el núcleo del conflicto dramático, en algunos casos; del conflicto interno del personaje, en otros. Las mujeres calderonianas, a pesar de su confusión entre decir-callar, amor-orgullo, amor-honor, etcétera, poseen un discurso coherente en extremo que las caracteriza como personajes complejos, pero contruidos de manera integral alrededor de una cosmovi-

³⁰ *Idem.*

sión y una escala de valores que hará que los conflictos que se manifiestan a través de la contradicción, se resuelva en acciones que las llevará a su desenlace. En cualquier caso, el sentimiento amoroso en los parlamentos de las mujeres calderonianas es un cúmulo de antítesis que dan valor al propio sentimiento en su construcción literaria, al personaje y al dramaturgo mismo, quien desarrolla a sus protagonistas inmersas en la contradicción, como bien expresa Leonor:

Cuando don Luis me amaba,
pareció que a don Luis aborrecía;
cuando sin culpa estaba,
pareció que temía;
y ya –¡qué loco extremo!–
ni amo querida, ni culpada temo,
antes amo olvidada y ofendida,
antes me atrevo cuando estoy culpada;
y pues para mi vida
hoy sigue al Rey don Lope en la jornada,
escribí que don Luis a verme venga,
y tenga fin mi amor, y el gusto tenga
(vv. 2404-2415).³¹

³¹ *Idem.*

ESPACIO Y DISCURSO: LA SOLEDAD FEMENINA EN ALGUNOS DRAMAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

La obra dramática de Pedro Calderón de la Barca ha sido estudiada desde varias perspectivas; muchos son los trabajos que observan de cerca el universo esencialmente masculino que se refleja en este teatro y que examinan no solamente los valores sociales que regían la España del siglo xvii, sino los patrones de conducta que normaban la vida del hombre y de la mujer. Y si bien pueden ser numerosos los estudios dedicados a la figura femenina en el teatro del Siglo de Oro, tal vez no sean tantos los que analicen a la mujer como parte de las determinaciones masculinas, cuyo destino y acciones dependen de la voluntad de los hombres. En ese universo dominado por los varones aparecen las mujeres, seres totalmente dependientes de padres, maridos o hermanos que muy rara vez toman en cuenta su voluntad, sus deseos y sentimientos, pues a éstos se impone un orden social y moral al que deben someterse, siendo ellas relegadas de cualquier decisión, aunque ésta afecte su destino.

La dramaturgia calderoniana ha otorgado gran importancia a la voz de las hijas, esposas y hermanas, a esa voz que expresa sentimientos, secretos anhelos y ocultos temores a través de parlamentos, a menudo de considerable extensión. Lourdes Bueno, quien ha dedicado un amplio estudio a la

voz femenina en los dramas de Calderón de la Barca,¹ postula la peculiaridad del discurso de las protagonistas en la obra de este dramaturgo, dada la densidad psicológica de sus personajes. Estos parlamentos femeninos los ha clasificado de acuerdo con el tema o motivo básico que desarrollan: emoción (sentimiento amoroso), duda, queja y razonamiento o reflexión:²

Los más ocultos deseos, los más secretos temores, las pasiones más ardientes emergen como en un estallido inmenso que inunda el discurso femenino. Las palabras se dejan arrastrar por las emociones y, como si de un espejo se tratara, nos revelan por completo, sin dobleces ni ambigüedades, la propia interioridad del personaje.³

Entre las emociones y pensamientos que el personaje femenino exterioriza a través de los monólogos, soliloquios y apartes⁴ que constituyen el discurso dramático de las protagonistas calderonianas, hemos observado un recurrente sentimiento de soledad que acompaña y domina a muchas de ellas desde el principio hasta el fin del drama. Este sentimien-

¹ Lourdes Bueno, *El discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003.

² Al respecto, véase en particular el capítulo III: "Monólogos *Sensu Strictu* (II)", *ibid.*, pp. 69-125.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ L. Bueno dedica el primer capítulo de su "Heroínas con voz propia"... (pp. 15-38) a disertar, con inteligencia y muy bien documentada, sobre las dificultades de establecer definiciones concretas de los términos *monólogo* y *soliloquio*, así como de las diferencias que hay entre ellos. Por tanto, no lo repetiremos aquí. En este trabajo nos referimos no sólo a monólogos, sino al discurso femenino en general, pues también se incluyen parlamentos largos dentro de un diálogo con otro(s) personaje(s). Sin embargo, y para fines prácticos, cuando hablamos de monólogo, proponemos que éste es el parlamento extenso que la figura femenina pronuncia frente a otros, mientras que el soliloquio es el que pronuncia totalmente a solas o sin conciencia de ser escuchada.

to se percibe gracias a la importancia que en el desarrollo de la acción se le ha concedido a los parlamentos que la mujer pronuncia a solas o en confidencia, los cuales concentran la emoción dramática de su conflicto interior, porque sus “soliloquios y apartes son los goznes sobre los que va girando el íntimo torcerse y retorcerse del alma del protagonista”.⁵

Asimismo, percibimos que la expresión del sentimiento de soledad suele caracterizarse no sólo por el contenido y el tono del discurso que lo comunica, sino que, además, está determinado por el espacio dramático⁶ en que se ubica el personaje cuando lo pronuncia, haciendo de dicho espacio y del ambiente que lo rodea un elemento fundamental que refuerza el sentimiento de aislamiento y soledad. José Lara Garrido hace notar que “Calderón es el dramaturgo del Siglo de Oro que más alcanza con medios escenográficos el efecto de anudar ficción y realidad”,⁷ es decir que toma en cuenta el entorno como una parte esencial de la acción y el discurso dramáticos. Por su parte, Emilio Orozco Díaz ha subrayado la visión paisajística y ambiental que prevalece en las obras de Calderón y su fuerte sentido espacial, el cual “implica no sólo profundidad, sino también elevación, desbordamiento y proyección hacia fuera”:⁸ la abundancia de escenas —y alusiones y descripciones— de paisajes con

⁵ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en *Estudios sobre Calderón*. Ed. de Javier Aparicio Mayden. Madrid, Istmo, 2000, p. 402.

⁶ El espacio dramático es el de la ficción, el “que se apoya básicamente en el poder creativo y evocador de la palabra por la ausencia voluntaria como referencias de muchos elementos escenográficos” Aurelio González, ed., “Los espacios del barroco en Calderón”, en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. México. FFL, UNAM/El Colegio de México, 2002, p. 66).

⁷ José Lara Garrido, “Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón I*. Ed. de Javier Aparicio Mayden. Madrid, Istmo, 2000, p. 118.

⁸ E. Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial...”, en *op. cit.*, pp. 364-365.

montañas, peñas, bosques, orillas del mar, jardines, quintas... intensifican la expresión anímica de sus personajes, quienes aparecen:

[...] inmersos en un espacio y un ambiente que finge con la escenografía la profundidad de lo real y que a la vez se desborda y comunica, proyectándose directamente a través de soliloquios y apartes, gestos y palabras, sobre todos y cada uno de los que asisten a la representación, en una completa intercomunicación de ámbitos espaciales.⁹

Uno de los aspectos más destacados de la creación calderoniana se da en el acertado y puntual manejo de monólogos, soliloquios y apartes, el cual nos interesa observar desde la perspectiva emocional de sus protagonistas femeninas y en relación con el entorno. Consideramos que en el funcionamiento conjunto de discurso y entorno se concentran la inquietud y la agitación íntimas del personaje, en una proyección directa de gestos y palabras desbordados espacialmente que hacen al espectador confidente y partícipe de su conflicto íntimo.¹⁰

El acercamiento a algunos discursos femeninos calderonianos¹¹ deja ver que, si al tiempo que se atiende a los con-

⁹ *Ibid.*, pp. 367-368.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 386-387.

¹¹ A continuación se mencionan los personajes cuyos discursos se comentan en este trabajo, la obra en que aparecen con su fecha de composición entre paréntesis, así como la edición utilizada: Fénix de *El príncipe constante* (1629). Ed. de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid, Cátedra, 1996; Julia de *La devoción de la cruz* (1633). Ed. de Manuel Delgado. Madrid, Cátedra, 2000; Catalina de *La cisma de Inglaterra* (1634). Ed. de Francisco Ruiz Ramón. Madrid, Castalia, 1981; Mariane de *El mayor monstruo del mundo* (1634). Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Castalia, 2001; Mencía de *El médico de su honra* (1635). Ed. de D.W. Cruickshank. Madrid, Castalia, 1981; Leonor de *A se-*

tenidos de los parlamentos –inquietudes femeninas que a menudo reflejan las preocupaciones masculinas–, se observa el lugar –interior o exterior; abierto o cerrado– en el que se emite el discurso, es posible caracterizar el aislamiento físico y moral del personaje femenino y, en buena parte, delinear la trayectoria que sigue, los caminos por donde transita y que lo conduce hacia la soledad, hacia una mayor soledad, hacia el confinamiento definitivo y, en varios casos, hasta la muerte.

