

Sezione di italiano dell'università di Losanna

# IL TEMA DELL'ONORE NEL TEATRO BAROCCO IN EUROPA

Atti del convegno internazionale  
(Losanna, 14-16 novembre 2002)

a cura di  
**Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga  
e Antonio Stäuble**

Opera pubblicata con il contributo del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 88-7667-170-6

© 2004 proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
Via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Caravaggio, *I bari*, (1594/1595), Fort Worth, Kimbell Art Museum



Franco Cesati Editore

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
SERVICIO DE BIBLIOTECAS

968507812

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA

SOBRE EL HONOR EN TRES COMEDIAS MENORES DE  
MORETO: LA FUERZA DE LA LEY, LA TRAICIÓN  
VENGADA Y PRIMERO ES LA HONRA

1. Introducción

La trascendencia y el alcance imagológico del tema del honor referido a los españoles ha sobrevivido, arropado por el estereotipo y el prejuicio, en las literaturas y culturas europeas hasta el día de hoy. Que yo sepa, el último ejemplo de ese alcance lo hallamos en un reciente y bestselérico libro de Dietrich Schwanitz<sup>1</sup>, de intención y acabado académicos fuera de duda. En una especie de guía para uso de turistas cultos y cosmopolitas, el autor – ex catedrático de literaturas anglosajonas de la Universidad de Hamburgo y novelista de éxito – insiste en el sobrado pundonor de los españoles, quienes, a su juicio, todavía viven en una cultura del honor, sumamente preocupados ante la eventualidad de pasar por cornudos y calzonazos y obsesionados en mostrarse – después de la siesta, claro está – en la Plaza Mayor de cada pueblo o ciudad, pulcra y dignamente vestidos, para ocultar su permanente ruina económica<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> D. SCHWANITZ, *Bildung. Alles was man wissen muss*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1999.

<sup>2</sup> El pasaje original dice así: «Ein Ruf als Pantoffelheld, das Gerücht der Impotenz und der Verdacht, von seiner Frau Hörner aufgesetzt zu bekommen, wäre mit der Ehre ebenso wenig vereinbar wie die Scheu, denjenigen in die Schranken zu fordern, der entsprechende Nachrichten über einen verbreitet.

Deshalb kann man sowohl in Spanien als auch in Italien fast täglich ein für Nordeuropäer faszinierendes Schauspiel beobachten: Zu einer bestimmten Zeit am Spätnachmittag, auf jeden Fall nach der Siesta, versammeln sich auf der Piazza oder auf der Plaza mayor jeder Stadt die jüngeren Männer in Begleitung ihrer Frauen und junge Familien mit Kindern zum Auf- und Abgehen, also zum Paseo, zur Passeggiata, um sich zu zeigen. Sie ziehen dabei ihren Sonntagsstaat an, und so widerlegen die Männer mit ihrer Heiterkeit und Sorglosigkeit sowie der eleganten Kleidung alle Gerüchte, die hinsichtlich ihres Bankrotts, ihres Unglücks und ihres Familienkrachs in Umlauf sind. Sie demonstrieren, dass ihre Ehre unbefleckt und intakt ist» (p. 460).

Es bien sabido que una de las aportaciones sobre el tema del honor de mayor recepción se debe a Américo Castro, quien en 1916 dedicó un artículo<sup>3</sup> memorable a la (ya entonces manida) problemática del honor y la honra. Desde entonces, el tema ha sido objeto de innumerables estudios. Huelga decir que no es ésta la ocasión para intentar un balance o presentar un estado de la cuestión o, menos aún, detenerse en aspectos concretos de la larga y enconada polémica desatada por la airada respuesta de Sánchez Albornoz. Me contento con mencionar las monografías de Claude Chauchadis<sup>4</sup> y Alfonso de Toro<sup>5</sup>, en las que se discute a fondo la problemática y se llega a conclusiones de indudable solvencia. Considero así mismo revelador – por su capacidad de síntesis y por sus conclusiones – el reciente ensayo de Ignacio Arellano sobre el honor en las comedias de Lope anteriores a 1609<sup>6</sup>, fecha clave por ser la de la publicación de *Arte nuevo de hacer comedias*, cuyos versos 327-328 son, como se recordará, harto explícitos en relación con el asunto que nos reúne: «Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente».

Así las cosas, y teniendo muy en cuenta los resultados y las conclusiones de los estudios mencionados, quisiera centrar hoy mi atención en algunas comedias de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), hasta la fecha poco estudiadas desde la perspectiva del honor: *La fuerza de la ley*, *La traición vengada* y *Primero es la honra*.

### 1.1 Algunas consideraciones generales

El honor, se asegura en *Peribáñez*, es *vidrio*<sup>7</sup>, y como tal sumamente frágil, por lo que incluso «al mejor vidrio / cualquiera golpe le basta» (II 1032); en *La vida es sueño* se afirma que «el honor / es de materia tan frágil / que con una acción se quiebra / o se mancha con un aire» (I 747); Rojas Zorrilla

<sup>3</sup> A. CASTRO, *Algunas observaciones acerca del concepto del honor*, «Revista de Filología española», III (1916), pp. 1-50.

<sup>4</sup> C. CHAUCHADIS, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

<sup>5</sup> A. DE TORO, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt, Vervuert, 1998.

<sup>6</sup> I. ARELLANO, *Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope*, «Anuario Lope de Vega», IV (1998), pp. 7-31.

<sup>7</sup> Esta misma comparación encontramos en *Primero es la honra*: ALMIRANTE: «es un vidrio la honra. Que le quiebra quien le lava! [...] Porcia de todo este mal Aunque inocente, es la causa. Muriendo Porcia no hay riesgo, Patria y honor se restauran. [...] Pero primero es la honra. ¡Oh ley dura y desdichada, Que al inocente condenas, Y sin delito le infamas!» (II 16). Cito, indicando jornadas y escenas, por la edición de L. FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1950.

recuerda en *Donde hay agravios no hay celos* que «las manchas del honor / las quita el valor con sangre» (III 426); los conocidos versos de *El alcalde de Zalamea* en los que su hija pide a Pedro Crespo que ponga fin a su vida para así devolverle el honor perdido, tampoco dejan espacio a la duda hermenéutica:

Tu hija soy, sin honra estoy,  
y tú libre; solicita  
con mi muerte tu alabanza,  
para que de ti se diga,  
que, por dar vida a tu honor,  
diste la muerte a tu hija. (Jornada III, vv. 2062-2067)

En *El burlador de Sevilla* se asegura que la mera sospecha de que exista ánimo de ofender o agraviar es suficiente para poner en práctica el mayor castigo. Ese es el caso en la escena en la que don Juan dice al Comendador que no ha podido ofender a Inés, porque ella «vio mis engaños antes»; el Convidado de piedra responde como sigue: «No importa / ya que pusiste el intento» (III 963). La mera sospecha basta, pues, para firmar sentencia de muerte, siempre y cuando el ofensor no pertenezca a una categoría social que haga imposible la venganza privada del ofendido. No se equivoca Calderón en *El pintor de su deshonra* (III 490), cuando califica al honor de «legislador tirano» que pone en «ajena mano» la «opinión» o fama del (a veces sólo supuestamente) agraviado, tematizando así la relevancia y el alcance social del *qué dirán*, que ejerce con frecuencia de palanca potenciadora de una presión psicológica externa que puede neutralizar los mejores principios éticos o las convicciones cristianas del *deshonrado*.

Los escasos y breves pasajes citados ilustran con solvencia que los aspectos del honor se pueden referir a una amplia gama de situaciones en la que hallan espacio realidades muy distintas. Por tanto, y aunque los casos relacionados con la llamada honra<sup>8</sup> conyugal desde perspectivas trágicas sean los que mayor atención crítica han merecido, son sólo una parte de las múltiples variedades de casos de honor del inabarcable corpus de las comedias y tragicomedias del Siglo de Oro; de ahí que, como bien apunta Arellano, reducirlo a «un esquema binario, en cualquier vía interpretativa» sea «poco eficaz». En cambio, continúa Arellano:

<sup>8</sup> Como sabemos, los términos *honor* y *honra* son sinónimos, pese a quienes se esfuerzan en hallar supuestas diferencias. Recordemos que ya COVARRUBIAS así lo expresaba en su *Tesoro de la lengua española* (1611): «Honor: Vale lo mismo que honra». Véase al respecto otro trabajo de C. CHAUCHADIS, *Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología*, «Críticon», 17 (1982), pp. 67-87.

[...] podría advertirse con utilidad un elemento común a todas las manifestaciones del honor y que me parece clave, según lo ha formulado Larson: su dimensión imperativa, su conexión con la capacidad de ejercer autoridad en los otros (especialmente en la propia mujer en los casos de honra conyugal). Este enfoque puede explicar satisfactoriamente, por ejemplo, lo que llama Cañas «deshonra por falta de correspondencia amorosa», que no es tal. La falta de correspondencia amorosa por sí misma no genera deshonra alguna: lo que sienten como deshonra los personajes lopianos es ser pospuestos a otros rivales, en tanto el relegamiento les convierte en gente de menos valer en esa comparación, y muestra su incapacidad de dominar la situación. La reacción constante será buscar un medio de reafirmar su autoridad (el duelo, la venganza, etc.) para demostrar que se posee honor. Consecuentemente los personajes situados en un nivel que no les permite ejercer ningún tipo de autoridad imperativa (rústicos de baja condición, plebeyos, etc.) no son capaces de honor. Por lo demás la baja condición adquiere o pierde relevancia según géneros dramáticos: los zagales de las comedias pastoriles pueden reclamar actitudes y sentimientos honrosos, por ejemplo, mientras que los «nobles» de las comedias prostibularias no tienen esta capacidad<sup>9</sup>.

De la cita se desprenden otros dos aspectos que también señala Arellano: 1.º el género puede ser así mismo un aspecto definitorio de los motivos del honor; y, 2.º, la evolución cronológica de los motivos del honor deberá ser considerada desde y en función de determinadas estructuras dramáticas.

### 1.2 Sobre la elección de las obras

La elección de tres obras menores de Agustín Moreto para analizar en ellas el tema del honor se debe sustancialmente a las consideraciones siguientes:

1.ª Moreto es uno de los dramaturgos mayores de la escena áurea española. Pese a ello, su obra no ha tenido hasta la fecha la atención crítica que merece.

2.ª Fue uno de los autores más representados y leídos en su época.

3.ª Se le ha acusado de obstinado refundidor e incluso de plagiarlo desde que Jerónimo de Cáncer compusiese la pérfida copla según la cual Moreto consulta solícito «comedias viejas» por considerarlas una «brava mina» de pasos aprovechables («Que en estas comedias viejas / He hallado una brava mina»)¹⁰.

<sup>9</sup> ARELLANO, *Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope*, cit., p. 12.

<sup>10</sup> Para más detalles, véase el capítulo «Moreto y el problema de la originalidad» de J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, II, *Época barroca*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 785-788. Ignacio Arellano opina al respecto: «No se trata de plagiar a los demás [...]; lo que

4.ª Las obras elegidas han sido poco estudiadas, y menos aún en relación con los discursos del honor y la honra.

5.ª Porque aunque en su obra no falten, como bien señala Arellano, «reyes y grandes personajes» – lo que para nuestros fines es relevante, puesto que cuanto mayor es el significado social del personaje, mayor es su grado de libertad de actuación –, «no es lo más característico».

6.ª Porque aunque rinda tributo a un tema convencional y manido como el del honor, lo hace desde la conciencia de que es un discurso que entre tanto les resulta vetusto y pretérito a buena parte de los personajes de sus comedias, aspecto que se refleja tanto en el lenguaje como en elementos directamente relacionados con la recepción. Dicho de otro modo y en términos de Arellano: «la lengua poética se somete a una simplificación funcional que hará más raros los parlamentos líricos y la poesía cultista de impronta gongorina»¹¹.

7.ª Por el protagonismo, la originalidad y la complejidad psicológica de los graciosos, entre los que figuran algunos de los mejor trazados del teatro áureo. Como es sabido, la figura del gracioso permite calibrar con frecuencia los conflictos existentes entre las distintas concepciones sociales de los personajes y sus respectivos sistemas de valores.

8.ª La presencia y el influjo de su obra en las literaturas europeas es rastreable en dramaturgos de la categoría de Corneille, Molière, Carlo Gozzi, Raffaele Tauro, Lesage, Schröder, Crowne y otros¹².

9.ª Por su habilidad y capacidad para representar las pasiones humanas y diversificar y contrastar los caracteres.

merece la pena subrayar es más bien, como indica Ruiz Ramón, la conciencia crítica del nuevo dramaturgo, el hecho aceptado de la distancia que lo separa de lo anterior» (I. ARELLANO, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 142).

<sup>11</sup> ARELLANO, *Calderón y su escuela dramática*, cit., p. 143.

<sup>12</sup> Sobre este aspecto apunta Alborg: «*El desdén con el desdén* fue imitado por Molière en su *Princesse d'Elide*, por H. De Jouffroy en *Donna Diana*, por el italiano Rafael Tauro en *La Contessa di Barcellona*, por Carlos Gozzi en *La principessa filosofa*; Lesage lo convirtió en un episodio de *El bachiller de Salamanca*. *El lindo don Diego* inspiró a Scarron para su *Don Japhet d'Arménie*. La comedia *No puede ser* fue imitada por el inglés Crowne, en el mismo siglo XVII; por el alemán Schröder; y todavía en el siglo XIX conoció otras dos adaptaciones francesas. *Primero es la honra* fue imitado por Pedro Corneille en *Le Baron d'Albikras*. Tomás Corneille hizo lo mismo en su *Le charme de la voix* con *Lo que puede la aprensión*. *La confusión de un jardín* fue imitada por Scarron en su *Roman comique*. Sin embargo, ninguno de quienes han seguido los pasos del dramaturgo español puede vanagloriarse – según asenso unánime – de haber aventajado a su modelo» (*Historia de la literatura española*, II, cit., p. 802).

## 2. «La fuerza de la ley»

REY: *Por príncipe, la justicia Aun a mí no me reserva; Que aun el cielo la ejecuta En el rey, súbdito della. La ley es común a todos, No faltéis a su obediencia; Que La fuerza de la ley Es mas que la desta pena.* (II 18)

## 2.1 El tema

Dos parejas de enamorados: Alejandro, militar victorioso, y su prima, la infanta Nise; el príncipe Demetrio y su prima Aurora. Por orden del intransigente Rey Seleuco, Alejandro tiene que casarse con Aurora y Demetrio con Fénix, hija de Ptolomeo. Sin embargo, Demetrio no se resigna y acusa a Aurora. Alejandro venga su *honor ultrajado* matando a Aurora. El Rey restaura su honor ordenando – en concordancia con la ley, que castiga severamente el adulterio<sup>13</sup> – que le saquen los ojos a Demetrio. Tras las intercesiones de los vasallos, de Alejandro y de Nise suaviza la sentencia: se sacará un ojo al hijo y otro al padre. Satisfecho por haber cumplido con la ley, concede, al fin, la mano de Nise a Alejandro («Esto, Alejandro, es cumplir Con la fuerza de la ley, Y con tu honor injuriado Es fuerza cumplir también; Y pues yo te debo dar El honor que te quité, Dando ocasión a tu afrenta, Para restaurarte en él, Con la corona de Atenas, Tuya es Nise», III 21).