El espacio abierto

De los muchos espacios dramáticos a los que Calderón recurre con frecuencia destacan dos por su fuerte carga significativa: el jardín, como espacio ordenado de aislamiento y/o encuentro amoroso no deseado, y el monte, como lugar salvaje, caótico, en el que se da el abandono físico y moral, y aun el ultraje. En ambos, la protagonista se encuentra en soledad, a veces en absoluta soledad, lo que propicia que su discurso sea más íntimo y profundo.

Según Lara Garrido:

[...] el jardín, animado confidente de amores, es asimismo el lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado en el que la dama quiere olvidar sus sentimientos [...]. En la predilección barroca del contraste,

creto agravio, secreta venganza (1635). Ed. de Erik Coenen. Madrid, Cátedra, 2011; Justina de *El mágico prodigioso* (1637). Ed. de Bruce W. Wardropper. México, REI, 1985; Isabel de *El alcalde de Zalamea* (1640-1644). Ed. de José María Diez Borque. Madrid, Castalia, 1987; Serafina de *El pintor de su deshonra* (1648-1650). Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Calderón tematiza la riente plenitud del *locus amoenus* frente a la “melancolía discordante”.¹²

Para Arellano:

El jardín, frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad. El jardín es uno de los privilegiados del teatro de Calderón, y lo hallamos en todas sus variedades: jardín urbano, palaciego, paraíso terrenal, celeste.¹³

Es precisamente en el jardín, espacio abierto con vista al océano, pero acotado por los límites del palacio, en donde aparece Mariane, protagonista de *El mayor monstruo del mundo*; su belleza armoniza con el entorno: los colores del campo, la fragancia de las flores y el canto de las aves en el momento mismo del amanecer. Surge ella como la luz del día; la música realza su sola presencia en sintonía con la naturaleza:

MÚSICA:	La divina Mariene, el sol de Jerusalén por divertir sus tristezas, vio el campo al amanecer. Las aves, fuentes y flores le dan dulce parabién, repitiendo por servirla al aire una y otra vez [...] Fuentes sus espejos sed,
---------	--

¹² J. Lara Garrido, “Texto y espacio escénico...”, en *op. cit.*, p. 124.

¹³ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas calderonianos”, en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2006, p. 80.

corred, corred;
 aves su luz saludad,
 volad, volad;
 flores paso prevenid,
 vivid, vivid
 (vv. 1-15).

El Tetrarca Herodes, su “galán esposo”, no se explica cómo la pena puede afligirla: “¿... no estás de mí adorada? / ¿De mis gentes no estás idolatrada? / ¿No habitas esta quinta / que sobre el mar de Jafe el cielo pinta?” (vv. 51-54). Y clama para que el sol restituya a ella su alegría:

[...] su luz al alba, su esplendor al día,
 su fragancia a las flores,
 al campo sus colores,
 sus matices a Flora,
 sus perlas al Aurora,
 su música a las aves...
 (vv. 58-63).

Pero la voz de Mariene revela un terrible presagio que parece hacer desaparecer el idílico entorno; el puñal ceñido al cuerpo de su marido será homicida de lo que él más ama en su vida: “vivimos a desdichas destinados” (v. 150); y ella será trofeo del mayor monstruo del mundo. La apacibilidad que flores y plantas infunden al ambiente contrasta con el miedo de la protagonista cuando, de nuevo, tiene ante sí el puñal que el Tetrarca le rinde: “vive tú sola a tu arbitrio”, le dice, así quedará ella en posesión y dominio del arma, y nadie podrá dañarla. Pero Mariene lo rechaza:

El don que a mis plantas pones,
 ni le acepto, ni le admito;
 que de púrpura manchado
 y entre flores escondido,
 tanto me estremezco, tanto
 en verle me atemorizo,
 que muda y helada creo,
 torpe el labio, el pecho frío,
 que soy de aquestos jardines
 estatua de mármol vivo
 (vv. 929-938).

De pronto, la mujer, transformada por el temor, se convierte en parte del jardín; la visión del augurio relacionado con el puñal la funde con el entorno, ahora es “estatua de mármol vivo” en el sitio elegido, el cual, según Orozco Díaz, funciona como “elemento vivo que intervine en el desarrollo de la acción”; elemento vivo en el que ella se vuelve objeto inerte, pero que logra comunicar la emoción de la superposición de lo artificioso a lo natural.¹⁴ La imagen del mármol –piedra dura y fría– transmite la sensación de frialdad y de aislamiento que Mariene experimenta en ese momento, en relación con los demás seres vivos cercanos a ella.

En una escena a manera de obertura, semejante a la de Mariene, aparece Fénix, protagonista femenina de *El príncipe Constante*, en diálogo con Zara, confidente de la tristeza que invade a la hermosa mora: “¿De qué sirve la hermosura, / cuando lo fuese la mía, / si me falta el alegría / porque nació sin ventura?” (vv. 21-24). El jardín del palacio

¹⁴ E. Orozco Díaz, “Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco”, en *Temas del Barroco (De poesía y pintura)*. Granada, Universidad de Granada, p. 159.

de su hermano el rey es el entorno físico donde, sujeta a los designios de la autoridad masculina, la princesa vive llena de una melancolía cuya causa no sabe explicar:

FÉNIX: Sólo sé que sé sentir,
 lo que sé sentir no sé,
 que ilusión del alma fue.
 No me pueden divertir
 mi tristeza estos jardines,
 que a la primavera hermosa
 labran estatuas de rosa
 sobre templos de jazmines
 (vv. 33-40).

El océano, al igual que en la quinta del rey Herodes (*El mayor monstruo...*), se avista desde los jardines; aquí representa claramente la libertad frente al cautiverio. Zara, interpretando las palabras de Fénix como las de una prisionera, sugiere a su ama: “Hazte a la mar, un barco sea / dorado carro del sol” (vv. 41-42), lo que da pie para que la princesa desarrolle un monólogo (vv. 25-80) cuyo tema central es el conflicto interior producido por la inconformidad con lo que se es, con lo que se tiene: así como el mar quiere ser jardín, el jardín quiere ser mar:

[...] porque el jardín envidioso
 de ver las ondas del mar,
 su curso quiere imitar
 (vv. 57-59).

[...]
 cuando el mar, triste de ver
 la natural compostura
 del jardín, también procura

adornar y componer,
 su playa y la pompa pierde,
 y a segunda ley sujeto,
 compiten, con dulce efecto,
 campo azul y golfo verde...
 (vv. 65-72).

No importa dónde esté, Fénix es igualmente desgraciada: “Sin duda mi pena es mucha, / no la pueden lisonjear / campo, cielo, tierra y mar” (vv. 78-80). La princesa presiente la llegada de su hermano con la noticia que la hará más desdichada. Ahí, entre el colorido de las flores y la frescura de la brisa marina, el rey le informa que la ha comprometido en matrimonio con Tarudante, el príncipe de Marruecos. En el espacio abierto frente al extenso océano que parece no tener fin, la voluntad masculina que decide el futuro de Fénix se impone como si fuera un enorme muro: ahora, la imposibilidad de casarse con el hombre que ama es definitiva.

Otro caso, como el de Fénix, en que el espacio exterior se asocia a la desdicha de la protagonista a causa de un matrimonio no deseado, es el de doña Leonor, protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza*. En medio de la nada se halla Aldea Gallega, lugar elegido para que don Bernardino haga formal entrega de su sobrina Leonor a su esposo don Lope de Almeida. Para el tío, no hay *locus amoenus* más apropiado para la ocasión:

DON BERNARDINO: En la falda lisonjera
 deste monte coronado
 de flores, donde ha llamado
 a cortes la primavera,
 puedes descansar, en tanto,
 bella Leonor, que dichoso

llega don Lope tu esposo;
y suspende el dulce llanto
(vv. 387-394).

Piensa que el reposo y la belleza del entorno ayudarán a la joven a despejar la tristeza, pese al intenso calor:

DON LOPE Yo quiero dar más lugar
a divertir la porfía
de aquesta melancolía.
Aquí puedes descansar,
venciendo el rigor aquí
del sol que en sus rayos arde
(vv. 415-421).