## 2.2 Los protagonistas frente a la ley y el honor

## • El rey:

El Rey encarna – por mandato divino («la justicia [...] aun el cielo la ejecuta En el rey», II 18) – la *fuerza de la ley*, cuya aplicación tiene valor ejemplar («Dando ejemplo a mis vasallos, Sacro respeto a las leyes, Eterno renombre al brazo De mi justicia, y castigo A la ofensa de Alejandro», III 19; «Quien fuere della enemigo Temblará de aquel castigo Que en su rey se ejecutó. No ha de quebrantarse aquí», III 21). De ese valor de *exemplum* se deduce, precisamente, que la ley es un instrumento basado en la rigidez, en la intransigencia (no puede ser abolida, ni siquiera para beneficiar al propio hijo: «Replicáis en vano: La ley se ha de ejecutar», III 18); un instrumen-

<sup>13</sup> La comedia inicia con un memorial en que Cintio, capitán de la guarda real, es condenado por adulterio a que le saquen los ojos (REY: «Si en vista está condenado, Sáquenle luego los ojos. Por ley esta pena di, Cuando esta ciudad fundé, Al adúltero; él lo fue Sin temor della y de mí. Pague, pues ha cometido Dos ofensas su osadía; Que no perdono la mía, Ni puedo la del marido; Pues también yo, como rey, Fui ofendido de su error», I 1). De ahí la *coherencia* del Rey.

to que genera temor<sup>14</sup>, que afianza la grandeza del reino<sup>15</sup> y que otorga honor: si no se respeta, se ofende al Rey que la representa. Por tanto, el honor se basa en el respeto de la ley y en la capacidad de hacerla respetar («Porque de un rey es honor El respeto de la ley», I 1; «La ley se ha de ejecutar, Que pierde el honor de ley Si aun por el hijo de un rey Se llegase a quebrantar», III 21).

Sin embargo, el concepto de honor del Rey no está exento de mala fe, ya que su maquiavélica estrategia se pone en evidencia («Disimular quiero, pues Con lo que he determinado Queda todo remediado», I 10): la ejecución de sus planes políticos (e.d., la ampliación del reino a través del matrimonio de su hijo) predomina sobre su función de padre; de ahí que prefiera ignorar las causas de la infelicidad de Demetrio (NISE: «¿Sabes de su mal la causa?», REY: «No; mas la que fuere sea; Que aquesta sola no basta»; NISE: «(Mas él le mata Con lo que aliviarle piensa.)», I 3).

## • Las víctimas:

Demetrio y Aurora, Alejandro y Nise son víctimas de la intransigencia del Rey, que ha decidido casar a Demetrio con Fénix. Sin embargo, Demetrio tiene otros planes: enamorado de Aurora, se siente profundamente desdichado, porque se sabe destinado al fracaso. Su promesa de fidelidad a Aurora («Ser tuyo o morir prometo», I 7) choca con la voluntad y el rigor del padre (o, mejor, con lo que él considera, en sintonía con su código, un *remedio* para la infelicidad del hijo: «¿No le ha de alegrar tal dicha?», I 3; «Tu grave melancolía En mí logra su dolor; Pero presto su rigor Se trocará en alegría», «Con Fénix te has de casar, Demetrio, si has de vivir», I 8). Un rigor que coincide con la exigencia del respeto de sus decisiones (e.d., con su honorabilidad) y con el desprecio rotundo de los códigos de amor («¿Amor? ¿De quién? [...] No sé cómo pude ahora Templarme en lo que he escuchado», I 8): razón de estado, ley y honor – términos que integran su código esencial y existencial – son conceptos ajenos a los sentimientos («Ceda a la razón de estado Todo amoroso cuidado», I 10). Dicho de otro modo: el Rey ignora el concepto que los enamorados llaman *fineza*<sup>16</sup> (DEMETRIO: «Advierta, pues, vuestra alteza, Aunque el respeto le impi-

<sup>14</sup> «Perdonar su desacato Es quitar con indecencia El temor a la obediencia Y el valor a su mandato. Que se ejecute pondrás; Que una ley establecida Hace, en uno no cumplida, Atrevidos los demás Ni atemoriza ni asombra; Que queda, si se quebranta, Como sombra que no espanta A quien ya sabe que es sombra» (I 1).

<sup>15</sup> «Si mi grandeza es dejar Imperio a mis sucesores, Perdonando transgresores Tendrán menos que heredar; Que esta corona imperial, Que en Grecia desde mí empieza, Si le quito la entereza, No se la dejo cabal» (I 1).

<sup>16</sup> Sobre el concepto de fineza volveré al tratar *Primero es la honra* (cfr. el apartado 4.2).

da, Que de su amor no es fineza Ser padre de mi grandeza y enemigo de mi vida», I 8). De ahí que Demetrio sea un pésimo candidato a la corona, pues su código es *el amor ante todo*, un código que le llevará, como veremos, a portarse de forma *tiránica* («¿Qué dudo, que no voy ya A lograr tanto favor? Aventúrese el honor, Piérdase cuanto le da A mi atención la esperanza; Conmigo se enoje el Rey, Y amenáceme la ley, Tome su esposo venganza; Vea mi corona perdida, Crezca en todos el furor Contra mí, y viva mi amor, Aunque se pierda la vida», III 6). De ahí que, frente a la disyuntiva *rigor de amor o rigor de honor*<sup>17</sup>, el único remedio – o *alivio* (como se dice en varias ocasiones)<sup>18</sup> – para él sea la muerte (DEMETRIO: «Pues si el remedio es morir, Señor, mándame matar», I 8; REY: «Menor mal será que muera», I 9; DEMETRIO: «Pues ¿será mejor que muera?», REY: «Sí, morir», II 18).

La intransigencia del Rey genera así mismo otras víctimas al prohibir, para *remediar*, el matrimonio de Alejandro con Nise y obligarlo a casarse con Aurora<sup>19</sup>. El resultado inmediato es un cambio radical de las parejas, que acaban en la desdicha más profunda por someterse – todos, excepción hecha de Demetrio – a la incuestionable autoridad del Rey y al respeto de un discutible concepto de honor. De ahí las antítesis entre la situación anterior – las esperanzas de la pareja, la toma de conciencia de su dicha y de los honores de Alejandro por la victoria militar<sup>20</sup> – y el presente: la des-

<sup>17</sup> Es interesante subrayar que el término *rigor* referido al Rey es sinónimo de *intransigencia* (NISE: «Mi padre es muy riguroso», I 13; REY: «Y para que no dudéis El rigor de mi sentencia», DEMETRIO: «Yo moriré a su rigor», II 18; NISE: «Templad la riguridad, Señor, en esta ocasión», REY: «este rigor es justo», III 1; ALEJANDRO: «Si yo a tus pies soberanos Puedo templar el rigor De la justicia en tu brazo, La parte soy agraviada, Y yo perdono mi agravio, Porque mi Príncipe viva Sin falta que importa tanto», III 21). Pero en la comedia es también (en sintonía con el tópico) referido a los efectos de amor (AURORA: «Porque si a ofenderme viene Con tal violencia el dolor, Con el rigor que previene», I 7; MÚSICOS: «De los rigores de amor Muriendo Demetrio está», NISE: «Cantad, sea el dulce acento, Suspendiendo su rigor, La tregua de ese dolor», III 2).

<sup>18</sup> REY: «Quiero enlazar con su alivio» (I 11); NISE: «Y ¿será alivio tu muerte?», ALEJANDRO: «Para mi mal será alivio», «Por darte alivio», NISE: «Pues ¿es alivio el dejarme?», «Otro alivio», ALEJANDRO: «¿Qué alivio hay aquí?», NISE: «La muerte» (I 13); ALEJANDRO: «Si era mi esposa su alivio, Y está el alivio en un riesgo» (II 7); DEMETRIO: «Yo moriré a su rigor, Si no hay alivio a mi pena» (II 18).

<sup>19</sup> «A nadie mas que a mí importa El sosiego de mi hijo, Siendo él para quien aumento Esta corona que ciño. Su quietud está a mi cargo, Y tanto por ella miro, Que los que son premios vuestros Quiero enlazar con su alivio; Y por pagar a Alejandro Las deudas de sus servicios, Le tengo casado ya», «Tu prima Aurora es tu esposa, Que es en ti el premio más digno», «¿No es bastante marido ser De mi sobrina?», «Y no desprecies osado, Premio, Alejandro, tan digno; Que si esta noche, que el plazo De casaros determino, No aceptáis tanto favor, Para inobedientes bríos Tienen cuellos las cabezas Y mis decretos cuchillos» (I 11).

<sup>20</sup> He aquí algunos ejemplos: NISE: «Llegó la esperanza mía Al logro de dicha tanta» (I 2); ALEJANDRO: «Se coronen los favores Que alientan mis esperanzas», «¿Hay dicha como

peración, la desdicha, la conciencia de ser víctimas del rigor del Rey<sup>21</sup> y la invocación de la muerte como único remedio<sup>22</sup>. Efectivamente, el único *remedio* será la muerte de Aurora, una muerte que responde a cánones estrictamente machistas (presentes también en las otras dos comedias) y que permitirá un feliz desenlace para Alejandro y Nise. Para Demetrio, por el contrario, no habrá remedio, a no ser que consideremos tal – después de haber perdido un ojo – el haber aprendido a ser *buen hijo y buen príncipe*.

• *De amor y/a honor:*

Las tópicas invocaciones a Amor por parte de los desdichados amantes<sup>23</sup> terminan siendo substituidas por las invocaciones al honor, que, al fin y al

la mía?», NISE: «Solo hay otra que la iguala», ALEJANDRO: «¿Cuál es?», NISE: «La que logro yo» (I 4); ALEJANDRO: «Cielos, ya es cierta mi dicha», «Siempre, Señor, serán vuestras Las honras que yo recibo», «Señor, yo... vos... si mi dicha...» (I 11).

<sup>21</sup> AURORA: «Cielos, si soy desdichada. La muerte por premio os pido», ALEJANDRO: «¡Muerto he quedado!», NISE: «¡Cielos, sin alma respiro!», AURORA: «El corazón se despulsa», ALEJANDRO: «si he perdido La esperanza» (I 11); «Cielos, yo perdí alma y vida», NISE: «Ni aliento para un suspiro Me ha quedado», AURORA: «Muerta soy; De Alejandro me retiro Por no hacer mas la desdicha» (I 12); ALEJANDRO: «¡Ah, corazón desdichado! ¿Agora tormentos míos Lloras, Nise?», NISE: «Yo lloro lo que he perdido», «Pues mi desdicha lo quiso», ALEJANDRO: «¡Qué desdicha!», NISE: «¡Qué dolor!», ALEJANDRO: «¡Qué crueldad!», NISE: «¡Qué delito!», ALEJANDRO: «Adiós pues, muerta esperanza», NISE: «Adiós pues, tormento vivo» (I 13); DEMETRIO: «Mi amor, ya desesperado», «Me entré a templar el cruel Ardor que me desespera», «hallar pensaba en ti De mi desdicha el consuelo?» (II 2); ALEJANDRO: «un infeliz, Un triste y misero objeto De la pena y del dolor, De desdichas un compuesto, Un venturoso soñando, Un infelice despierto, Una muerte con que vivo, Una vida con que muero. Un cuerpo que está sin alma, Y un alma que está sin cuerpo [...] De ansias y pesares lleno» (II 6), «Que no es de mi heroico pecho Esta desesperación» (II 7).

<sup>22</sup> Existe, sin embargo, otro remedio – popular y muy *práctico* (he aquí el doble registro sobre el que se construye la comedia) – sugerido a Aurora por la criada Irene: fingir («Esa pasión tendrá remedio, si quieres; De las comunes mujeres Aprende aquesta lición. Mujeres hay de tal masa, Que les diera, con cadena, Menos susto un alma en pena, Que su esposo entrando en casa; Y viendo que es mal forzoso, A puro fingir de miel, Pasa a traguitos la hiel Del hígado de su esposo. Mas remedios no han fingido Las viejas para la cara, Que ella al venir tiene para Las caras de su marido. Si es triste, dice: «¿Qué tienes, Dueño mío? ¿Qué dolor, Pues no te alegra mi amor? ¡Ay, Dios, qué triste que vienes! Hijo mío, así no estés; Mira que me das pesar» Y si le viera ahorcar, Le tirara de los pies. Si le ve venir severo, Dice: «Bien mío, ¿tú airado? No quiero estés enojado; Ea, digo que no quiero; Templá ese enojo cruel» Y al cuello le echa los brazos, Y para apretar los lazos, Imagina que es cordel, Y fingiéndole un puchero, Le enternece y le reporta, Que para comerle, importa Saber manir el carnero; Y tras esto, tanto espera En el fin de su dolor, Que le parece mejor Un hijo que una pollera», II 1). Aurora intentará recurrir a ese remedio en el diálogo alusivo con Alejandro sobre el pie torcido (véanse los comentarios aparte de Irene: «Eso sí, pese a tu tío, Ve tomando la lición», «Esa es la lición, Señora», «Eso es, Señora, ficción», «Miren cuál la tengo ya Solo con una lición», II 4). Pero los nobles no son criados...

<sup>23</sup> Dos ejemplos: NISE: «Amor, dame sufrimiento» (II 6) y la invocación de los músicos al *Corazón* (II 10).

cabo, aquí puede más: Alejandro invoca al honor después de las *afrentas* de Demetrio<sup>24</sup>, y Aurora apela al honor cuando Demetrio allana su morada y ella no sabe qué hacer<sup>25</sup>. El conflicto entre amor y honor crece con el cambio de estado civil de Aurora («No os doy, Señor, por respuesta Mas de que ya estoy casada», II 2): por un lado, su amor por Demetrio la lleva al adulterio; por el otro, el matrimonio le impone obligaciones que su clase no puede ignorar («mas vuestra alteza Tampoco de mi nobleza Ignora la obligación», II 2): la necesidad de obedecer al marido («Que obedecerte es primero», II 4) y al Rey (DEMETRIO: «mi padre te casó, Y tú obedecer quisiste...», II 11). Dicho de otro modo: a estas alturas, el concepto de honor puede más. De ahí que los términos *amor* y *honor* aparezcan incluso relacionados mediante el campo semántico del fuego, del incendio, que, como sabemos, pertenece desde siempre al repertorio amoroso<sup>26</sup>. De ahí que Aurora – que entre tanto intenta, sin éxito, disuadir a Demetrio, convencerle del sinsentido de su pasión – parezca otra («ya trocada estoy Desde que llegué a casarme; La desdicha fue el trocarme, Mas ya trocada, otra soy», II 2) y Demetrio, fuera de sí, llegue a calificarla de «infiel», «cruel», «ingrata» y «homicida» (II 2).

Muy otra es, por el contrario, la interpretación que hacen los criados del concepto de honor. Mencionaré, por razones de espacio, tan sólo el largo monólogo de Irene<sup>27</sup>, en el que la moral popular se contrapone a la de los nobles mediante una sola y práctica conclusión: si te dejas guiar por el honor, vives mucho peor<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> «¿No basta un mal, honor mío?» (II 4); «¡Ah honor desdichado!», «¡Ay honor!» (II 16); «Honor, dame sufrimiento»; «Honor, ya es cierta la herida» (II 17); «¡Ah cielos! ¿Qué es lo que veo? Honor, que lo estás mirando, ¿Es cierto?» (III 13); «Ahora, honor, a la venganza», «Ya, honor, tu causa se ha visto En la sala del agravio» (III 14).

<sup>25</sup> «Responde, honor, ¿qué he de hacer?», «Mi pecho no es poderoso. Cielos, al honor apelo» (II 2); «Cielos, mi honor amparad: Que el Príncipe está aquí dentro», «Señor, mi honor es testigo...» (II 17).

<sup>26</sup> Algunos ejemplos: ALEJANDRO: «Que me abraso... [...] En fuego de amor y honor», «Mas ¿qué he de hacer, si vinieron Sobre el incendio de honor, Que estaba en el alma ardiendo, Las llamas de amor; y juntas Dos causas para un efecto, Me quitó el fuego el valor, Y el humo el entendimiento?» (II 7).

<sup>27</sup> En las tres comedias, los monólogos tienen una misma función: subrayar el tema central de la comedia. Véanse al respecto el monólogo de Diego en *La traición vengada* (I 16) y el del Almirante en *Primero es la honra* (II 16).

<sup>28</sup> «[Y]o he de discurrir De qué nos viene a servir El honor en esta vida. ¿A qué esta mental bambolla, Que es desdicha no tenella, Y el que la tiene, con ella No puede poner la olla? Si por su honra una mujer Vive a la Puerta Cerrada, Por fuerza ha de ir la cuitada A San Francisco a comer. Honor la veda que acuda A toda festividad; Honor la da gravedad, Pero la tiene desnuda. Honor la quita el paseo, Honor la da siempre susto, Honor la priva del gusto, Y no la quita el deseo. Honor nos hace groseras, Pues ¿de qué, discurro en esto, Sirve el honor, si tras esto No da pollos ni polleras? El las mas noches condena A ayuno a

• *De locura (de amor) a furor, ceguera y errores:*

Otro concepto directamente relacionado con los de honor y amor, pues también varía su interpretación según los códigos que se apliquen, es el de error, con frecuencia emparejado con el motivo de la locura, del furor y de la ceguera:

El Rey – escudándose, como hemos visto, en su autoridad («¿No miráis que habláis conmigo?», I 11) – se equivoca al tomar decisiones ajenas a los sentimientos y a las exigencias reales de los demás personajes; o sea, ignora los códigos del amor y de la fineza. De ahí que su error – debido a su respeto de un presunto honor y a su particular sentido de la justicia (no olvidemos, por ejemplo, que llama «injusta pasión», III 1, al amor de Demetrio por Aurora) – cause la desdicha de los demás. Sin embargo, su rigor le lleva a atribuir el error a los demás, a los que acusa de falta de juicio, de locura (de ahí que diga a Alejandro: «¿Qué Nise? ¿Mi hija a vos? ¿Estáis sin juicio?», «Quién tuvo esperanzas locas, Entréguelas al olvido», I 11; y, refiriéndose a Demetrio: «si su error permitiera, Fuera faltar a quien soy. Cese, pues, el casamiento De Alejandro y Nise ahora; Que así remediar intento Que haga un loco pensamiento A una vasalla señora», I 9; «Yo pondré freno a su error», II 17). En realidad, el único a quien podríamos tildar de *loco* en cuanto víctima del furor amoroso (un «delito loco», I 6) y ciego frente al poder del honor es a Demetrio, como muestra su diálogo con Aurora, después de haber allanado su casa:

DEMETRIO: Llegue, pues, ingrata, a ser  
Mi sentimiento furor.

AURORA: Señor [...]

Templaos; ¿qué es esto, Señor?

[...]

Señor, advierta que está

Tu alteza fuera de sí.

DEMETRIO: Pues si estuviera yo en mí,

No me tuvieras tú allá.

AURORA: La resistencia se apura;

Mira que eso es frenesí.

quien le ha tenido, Que parece que ha incurrido En la bula de la cena; Y al contrario desta flor, Miren qué bien en la villa Pasa cualquier picarilla Que no sabe qué es honor; Si ella se trata de holgar, A esto solo está despierta; Ella vive a puerta abierta, Y ninguno la va a hurtar; Ella todo lo ha de ver, Su gusto a todo prefiere; Ella sale cuando quiere, Y entra cuando ha menester; No es pena faltarle el coche, Y tenerle es alegría; Si no vendimia de día, Sale a rebuscar de noche; Si se tapa de medio ojo, Cuanto quiere ser parece; Come de lo que apetece, Y no malpare de antojo; Y en vida tan desigual Su gusto hace, y no es error, Pues porque no tiene honor A nadie parece mal. Pues honor pataratero, ¿De qué sirves o has servido, Si no me das lo que pido, Y me quitas lo que quiero?» (II 9).

DEMETRIO: Y ¿esto no estimas en mí?  
 AURORA: No, Señor; que una locura  
 Ni obliga a amor ni a piedad.  
 DEMETRIO: ¿Tan mal pasa en su tormento  
 Quien todo un entendimiento  
 Da por una voluntad?  
 Pues ya que estoy de mí ajeno,  
 Que me restaure tu amor  
 Quiero. (II 2)

De ahí que se equivoque en el uso de los códigos, como podemos ver, por ejemplo, en su reacción al contemplar el retrato de Aurora, cuando se refiere a las leyes del amor – las únicas que reconoce y acepta<sup>29</sup> – con los mismos términos que el Rey suele adjudicar a la ley<sup>30</sup>. Y de ahí que se equivoque al no hablar abiertamente con Aurora de su amor: él no lo hace por cobardía; ella por honestidad y honra (código que Aurora intenta respetar); ambos por fineza:

DEMETRIO: [...] Pues si al decir que mi padre  
 Me trataba de casar,  
 Ella su amor confesara,  
 Yo, obligado della ya,  
 La posesión de los dos  
 Fuera estorbo deste mal;  
 Mas ella por su recato,  
 Yo por temerla enojar,  
 Ella encubrió la fineza,  
 Yo disimulé mi afán.  
 Ella mintió su desdén,  
 Yo mentí el riesgo a mi mal;  
 Ella encubría su afecto,  
 Yo callaba mi pesar;  
 Yo temeroso, ella honesta;  
 Yo asustado, ella sagaz;  
 Yo en mi riesgo, ella en su honor;  
 Cobarde uno, y otro leal,

<sup>29</sup> «¿Puede rostro tan hermoso Hacer mi delito feo [...] ¿Tengo yo culpa en morir Con estos lazos al cuello? ¿Hay quien culpe mis empleos, Viendo a esta frente el candor, Si dan los tiros de amor Este blanco a mis deseos? ¿Sus bellos ojos no extrañas, Al uso de amor vestidos, Pues los tiene guarnecidos De puntas y de pestañas? [...] Su cuello, nieve que abraza, Basa es del rostro hasta el pecho, Y de alabastro está hecho, Porque le sirve de basa» (III 2).

<sup>30</sup> «[...] la ley de una ciudad Es basa de sus murallas» (I 1), «¿Quieres que piadoso sea Con un delito?» (III 1).

Nuestros finos corazones,  
 Callando y sufriendo más,  
 Ambos se daban la muerte  
 Por no decir la verdad. (III 2)

Y la lista de errores no termina aquí. Aurora se equivoca al suponer que Alejandro cree en su error: «Que erré sin culpa, es testigo El corazón que te adora», ALEJANDRO: «Yo no sé lo que me digo; No puedes tú, Aurora, errar» (II 4). Sin embargo, por estar casados, ambos están sometidos al mismo código de honor: de ahí la confusión. Se equivoca Alejandro, primero, al no percatarse del amor de Demetrio por Aurora (II 7) y, después de haberse percatado de ello, al creer que su destierro lo ha solucionado todo (III 3). Se invocan Nise y Demetrio, quienes, también por razones de códigos, son incapaces de comunicar entre sí (III 2).

De ahí – como veremos más adelante – la importancia de la función de la oscuridad y de la ceguera en las tres comedias, cuales símbolos de equivocación y ausencia de la *ratio*.

• *Las «señales» de «honor herido» o las afrentas:*

Varias son en la comedia las señales de honor herido, que se irán multiplicando hasta llevar a los protagonistas al fatal desenlace:

– La visita de Demetrio a Aurora, a quien Alejandro sorprende – muy oportunamente – después de haberse torcido un pie (GREGUESCO: «Bellacas señales son: Sin duda nuestros tobillos Cayeron en los ladrillos, Y ellos en la tentación», II 3).

– Los guantes – otro elemento tópico del código del honor<sup>31</sup> – que Demetrio olvida en casa de Alejandro (ALEJANDRO: «Quien aquí un guante dejó, No estuvo muy sosegado. Mas ¿qué indicio es este?», GREGUESCO: «Ay, Señor, que aquí he topado Un indicio verdadero De más mal», «Por Dios, que es mala señal, Porque estaba muy adentro», ALEJANDRO: «¿Tan presto tu pecho indicia Ese malicioso error?», «¿Qué indicios aquí se ven?», GREGUESCO: «Un guante que huele bien Y obliga a discurrir mal», II 5). De ahí que en Alejandro, junto a la llama de amor, vaya encendiéndose, y que

<sup>31</sup> Véanse las alusivas palabras de Alejandro a Demetrio: «Los guantes, Señor, Trae el Príncipe compuestos De buen olor, porque visten La mano, que es instrumento De su liberalidad; Y el olor, sabe el discreto Que es símbolo del honor, Pues por culto le ofrecemos Al altar en sacrificio. Y pues aquí se os cayeron Por dar honor a mi cuarto, Advertid que a este aposento No ha de quitar vuestra mano Lo que los guantes le dieron», «Vuestros son, Señor, sin duda, Que agora aquí se os cayeron, Tomadlos pues, y advertid Que por estar mas atento A guardar bien lo que es mío, os vuelvo yo lo que es vuestro», «en asistiros Me tenéis ya tan despierto, Que es preciso que yo vea Cuanto se os caiga aquí dentro» (II 8).



crezca paulatinamente – atizado por la sospecha – el fuego del honor, en cuyas ascuas arderá el desafío (II 8); y que Nise – sumisa, como Alejandro, al poder del honor – informe al Rey de la visita de Demetrio a Aurora (II 11).

– Las luces que apaga Demetrio (II 11), que aluden a su futura ceguera (y también a la de los demás) (ALEJANDRO: «Cielos, ¡qué ocasiona estar Mi cuarto oscuro! Mas no, Si a él el Príncipe volvió, Poco tengo que dudar. ¡Ay infeliz! pues que vi Tanto indicio al primer paso», II 14). La sumisión al código del honor induce a Alejandro a tomar conciencia de que hay una afrenta que lavar («A dudar lo que haré luego, Que sin luz y con la ofensa Que dudosa el alma piensa, Vengo a estar dos veces ciego», II 14). El Rey también lo tilda de «causa tan afrentosa» (II 17), «violento daño» (II 18), «delito»<sup>32</sup> (III 1).

– El retrato de Aurora, que Alejandro descubre entre las manos de Demetrio dormido («Pero un retrato en la mano Tiene. ¡Cielos! ¿quién será? Alguna dama sin duda Que asiste, por olvidar Las ofensas de mi honor. Quién es veré; [...] Cielos, ¡qué miro! Ojos, ¿cómo no cegáis? Mas ya lo estoy, que a perder Llegué la luz que tenía») y que le revela su error («mi afrenta pintada», III 3): Demetrio – que sigue obstinado en su pasión, inconsciente de los riesgos de su transgresión – es, a diferencia de Alejandro, un personaje que no obtempera a los códigos de comportamiento de su categoría. De ahí que Alejandro le llame «Príncipe injusto, tirano»<sup>33</sup> (III 3) y que, al final, aparezca justificado su castigo, ya que tirano tendría que ser, según el código del Rey, la antítesis de «valeroso» (III 21), calificación que se autoatribuye.

– El retrato de Nise: Alejandro renuncia a ejecutar a Demetrio (como le permitiría el código del honor) y – aprovechando su sueño – trueca el re-

<sup>32</sup> Término muy frecuente en las tres comedias y significativamente repetido, más adelante, por Demetrio: «¿Puede rostro tan hermoso Hacer mi delito feo?» (III 2; cfr. también las notas 41 y 75).

<sup>33</sup> En contraposición a la actitud del Rey que, en varias ocasiones, insiste sobre su capacidad de administrar la justicia, e.d., de ser *justo*: «Que obrar allí como padre, Y aquí como rey es fuerza. Como padre te saqué Del peligro; que una ofensa Hecha a un vasallo leal, Es en el Príncipe afrenta. El Príncipe a dar se obliga Honor a quien le merezca; Que cuanto da al buen vasallo Crece mas en su grandeza; Y cuando el honor le ofende, Verá que le falta della Lo que al vasallo le quita Y lo que darle pudiera. Premio y castigo en la mano Ha de tener el que reina [...] Como padre esto te advierto, Y como rey, mi entereza Os avisa de que tengo Castigos para el que yerra; Y no penséis que por ser Hijo mío os lo suspenda, Porque como rey, también Soy padre del que se queja» (II 18); «Eterno renombre al brazo De mi justicia» (III 19). De ahí la sentencia final, hecha de «Piedad y justicia» (III 21).

Véase, sin embargo, el contrapunto de Greguesco que juega sobre los términos *justo-justiciero*: «Bien haya quien te parió, Rey justiciero, rey sabio, Rey grande, rey de tapiz, Con un cetro y ropón largo» (III 19). Sobre el término *tirano* en las otras comedias de Moreto, cfr. la nota 77.

trato de Aurora por el de Nise («le pinto la venganza A quien me pintó la ofensa», III 3). Sin embargo, otra vez estamos ante códigos distintos: Demetrio, al despertar y darse cuenta del cambio, considera, a su vez, el gesto de Alejandro un «delito» (III 4).

– Las flores – que Demetrio recibe diariamente de la quinta en la que viven desterrados Alejandro y Aurora – con el papel de Aurora en el manojito (III 5, 8).

– La cita de Demetrio y Aurora – anticipada en el papel que llegó dentro del manojito – representa el *climax* de la comedia, en el que confluyen no pocos elementos que contribuyen al desenlace fatal:

Dos *casualidades* que coinciden: el Rey decide pasar la noche en la quinta el mismo día en que Alejandro (informado por Greguesco sobre el papel de Aurora) regresa sin previo aviso a casa (III 8).

Un equívoco, fomentado por la puerta abierta<sup>34</sup> y la oscuridad: Irene y Aurora creen que Alejandro es Demetrio (III 8, 10-12). De ahí la promesa de venganza de Alejandro (III 12-13).

La visión de Aurora (III 13): Alejandro se le aparece con la espada: ALEJANDRO: «¡Oh efecto de honor, y fuerza De delito tan tirano!», AURORA: «Que acaso el cielo me avisa Y a mi honor basta un acaso» (III 13).

• *Sospechas, simulación, engaños y confusión:*

En el apartado inicial dedicado al Rey ya nos hemos referido a su mala fe. Una mala fe y un arte del disimulo que utiliza para sus propios fines: casar a Demetrio con Fénix y no mantener la palabra dada a Alejandro<sup>35</sup>. Más tarde el Rey, al darse cuenta del atrevimiento de Demetrio cuando entra en la casa de Aurora, intenta disimular la gravedad del asunto (II 16-18), desterrando a Alejandro y a Aurora para que se olvide lo sucedido (III 1).

Pero también otros personajes intentan ignorar las señales de una posible afrenta. Alejandro, por ejemplo, para salvar su honor, disimula en repetidas ocasiones: al sorprender a Demetrio en su casa no arrostra directamente la situación, limitándose a un diálogo alusivo y confuso con Aurora sobre su pie torcido (II 4)<sup>36</sup>; al encontrar los guantes de Demetrio finge ante

<sup>34</sup> Volveré sobre el valor simbólico de la puerta (y de la casa o del convento) como protección del honor femenino al tratar las otras dos comedias (cfr. la nota 63).

<sup>35</sup> El único que se percató desde un principio del defecto del Rey es Greguesco, quien replica a las afirmaciones del Rey («Premio tendrá tu esperanza», «Más tienes en mí palabra»): «Tendrá, Señor, es futuro», «Es que yo andaba Por saber tanto más cuanto, Lo que valdrá tu palabra» (I 3).