Pero para la dama el “sitio florido” no es sino un árido terreno afín a la desdicha de unirse a un hombre al que no ama. A cielo abierto, a solas con su criada y confidente Sirena, Leonor se desahoga lamentando su suerte:

Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho.
Salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca,
el fuego que el alma toca,
remitiendo sus enojos
en lágrimas de mis ojos,
y en suspiros a la boca
(vv. 421-428).

[...]

Abrasen, cuando navego
tanto mar y viento tanto,
mi vida mi fuego cuanto

consume el fuego violento,
 pues mi voz es fuego y viento,
 mis lágrimas fuego y llanto¹⁵
 (vv. 433-438).

Sintiéndose navegar “tanto mar y viento tanto” (v. 434), en medio de sus dolorosas e inútiles quejas, en una atmósfera que la agobia, Leonor se compara con “una flor constante” herida en sus hojas por el aura; con una “simple ave” cogida a traición y encerrada en “dorada prisión”; con la “hiedra” que perdió “el duro tronco que amó” (vv. 454-470). Así ella, violentada en sus deseos y en su voluntad, reivindica su derecho a quejarse (“[...] ¿Cuándo / son inútiles las quejas?”, vv. 452-453), como parte de una naturaleza que es, asimismo, violentada, desnaturalizada:

¿Qué mucho, pues, que mi aliento
 se rinda al dolor violento,
 si se quejan monte, piedra,
 ave, flor, eco, sol, hiedra,
 tronco, rayo, mar y viento?
 (vv. 479-483).
 [...]
 Pues si el cielo me forzó,
 me verás en esta calma
 sin gusto, sin ser, sin alma,
 muerta sí, casada no
 (vv. 490-493)

¹⁵ El fuego, eje metafórico de este parlamento de Leonor (vv. 426-443), anticipa y prelude el trágico final del incendio de la quinta de don Lope, donde ella muere.

En su conclusión, Leonor llega al extremo de afirmar su decisión a aniquilarse (“me verás... sin gusto, sin ser, sin alma... muerta”, vv. 491-493) antes que vivir casada en contra de su voluntad.

Mencía, la protagonista de *El médico de su honra*, casada sin su consentimiento con don Gutierre, aparece por primera vez en una torre, avistando desde lo alto el momento en que don Enrique cae de su caballo. Desde este espacio abierto, pero circunscrito a la casa, la dama, sin saber aún quién ha sufrido el accidente, parece anticipar una desgracia:

Desde la torre los vi,
y aunque quien son no podré
distinguir, Jacinta, sé
que una gran desdicha allí
ha sucedido
(vv. 45-49).

La caída, que deja malherido al infante, da ocasión para que éste entre en la casa donde le prestan auxilio; esa casa resulta ser la de doña Mencía; es así que los antiguos amantes se reencuentran. Poco después, don Enrique vuelve y, clandestinamente, se interna en el jardín, esperando que la dama quede sola. Este espacio representa la posibilidad de conseguir las “vitorias de amor tan dulces” (I. v. 1028) que el infante desea:

D. ENRIQUE: Amor ayude
mi intento. Estas verdes hojas
me escondan y disimulen;
que no seré yo el primero
que a vuestras espaldas hurte
rayos al sol ...
(vv. 1044-1049).

[...]

Sola se quedó. No duden
 mis sentidos tanta dicha,
 y ya que a esto me dispuse,
 pues la ventura me falta,
 tiempo y lugar me aseguren.
 ¡Hermosísima Mencía!
 (vv. 1074-1079).

El jardín donde “...el natural presume/ vencer hermosos países/ que el arte dibuja y pule” (vv. 1055-1058), pasa de ser el espacio de tranquilidad en el cual Mencía quiere “divertir las pesadumbres” (v. 1054) a ser el lugar donde la traición y la amenaza aprovechan su soledad para hacerse presentes. La irrupción del Infante rompe la atmósfera de tranquilidad que reina en el jardín; ahí se gesta la sospecha que desafiará a la honra y que cobrará la vida de la esposa acosada. En *El médico de su honra*, el jardín, cuyas flores y aromas ayudan a disipar las tristezas, no aparecerá más sino hasta la tercera jornada, en la casa de Sevilla, sitio en que el jardín no será ya el espacio donde el espíritu recobra la paz; ahí, Mencía lo contempla desde dentro de la casa, a través de la ventana enrejada, ahora desde la perspectiva de la infeliz mujer prisionera, inminente víctima de su marido.

Tanto para Mariene y Fénix como para Mencía, el jardín, sitio bello y apacible donde el espíritu en “soledad amena” recupera la calma perdida, que representa también el orden y la seguridad, se transforma en el lugar desde donde la suerte de las protagonistas comienza a desviarse hacia su desgracia: ahí algo o alguien llegará para cambiar su suerte. Desde ese lugar, a donde acudían a “divertir sus pesadumbres” empiezan a transitar el camino que las llevará, con excepción de Fénix, a su desastrado final.

Por otra parte, en los dramas calderonianos aparece con frecuencia el espacio dramático agreste, que forma parte de una visión de la naturaleza abierta, libre, silvestre, salvaje... representada en paisajes de selvas, bosques o valles, donde imperan las alusiones a peñas y montes con los que se recrea un entorno desordenado, agresivo, fuera de control, en el cual no hay reglas que respetar:

Este espacio del monte (bosque, montaña áspera) es precisamente uno de los más fundamentales para los dramas de Calderón, y constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín (prado, *locus amoenus*), enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. Cada uno de estos espacios puede presentar variantes que no alteran su carácter esencial, y en algún caso ofrecen ejemplos excepcionales que invierten el sentido axiológico habitual. El monte o montaña en la significación de la época no es sólo una elevación orogénica, sino también un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al jardín, reflejo de una naturaleza organizada y culta. La oposición muestra al territorio del caos y desorden frente al orden de un espacio construido y creado. [...] las intrincada y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuentemente un espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, de la idolatría, el mal, la culpa, o la violencia brutal.¹⁶

¹⁶ I. Arellano, "Espacios dramáticos en los dramas calderonianos", en *op. cit.*, p. 77.

Justina y Julia surgen de los intrincados montes; así lo relatan sus padres en *El mágico prodigioso* y en *La devoción de la cruz*, respectivamente. Ambas han sido paridas por madres víctimas de la persecución: la primera, por defender su fe, como ella misma afirma (“Mártir muero, pues que muero / por cristiana e inocente”, vv.709-710); y la segunda, por la ira de un marido que se cree engañado. El medio inhóspito del monte, el “oculto albergue” donde Rosmira y la anónima madre de Justina dan a luz a sus hijas remite a la cueva o caverna y determina el destino adverso que espera a ambas niñas;¹⁷ como señala Ignacio Arellano, “Dentro de la montaña surge un espacio más definido todavía como ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos, en una de sus varias utilizaciones: la gruta o caverna”.¹⁸

Lisandro, padre adoptivo de Justina, dando crédito a quienes ponen en entredicho la virtud de su hija, alude al paisaje agreste en que ella nació:

Ya lloras sin fruto y tarde.
 ¡Oh que mal, Justina hice
 el día que a declararte
 llegué quién eras! ¡Oh nunca
 te contara que, en la margen
 de un arroyo, en ese monte
 fuiste parto de un cadáver!
 (vv. 1760-1765).

¹⁷ Rosmira, la madre de Julia (*La devoción de la cruz*), regresa a la casa de Curcio su marido, a salvo con la niña en brazos, no se sabe cómo. En *El mágico prodigioso*, Lisandro afirma que hallándose, casualmente, cerca de la cueva, había escuchado una voz que clamaba: “Duélete tú de tu sangre,/ ya que de mí no te dueles” (vv. 696-697). La agonizante le suplicaba salvar a “[...] esa infelice/en quien hoy el cielo quiere,/naciendo de mi sepulcro,/que mis desdichas hereden” (vv. 729-732). La infeliz criatura será Justina, a quien Lisandro cría como su hija verdadera.

¹⁸ I. Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas calderonianos”, en *op. cit.*, p. 78.

Según él, el hecho de haber nacido en el terreno escarpado del monte predispone a Justina a convertirse en objeto de las más oscuras pasiones; para Cipriano, en principio, la joven representa un auténtico *locus amoenus*, la define como “La hermosa cuna temprana / del infante sol, que enjuga / lágrimas cuando madruga / vestido de nieve y grana” (vv. 1800-1803). Pero una vez sellada la cédula fáustica, el paisaje esplendoroso (campo, sol, arroyo o rosa, / ave que canta amorosa [...]), vv. 1831-1832) se oscurece y pide al Demonio que le entregue a Justina. Esto sólo podría suceder en el entorno más propicio a las fuerzas demoníacas: el monte, donde ella no es ya concebida por Cipriano como la suma ideal de los elementos del campo; ahora es un retrato del monte, inaccesible e inamovible:

DEMONIO:	[...] ¿Qué ves desta galería?
CIPRIANO:	Mucho cielo y mucho prado, un bosque, un arroyo, un monte.
DEMONIO:	¿Qué es lo que más te ha agradado?
CIPRIANO:	El monte, porque es, en fin, de la que adoro retrato (vv. 1914-1919).