<sup>36</sup> ALEJANDRO: «El calor lo vencerá», «Que va creciendo imagino», «Pienso que no tropecé Mas que en mi imaginación», «Agora mas vivo está» (II 4). Y cfr., sobre todo, las alusiones de Greguesco: «un pie torcido Se puede volver vinagre», ALEJANDRO: «Y ¿entró solo?», GREGUESCO: «Allí le duele» (II 4).

Greguesco que sean los suyos («Necio, loco, majadero, Si se me cayó ahora a mí, ¿Qué imaginas? [...] Ves aquí su compañero. ¿Tan presto tu pecho indicia Ese malicioso error?», II 5); ante la súbita llegada del Rey a su casa, en la que las luces han sido apagadas por Demetrio, finge que no ha pasado nada («Disimular me conviene Para asegurar mi honor», II 15); y finge, en fin, consigo mismo, al considerar que Demetrio se ha curado de su pasión («¿De mi esposa No tengo seguridad? ¿A prueba de mis sospechas No está su pecho leal? ¿El Príncipe no ha olvidado Ya su ciega voluntad Desde que vivo en la quinta? Es príncipe, y claro está Que ha de vencer su grandeza», III 3). Demetrio, a su vez, finge con Alejandro interés por otra dama para así poder alcanzar el objeto de sus deseos (II 8). Y no olvidemos, en fin, la mencionada alabanza de la ficción por parte de Irene como remedio popular contra cualquier forma de infelicidad<sup>37</sup>.

• *La restauración del honor a través de la muerte y la aplicación de la ley:*

La cita entre Demetrio y Aurora fracasa, y Alejandro – apelando al honor – cumple con su *obligación*: «Ahora, honor, a la venganza. [...] Que yo ejecute el castigo Manda la ley de honor sacro, Y ya para la venganza Tomo el acero en la mano. [...] Ea, honor, ya llegó el plazo; Ea pues; a andar no acierto, Los pasos yerro temblando; Que un honor escurecido Va dando a ciegas los pasos» (III 14); DEMETRIO: «Hombre o demonio, ¿quién eres?», ALEJANDRO: «Quien lava su honor manchado» (III 15). En realidad, de la ceguera de amor hemos pasado – con la complicidad de la ira («Rayos arrojan los ojos», III 14) – a la ceguera de honor.

Pero hay más: insatisfecho con su venganza, Alejandro invoca su propia muerte por mano de Demetrio o de Greguesco. Al rechazar éstos su petición, Alejandro apela a la responsabilidad del Rey, que restaura su honor («he de restaurar tu honor, Pues a mí me has hecho el cargo», III 18) y le concede la mano de Nise (III 21). Se reestablece, por tanto, el equilibrio inicial: la pareja feliz de enamorados se recompone gracias a la *fuerza de la ley*, a la *justicia* del soberano. Por el contrario, para la otra pareja el precio es muy alto: Aurora paga con la vida, mientras que Demetrio – definitivamente privado del objeto de su amor y consciente de la ausencia total de remedio («Pues, si no hay remedio, vamos», III 18) – se somete al código del Rey entregándole simbólicamente la espada («Para obedecer la traigo», III 18) y acepta su sentencia, o sea, la rígida aplicación de la ley («Llevadle, Filipo, vos, De mi guarda acompañado, Y luego sin dilación En un público teatro Hacedle sacar los ojos. [...] La ley se ha de ejecutar, O viven los cielos sacros, Que con los ojos os haga Sacar el alma, tirano. Ea, llevadle», III 18; «La ley se ha de

<sup>37</sup> Cfr. la nota 22.

ejecutar, Que pierde el honor de ley Si aun por el hijo de un rey Se llegase a quebrantar; Y mejor podrá reinar Ciego él que con ojos yo. Pues a él la ley le obligó, Quien fuere della enemigo Temblará de aquel castigo Que en su rey se ejecutó. No ha de quebrantarse aquí», III 21). Las intercesiones de los vasallos (III 20) y de Alejandro y Nise (III 21) ablandan el rigor del Rey, que corrige su sentencia, alternando castigo y piedad: como *exemplum*, ordena que se saque un ojo al hijo y uno al padre («Dos ojos mandé sacar, Uno el Príncipe ha de dar, Y otro han de sacarme a mí; Piedad y justicia así Tendrán en él igualdad, Pues cuando con majestad Rija el cetro a que le obligo, Tendrá en un ojo el castigo Y en el otro la piedad», III 21).

### 2.3 La moral

Demetrio – que no se preocupa por el honor, no se somete hasta el final (y cuando ya lo ha perdido todo) a la ley (paterna) y sigue obstinado en su *loco amor* por Aurora – acaba perdiendo un ojo. Alejandro – que obedece al Rey y mata, por asuntos de honor, a Aurora – obtiene, al final, su *premio inicial*, Nise. El Rey, por cuestiones de honor, intransigencia y respeto de la ley y de la justicia, pierde, como su hijo, un ojo. De ahí que se le considere «valeroso» («Así la ley cumplir hizo Este valeroso rey», III 21) y no tiránico (no olvidemos que – según el propio Rey – ante un tirano está justificado no respetar la ley: «Mas si en la injuria, la insignia De tirano es la que llevas, No es sacrílega la mano Del que no te la respeta», II 18), pese a que él también sea víctima de su propia intransigencia.

La comedia tiene, como hemos visto, un evidente valor de *exemplum*: «Y si esta historia os agrada, Porque verdadera es, Dad vuestro aplauso al poeta, Que la escribe para que Tengan los hombres respeto A la fuerza de la ley» (III 21). Y a la vez puede ser considerada una *Erziehungskomödie*<sup>38</sup> (valga el neologismo), en la que Demetrio aprende a ser un *buen rey* y no un *tirano*.

### 3. «La traición vengada»

DOÑA BEATRIZ: *La garza soy que huí, Félix el halcón traidor, Que haciendo punta en tu honor, Quiere derribarme a mí.* (II 1)

DON LOPE: *Delitos son insufribles, Don Félix, y al cielo cansan Y al mundo, cuyo castigo Presumo que no le tarda.* (II 15)

<sup>38</sup> La fuerza de la ley y, sobre todo, Primero es la honra son también, como veremos, ejemplos evidentes de *Erziehungskomödie*.

## 3.1 El tema

Una pareja de enamorados (don Diego de Vargas y doña Beatriz) legalizada por el rito y contrato del matrimonio («honesto amor», III 2) es separada de repente por un asunto de honor: don Diego ha herido el mismo día de su boda a don Félix (enamorado no correspondido de Beatriz, pero amado sin esperanza por doña Clara, hermana de Beatriz) y ha sido desterrado a Flandes. De vuelta en Madrid después de seis años, una serie de equívocos levanta sus sospechas sobre la honradez de la esposa. Entre tanto, Félix, que no ha olvidado la *afrenta*, quiere vengarse de Diego. Al final, el honor de la pareja – y con ello su felicidad – es restaurado a través de la muerte (por mano de Diego) de Félix, que, antes de expirar, se casa con Clara.

## 3.2 Los protagonistas frente a amor y honor

## • Las víctimas:

Aquí, como en *La fuerza de la ley*, todos los personajes son también víctimas de alguien y de algo.

Diego y Beatriz son doblemente víctimas inocentes:

el día de su boda: a) de la obstinación, la lascivia<sup>39</sup> y el desprecio del código del honor de Félix, que no acepta la elección de Beatriz (III 2); y b) del código del honor, que lleva a Diego a reaccionar ante la provocación de Félix (CASTAÑO: «Cuando tu necia locura, Que la lloras y condenas, Te obligó al delito honrado De la noche deseada De tu boda», I 1);

seis años después: a) del deseo de venganza de Félix («al fin su muerte restaura Mi honor», II 10)<sup>40</sup>; y b) del código del honor, que lleva a Diego a ver afrentas a cada paso («¿Así se abrasa Mi honor, y tengo vida?», I 9; «aquel delito»<sup>41</sup>, I 10; «(Ya me dais, airados cielos, En vasos de mi honor, veneno en ce-

<sup>39</sup> El propio Félix, en el momento de su muerte, calificará negativamente su amor por Beatriz: «Con pensamientos lascivos Solicité vuestra afrenta» (III 14).

<sup>40</sup> Un deseo expresado con insistente frecuencia por el propio Félix: «vengativo fuego», «Vengativo y envidioso» (I 3); «Entre venganza y amor [...] Llegadme a dar O valor para matar, O para sufrir valor» (I 4); «vengo A matarle en su casa» (I 7); «Para matarle yo basto» (I 14); «Holgárame que viniera, Porque fuera mi venganza Donde recibí el agravio», «Si a Flandes no se pasara, Yo me hubiera satisfecho; Pero ocasiones no faltan» (II 10); «Dadle, don Lope, la espada, Porque entienda que he venido Solo a matarle a su casa; Que presumiendo que un hombre Que hizo una ausencia tan larga, Temiendo que le matase Si se quedaba en España, No se atreviera a salir Al campo, tracé venganzas Del agravio que he callado, Donde no pueda excusarlas La disculpa y el temor» (II 14); «es más fuerte Mi venganza que mi amor!», «Quiero mas de furia armado, Vengarme desengañado, Que disimular perdido», «mi venganza espera», «de otra suerte fuera Deslucirme sin vengarme» (III 1); «venganzas de agravios», «en venganza suya, Queda con el mismo cargo De la ofensa

los.)», I 12)<sup>42</sup> y a Beatriz a preocuparse constantemente de guardar su honor y el de su hermana<sup>43</sup>.

Félix es también – aunque por culpa propia – doblemente víctima:

de Diego: es herido el día de la boda (I 1, III 2) y muerto seis años después; de ahí que, tras el primer lance, se considere, a su manera, herido en el honor. Sin embargo, Félix parece manipular el código para otros fines más dudosos, o sea, para llevar a cabo engañosamente su venganza<sup>44</sup>.

de un amor imposible<sup>45</sup>, cuya persecución obstinada y loca le lleva – como en el caso de Demetrio – a un daño seguro, ya que choca contra el código del

que recibe», «La satisfacción que aguardo» (III 2); «de vengarme trato», «He de afrentar a don Diego», «así, disfrazado aguardo Satisfacerme a mí mismo, Sin que mi fiero contrario Presuma que yo le ofendo. Con esto también alcanzo Venganza de mi enemiga, Pues a quien adora agravio» (III 3); «ya mis venganzas miro Cerca de la ejecución» (III 8). Sobre venganza y furor de Félix cfr. también la nota 57.

<sup>41</sup> El término *delito* – muy utilizado también en las otras comedias (cfr. las notas 32 y 68) – aparece en varias ocasiones referido al honor y al amor: DIEGO: «¡Oh mujer, En cuyo pecho formaron Mi muerte delitos tuyos!» (III 5); BEATRIZ: «Nuevos delitos aumentas Con tu loco desatino», «El delito que he de hacer» (III 6); LOPE: «Solo un tirano, Dionisio, Os diera tan mal consejo; Que en un cristiano es delito Bárbaro» (III 10); INES: «¿No abriremos las ventanas? Ver máscaras ¿es delito?» (III 11).

<sup>42</sup> Otros ejemplos: «Halló mi honor su término en la muerte; Y es tanto el fuego que me cierra el paso, Que me quiero librar, y mas me abraso. La dilación me mata, Y el veneno por puntos se dilata: Y en tantas ansias mías, Mucho puedes, honor, mucho porfias, Pues que tus pasos sigo Y me arrojé a matar a mi enemigo», «¿Hay más extraño Perder de ocasión? ¡Ay honra! ¿Quién tu venganza ha librado En tan invencible espada Y en tan alentados brazos?» (I 13); «Cielos, en naufragios tantos Descubridme limpio el puerto Del honor que estoy guardando; No sea Beatriz quien me ofende» (I 15); «Y ¿cómo no ya no se abrasa La casa a mi honor traidora?» (II 3); «Mi deshonor no sabían», «Que si el delito abonara Y mi deshonor supiera» (II 4); «De mi deshonor testigo», «¡En ciego abismo [...] Camina mi honor perdido!», «solo estribo En el honor que sustentó» (III 10).

<sup>43</sup> BEATRIZ: «Valor y esfuerzo me faltan; Pero mi honor me defiende», «No permitáis que se vaya, Señor; que a mi honor importa» (II 10); «¿Cómo no advertís que cargan En mi honor montes de injurias?» (II 15); CLARA: «Tu severidad honrada», «Siendo tu honor el espejo Donde don Diego se vea», «quedando yo casada, Vienes tú a quedar honrada» (III 6); INES: «tiene Razón en guardar tu honor, Porque es tu hermana mayor» (II 2). Véase también su reacción frente al papel que Clara le aconseja escribir a Félix y que ella considera un *delito* (III 6).

<sup>44</sup> Véase el papel engañoso con el que desafía a Diego, sobre el que volveré más adelante: «Para tomar satisfacción de mi agravio, que se ha dilatado por vuestra ausencia, espero a solas a las espaldas de San Jerónimo. – *Don Félix*» (II 8); «Holgárame que viniera, Porque fuera mi venganza Donde recibí el agravio (*Ap.* Pero ya pienso que paga Mis ofensas con la vida, Porque cuatro hombres le aguardan, Buscados por orden mía; Y al fin su muerte restaura Mi honor)» (II 10). Tendremos más información en los apartados sobre *Honor* y *Engaños*.

<sup>45</sup> He aquí algunos ejemplos: CASTAÑO: «Quisiera Que del necio amor sanara» (I 1); CLARA: «¡Que amor le obligue, Siendo eterno tu desdén, A solicitar tu amor, Hallando en

honor (BEATRIZ: «Y advertid que noble y fiel, Pues que su honor me encargó, Sabré castigaros yo, Y sabrá mataros él», I 3). El resultado último será, efectivamente, la muerte y el matrimonio *in extremis* y reparador con Clara (III 14).

Mas no olvidemos que también Clara es víctima de su amor imposible por Félix, quien, para mayor inri, la utiliza para sus fines. Y que también don Lope de Figueroa – capitán y excelente espadachín, hombre de valor y de honor que, como veremos en el próximo apartado, tiene un papel peculiar en la comedia – es víctima de las manipulaciones de Félix.

De ahí la desdicha de todos: de Félix, por su amor no correspondido, por los celos que tiene de Diego<sup>46</sup> y por su deseo de venganza; de Diego, por ser desterrado el mismo día de su boda, porque cuando vuelve no está Beatriz en casa<sup>47</sup>, por sus celos<sup>48</sup> y, en consecuencia, por el honor supuestamente ofendido; de Beatriz, por la ausencia del marido y por su honor ofendido; de Clara, en fin, por su amor no correspondido y por tener celos de su hermana<sup>49</sup>.

• *De amor, honor y valentía:*

En la comedia hay dos clases de nobles: los valientes – que respetan el código del honor – y los cobardes. Al primer grupo pertenecen Diego («Ya sabéis que sabe España Quién soy», II 16) – con Beatriz («ser quien soy», III 7) – y el capitán don Lope de Figueroa, un personaje peculiar que, por su intransigencia en materia de honor, tiene aquí una función en parte parecida a la del Rey en *La fuerza de la ley*: para él, el honor supremo es el ho-

mi pecho entrada!» (I 3); BEATRIZ (que, para subrayar la imposibilidad de correspondencia amorosa recurre al *adynaton*): «Félix, mi honor os obligue, Si sois noble, a persuadiros Que ablandáis montes de acero Con copos de helada nieve [...] Vuestra ciega pretensión Hace, en vuestro mismo daño, Que tan largo desengaño Os sirva de obstinación»; FELIX: «Aguarda, imposible mío» (I 3); «Que entre sus engaños muera, Pues de sirenas me fio, Seis años!», «Mas terrible es su conquista Que en Flandes, a escala vista, Tregar un valiente muro», «Tan sin esperanza alguna, Que entre mal perdidos bienes, Voy a conquistar desdenes Mas libres que la fortuna» (I 4); «es Beatriz tan cruel Que paga con amenazas Mis bien nacidos desvelos» (II 10); «esta mujer Es prodigio en su firmeza [...] en seis años no he podido, Por piedad o por amor, Alcanzar della un favor» (III 1).

<sup>46</sup> Reproduzco unos pocos ejemplos: «Que es prodigio esta mujer, Pues me ha obligado a tener Aun del mismo tiempo celos!» (I 3); «espero Vengar agravio y celos» (I 8); «Yo dejara tan vengados Mis celos» (III 2).

<sup>47</sup> «Estar fuera de su casa El sol ¿no es desdicha mía?» (I 1); «¿Cómo he de poder vivir, Si yo mis desdichas sigo? Hasta que cierren la puerta Del templo la he de esperar, Por no tener que dudar Cuanto es mi desdicha cierta» (I 5). Palabras que se contraponen casi irónicamente a las afirmaciones iniciales de Castaño: «Que tus dichas solemnes, Pues a Madrid has llegado», «¿Qué desdicha puede ser?» (I 1).

<sup>48</sup> GARCIA: «siendo los celos rayos De la furia que le encienden» (III 3).

<sup>49</sup> INES: «Por celos de mi señora Metiste a Félix en casa» (II 3).

nor militar, fruto de grandes hazañas («Y que soy conocen, En Italia, España y Francia, Don Lope de Figueroa», II 16) y materializado, en el presente, en el respeto de las leyes del duelo («si no reñís bien, he de dejaros, Que quien me trae consigo, Y no riñe como hombre, no es mi amigo», I 7), un campo en el que sin duda sabe moverse mucho mejor que en el amoroso. De ahí que – extraño a los tejemanejes del *triángulo amoroso (malgré lui)*, pero obligado, por su fuerte sentido de la amistad, a actuar (sin darse cuenta) casi de alcahuete – su función sea más bien la de mediador entre las partes. Amigo de Diego y de Félix, *se empeña* en favor de ambos: acepta cubrir la espalda a Félix, ignorando que la puerta (y la mujer) que guarda es la de Diego (I 4, 7, 13, 15, II 7), y acepta el encargo de Diego, sin saber que su mayor enemigo es Félix (II 13); intenta dar una lectura ecuánime de los errores de los dos (de Félix: «De por medio estoy; que basta. – Delitos son insufribles, Don Félix, y al cielo cansan Y al mundo, cuyo castigo Presumo que no le tarda», II 15; de Diego: «Y así, quise, en el peligro De honor y vidas, guardarlas, Templando la furia vuestra Con tan iguales balanzas, Que cuando el valor os sobra Venga a faltaros la espada», II 16) y trata de defender el honor de ambos (de Félix: «Don Lope, ya yo os espero Como a noble defensor De la opinión que he perdido», III 2; de Diego: «el honor, En los que la ley seguimos Del mundo, me está diciendo Que os aconseje lo mismo. Lo que hiciera si me viera Sin honra, y a mi enemigo No pudiera conocer...», III 10). Pero en su mediación hay un vicio de fondo, debido al engaño y a las confusiones fomentadas por Félix. De ahí que fracase su intento de llevar las partes enfrentadas al razonamiento («no basto Con la razón y el consejo», III 2), y su conflicto, confusión y malestar, al no comprender los códigos de los demás y no poder respetar los propios («Escuchando os estoy, y no os entiendo», I 7)<sup>50</sup>. De ahí que Diego llegue a llamarle

<sup>50</sup> La antítesis entre los dos códigos es muy evidente en la lectura que Diego da – al descubrir lo que él considera el doble juego de Lope – de su presunta traición: «Cuando en mi casa descubro A quien al campo me saca Con un papel engañoso, Y con ventaja villana A quien me mate previene, Y cuando el cielo me guarda Para que tome ofendido Tan legítima venganza, – Vos, que os preciáis de mi amigo; Vos, que tenéis prendas tantas De la heredada nobleza Y de la adquirida fama, ¡Permitís que mi enemigo Pueda ocultarse en mi casa! Y cuando en ella le veo Para que mi honor quedara Limpio con la sangre suya, Que así el honor se restaura, ¡Me quitáis las armas vos! ¿Quién, sin la nota de infamia; Quién, sin culpa de traición, Pudiera quitar la espada A quien se da por amigo? ¿Hay en Flandes ni en Italia, Don Lope, escuelas que enseñen A los que profesan armas Tan cobarde estratagemas Lición tan humilde y baja? Mas, porque venganzas mías Mejor por afrentas caigan (Porque las oposiciones Lucen cuanto mas contrarias, Como el sol, que se descubre Mas bien entre nubes pardas), Ha juntado mi fortuna A la afrenta de mi casa Una villana nobleza, Una lealtad agraviada, Una traición conocida, Una burlada esperanza, Una fingida promesa Y una amistad mal pagada» (II 16). Y muy significativa es la respuesta de Lope: «Que vos y el mundo se engaña Si no confiesa por noble La acción que por temeraria Ha-

«traidor» (II 14, 16), término que en la comedia corresponde por principio a Félix.

Al grupo de los cobardes pertenecen, claro está, Félix y Clara. Clara representa la antítesis de su hermana: no respeta el código del honor por ser – como Demetrio en *La fuerza de la ley* y el Rey de *Primero es la honra* – demasiado joven, temperamental y por estar ciega de amor. De ahí que no vacile en mancillar el honor de Beatriz, facilitando el acceso de Félix a su casa (II 1). Así se explica que Beatriz califique de «necio» a Félix y de «mal gusto» la elección de Clara («¡Qué mal gusto, pues te agrada Un necio!», I 3) y la llame «Necia, descortés, villana» (III 7), términos que – puestos en su boca – dictaminan de algún modo la expulsión de su clase social.

Félix es aparentemente *valiente*; en alguna ocasión don Lope le llama incluso «hidalgo» (I 15) y «caballero» (II 16) y reconoce su valor («El ocultarnos no infama Vuestro valor, pues sabemos Que tenéis honra y espada Para reñir con don Diego», II 11). En realidad, el capitán se equivoca: Félix carece de valor para enfrentarse a Diego. De ahí que recurra, como veremos, al engaño; que incluso su nobleza acabe siendo puesta en entredicho<sup>51</sup> y se coloque, por tanto, en una posición muy peculiar, dada su obcecación en un amor imposible, que además le lleva a infringir el código del honor (e.d., el respeto debido a una mujer honesta y casada) y el código militar (e.d., la valentía, o sea, el respeto de las leyes de los duelos sin recurrir a engaños)<sup>52</sup>. De la falta de respeto de esos códigos (que son los de su clase) y,

béis condenado vos. Cuando obligan, cuando llaman A los hombres como yo Las ocasiones, les manda Su mismo valor que acudan Siempre a la parte más flaca. Aunque es Félix caballero, No es de acciones tan bizarras Como vos, no ha hecho pruebas Tan conocidas, que valgan La opinión que vos tenéis Tan adquirida y ganada; Y así, quise, en el peligro De honor y vidas, guardarlas, Templando la furia vuestra Con tan iguales balanzas, Que cuando el valor os sobra Venga a faltaros la espada» (II 16).

<sup>51</sup> Son muy significativas las palabras de Beatriz, que recurre a un *adynaton* para describir la imposibilidad de corresponder a su amor (I 3; citadas en la nota 45): frente a la disyuntiva, un noble antepondría sin vacilar el honor.

<sup>52</sup> Son también muy significativas las palabras de don Lope: «Esperadle en la campaña, Si dél estáis ofendido; Que allí, con iguales armas, Se satisfacen los nobles» (II 10) y las del criado García: «ya sabes que escriben Leyes el amor y el duelo, Que con militar desvelo Satisfacción aperciben A cada agravio, de honor Tan previsto y tan mirado, Que venga el que está agraviado A quedar por superior» (III 1). Y cfr., por otro lado, la respuesta de Félix: «García, también ordena Esa ley en casos tales Que satisfacción de iguales No ha de ser por mano ajena. Cuando con ciego furor, De toda razón desnudo, Por ajena mano pudo Hacelle matar mi honor, Tuvo disculpa el deseo De un yerro desatinado; Mas cuando desengañado De mi amor, mi afrenta veo, Por mi mismo he de abonarme Con quien mi venganza espera; Porque de otra suerte fuera Deslucirme sin vengarme. Mi agravio, si no lo sabes...» (III 1) y sus palabras – pronunciadas aparte – ante el mentís que le entrega Lope: «Quiero ver las firmas todas; Que después veré de espacio El desagravio que firman; Aunque a soldados cristianos No han de consultarse afrentas. Porque fuera injusto caso, Si guiendo leyes del duelo, Firmar venganzas de agravios» (III 2).

por si fuera poco, de su habilidad en utilizar engaños y crear confusiones resulta que Félix es el traidor por antonomasia (BEATRIZ: «La garza soy que huí, Félix el halcón traidor, Que haciendo punta en tu honor, Quiere derribarme a mí», II 1). De ahí que – como Clara – reciba de Diego la calificación de «villano» («quien al campo me saca Con un papel engañoso, Y con ventaja villana», «Una villana nobleza», II 16) y «necio» (I 1, 3, II 2, 10), un epíteto que es utilizado por Diego – y ello es muy significativo – para calificar al vulgo («El vulgo necio y cruel», III 14). De ahí, en fin, el desenlace de la comedia: quien no respeta los códigos tiene que morir para que el equilibrio pueda ser restaurado.

Un apunte final merecen también los criados – los «villanos» (I, 6, III 4) – que, en esta comedia, no se portan siempre de forma canónica respecto a su clase social y parece que respetan el código del honor: Castaño tiene una función un poco parecida a la de Lope, de testigo y elemento razonador. Incluso sabe interpretar la realidad mejor que el ofuscado y cegato Diego (que, sin embargo, le riñe: «No hables mas, que me atormentas Con villanas presunciones», I 6) e intenta disolver las sospechas de su amo hacia su esposa (I 1, 6). Inés, aunque un poco alcahueta, tiene también función razonadora, al intentar mostrar a Clara el objeto real de la pasión de Félix (II 2).

• *De locura a furor, ceguera y errores:*

Como en *La fuerza de la ley*, aquí también es fundamental el concepto de error – nacido del furor – que, junto con amor, ciega e incluso puede llevar a la muerte<sup>53</sup> y que, en este caso, no es consecuencia de la intransigencia del Rey (y de la ley), sino de una serie de lecturas equivocadas de la realidad. Por eso, como veremos, en esta comedia también destaca la función de la oscuridad (respectivamente, de su antítesis: la luz).

Diego está loco por su excesivo sentido del honor («tu necia locura [...] Te obligó al delito honrado», I 1); seis años después, ese mismo furor<sup>54</sup> le lleva a interpretar de forma equivocada todas las *señales* («ciego estoy», I

<sup>53</sup> De ahí el recurso a campos semánticos parecidos: fuego, incendio y afines; sin olvidar un precursor o antecedente ilustre: el *Orlando furioso*.

<sup>54</sup> «Aunque el furor me provoca Será acción cobarde y loca Reñir para no matar; Y en Madrid habrá ocasión. ¡Oh patria, bien me recibes Pues delitos me apercibes, Contra mi honrada opinión!» (I 2); «Halló mi honor su término en la muerte; Y es tanto el fuego que me cierra el paso, Que me quiero librar, y mas me abraso. La dilación me mata, Y el veneno por puntos se dilata; Y en tantas ansias mías, Mucho puedes, honor, mucho porfías, Pues que tus pasos sigo Y me arrojo a matar a mi enemigo» (I 13); «(Todo soy veneno y fuego.)» (II 5); «¡rabiando estoy!» (III 10); BEATRIZ: «que don Lope Le temple el fuego que abrasa El corazón» (II 15); LOPE: «Templando la furia vuestra» (II 16); GARCIA: «siendo los celos rayos De la furia que le encienden» (III 3).

13). De ahí el multiplicarse de las (injustas) sospechas, la (innecesaria) simulación, la invocación de la muerte como remedio y el pujante deseo de venganza junto a frecuentes imágenes relacionadas con el campo semántico de la luz<sup>55</sup>.

Félix y Clara están locos y ciegos sobre todo por amor<sup>56</sup>. Sin embargo, en Félix se añade, como en Diego, el furor de venganza<sup>57</sup>.

La oscuridad (y, por extensión, la ceguera) de los personajes es puesta de relieve aún más por numerosas imágenes simbólicas: Beatriz y Clara salen tapadas a la calle (I 2-3); la noche y las tinieblas (I 3, 6), cuya función es imposibilitar la percepción de la verdad (como las luces apagadas por Demetrio en *La fuerza de la ley*) y allanar el camino a los engaños (I 6); Félix que, embozado, abandona subrepticamente la casa de Diego (I 13) para luego volver otra vez a ocultarse en la misma (II 11); la muerte «oculta, por mano ajena» que Félix prepara a Diego en la emboscada (III 1); la máscara de don Félix (III 3, 8, 10); la muerte velada – «porque al mundo no sean Mas públicos mis agravios» – que Diego quiere para Beatriz a través del veneno (III 5); la sombra nocturna que protagoniza el *exemplum* de Diego (III 5); la fiesta con disfraces, gracias a los cuales quedan disimuladas las maniobras de Félix (III 8, 10).

<sup>55</sup> La luz, símbolo de transparencia y verdad, es celebrada por Lope al referirse a Beatriz («no es la luz tan clara Del sol, como el casto amor Que doña Beatriz os aguarda», II 16) y por la propia Beatriz («Y si la misma verdad, Con ser desinteresada, No os deja el alma informada, No busquéis más claridad. Si en ella hay oscuridad, Mal por mí podrá lucir, Mal os podré persuadir A creerme y a abonarme», III 7). La ira, sin embargo, ciega a Diego («Porque las oposiciones Lucen cuanto mas contrarias, Como el sol, que se descubre Mas bien entre nubes pardas»), que es víctima de un equívoco: «No se engañan Los ojos»: en realidad se engañan (LOPE: «A veces suelen Hacer traiciones al alma», II 16).

<sup>56</sup> He aquí algunos ejemplos referidos a Félix: DIEGO: «su loco desatino» (I 1); «Vuestra ciega pretensión» (I 3); FELIX: «de Beatriz perdido y ciego» (I 7); LOPE: «si estáis tan ciego, Que entre locas confianzas, Os atrevéis a poner Los ojos en esta casa, Sabiendo que tiene dueño Con quien puede honrarse España Por nobleza y por valor» (II 10); DIEGO: «tan loco desafío» (II 13); FELIX: «¡Estoy ciego Tanto en mi loco furor!», «mi loco deseo» (III 1); LOPE: «la pasión Os ha quitado el sentido» (III 2). Referidos a Clara: BEATRIZ: «Clara, ¿estás loca? ¿En qué piensas? Teniendo honra, ¿es bien que ignores Que son tus necios amores Para mi recato ofensas? ¿Tú abres de noche la puerta A un hombre? ¿Tú eres mi hermana? Tu reputación ¿qué gana, Que estos delitos concierta?», «tan ciega y loca estás Cuando tu engaño dilata?» (II 1), «Nuevos delitos aumentas Con tu loco desatino. ¿Qué dices, loca mujer?» (III 6).