El campo selvático, donde Cipriano aprendió las ciencias mágicas y firmó el pacto con el Demonio, es el lugar caótico en el que, según él cree, por fin logrará vencer la virtud de la doncella y poseerla “[...] en este sitio que, oculto,/ni el sol le penetra a rayos/ni soplos el aire puro [...]” (vv. 2526-2528). Pero al descubrirla, encuentra un cadáver.¹⁹

¹⁹ En la tercera jornada de la obra, Justina refiere cómo ha sentido la tentación del demonio: “Algún hechizo mortal/se está haciendo contra mí,/y fuera el conjuro tal/Que, a no haber Dios, desde aquí/me dejara ir tras mi mal” (vv. 2384-2388).

También en el monte, Fénix –*El príncipe constante*– refiere la visión de un “espíritu en forma humana, / ceño arrugado y esquivo, / que era un esqueleto vivo / de lo que fue sombra vana” (vv. 998-1001) que, como en un sueño, augura a la princesa que su hermosura “precio de un muerto ha de ser” (v. 1021). El ambiente lóbrego y el ruido de las ramas prefiguran las “pasiones siempre infelices”. Pero en tanto que, para la mora, la aparición del esqueleto en el entorno agreste significa el tormento que, desde entonces, la perseguirá, en *El mágico prodigioso*, el cadáver visto por Cipriano representa la fortaleza de Justina ante las fuerzas malignas: el libre albedrío de la cristiana ha resistido. La verdadera Justina, recia como los montes que la acunaron, conserva su integridad para sacrificarla a Cristo.

A diferencia de Justina, que sólo saldrá de la casa paterna para ir al martirio, Julia, en *La devoción de la Cruz*, pasa un periodo de su vida en pleno campo abierto. Después de años, volverá al rústico paraje en el que su madre, en circunstancias adversas, la dio a luz, según su padre ha relatado:

[...]
 llevé a Rosmira, tu madre,
 por una senda apartada
 del camino, y divertida
 llegó a una secreta estancia
 deste monte, a cuyo albergue
 el sol ignora la entrada,
 porque se la defendían
 rústicamente enlazadas,

Entonces pide a Livia su manto para ir al templo secreto donde acuden los fieles (vv. 2394-2398). Esa salida es el momento que el demonio aprovecha para fabricar el espectro con que engaña a Cipriano.

por no decir amorosas,
 árboles, hojas y ramas
 (vv. 717-726).

Para Julia, el exterior representa la libertad, esa libertad que se resiste a ceder ante la voluntad paterna. La joven escapa por amor; siguiendo a Eusebio convierte el monte en su casa y ahí cambia el hábito monjil por el traje de hombre; con una nueva identidad adquiere la movilidad que se le niega a la mujer; vaga por el espeso bosque, que representa el lugar de la profanación, de los crímenes que comete por seguir a su amado. En pleno campo abierto, sin paredes que la limiten, Julia habla con inusitado atrevimiento del deseo que la impulsa: el monte por el que se mueve y el desierto que la hizo “mesa de silvestres plantas” le permiten decir lo que nunca podría externar, como mujer, en un espacio cerrado. En la misma selva en que se volvió una ruda bandolera, transitando el mismo sendero abrupto que la condujo a la vida de pecado, Julia llega al lugar mismo de su nacimiento; ahí, frente a la Cruz, declara sus faltas:

Pues sepan Curcio y el mundo,
 y sepan ya todos hoy
 mis graves culpas. Yo misma,
 asombrada de mi error,
 daré voces: sepan todos
 cuantos hoy viven que yo
 soy Julia, en el número infame,
 de las malas la peor
 (vv. 2552-2559).

Esa misma cruz es la que salva a Julia de morir a manos de su padre, la cruz la transporta de nuevo al convento, ese

ámbito cerrado donde la penitencia le asegurará la vida eterna: “Valedme vos, cruz divina,/que yo mi palabra os doy/ de volverme a mi convento/y hacer nueva vida. ¡Adiós!” (vv. 2570-2573).

La áspera montaña, “como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad”,²⁰ del pecado, es el espacio dramático donde Isabel, la protagonista de *El alcalde de Zalamea*, es brutalmente violada y abandonada por el capitán. Su célebre soliloquio (III, vv. 1-67) es magnífico ejemplo del dolor y la vergüenza vividos por la mujer que desea esconderse de la luz y refugiarse en las sombras para ocultar al mundo su desgracia y su vergüenza:

ISABEL: Nunca amanezca a mis ojos
 la luz hermosa del día,
 porque a su sombra no tenga
 vergüenza yo de mí misma.
 (III, vv. 1-4).
 [...]
 Detente, oh mayor planeta,
 más tiempo en la espuma fría
 del mar; deja que una vez
 dilate la noche fría
 (III, vv. 16-13).
 [...]
 ¿Para qué quieres salir
 a ver en la historia mía
 la más inorme maldad,
 la más fiera tiranía,
 que en venganza de los hombres
 quiere el cielo que se escriba?

²⁰ I. Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas calderonianos”, en *op. cit.*, p. 77.

(III, vv. 21- 26).

[...]

Mas ¡ay de mí!, que parece
que es fiera tu tiranía;
pues, desde que te rogué
que te detuvieses, miran
mis ojos tu faz hermosa
descollarse por encima
de los montes. ¡Ay de mí!,
que acosada y perseguida
de tantas penas, de tantas
ansias, de tantas impías
fortunas, contra mi honor
se ha conjurado tus iras
(III, vv. 27-38).

Vagando perdida por el tosco paraje que, como un cómplice, ha ocultado el ataque del capitán y de sus hombres, Isabel encuentra a Pedro Crespo atado a la “rigorosa encina” (III, vv. 84), donde, atónito, impotente, escucha a su hija relatar el ultraje. Paisaje y sufrimiento se funden mientras Isabel revive la agresión en su doloroso planto:

ISABEL

Aquel capitán, aquel
huésped ingrato que el día
primero introdujo en casa
tan nunca esperada cisma
de traiciones y cautelas,
de pependencias y rencillas,
fue el primero que en sus brazos
me cogió mientras le hacían
espaldas otros traidores
que en su bandera milita.

Aqueste [*sic*] intrincado, oculto
 monte, que está a la salida
 del lugar, fue su sagrado;
 ¿cuándo de la tiranía
 no son sagrados los montes?
 (III, vv. 123-137).

Tanto a Julia como a Isabel, la maldad y el abuso las sacó del encierro del hogar paterno y las condujo al espacio abierto, inhóspito y cruel, donde solas, sin salvaguarda alguna, viven y hablan de las experiencias que propician su retorno a la definitiva reclusión del convento.

El espacio interior

El espacio interior lo constituyen la casa, sus habitaciones y demás estancias dentro del mismo edificio, así como otros lugares cerrados, como puede ser el convento. Para comprender el “adentro” de la soledad femenina, es necesario observar la movilidad entre el mundo exterior y el mundo interior, la movilidad dentro del mismo espacio cerrado, y aun la movilidad hacia el interior anímico del personaje. Es a través de esta movilidad que se va marcando el “grado de segregación” de las protagonistas, del que habla José Amezcua,²¹ o sea, el gradual aislamiento de la figura femenina en relación directa con el entorno, hasta llegar a su destino último: el lugar específico que ocupa en el desenlace final. Pero también, es importante remitirnos a los antecedentes de las protagonistas: aquellos hechos de su vida que se in-

²¹ José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*. México, UAM/UNAM, 1991, p. 255.

fieren por la trama o por los parlamentos, pero que no han sido explícitamente presentados en la obra.

Las tres obras que conforman la clásica “Trilogía del honor” –*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*–,²² presentan similitudes que ayudan en este intento para caracterizar lo que hemos llamado “el adentro de la soledad” de las heroínas calderonianas.

El antecedente común de las esposas: Leonor, Mencía y Serafina, es haber sido abandonadas por el hombre al que realmente amaban. Este abandono las deja solas y sin motivo ni fuerza para oponerse a lo que la autoridad paterna ha decidido para ellas. Se casan, entonces, por obligación, con hombres a los que no aman.²³ Lo que José Amezcua señala en el caso de Mencía vale para las tres protagonistas: han pasado en un típico intercambio masculino, de la égida paterna a ser esposas, incapaces de decidir su propio destino; es el padre primero el que ordena el matrimonio que conlleva una reclusión.²⁴

El lugar y la manera de abordar el vacío afectivo provocado por la desaparición del amante es diferente en cada una de las tres protagonistas: Leonor va de camino al encuentro de su esposo; Serafina está ya con su esposo, pero hospedada en la casa de su amiga Porcia, en tanto que Mencía vive ya en el hogar conyugal. Es en estos espacios, en que aparecen por primera vez en escena, donde ellas hablan de la anterior relación amorosa, del dolor de la separación del ser amado y de la unión obligada con el hombre designado

²² Francisco Ruiz Ramón realiza un magnífico análisis de la estructura de estas tres obras trágicas en *Calderón y la tragedia*. Madrid, Alhambra, 1984.

²³ Gutierre, esposo de Mencía, había, a su vez, abandonado a Leonor, que también es una mujer que vive en soledad, y que aparece en escena cuando va a palacio a pedir justicia al rey.

²⁴ J. Amezcua, *op. cit.*, p. 290.

por su familia. Los relatos varían mucho en extensión y en el tipo de detalles que incluyen. Mientras Mencía lo hace muy sucintamente, en apenas diez versos (vv. 565- 574), Serafina y Leonor relatan con amplitud desde sus primeros encuentros amorosos (Leonor, 61 versos; Serafina, 145 versos), la promesa de matrimonio y la partida del amado. Parece significativo que el lugar físico en que hablan estas mujeres determina su posibilidad de expresión: Mencía, entre las paredes de la quinta donde habita con don Gutierre, apenas puede hablar del asunto: informa sin denotar ningún sentimiento. En cambio, Leonor y Serafina se explayan en referir no sólo la historia del abandono, sino que lloran y expresan el dolor que las consume; ellas se hallan en un espacio del que no es dueño ni el padre ni el marido, un lugar intermedio entre el hogar paterno y la residencia conyugal, a la que se trasladarán poco después.

Del mismo modo, en el momento en que el reencuentro con el antiguo amante ocurre, el lugar y la situación parecen influir en la respuesta emotiva –influida por los recuerdos y sentimientos pasados– y el tipo de discurso que emiten: Serafina y Mencía se hallan en una casa que, sea o no propiedad del marido, es el edificio bajo una autoridad masculina. Con el desmayo o la casi parálisis, las protagonistas de *El pintor de su deshonra* y de *El médico de su honra* esquivan el golpe emocional que les provoca la visión del enamorado:

DON ÁLVARO: ¡En mi casa Serafina
 tan sola, y rendida al sueño!
 Poca dicha es de un ausente
 hallar su dama durmiendo.
 ¡Serafina! ¡Dueño mío!

SERAFINA: [*Desvariando*] Déjame; por Dios te ruego,
 don Álvaro, no me mates (*Vuelve en sí*)

- [...]
 (I, vv. 579-585).
 [...]Un hielo
 el corazón me cubrió.
 PORCIA: Y tanto, que te prometo
 que por muerto le ha tenido
 gran rato, I, vv. 652-656).
 MENCÍA: Ya se fueron, ya he quedado
 sola. ¡Oh, quién pudiera, ah, cielos,
 con licencia de su honor
 hacer aquí sentimientos!
 ¡Oh quién pudiera dar voces,
 romper con el silencio
 cárceles de nieve, donde
 está aprisionado el fuego...
 (*Médico*, vv. 121-128).

La repentina presencia del hombre del que realmente se habían enamorado empieza a producir una transformación anímica, pues a la relación poco significativa, desde el punto de vista afectivo, con un marido al que no aman, se agrega ahora la vuelta del amor fuera de tiempo. La insistencia del recién llegado en ver a la amada y de hablar con ella aumenta el temor de la mujer, alrededor de la cual parece profundizarse el vacío de su existencia: por diferentes razones no pueden entregar su amor a ninguno de los hombres presentes en su vida, una vida en que se sienten amenazadas por la sombra del pasado. Mencía, afirma José Amezcua, “debe enfrentarse a tres peligros fundamentales: el que proviene del exterior, encarnado en el Infante, el interior de la casa que representa el marido, y finalmente, quizá de mayor magnitud que los primeros, el representado por ella misma, a causa del temor que le impide llevar a buen fin los intentos

de demostrar su inocencia”.²⁵ Para las tres mujeres, la cercanía del hombre amado implica un riesgo que las mantiene en constante zozobra, y ésta comienza ante el cuestionamiento del amante: ¿por qué se casaron? Cuando la esposa de don Gutierre puede hablar con don Enrique, en su parlamento alude al asunto de su pasada relación y a su matrimonio como si de otra persona se tratara, como evadiendo referirse a sí misma:

MENCÍA: [...]
 cuanto a la dama, quizá
 fuerza, y no mudanza fue,
 oídla vos, que yo sé
 que ella se disculpará
 (vv. 419-424).

En tanto que Serafina (*El pintor de su deshonra*) se refiere a la pérdida que ahonda aún más el abismo que ya existe entre ella y don Álvaro, en un diálogo interrumpido por las palabras de otros personajes que también creían muerto al caballero y que confirman que la dama se ha casado:

SERAFINA: [ahora] conozco, ahora veo
 que debe ser verdad
 que vives, Álvaro, puesto
 que soy yo tan desdichada,
 que aún una dicha que tengo,
 no lo es ya, pues muerto o vivo,
 de cualquier suerte te pierdo
 (I, vv. 622-628).

²⁵ *Ibid.*, p. 283.

En contraste, Leonor (*A secreto agravio secreta venganza*), no obstante la cercanía física de su tío, al reencontrarse con don Luis en el camino, le habla de manera menos encubierta y se extiende más en explicar por qué se casó con otro:

Haber tu muerte creído,
haber tu muerte llorado,
causa a mi mudanza ha dado,
que a mi olvido no ha podido;
pues cuando te llego a ver,
a no estar ya desposada,
vieras hoy determinada
si soy mudable mujer.
Despóseme por poder
(vv. 724-732).

A partir del reencuentro con el antiguo amante, la movilidad de las figuras femeninas entre el mundo exterior y el mundo interior –espacios abiertos y espacios cerrados– parece ser determinante en su gradual aislamiento. Para observar este aspecto nos centraremos en Mencía y Serafina, pues ellas representan los dos extremos: la esposa de don Gutierre no aparece nunca fuera de su casa, mientras que la del pintor se mueve, a lo largo de la obra, por diversos sitios; ambas transitan hacia su confinamiento, pero llegan a él por diferentes caminos.

Podríamos decir que Mencía es una figura más bien estática, no se desplaza nunca fuera del marco de la propiedad del marido, quien se ausenta por periodos prolongados de su casa, donde la mujer pasa mucho tiempo sola con sus criadas. José Amezcua contrasta los grados de segregación de las dos mujeres que han sido centrales en la vida de don Gutierre:

En [*El médico de su honra*] se pueden observar [los grados de segregación] representados por Leonor y por Mencía. En tanto que la trayectoria del segundo personaje puede servir como demostración del caso típico de la mujer confinada a la casa, sometida a la voluntad del marido, ajena por completo a la vida de “afuera” y ausente de palacio –nunca ver al rey–, Leonor,²⁶ una mujer sin hombre que la proteja y que luche por restablecerle la reputación mancillada, es obligada por las circunstancias a salir de los límites de su ámbito original para acudir ante el monarca; ella, a pesar de todo, está consciente de lo insólito de su conducta y se disculpa por salir a la calle.²⁷

Mencía, entre las paredes de la propiedad, de la que nunca sale, tiene que hacer frente al peligro que viene del exterior; ante la inesperada llegada de su esposo, debe ocultar al Infante, que ha entrado clandestinamente, y fingir inquietud por haber visto a alguien dentro:

MENCÍA: Como esto en tu ausencia pasa,
 mira bien toda la casa;
 que como saben que aquí
 no estás, se atreven ansí
 ladrones
 (vv. 1332-1336).

Jacinta –esclava herrada– es su confidente, hecho que nos remite, como destaca Amezcua, a la oposición *libertad / no libertad*, concepto relacionado con la idea de la casa como

²⁶ En este trabajo no nos ocupamos de este personaje, puesto que no es la protagonista de la obra.