<sup>57</sup> «Todo el furor Que encierra el abismo alienta Con su vengativo fuego Mi pecho: he visto a don Diego, Dueño feroz de mi afrenta» (I 3); «¡Estoy ciego Tanto en mi loco furor!», «Quiero mas de furia armado, Vengarme desengañado, Que disimular perdido», «con ciego furor, De toda razón desnudo» (III 1); LOPE: «Quedó rabiando de celos El competidor» (III 2). Cfr. además la nota 40.

• *Sospechas, simulación, engaños y confusión:*

La ceguera, decíamos, es el mejor pábulo de las sospechas (I 5-6, II 5, 11, 16), de la simulación (I 6, 9, 12, II 8, III 4) y del engaño, que – a diferencia de la simulación, siempre deliberada – puede ser también un elemento involuntario (e.d., inducido por otros o por una equivocada interpretación de la realidad). Deliberados son los engaños de Clara para llegar a Félix («con industria<sup>58</sup> incierta, De noche suele hablarme, Y suele con desvelos obligarme, Aunque mis desengaños Me están diciendo que padezco engaños», I 7), incluido el papel que – tras su insistencia – escribe, a regañadientes, Beatriz a Félix («Para que engañado venga», III 6); y deliberado es su autoengaño, al creerse el objeto del amor de Félix (BEATRIZ: «¿Sabes que don Félix trata De mis ofensas no mas, Y tan ciega y loca estás Cuando tu engaño dilata?», II 1): en realidad Clara conoce muy bien la verdad (I 8).

Deliberado es el engaño de Félix para llegar a Beatriz sirviéndose de Clara («importa que agora Le diga a Clara que mi amor la adora, Y que a su puerta llevo Menos ya de Beatriz perdido y ciego; Pues desta suerte, es llano Que entrar podré a gozar del soberano Imposible que emprendo», I 7); deliberados son su manipulación de las informaciones que da a Lope (I 8, 11, 15; «este fue engaño Por divertir a don Lope», III 3), su «papel engañoso» – con el que pretende sacar al campo a su antagonista para que unos sicarios le maten (II 16) –, la manipulación del mentís para echar la culpa de la afrenta a otros (III 2) y el recurso a la máscara para abofetear a Diego (III 3, 8).

Por su parte, Diego cree poder engañar al inteligente Castaño («¡Ah sospechas, No obliguéis a que os publique, Y que el criado os entienda! [...] Pero porque no prevenga Malicias este criado, Le doy lugar a que vuelva», I 6; «¿Vienes loco? (¿Qué es esto, cielos! mis agravios toco.) Muy mal presumes con sospecha incierta; Nadie está en la ventana ni en la puerta. (¿Hay hombre como yo más desdichado? ¿Que llegue a ver mi afrenta mi criado?)», I 9) y a Lope (II 8), medroso de que el vulgo se entere de su honor manchado (II 3). Involuntarios son, por el contrario, los (auto)engaños de Diego, que interpreta mal la realidad (debido, como hemos visto, a la ceguera que producen por los celos, al furor y a una masoquista sumisión al código del honor: LOPE: «os engañan Vuestros sentidos, don Diego», II 14; «vos y el mundo se engaña», «Engañaisos», II 16; BEATRIZ: «engañado Con apariencias tan falsas», II 15) y de Lope, deliberadamente confundido, como hemos visto, por Félix.

<sup>58</sup> El mismo término es utilizado por Félix al referirse a la máscara: «ha de darme en el peligro Seguro paso la industria Para no ser conocido» (III 8).

Del recurso – voluntario e involuntario – al engaño nace, pues, la confusión, *expressis verbis* formulada por Diego y Beatriz<sup>59</sup> y Lope<sup>60</sup>. Una confusión que llega a englobar los códigos, las distinciones sociales<sup>61</sup> e incluso el término *honor*. Basta con ilustrarla con un único ejemplo: Diego se considera honrado por la que cree ser una visita de Lope a su casa («Beatriz, el señor don Lope Viene a honrar aquesta casa Como pudiera yo mismo», II 7; «¡Quedaos, Don Lope, honrando mi casa», II 8), mientras que Lope está (involuntariamente) haciendo lo contrario, ya que está allí para cubrir las espaldas a Félix<sup>62</sup>.

• *Las «señales» de «honor herido» o las afrentas:*

Varias son así mismo en esta comedia las señales de honor herido, que también aquí se irán multiplicando hasta la catarsis final. Aparece, desde un principio, una serie de señales que sobre todo Diego interpreta mal y que contribuyen a construir la afrenta:

– La ausencia de Beatriz al llegar Diego a su casa (I 1) y la aparición de Félix (I 2), que lo inducen a barruntar la posibilidad de una afrenta («¡Oh patria, bien me recibes, Pues delitos me apercibes Contra mi honrada opinión!», I 2; «¿Qué fuera de mi opinión Si a estas horas no estuviera Beatriz en casa?», I 6).

– El balcón y la puerta abierta<sup>63</sup> de la casa de Diego (I 8-13, II 1): gracias a la complicidad de Clara e Inés, Félix puede entrar, mientras que Lope

<sup>59</sup> DIEGO: «¿Puede haber más confusiones? Disculpadme, ingenios sabios, Pues hallo abonos y agravios En unas mismas razones. Tiene de su hermana celos, Y como en fuego se abrasa, No quiere tenerla en casa; Y cuando entre mis desvelos, Tan a costa de mi vida, Dice Inés que su señora La estima, me dice agora Que la case o la despida. ¿Qué enigmas de esfinges veo, O qué coyundas desato? ¿Con qué Babilonia trato? Con qué ilusiones peleo?» (II 5); «En más confusiones Mi entendimiento se enlaza» (II 6); BEATRIZ: «En tantas confusiones, donde yo Soy tan sin culpa la causa» (II 15).

<sup>60</sup> «¡Hay semejantes sucesos! Por fábula imaginada Lo ha de juzgar quien lo oyere», «Entre confusiones tantas» (II 7). De ahí que éste reproche su conducta a Beatriz, cuando ésta, en realidad, dice la verdad; que se sienta autorizado a *advertir* – a fines correctivos – a Beatriz (II 9); y que llegue incluso, como hemos visto, a dar consejos malos: p.ej., a Félix que se esconda en casa de Diego o a Diego que lance su espada en el grupo, a la ciega (II 12, 14, III 10).

<sup>61</sup> Véase el diálogo entre un indignado Diego y Lope (donde vuelven, y ello es significativo, las imágenes de la luz, del sol y afines) citado en la nota 50.

<sup>62</sup> Una confusión que se materializa también a escala verbal a través de múltiples juegos de palabras en torno a los términos *agravio/desagravio, afrenta/honor, engaño/desengaño, venganza, ofensa, infamia* y afines, en los razonamientos de Beatriz y Diego (II 15, III 7), de Diego y Lope (II 16, III 10), de Lope y Félix (III 2) y de Clara y Beatriz (III 6).

<sup>63</sup> El valor simbólico de la puerta queda ilustrado en la función de Lope de *guardar la puerta* («ya me empeño A guardaros la puerta», I 7; «Pues aunque vengáis volando, No ha-

(que le está cubriendo las espaldas y está convencido de que el objeto de su amor es Clara) no reconoce a Diego debido a la oscuridad y le impide el acceso (I 13).

– El semblante turbado de Clara, sorprendida por la inesperada llegada de Diego («Turbado el semblante. Información es bastante, Cuando faltara el oído», II 3).

Este primer grupo de señales convence a Diego de la real posibilidad de una afrenta<sup>64</sup>. La confusión suya (y de Lope), debida a una cada vez más

béis de pasar de aquí, Porque estos umbrales guardo», «Negarle a un hombre la entrada De su casa», «Es fuerza que cierre el paso», «Que guarda esta puerta un monte», I 13; «el hidalgo A quien yo guardé la puerta», I 15; CASTAÑO: «en viendo la casa, [...] Miró puertas y ventanas Como si fuera alarife Llamado para tasallas», II 6), el muy alusivo deseo de violarla de Félix (LOPE: «¿Habéis de entrar?», I 7; FELIX: «Es la primera vez que a hablarla he entrado», «Abre, por Dios, Inés, abre la puerta», I 8; LOPE: «¿Abren la puerta?», I 10; INES: «Entrad», I 11; LOPE: «anoche en vuestra casa [...] Entró un hombre», «A hablaros a vos entraba Quien me descubrió el secreto», II 9; «Este es quien anoche entraba A visitaros, Señora», II 10; DIEGO: «vos sabéis A lo que ha entrado en mi casa Don Félix...», II 16) y el deseo legítimo de Diego («He de entrar yo», I 13). Sin olvidar que Félix ya entró en casa de Diego la noche de su boda: «entrando [...] En su casa, donde tantos Principales caballeros Honraban los desposados» (III 2). Paralelamente Clara cumple un gesto muy atrevido: BEATRIZ: «¿Tú abres de noche la puerta A un hombre?», «El vulgo ¿Qué dirá, llegando a ver Que entra de noche en mi casa?», «Quien de noche entrar le ve, Bien la afrenta presumió; Que hasta saber que entró, Sin preguntar para qué» (II 1); INES: «Metiste a Félix en casa» (II 3); CLARA: «entrando en casa Don Félix...», BEATRIZ: «¿A qué ha de entrar?», CLARA: «Tu papel le ha de llamar [...] Y en entrando han de obligalle A ser mi esposo o matalle» (III 6).

La función protectora de la puerta (respectivamente de la ventana) se vislumbra también tras la atenta lectura de la realidad de Castaño: «Que he visto en la ventana, Y también en la puerta...» (I 9), «A la puerta llegó», «¡A creer se resuelve Que en su casa no entró!» (I 12), «Cuando a la puerta llegaba...» (II 6), una lectura que, sin embargo, produce reticencia en Diego: «Nadie está en la ventana ni en la puerta» (I 9), «¿Quién lo imagina, Si yo le visto revolver la esquina?» (I 12).

Nótense – en este mismo contexto – también las repetidas alusiones a la casa como símbolo de la protección del honor femenino, al convento y a la clausura: DIEGO: «Estar fuera de su casa El sol ¿no es desdicha mía?», CASTAÑO: «Si monja tu esposa fuera, Y encerrada no estuviera, Era ocasión de temer» (I 1); CASTAÑO: «Agora, que el sol se ausenta Para dar luz a los indios, Estar en su casa es fuerza», «Ya estará en casa», DIEGO: «Qué fuera de mi opinión Si a estas horas no estuviera Beatriz en casa» (I 6); BEATRIZ: «O pondrá freno a tus bríos La clausura de un convento» (II 1); DIEGO: «Dicen que tienes intento De entrar... [...] En un convento» (II 3); INES: «Todas estamos En tan estrecha clausura, Que se cierra a la oración la puerta» (II 4); BEATRIZ: «Que esté Clara en un convento, Porque en él su casamiento Se concertará mejor» (II 5); INES: «¿No abriremos las ventanas? Ver máscaras ¿es delito? O ¿quieres que parezcamos, En clausura, capuchinos?» (III 11).

<sup>64</sup> El monólogo de la escena I 16 es ilustrativo de cómo, basándose en el código del honor, uno puede llegar a construirse un infierno recurriendo al masoquismo: de una supuesta verdad («verdad, desengaño», «traigo Con sospechas, evidencias Del más lastimoso agra-

equivocada interpretación de la realidad (II 5-6), crece paralelamente al multiplicarse de las señales que he llamado *clímax* (y a la acumulación de desgracias)<sup>65</sup>, que en realidad son casi todas estrategias de Félix para alcanzar sus fines:

– El papel de desafío enviado a Diego (II 8, 13). En realidad, Félix aprovecha doblemente (y dolosamente) la ocasión: para organizar la emboscada contra Diego (y vengarse) y para penetrar en su casa (II 10). De ahí deriva la función desencadenadora del papel:

una serie de casualidades genera confusiones y equívocos (un caballero advierte a Diego de la emboscada, Diego vuelve inesperadamente a casa para buscar armas mejores y se encuentra con Félix, II 12-16);

el primer intento de venganza de Félix fracasa (II 13);

el primer intento de Diego también (lo impide la intervención de Lope, que le quita la espada, II 13-14);

el desengaño de Félix (la frustración le lleva a dirigir su deseo de venganza también hacia Beatriz: «es más fuerte Mi venganza que mi amor!», «He de mudar pensamiento: Ya es venganza mi afición», «Quiero más de furia armado, Vengarme desengañado, Que disimular perdido», III 1)

el recurso deliberado al engaño (que será la causa principal de su muerte), muy bien simbolizado por las señales *clímax* siguientes:

– La falsa información que Félix da a Lope sobre la convocación de Diego para el duelo en el campo (III 2).

– La máscara de Félix, símbolo de la estrategia engañosa («ha de darme en el peligro Seguro paso la industria Para no ser conocido», III 8), e.d.: el recurso a un código distinto del código del duelo<sup>66</sup>. De ahí la función desencadenante de la decisión de recurrir al disfraz:

Félix quiere manipular la función del mentís de soldados y caballeros (e.d., de los representantes de la ley) para sus oscuros fines (III 2-3): debido a su función de confirmar oficialmente su honor, el mentís exime a Félix de la sospe-

vio Que inventó la desvergüenza, Que imaginó el desacato») deriva una supuesta afrenta («Cayeron sobre mis hombros Montes de injurias y agravios», «mi afrenta», «La imagen es de Beatriz, La que está tejiendo el lazo De la infamia que la culpa», «Bella imagen desleal», «traidor», «lastimoso agravio»), de la que consigue la rendición y la muerte: «corazón rendido», «Enemigos exteriores», «Que yo muera», «tantos habéis querido Matar a un hombre sin manos», «Mi enemigo está en mi pecho», «es tan cruel, que sabrá Matarme», «Porque me mate la guardo».

<sup>65</sup> INES: «Señora, mayor desgracia, Temo», BEATRIZ: «¿Puede traer más desgracias No haber cometido culpa?» (II 11); «(Parece que están los cielos Eslabonando desgracias Para quitarme la vida.)» (II 13).

<sup>66</sup> Sin olvidar que, como hemos visto antes, Félix aparece embozado (I 13) y se oculta en casa de Diego (II 11): se trata de otras formas de engaño (y cobardía).

cha de la afrenta que está urdiendo («Los que firmaron En este papel, declaran Mi honor por seguro y salvo En la común opinión», III 3);

quiere culpabilizar de la afrenta a Diego a dos caballeros con los que tuvo un desafío por cuestiones de herencia (III 3);

y quiere, en fin, aprovechar la confusión generada por la fiesta para ocultar su afrenta («Entre los demás, me libro, En confusión ordenada, de presumir el delito», III 8).

– El papel que Beatriz escribe a Félix, tras las insistencias de Clara (III 6) y cuyas funciones varían según los códigos: para Clara representa la salud, el éxito positivo del asunto (III 6); para Beatriz, lo contrario (III 8). De ahí que tenga también una función desencadenante:

una casualidad confirma su efecto negativo: Diego descubre el papel (III 7); el descubrimiento produce la *confesión* de Beatriz (III 7), que pone en evidencia la verdad y sus posibles interpretaciones (reaparece la oposición *claridad vs oscuridad*);

la *confesión* genera paradójicamente otras confusiones (DIEGO: «Las satisfacciones son Las que sin ellas he oído, porque la mayor ha sido No darme satisfacción», III 7).