²⁷ J. Amezcua, *op. cit.*, pp. 255-256.

cárcel,²⁸ el cual hace perceptible el encierro en que vive la esposa, quien ha declarado no ser la dueña de la casa, sino ser (pertenecer) de quien sí es el dueño (vv. 215-217). En este lugar, la intromisión del peligro que representa la vuelta del antiguo amante obliga a Mencía a disimular, a tratar de desentenderse, por miedo, de una situación en que chocan su vida pasada y las circunstancias del presente, las cuales la distancian de sí misma: “ni para sentir soy mía” (v. 139). Su conducta muestra cómo se va deslindando de su propio ser, y cómo, hasta antes del encierro en la casa de Sevilla, a donde su marido la lleva, la desolación que se va apoderando de ella es más moral que física. Desde la noche en que don Enrique la visita, cuando don Gutierre llega inesperadamente, la aflicción que invade a Mencía, como bien observa Marie-Francoise Deodat, la entrapa en un miedo invencible del que ya no podrá salir, incapaz de recuperar el dominio de sí misma.²⁹ A partir de la expresión de Mencía: “Toda soy una ilusión”, al ver la daga del Infante, subrayada con el “¡Jesús, qué imaginación!” (vv: 1388-1389) de don Gutierre, se intuye el creciente temor que, sin embargo, no le impide revivir el amor que sentía por don Enrique: “Qué mal, temor, resisto/el sentimiento” (vv. 1928-1929).

El sueño y el desmayo permiten la evasión de la realidad, como si la persona se moviera hacia su interior. En el caso de Serafina (*El pintor de su deshonra*), el desmayo se produce por el solo recuerdo del momento en que recibió la noticia de la (supuesta) muerte de don Álvaro:

[...] llegó la nueva de que
había don Álvaro muerto,

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁹ Marie-Françoise Deodat-Kessedjian, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid, Universidad de Navarra/ Vervuert Iberoamericana, 1999, p. 211.

derrotado desos [*sic*] mares
 donde ahora, ¡válgame el cielo!,
 con la muerte agonizando
 parece que le estoy viendo. [*Desmáyase*]
 (I, vv. 519-524).

A Mencía, el sueño la compensa de la ausencia del hombre amado, y después, ya en la tercera jornada, el desmayo la rescata del terror, al ser sorprendida por su marido escribiendo la carta en la que pide a don Enrique no ausentarse:

Al ser cogida en falta, la dama cae sin sentido. El desmayo-sueño es un acto desesperado de huida ante la magnitud del suceso; simplemente ella es incapaz de enfrentar a Gutierre en el trance que la condena, y no puede sino cerrar la puerta de sí misma ante la imagen terrible de ese ser vengador.³⁰

Al volver en sí, Mencía se halla completamente sola e incomunicada.

El único desplazamiento físico que Mencía efectúa en toda la obra no se produce a la vista del lector-espectador; en el tercer acto reaparece en la casa de Sevilla, a donde su marido la ha llevado, y en donde se halla como prisionera en una celda:

MENCÍA: Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
 De estas ventanas son los hierros rejas,
 y en vano a nadie le diré mis quejas,
 que caen a unos jardines, donde apenas
 habrá quien oiga repetidas penas.

³⁰ J. Amezcua, *op. cit.*, p. 288.

¿Dónde iré desta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?
(vv. 2496-2507).

Esos jardines “se convierten en cárcel, lugar de ocultación, laberinto trágico del que doña Mencía se refugia en su casa, convertida igualmente en lugar inhóspito, y al final en caldoso y túmulo, lo mismo que la casa de doña Leonor en *A secreto agravio secreta venganza*”,³¹ de donde saldrá muerta, en brazos de su marido.

En contraste con Mencía, la protagonista de *El pintor de su deshonra* realiza constantes desplazamientos físicos. Marie-Francoise Deodat comenta cómo el paso por la “casa abierta” de don Luis, donde Serafina se reencuentra con don Álvaro, reactualiza el dolor que ya no se desprenderá de ella.³² Desde antes de emprender el viaje de Italia a España, a donde la dama se traslada con su esposo, ella admite ante don Álvaro cuánto lamenta “ser ajena” (I, vv.1049-1052). Ese sentimiento de no pertenencia parece atenuarse por un breve tiempo en el hogar conyugal,³³ pero la irrupción de don Álvaro, que no se resigna a perder a su amada, transforma de nuevo el estado anímico de Serafina; su nerviosismo despierta las sospechas de don Juan, creando una atmósfera de tensión que rompe la comunicación entre marido y mujer.³⁴

³¹ I. Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas calderonianos”, en *op. cit.*, p. 81.

³² M. F. Deodat-Kessedjian, *op. cit.*, pp. 222-223.

³³ El tiempo transcurrido, que el dramaturgo marca entre el fin del primer acto y el comienzo del segundo, permite a la dama recobrar cierta serenidad en un ambiente de confianza y ternura entre los esposos.

³⁴ Entre las dos invitaciones que don Juan hace a Serafina para ir a las fiestas, la reacción del esposo empieza a transformar la confianza que reinaba entre la pareja: Don Juan: “¡Válgame Dios!, ¡qué de cosas llevo que pensar conmigo!” (II, vv. 473-476). En un aparte más largo analiza su llegada a casa y las reacciones

La movilidad hacia un espacio abierto, exterior a su casa, con motivo de las fiestas de Barcelona, deja a Serafina expuesta, en total indefensión, y facilita el suceso que la incapacitará para escapar física y moralmente del amante exigente. Ahora es cautiva de don Álvaro, el hombre amado se ha transformado en su mayor enemigo. Después del nuevo traslado, ahora de España a Italia, Serafina queda aislada física y moralmente en la “casa en el monte”,³⁵ propiedad del padre de don Álvaro, espacio cerrado y custodiado que ella percibe como “sepultura de mis años” (III, v. 202). Ahí cobra plena conciencia de haberlo perdido todo:

SERAFINA: ¿Pensaste, ¿ay de mí!, que fuera
 mi decoro tan liviano,
 tan fácil mi estimación,
 mi sentimiento tan vano,
 (III, vv. 149-152).
 [...]
 que me hubiera consolado
 de haber en un día perdido
 esposo, casa y estado,
 honor y reputación,
 con sólo hallarme en tus brazos...
 (III, vv. 156-160).

La mujer ha sido víctima del egoísmo en un proceso de sucesivas pérdidas. Presa de la angustia de la muerte, temiendo ser descubierta por el esposo deshonorado y sin atreverse a pensar en huir de la soledad que le impone su ofen-

de su esposa: la sospecha comienza a invadirlo (véase M. F. Deodat-Kessedjian, *op. cit.*, p. 228).

³⁵ La acotación en el acto III, entre los versos 118-119, dice “Sala en la casa del monte o castillo de don Luis”.

sor, sólo pide otro encierro, el del convento, otro tipo de aislamiento, pero que, al menos, sugiere protección.

En *La cisma de Inglaterra* se observa, asimismo, el gradual aislamiento de la protagonista. La reina Catalina ha vivido siempre en el encierro; cuando su esposo, el rey Enrique VIII la repudia para casarse con Ana Bolena, quiere enviarla de vuelta a España. Pero ella, como esposa legítima, se rehúsa dignamente frente a la corte entera, convocada por el monarca para dar a conocer la anulación de su matrimonio; nunca cederá a nadie el lugar y la posición que le corresponden. En su más largo parlamento, Catalina, a pesar de sufrir el despojo de sus estados y de su título, confirma su lealtad y fidelidad hasta la muerte: “Mi Enrique, mi rey, mi dueño,/mi señor, mi dulce esposo,/que este nombre entre los dos/como a sacramento adoro” (vv. 1899-1902), y le pide que la aleje, ya encarcelada, ya desprotegida a campo abierto, sólo para que pueda saber cuál de todas sus desdichas llora:

REINA: [...]
 ponme en oscura prisión,
 donde los rayos hermosos
 del sol me nieguen sus luces;
 llévame a lo más remoto
 del mundo, donde entre fieras
 y en un monte duros troncos
 me escuchen; o ya en el mar,
 entre nevados escollos,
 desnudas peñas habite...
 (vv. 1917-1925).

Declara que el palacio es el ámbito al que pertenece como esposa y como reina, y se niega a irse:

[...]
 Irme a un convento, señor,
 por religiosa, tampoco,
 porque si estoy casada,
 en vano otro estado tomo;
 y, así, en Palacio he de estar
 a vuestros umbrales propios,
 y sabrán, muriendo en ellos,
 que os estimo y reconozco
 por mi dueño, por mi bien,
 por mi Rey y por mi esposo
 (vv. 1983-1992).

Ruiz Ramón, refiriéndose a esta escena, afirma que:

En contraste con el histrionismo del rey y de su doblez [...] resalta la autenticidad y pureza moral de la reina. El discurso con que responde a su real esposo muestra su admirable dignidad, lucidez y entereza. Siendo firme y clara en sus palabras, al denunciar de falsos y peligrosos los argumentos del rey para repudiarla, Catalina expresa su profundo amor por Enrique, a la vez que su dolor. Se diría que los dos ejes que van enhebrando simultáneamente el discurso son su condición de reina y su condición de esposa, ambas nutridas de su delicada sensibilidad femenina.³⁶

Y añadiríamos que dichos ejes van, asimismo, subrayando su soledad tanto de esposa como de reina: al finalizar su parlamento, los presentes le dan la espalda; poco a poco la

³⁶ Francisco Ruiz Ramón, "Introducción", en *La cisma de Inglaterra*. Ed. de F. Ruiz Ramón. Madrid, Castalia, 1981, p. 44.

sala se va vaciando hasta dejarla sola. Todos la han abandonado; es entonces cuando la misma Catalina, al responder a Margarita a dónde irán, menciona el paso a otro lugar de reclusión, sin dejar antes de referirse al palacio como el espacio, abierto (mar) y cerrado (ataúd, bóveda) a la vez, de la aniquilación.

MARGARITA: ¿Dónde iremos?
 REINA: A un castillo.
 ¡Ay, Palacio proceloso,
 mar de engaños y desdichas,
 ataúd con paños de oro,
 bóveda donde se guarda
 la majestad vuelta polvo!
 ¡Ay, entierro para vivos!
 ¡Ay, Corte, ay, Imperio todo!
 ¡Dios mire por ti! ¡Ay, Enrique!
 ¡El Cielo te abra los ojos!
 (vv. 206-2075).

Julia, Justina y Fénix, protagonistas de *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*, respectivamente, coinciden en provenir de hogares donde la autoridad masculina se impone con severidad; no pueden salir si no es para cumplir obligaciones y con la expresa autorización del padre o hermano. Las tres viven situaciones adversas –la negativa del padre a aceptar al hombre que ama, o la imposición de un marido indeseado, o la insistencia y acoso de los pretendientes rechazados– que las mantienen en un estado de profunda tristeza, acrecentado por la actitud hostil de los hombres que las rodean.

Las circunstancias del nacimiento de Justina y de Julia, que tanto influyen en su destino, ya se han referido en el

primer apartado de este trabajo (de Fénix no se exponen antecedentes en la comedia), por lo que ahora seguiremos el recorrido de estas figuras femeninas atendiendo directamente a la movilidad entre el espacio exterior y el interior y, sobre todo, a su ubicación en los espacios cerrados.

Julia es el personaje que más desplazamientos físicos efectúa a lo largo de la trama de *La devoción de la cruz*. Para evitar que la joven se encuentre con Eusebio, a quien ella ama, su padre y su hermano la mantienen encerrada en su habitación, mientras hacen arreglos para que ingrese en un convento, donde sería reclusa definitivamente. Pero aún antes de llegar ahí, Julia recibe el castigo de un encierro mayor en su propia casa; Curcio culpa a su hija de la muerte de su hermano en manos de Eusebio, por lo tanto, ella no puede estar viva:

[...]

CURCIO: a tomar hoy estado te apercibe,
 o apercibe también a tu hermosura
 con Lisardo temprana sepultura.
 Los dos a un tiempo el sentimiento esquivo
 en este día sepultar concierto,
 él muerto al mundo, en mi memoria vivo,
 tú viva al mundo, en mi memoria muerta
 (vv. 784-790).

La crueldad de Curcio llega al máximo; obliga a Julia a permanecer sola en la estancia donde han colocado el cadáver de Lisardo, como si ella ocupara ya un lugar en el mismo sepulcro de su hermano:³⁷

³⁷ Edwin Honig (*Calderón and the Seizures of Honor*. Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 64) afirma que, al tratar de dar muerte a su esposa, Curcio ha establecido una cadena de acontecimientos que acaban en su deshonra

Y, en tanto que el entierro os apercibo,
 porque no huyas, cerraré esta puerta.
 Queda con él, porque de aquesa [sic] suerte
 liciones al morir te dé su muerte
 (vv. 791-794).

Julia se asume como víctima de un “hado inclemente” y rechaza la posibilidad de ser rescatada por Eusebio:

[...] que yo haré para mi vida
 una celda, prisión breve,
 si no sepulcro, pues ya
 mi padre enterrarme quiere
 (vv. 875-878).

Del encierro en la casa paterna, Julia es trasladada al convento. Al comenzar la jornada segunda, la joven aparece ya en su celda; con su hija enclaustrada y su hijo muerto, el padre lo ha perdido todo. Manuel Delgado subraya los espacios cerrados como destino final de los personajes:

Como se puede ver, al quedar destruidas y consumidas la familia y la hacienda de Curcio, el lugar que aguarda a vivos y muertos oscila entre la propia casa de Curcio, el sepulcro de los asesinados y el convento de Julia. Ni

personal y, lo que es más grave, en la destrucción total de su familia. Según se ha visto anteriormente, Lisardo muere a consecuencia de las heridas que le ha causado Eusebio, y éste sufre idéntica suerte a manos del pueblo de Siena. Por otra parte, y aunque Julia logra escapar de la muerte que pretende darle Curcio, se ve obligada a refugiarse en un convento tras una vida de escándalos y crímenes o, lo que es lo mismo, a morir en vida. Y el mismo Curcio, a quien ha afectado profundamente el fantasma de la posible infidelidad de su esposa tendrá que vivir solo durante el resto de su vida, con la conciencia de haber destruido a su familia y de haber hecho públicas una serie de infamias de las que él es el máximo responsable.

qué decir tiene que tanto la celda de ésta como la casa desalojada de aquél se convertirán en sepulcro y prisión para sus respectivos moradores.³⁸

La conducta de Curcio crea así un mundo cerrado y negativo, muy semejante al observado por Gwynne Edwards en *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *El alcalde de Zalamea*.³⁹ Sin embargo, hay que señalar que en esta última comedia, la reclusión en la que Pedro Crespo mantiene a su hija Isabel no presenta, en principio, tintes nocivos; el rico villano es un padre amoroso que cuida el honor de su casa. Ante su obligación de hospedar a los soldados, le preocupa que hombres extraños estén cerca de su hija y decide resguardarla en el lugar más recóndito de la casa, el desván. Isabel acepta de buen grado esa protección:

ISABEL: [...] A suplicarte
me dieses esta licencia
venía yo. Sé que el estarme
aquí es estar solamente
a escuchar mil necedades.
Mi prima y yo en este cuarto
estaremos, sin que nadie,
ni aun el sol mismo, hoy sepa
de nosotras...
(I, vv. 540-548).

³⁸ Manuel Delgado, "Introducción", en *La devoción de la Cruz*. Ed. de M. Delgado. Madrid, Cátedra, 2000, p. 37.

³⁹ Gwynne Edwards, "The Close World of *El alcalde de Zalamea*", en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, en Frederick de Armas, David Gitlitz, José Madrigal, eds. Lincoln, Society of Spanish and Spanish/American Studies, 1981, pp. 53-67.

Pero el ocultamiento excesivo sólo logra excitar aún más la curiosidad y el deseo del capitán por conocer a la hermosa labradora; planea entonces una treta para llegar hasta ella: la transgresión del espacio, el quebrantamiento del hogar paterno que preludian el rapto y el ultraje que sufrirá Isabel. Así, el mundo cerrado que el alcalde de Zalamea había creado para proteger a su hija y salvaguardar su honra se rompe violentamente y queda abierto, expuesto. Será el monte, ámbito donde es violentada y deshonorada, el lugar desde donde volverá de nuevo al mundo cerrado, pero ahora un mundo “sellado”, sin la vulnerabilidad del desván, sino uno que asegure el confinamiento definitivo de Isabel: “Un convento tiene ya / elegido y tiene esposo / que no mira en calidad” (III, vv. 956-958) afirma su padre. Una vez que el alcalde hizo justicia, con su hijo en el ejército y su hija en el convento, en el horizonte del bueno, aunque orgulloso Pedro Crespo, no se vislumbra más que una casa vacía y varios sepulcros.