– El bofetón de Félix enmascarado a Diego, al amparo de la fiesta de disfraces («un bofetón Delante de mil testigos Me dio un máscara, y huyendo, Buscó por seguro asilo La confusión de los otros Donde, como en laberinto, De mis ojos se ha librado», III 10): es una venganza sin honor, que a su vez desencadena:

la confusión de Diego que no sabe quién puede ser el autor («permite Que a quien afrentarme quiso Conozca», «Ciego estoy, consejo os pido», «¡En ciego abismo, Con dudosas prevenciones Camina mi honor perdido!», III 10);

la confusión de Lope sobre la autoría del acto, al ser desorientado por la engañosa información de Félix («Que él no pudo ser os fío, Pues me dijo que os sacara Mañana al campo, y estimo Su valor y su buen trato», III 10);

la invocación de la muerte por parte de Diego al estar, de momento, incapacitado para restaurar su honor («Cielo airado, De mi deshonor testigo, Dame la muerte», «Daré mi pecho a los filos Desta espada», III 10).

• *Venganza y restauración del honor o la muerte como «catarsis»:*

La muerte, invocada, tanteada y husmeada a lo largo de toda la comedia, aparece, al final de la pieza, en todo su valor simbólico de total oscuridad, fruto del error, de la confusión y del engaño. Sin embargo, la casualidad (una casualidad que tiene trazas de justicia divina: DIEGO: «¡Cielos, qué nuevos prodigios Advierte el alma!», III 14) y la confusión generan casi paradójicamente el orden: Diego, actuando a ciegas, hiere mortalmente a Félix, camuflado en el grupo en disfraces («Yo, Beatriz, he muerto a un hombre», III 12); el



«ciego laberinto» (III 10) representado por la fiesta permite, contra toda lógica, dar en el blanco (de ahí que el cada vez más confundido don Lope exclame: «¡Caso extraño, Que jamás ha sucedido Su igual!», III 14)<sup>67</sup>.

Con la muerte se restauran verdad y honor (DIEGO: «la verdad me ha dicho La seguridad del alma, Que ha sido el mejor testigo», III 12; «Con vuestra muerte acredito Mi honor contra las ofensas Que de mi esposa ha tenido El vulgo necio y cruel», III 14). En su confesión final Félix

a) da fe de su traición y, a la vez, de su conversión: herido mortalmente, busca la casa de Diego – la misma casa que en repetidas ocasiones había allanado – como refugio final y lugar último de expiación de sus culpas («Don Diego, A vuestra casa he venido Para que, muriendo en ella, Pague en ella mis delitos»);

b) admite sus errores («Con pensamientos lascivos Solicité vuestra afrenta, Y avergonzado y corrido De no lograr mis deseos, Quise que su dueño mismo Con su afrenta me pagara El bien que juzgué perdido»);

c) reconoce la honestidad de Beatriz («El sol que alumbra en los cielos No es mas puro ni es mas limpio Que el honor de vuestra esposa»);

d) admite ser el autor de la afrenta enmascarada («Yo mismo os di el bofetón»);

e) acepta el veredicto que considera divino («Para que asombre el castigo del cielo, por vuestra mano Yo muero»);

f) perdona públicamente a Diego, rescatándole así del riesgo de un segundo destierro («y mil veces digo Que os perdono», III 14).

Pero hay más: al casarse con Clara estando a punto de morir, acepta el código de la nobleza y restaura el honor de la mujer que nunca ha amado (BEATRIZ: «No es elección acertada, Pues nobleza y sangre heredas; Que si casada no quedas, Has de quedar deshonrada», II 1).

### 3.3 La moral

Quien no respeta el código del honor y no se porta en conformidad con su clase social, muere como Félix, o termina como Clara, en un convento. *La traición vengada* tiene también, como *La fuerza de la ley*, un evidente valor de *exemplum*:

CASTAÑO: Bravo caso para escrito.  
LOPE: Donde el ingenio y el arte  
Dirán con ejemplos vivos,  
Que no hay plazo que no llegue,  
Aunque haya tiempo infinito.

<sup>67</sup> Y que – en homenaje al carácter cíclico de la comedia – tiene su correspondiente en la exclamación inicial – «¡Suceso extraño!» – de Castaño (II 2).

CASTAÑO: Ni deuda que no se pague  
Aunque dure el tiempo siglos. (III 14)

Una conclusión que, en más de un aspecto, recuerda la de *El burlador de Sevilla*.

Como Demetrio en *La fuerza de la ley* y como el Rey en *Primero es la honra*, Félix en el momento de máximo riesgo *rinsavisce*, se convierte, pero en su caso a la metamorfosis sigue la muerte.

## 4. «Primero es la honra»

ALMIRANTE: [...] es un vidrio la honra, Que le quiebra quien le lava! [...] Porcia de todo este mal Aunque inocente, es la causa. Muriendo Porcia no hay riesgo, Patria y honor se restauran. [...] Pero primero es la honra. ¡Oh ley dura y desdichada, Que al inocente condenas, Y sin delito le infamas! (II 16)

### 4.1 El tema

Porcia, hija del Almirante, y su primo Federico, noble hombre de armas, se aman y quieren casarse («justo placer», I 6); sin embargo, el Rey de Sicilia – que se ha casado con la Reina sólo por razones de estado, aconsejado por el Almirante – está locamente enamorado de Porcia e intenta con cualquier medio conseguir el objeto de sus deseos. Se trata, por tanto, de una situación de alto *riesgo*; un *riesgo* generado además por el propio Rey, que con su pasión ciega ofende el honor de cuatro nobles y pone en peligro la corona. Al enterarse de la afrenta, el Almirante decide restaurar el honor eliminando la causa del *deshonor*, e.d., inmolando a su hija («Muriendo Porcia no hay riesgo, Patria y honor se restauran», II 16<sup>68</sup>), que, sin embargo, so-

<sup>68</sup> El término *riesgo* – frecuente en las tres comedias junto con *honor* (*decoro*), *delito* (con el significado de *ofensa* o *afrenta*; cfr. las notas 32 y 41) y *exceso* (cfr. la nota 81) – aparece, como los otros términos, tanto en contextos amorosos como políticos y es utilizado con gran fruición sobre todo por el Almirante: «Porque canten a un balcón; Que no ofende la intención Donde no puede la mano. En otra casa no ignoro Que ofensa el cantar sería, No, Federico, en la mía, Guardada de mi decoro; Que quien porque eso ha sentido Forma en su casa querella, Presume que hay riesgo en ella Por donde ser ofendido» (I 4); «otro riesgo hay mayor, Que vuestra corona tiene» (I 9); «el mayor riesgo es faltar Un rey a su obligación [...] Y cuando este riesgo quiera Despreciar vuestro valor [...] ¿Cómo olvidáis, riguroso, La deuda de su hermosura Y la obligación de esposo?», «una pasión, que tan poco Os debisteis al principio? Pues tantos riesgos...» (I 10); «de miro sin el riesgo De mi honor» (III 5). Un riesgo, hay que subrayarlo, que el Rey, por cuestión de códigos, no entiende: «¿Riesgo? ¿qué decís? Hablad» (I 9), «¿Qué riesgos? ¿Es alguno más que el mío?» (I 10) y que el Almirante, al principio, ni por un instante asocia a su hija.

brevive a las heridas causadas por su padre. La Reina, por su parte, so pretexto de sacar a Porcia de su desesperada situación, la esconde en una aldea, menos por razones altruistas que con la esperanza de que el Rey sane de su furor amoroso. Mas el remedio no es tal: la pasión del Rey arrecia, Federico, desesperado, decide quitarse la vida y el Almirante es condenado a muerte. Al fin la Reina revela la verdad, acepta que el Rey tenga otros amores y se dispone a entrar en un convento. Pero el Rey se da cuenta de sus errores, aprueba el matrimonio de Porcia y Federico y promete a la Reina un cambio de actitud.

#### 4.2 Los protagonistas frente a amor y a honor

##### • Las víctimas:

En sustancia, todos los personajes principales son víctimas del comportamiento despótico del Rey y del código del honor. Sin embargo, ni siquiera el Rey se salva: también él es doblemente víctima de su amor imposible por Porcia<sup>69</sup>, antes y después de su supuesta muerte, debido al crecer de su sufrimiento amoroso (de ahí que tengan especial sentido las sentenciosas palabras de la Reina: «El querer sin esperanza Fineza es del corazón; Pero el morir por perderla Ni es fineza ni es valor», III 1)<sup>70</sup>. Por tanto, el com-

El término *delito* se repite con harta frecuencia referido al Rey, el único personaje que en realidad comete infracciones: ALMIRANTE: «Nunca a su rey repitió Sin libertad un delito», «El delito No es el mal, sino el remedio Mal aplicado al peligro. Ya el delito os aconsejo: Que de dos males precisos, El menor» (I 10); REY: «Porcia, yo no hago el delito (Si esto lo es), sino tu misma» (II 4); «Señora, mi sentimiento Al veros no es adversión Que os tengo, sino pesar De ver mi delito yo, Debiéndoos tantas finezas Como reconozco en vos» (III 1); PORCIA: «¿Qué razón dará [...] De adorar donde es delito, Y no amar donde es fineza?» (II 4); REINA: «Honesta su pasión con el delito» (III 1). Cfr. además: FEDERICO: «en lo que niega Hay delito que le toca», «tomas De un delito, que es fineza, La venganza muy costosa»; PORCIA: «es sentencia loca Dar por hecho en mí el delito Solo porque el me enamora» (I 6); ALMIRANTE: «Que al inocente condenas, Y sin delito le infamas!» (II 16), «Con mi delito castigué mi exceso» (III 5); LAURA: «Entre los que quieren fino Es delito la decencia» (III 2); PORCIA: «ya es mayor delito mi dureza» (III 7).

<sup>69</sup> Algunos ejemplos: PORCIA: «Conmigo no puede» (I 6); REY: «ardor tan imposible Como el que en mi pecho veo» (I 9); «un imposible conquisto» (I 10); PORCIA: «noble resistencia», «¿Posible es que no le canse Mi desdén, que aun a mí misma Me hubiera cansado ya, A costarme diligencia?», «Me da a mí la resistencia» (II 4); REINA: «Díceme que se resiste» (refiriéndose a Porcia) (II 8); «huyes lo que yo sigo» (típica antítesis del canon amoroso), «a huir su amor te resuelves», «Los desdenes que le haces», «Tú con rigor le traes ciego», «¿Es, Porcia, acaso un despego Mas airoso que un favor?», «tus desdenes», PORCIA: «nunca mi corazón Hizo más por obligarle, Que no oírle ni mirarle Ni tenerle inclinación» (II 9).

<sup>70</sup> Sobre el concepto de *fineza*, cfr. el próximo apartado.

portamiento del Rey no está en conformidad con los cánones de su estatuto, que le obligaría a tener en alta consideración los conceptos de fineza, valor y capacidad de discernir y sancionar. Pero el Rey es, al mismo tiempo, víctima de la razón de estado (simbolizada aquí en el intransigente Almirante): por ella ha sellado un matrimonio forzado y ha procedido de forma indigna (ALMIRANTE: «el mayor riesgo es faltar Un rey a su obligación», I 10).

La Reina es también víctima de un amor no correspondido (y, en consecuencia, del rigor con que el Rey la trata), del sufrimiento que le produce el dolor del Rey, del rigor del código del honor y de la *fineza* (que la lleva a renunciar a su esposo y a elegir el convento: «yo por él he hecho La fineza más costosa», III 16).

Federico es así mismo víctima del Rey, que quiere quitarle a su amada, y de su sumisión al código del honor, que le obliga – pese a sus temores – a aceptar la misión que le encomienda el Rey y a alejarse de Porcia.

Porcia es víctima del Rey, que la deshonra al tratar de conseguirla como mero objeto de sus deseos; de la intransigencia del padre<sup>71</sup>, que no vacila en sacrificarla («Yo soy, Señor, quien la ha muerto, Porque sepas, si me agravia, Cómo previene mi honor El peligro de una mancha», II 20) y en confirmar que volvería a repetir el parricidio («cuando considero El peligro de mi honor, Tanto en mi furor me enciendo, Que no solo arrepentido No estoy del haberla muerto, Mas si la volviera a ver Viva con aquel empeño, Otra vez a puñaladas La volviera a matar», III 5); y también de su propia sumisión al código del honor, que la obliga a aceptar la dilación de su boda por orden del Rey («Yo, Señor, sin albedrío Estoy para esos efectos», I 11), la muerte por mano de su padre («Si eso es cierto, No solo hicisteis muy bien, mas si no lo hubieras hecho, Yo misma las puñaladas Me diera, viven los cielos, Antes que perder mi honor», III 5) y a mantener, muy a pesar suyo, el secreto de la Reina («a callarlo me obliga De mi propio honor el riesgo», III 4).

El Almirante – en realidad origen y causa, por sus cálculos y su intransigencia, de todas las desgracias – es, ante todo, víctima de su propio código del honor y, en un segundo tiempo, del comportamiento del Rey, que, cegado de furor amoroso, se ha vuelto – como Demetrio en *La fuerza de la ley* – «tirano» («me lo estorbó el poder De un tirano», III 5)<sup>72</sup>.

De ahí la desesperación, la desdicha de los personajes: por su amor imposible, por las afrentas que tienen que sufrir o por su sumisión al código del honor. De ahí su situación de no-vida<sup>73</sup> y su búsqueda de la muerte como

<sup>71</sup> «En ti es ley Obedecer y callar» (I 5).

<sup>72</sup> Sobre el significado del término *tirano*, véanse las notas 33 y 77.

<sup>73</sup> Veamos algunos ejemplos: PORCIA: «¡Yo voy sin alma!» (I 11); FEDERICO: «¡Cielos, sin alma respiro!» (I 12); REY: «Tú, que sin alma me dejas» (II 4), «¡Ya estoy sin mí!» (II

remedio último; una muerte invocada por el Rey, por el Almirante, por Federico y por la Reina (TORREZNO: «Todos se van a morir. ¡Jesús, qué de muertos andan!», II 20). Paradójicamente, sin embargo, la que será sentenciada a muerte será Porcia (ALMIRANTE: «Morir en esta demanda Será el remedio postrero», «Muera pues. [...] ¡Qué terrible es el remedio Cuando está haciendo al que sana Mas horror la medicina Que el peligro de la llaga!», II 16).

• *De amor, honor y fineza:*

REINA: *Ya sabéis vos lo que a un noble Ciega un despecho de honor* (III 1)

LAURA: *Entre los que quieren fino Es delito la decencia* (III 2)

El Rey, cual *auctoritas maxima*, tendría que ser el máximo tutor en cuestiones de honor y respeto de la ley (MARQUÉS: «Que no le está bien a un rey, Que es custodia de la ley, Publicar un galanteo De una hija de un almirante A quien Sicilia pregona Que debe mas tu corona Que el cielo al nombre de Atlante», I 1; ALMIRANTE: «el mayor riesgo es faltar Un rey a su obligación», I 10). De ahí, por tanto, que el Rey deba velar por el honor de la Reina: es su legítima esposa, una mujer de honor y le debe además el trono; de Porcia: es así mismo mujer de honor, hija de distinguida y valiente persona y la prometida de Federico; y de la casa del Almirante, tan digna de respeto como el palacio real (ALMIRANTE: «Tú hiciste necio conceto, Porque esta casa por ley, Siendo la de un almirante, En decoro, semejante Es al palacio del Rey; Y el que lo mira discreto, Mas que un exceso ha de hallar Antes que llegue a pensar Que la pierden el respeto», I 4)<sup>74</sup>.