En el caso de Julia en *La devoción de la cruz*, el convento abre sus puertas para que el espacio exterior, escenario del libertinaje, del crimen y del pecado, se transforme en el espacio de la contrición. Sólo la cruz que la vio nacer sacará a Julia de ese lugar que ha significado su degradación, para llevarla de regreso al espacio cerrado del convento que le asegura la salvación. De este modo, “la cueva lóbrega, el oscuro centro en el rústico monte (que alberga la cruz de piedra), se transforma en espacio de la apoteosis gloriosa [...]”.⁴⁰

En *El príncipe constante*, Fénix, la princesa mora permanece casi todo el tiempo dentro de los límites del palacio de su hermano, el rey moro, en un estado de soledad y tristeza por la partida de su amado Muley. El jardín, al hallarse bajo

⁴⁰ I. Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas calderonianos”, en *op. cit.*, p. 79.

continua vigilancia, es, para la princesa, un cautiverio a cielo abierto, donde se siente ausente de sí misma. Angustiada por el recuerdo del sueño que le ha transmitido el terrible augurio, se pregunta: “¡Ay, infelice mujer! / ¿Qué al fin de un muerto ha de ser? / ¿Quién será ese muerto?” (vv. 1689-1691). Y aparece el Infante don Fernando con un canasto de flores, que le responde: “Yo”. Don Fernando, esclavo del rey moro, y Fénix, comparten distintos tipos de cautiverio y hablan de sus desdichas. El jardín, ámbito de la armonía y seguridad, puede ser corrompido por las tragedias humanas y convertirse en cárcel.⁴¹ Interesante es observar la contraposición del jardín de Fénix con el muladar de don Fernando, hecho esclavo de los moros: “El primero, espacio coherente con la belleza de la princesa, es reinterpretado por el cautivo don Fernando en la vía del desengaño y del *tempus fugit*, lo que permite extraer una lección moral y religiosa, pues toda la belleza de esas flores que lo engalanan muere en un día, como la vida del hombre”.⁴²

La princesa no imagina aún que, poco después, saldrá de ahí para vivir como prisionera de los cristianos; sin embargo, paradójicamente, esta prisión la salvará de casarse con el hombre que aborrece: convertida en rehén de los portugueses, Fénix se beneficia de la magnanimidad de don Enrique, que la intercambia por el cadáver de don Fernando, con la condición de que se case con su amado Muley. Fénix se libera gracias a un milagro de don Fernando, el príncipe constante. Caso excepcional entre las heroínas calderonianas: la prisión conduce a la princesa Fénix a un desenlace dichoso.

Justina, por otro lado, también transita hacia liberación desde el cautiverio, pero aquí se trata de una liberación y

⁴¹ *Ibid.*, pp. 80-81

⁴² *Ibid.*, p. 84

un cautiverio muy diferentes. La protagonista de *El mágico prodigioso* permanece en la casa de su padre; la única vez que sale es para ir a la iglesia como prisionera, con otros cristianos; después será decapitada junto con Cipriano. Con el martirio, el alma de Justina alcanza su total liberación.

Justina es buen ejemplo de la permanencia en el espacio interior y de la intensificación del encierro. Sin realizar desplazamientos físicos, aparece como una figura casi estática, lo cual no significa que el personaje, en recogimiento continuo por propia elección, esté exento de peligros y aflicciones. Por el contrario, dentro del hogar paterno Justina sufre la continua persecución de Floro y Lelio, quienes poseídos por la pasión desean conquistar su amor; y del Demonio mismo, empeñado en corromper su virtud. Éste fabrica visiones de hombres que salen de noche del balcón de la joven cristiana, para manchar su buena fama; al –supuestamente– transgredir el espacio de la casa paterna, ponen en entredicho su honor y se gana el desprecio de todos.

JUSTINA: ¿Quién a mi casa se atreve,
ni quien en mi ofensa mueve
paso y voz? ¿Tan ciego estás,
tan atrevido y tan loco,
que con fingidas quimeras
eclipsar las luces quieras
que aun al sol tienen en poco?
(vv. 1527-1533).

El constante acoso contra Justina, a quien además insultan y humillan, va labrando poco a poco su deshonor, hasta aislarla moralmente. La desconfianza de su propio padre y la hostilidad de los hombres la desalientan cada vez más y cavan un vacío a su alrededor. Desolada, clama a Lisandro:

“Pierda yo a tus pies la vida,/pero no me desampares” (vv. 1778-1779).

La desesperación de Justina alcanza su momento culminante cuando el abandono que experimenta la hace sentir como escindida de sí misma: ha empezado a perder el control; el Demonio ha lanzado una conjura para acorralarla definitivamente y lograr que ella, dominada por la pasión, vaya a buscar a Cipriano. En el balcón que da a un jardín, espacio interior desde el que puede mirar hacia afuera, describe “escenas amorosas” de la naturaleza –un ruiseñor que llama a su consorte, una vid lasciva que se abraza a un tronco, un girasol que vuelve su cara al sol– y pregunta qué venenosa fuerza los mueve. Todos contestan “*Amor, amor*”. Ese asomo al exterior representa las tentaciones que enfrentan a Justina con los peligros de los que ella ha tratado de huir; asustada exclama:

JUSTINA: ¡Amor! ¿A quién le he tenido
 yo jamás? Objeto vano;
 pues siempre despojo han sido
 de mi desdén y mi olvido
 Lelio, Floro o Cipriano
 (vv. 2246-2250).

El espacio cerrado no es defensa segura contra los embates del Demonio, que viola la intimidad de la habitación de Justina:

JUSTINA: ¿Quién eres tú, que has entrado
 hasta este retrete mío,
 estando todo cerrado?
 (vv. 2284-2286).

La lucha de Justina por no dejarse apresar por la pasión desemboca en su prisión física: tiene que ir a la iglesia con otros cristianos condenados. Ahí, sola e incomunicada, y totalmente aislada, experimenta su mayor temor: que la dejen viva:

JUSTINA: ¿Todos os vais sin hablarme?
 Cuando yo contenta vengo
 a morir, ¡aun no me dais
 muerte, porque la deseo!
 Mas sin duda es mi castigo,
 cerrada en este aposento,
 darme muerte dilatada...
 (vv. 2965-2971).

En el encierro de la casa paterna, que no la protege del acoso y la humillación, el aislamiento de Justina se intensifica paulatinamente, como un prelude de la prisión previa al martirio; pero es antes de morir cuando Justina expresa su angustia al experimentar el que para ella es el peor de los encierros: el del alma dentro del cuerpo. El martirio, que la despoja de un cuerpo que ha sido tan perseguido y deseado, significa para ella la última y verdadera liberación.

La figura femenina, que ha sido objeto de múltiples estudios en la obra dramática de Calderón de la Barca, ofrece aún variadas e interesantes perspectivas para la investigación: así lo demuestran, por ejemplo, los trabajos dedicados al discurso de las mujeres protagonistas de diversas piezas calderonianas, aspecto al que el dramaturgo otorgó gran importancia. En este trabajo hemos tratado de mostrar una faceta de la voz de hijas, hermanas y esposas: la que se vincula con el espacio físico donde el discurso se pronuncia y que pone de manifiesto la soledad y el aislamiento como una caracterís-

tica particular de varios de estos personajes femeninos. Así, se han observado los parlamentos –monólogos y soliloquios– como vehículos de sentimientos y emociones, en relación con el entorno. En el espacio exterior, el jardín y el monte, contraste entre el orden y el caos, determinan el tono de tranquilidad o agitación con que la figura femenina expresa su desdicha, resignada o desesperadamente, ante las circunstancias que la convierten en víctima de la voluntad masculina. Asimismo, su permanencia en el espacio interior –la casa y otros lugares cerrados–, pero también su movilidad entre estos espacios, y los recorridos que realiza entre el interior y el exterior, muestran su gradual segregación y aislamiento hasta llegar a su destino, en el desenlace.

ÍNDICE

Prólogo	7
La fémina transgresora en la comedia de Calderón de la Barca YSLA CAMPBELL.....	13
Los parlamentos de las damas en las tragedias de honor calderonianas A. ROBERT LAUER.....	39
Reinas y salvajes calderonianas en los dichos y en los hechos. Configuración y caracterización J. DANN CAZÉS GRJY	59
<i>Darlo todo y no dar nada</i> de Calderón: el discurso femenino sobre la liberalidad NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	83
“En callado fuego envuelta”: El discurso amoroso de algunas mujeres calderonianas MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ.....	101
“Espacio y discurso: la soledad femenina en el drama calderoniano” LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA.....	125

Voces acalladas. El discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca, se terminó de imprimir el 8 de junio de 2018, en el taller de Colore Arte, Rinconada Macondo, Edificio José A., colonia Pedregal de Carrasco, Coyoacán, Ciudad de México. Se tiraron 500 ejemplares en papel bond de 90 gramos. La composición en tipo Gandhi Serif 8:12, 10:12, 11:13, y 14:16 puntos y Goudy Old Style 27:29 puntos, así como el diseño de cubierta estuvo a cargo de Alejandra Torales M. La corrección de estilo la realizó Daniela Macías Galván. Cuidó la edición Juan Carlos H. Vera.