Sin embargo, el Rey – a pesar de las responsabilidades que acabamos de mencionar – no respeta ni el honor de la Reina ni tampoco el del Almirante y el de su hija. De ahí que sean muy significativos los conocidos términos e imágenes relacionados con el campo semántico de la afrenta (*riesgo, delito, atrevimiento, infamia* y afines)<sup>75</sup> y referidos exclusivamente al comportamiento del Rey que abusa palmariamente de su poder (*se excede*)<sup>76</sup> y se con-

10); LAURA: «el Rey [...] es un bulto de piedra en lo suspenso» (III 1); ALMIRANTE: «Muera pues. Sin alma (¡ay Porcia!) Pronuncio aquesta palabra; Pero quien esto sentencia Bien se ve que está sin alma» (II 16), «A tus pies está Un cuerpo, Señor, sin alma; Un alma, Señor, sin vida, Pues la que tuve me falta [...] Manda cortar mi cabeza; Que pues sin vida me matas, Lo mismo será, Señor, Que cortar la de una estatua», «Vamos; que no va a morir Quien ya murió por su fama» (II 20); REINA: «el alma peligrá» (I 8).

<sup>74</sup> Nótese la ironía: el Almirante ni siquiera duda del comportamiento del Rey.

<sup>75</sup> Cfr. las notas 32, 41 y 68.

<sup>76</sup> Sobre el significado del término *exceso*, véase la nota 81.

vierte en tirano<sup>77</sup> (FEDERICO: «Su poder es quien me asombra», PORCIA: «Pues ¿qué puede?», FEDERICO: «Ser tirano», I 6).

Así se explica que *aplace* el matrimonio invocando razones militares, aleje a los dos principales protectores de la honra de Porcia e intente cometer una grave infracción: el allanamiento de morada (PORCIA: «Esto es traición», II 4)<sup>78</sup>. El Rey sale de la situación apelando al amor, cuyo código contrapone al del honor («el pecho que más te adora Es el que más te respeta», II 4). Porcia, para protegerse de su acoso, intenta jugar una última carta y recurre al mismo código («Mi razón sigue otra senda, Y de las leyes de honor A las de amor apela», II 4), consciente de engañar al Rey y a sabiendas de que quiere buscar la protección de la Reina. Es por eso que el cenit del abuso de poder está en la orden de sacar a Porcia del palacio (TORREZNO: «Luego al sacrificio irá Porcia», II 12). De ahí, en fin, que la afrenta resulte aún más ultrajante cuando el Almirante y Federico regresan victoriosos de la misión, conscientes de su obligación primera: rendir homenaje al Rey (ALMIRANTE: «La obligación primera es, Federico, Besar al Rey la mano», FEDERICO: «No replico A tan justa atención», II 13).

Por su parte, el Almirante – hombre leal (II 16) y valiente (I 8-11, II 16, III 5) – es víctima de un excesivo sentido del honor (condensado en el *exemplum* del caballero español por él citado en la escena II 16): por eso llega a condenar a su hija, aun sabiéndola inocente y admite que, si necesario fuera, volvería a matarla. De ahí que su monólogo – que concluirá con la implacable sentencia – esté construido exclusivamente en torno al término *honor*, invocado desde un principio («Consultémosle, honor mío», II 16):

[...] es un vidrio la honra,  
Que le quiebra quien le lava!  
[...]  
Porcia de todo este mal,  
Aunque inocente, es la causa.  
Muriendo Porcia no hay riesgo,  
Patria y honor se restauran.  
Muera pues [...]  
Pero primero es la honra.  
¡Oh ley dura y desdichada,

<sup>77</sup> El mismo término – aplicado, como vimos, a Demetrio (cfr. la nota 33) como sinónimo de *mal Rey* y perteneciente también, como sabemos, al repertorio amoroso (cfr., p.ej., II 4, III 1, 7) – es utilizado aquí por el Rey, referido al Almirante (II 15, 19); por el Almirante, referido a sí mismo después de haber matado a Porcia (III 5); y, referido al Rey, por el Almirante (II 16, III 5), por Porcia (II 13, III 4) y por Federico (III 6).

<sup>78</sup> Sobre este tipo de violación, que bien conocemos por Demetrio en *La fuerza de la ley* y Félix en *La traición vengada*, véase más adelante el apartado *Señales*.

Que al inocente condenas,  
Y sin delito le infamas!  
Muera pues. [...]  
¿No habrá muerte  
Menos cruel y más blanda?  
No, que se arriesga mi honra  
Si un instante se dilata.  
Hacia mí viene. Huye, Porcia;  
Huye de aquí; pero aguarda,  
Valor, primero es la honra;  
Muera yo y viva mi fama. (II 16)

En fin, como hemos visto, Porcia, llega incluso, dada su honradez, a justificar el delito de su padre (III 5) y, aunque sufra por no poder revelarse a él y a Federico, respeta hasta el final el secreto de la Reina (III 4).

Directamente relacionado con los conceptos de honor (y de nobleza) y de amor (aunque no sólo), el concepto de *fineza* – que ya hemos hallado en las comedias precedentes, pero que aquí está mucho más desarrollado – nos recuerda muy de cerca el amor cortés (la *fin'amors* provenzal). Como el honor, la *fineza* es respetada por todos<sup>79</sup>, excepción hecha del Rey, que, aunque sea consciente de su alcance y significado («Con mi fineza me impido Llegar a templar mi ardor, Porque no es fino el amor Que puede ser atrevido», «A pagarte mi dolor Vengo; que, aunque a mi fineza Tú se lo das como injuria, Yo le admito como deuda», II 4), llega incluso a crear *confusión* en torno al concepto<sup>80</sup>, como en el diálogo con Porcia:

REY: Solo que a morir me alientes  
Pido; este alivio te deba;

<sup>79</sup> Referida a Federico: PORCIA: «¿no fuera mas airosa Fineza que tú le dieras A mi fe aquesta victoria?» (I 6); FEDERICO: «ser fino amante, Y quitarle a mi tormento, Con una muerte de alivio» (III 6).

Referida a Porcia: FEDERICO: «Aunque me culpes, Señora, Añadiendo esta fineza» (I 6); PORCIA: «mi secreto No agravié esta fineza» (III 7).

Referida a la Reina: «Cantad, pues, y divierta su tristeza, Aunque no me agradezca la fineza», REY: «¡Oh cuánto siento Que de la Reina el amor Haga finezas por mí Que no paga el corazón!», REY: «Debiéndoos tantas finezas Como reconozco en vos» (que se contraponen a los versos «sin vos, de infeliz muero, Y de grosero con vos», donde el término *grosero* representa el exacto contrario de *fino*; III 1); REINA: «Eso intentó mi fineza», «yo por él he hecho La fineza más costosa» (III 16).

<sup>80</sup> De ahí el empleo irónico que del término hacen los demás personajes al referirlo al Rey: FEDERICO: «en sus canciones tu nombre Por mas fineza pregona» (I 6; *publicar* una afrenta – como hace el Rey al organizar un concierto para Porcia, I 1 – equivale a ignorar las leyes de *fineza*); REINA: «Desde aquellas finezas Que acaso eran fingidas, Espero las segundas» (I 8); TORREZNO: «Este rey está muy fino» (I 12).

Que si te ofendo es venganza,  
Y si te obligo es fineza [...]  
Porcia, yo no hago el delito  
(Si esto lo es), sino tu mesma. [...]  
PORCIA: (Que hay pechos de tal mal gusto,  
Que solo porque les ruegan  
Dejan el bien que los busca,  
Y aman el mal que los deja);  
¿Qué razón dará [...]  
De adorar donde es delito,  
Y no amar donde es fineza?  
[...] ¿dónde cabe, Señor,  
Que ser amado pretenda  
Quien lo desagradecido  
Viene a alegar por fineza? [...]  
Se venza, Señor, por todo,  
O finalmente, se venza  
Por lo que me quiere, y haga  
Por mi honor esta fineza.  
REY: [...] Aunque sea tan costosa  
Yo te ofrezco la fineza. (II 4)

Una confusión debida al hecho de que el Rey, en un primer momento, parece aceptar las razones de Porcia y someterse al código de la *fineza*. Luego, al revelarle Porcia su amor por Federico, se irrita y sucumbe a la violencia de los celos («Mas si por otro me dejas, Para perderte el decoro Me dan los celos licencia. Puedan pues lo que no el ruego La ocasión y la violencia», II 4). De ahí la amarga e irónica conclusión de Porcia: «Toda la injuria en mi pecho Borrás con esa fineza» (II 5).

Por su parte, otra figura femenina, la Reina, intenta así mismo ilustrar al Rey el significado de la palabra:

El querer sin esperanza  
Fineza es del corazón;  
Pero el morir por perderla  
Ni es fineza ni es valor. [...]  
Que el no haber ningún remedio  
Es el remedio mayor.  
Desesperarse en la pena  
No es acción digna de vos,  
Porque es dar a los sentidos  
Mas poder que a la razón.  
Viendo que el dolor es mío,  
Fomentarle es gran rigor:  
Que yo el no amarme os disculpe,

Pero el maltratarme, no.  
 Por cortesano y galán  
 Os templad en la pasión;  
 Cuidad, Señor, de la vida,  
 Que la perdéis por los dos. [...]
 La vitoria del olvido  
 La da el tiempo a la razón;  
 Si habéis de rendirla al tiempo,  
 Dádsela a vuestro valor,  
 O a mis ojos, si ellos pueden  
 Para que os deba mi llanto  
 Lo que no puede mi amor. (III 1)

*Fineza* puede, por tanto, significar también, como en el caso de honor, renuncia o incluso muerte. Es por *fineza* por lo que la Reina decide renunciar al Rey y retirarse a un convento. Es por *fineza* por lo que Federico quiere morir, para reunirse con Porcia. Es, en fin, por *fineza* (debida sobre todo a la Reina) por lo que el Rey ablanda – después de haber recobrado la razón – su intransigencia y permite el feliz desenlace.

• *De locura a furor, ceguera y errores:*

También en esta comedia sufren los personajes de locura, furor y ceguera, debido a su pasión amorosa o – como en el caso del Almirante – a su excesivo sentido del honor. Esos excesos generan errores: el Rey yerra por su pasión<sup>81</sup> y por el furor que su doble frustración (el amor no correspondido y la supuesta muerte de Porcia) desencadena; y también, en parte, debido a su juventud<sup>82</sup> y a su matrimonio forzado, como se desprende del parlamento inicial, construido sobre una serie de afirmaciones convincentes (enfaticadas mediante la forma verbal «veo»), que, sin embargo, son inmediatamente puestas en entredicho por la *correctio* «mas»:

REY: Pero es tal mi ceguera,  
 Que arrastra mi voluntad  
 A todo mi entendimiento.  
 Ya veo la estimación

<sup>81</sup> Precisamente, la pasión es definida en el texto como *exceso*: ALMIRANTE: «esta casa por ley, Siendo la de un almirante, En decoro, semejante Es al palacio del Rey; Y el que lo mira discreto, Mas que un exceso ha de hallar Antes que llegue a pensar Que la pierden el respeto» (I 4); REINA: «el despecho del dolor que lloro Le obliga a que atropelle mi decoro Y el odio de su reino; pues su exceso Y el ver que al Almirante tiene preso De tan injusto y riguroso modo, Le ha quitado el amor del pueblo todo. Y al verse en tal conflicto, Honesta su pasión con el delito, Por ser hecho en palacio, de tal suerte, Que temo, Laura, que le dé la muerte» (III 1).

<sup>82</sup> ALMIRANTE: «Que es mozo el Rey, y ha errado Inadvertido o mal aconsejado» (I 8).

Que debo a mi esposa bella;  
 Mas ¿he de dejar por ella  
 Abrasar mi corazón?  
 Ya veo que al Almirante  
 Debo conforme amistad,  
 Amor, fineza y lealtad,  
 Siendo en mi reino el Atlante;  
 Mas si Porcia es mi homicida,  
 ¿Cómo quieres que en sus ojos  
 Prefiera yo sus enojos  
 Al peligro de mi vida? (I 1; la cursiva es mía)

He aquí, por tanto, su error (término reemplazado en otros lugares por otros afines, como *engaño* o *delirio*)<sup>83</sup>. Por ello la decisión de sacar a Porcia del palacio es considerada por uno de sus ayudantes, el Marqués, un «grave error»; pero el Rey – persistiendo en su ceguera – contesta: «¿Cómo error? Cuando me veo Morir desesperado. ¿Puede ser algún cuidado Mayor que yo?» (II 11).

Así se explica, en fin, que, en su ya mencionado diálogo con Porcia, llegue a considerar errores las razones de la joven (el término «agudezas» – muy en boga en el período en que Moreto redacta la comedia – se contrapone a los *delirios* del Rey):

[...] si yo he errado el modo  
 De obligarte, también yerras  
 El de reportarme tú  
 Con razones tan atentas;  
 Porque ¿cómo puede ser  
 Que, oyendo tus agudezas,  
 Si te adoro por hermosa,  
 Te deje yo por discreta?  
 Que tienes razón he visto;  
 Pero con ella me empeñas,  
 Porque me enamoras más  
 Con el modo de tenerla. (II 4)

Por lo demás, la ceguera y la sinrazón<sup>84</sup> del Rey no cesan tras la supuesta muerte de Porcia, como podemos apreciar sobre todo en la larga respuesta del Rey a la Reina, que – por estar centrada en la confusión (nótese los tér-

<sup>83</sup> REY: «Almirante, esta pasión No es pasión, sino delirio» (I 10); ALMIRANTE: «Vos divertido, Señor...; Mas yo supondré el error» (I 10). Sobre el término *engaño*, véase el apartado siguiente.

<sup>84</sup> De ahí que adquieran marcada funcionalidad afirmaciones aparentemente paradójicas, como, p.ej., «Para él, muerta Porcia, está más viva» (III 1).

minos «confusión», «sé», «no sé», «razón», «sinrazón») – representa, amén de un compendio de las características de la ceguera y la locura hasta aquí mencionadas, el contrapunto perfecto de las «agudezas» precedentes de Porcia:

Ni el serlo ni el *enmendarlo*  
 Está en mi mano, pues son  
 Acciones de un *albedrío*,  
 Sin quien padeciendo estoy.  
 [...] conociendo mi *error*,  
 Hasta romper las cadenas  
 Ha probado la *razón*.  
 Mas yo no puedo, yo muero;  
 [...] Yo me veo en el estado  
 Más infeliz que se vio,  
 Fluctuando entre congojas,  
 La nave de la *razón*.  
 De aborrecer quien ama  
 O amar al que aborreció  
 Sobre cuál es mayor mal  
 Hay una *incierto cuestión*,  
 Y es tan cruel la malicia  
 De mi destino traidor,  
 Que por no *errar* el más grave,  
 Me los junta todos dos.  
 Yo aborrezco siendo amado;  
 Mas no a vos, Señora, no,  
 Sino a mí, y aborrecido  
 Adoro una *sinrazón*.  
 Mas aunque digo que adoro,  
 No sé si adorando estoy,  
 Ni si es ya amor quien me mata  
 O la desesperación.  
 Lo que *yo sé* es que me abraso,  
 Que mi muerte es mi dolor,  
 Que ya soy... Pero *tampoco*  
 Sé yo de mí lo que soy.  
 Ni qué hay en mí. Finalmente,  
 Es tanta mi confusión,  
 Que si algo sé cierto es solo  
 Que no sé *entenderme yo*. (III 1; la cursiva es mía)

El Almirante, por su parte, comete errores debido al exceso de amor patrio y a su ciega sumisión al código del honor de los valientes (III 5). Los errores de Federico son causados por sus celos, que le ciegan y le llevan a

interpretar mal el supuesto papel de Porcia ante el concierto que el Rey le ofrece (I 6). También se equivoca la Reina, que cree que puede conquistar el amor del Rey escondiendo a Porcia (III 1).

Esos errores (o *culpas*)<sup>85</sup>, unas veces directos, otras indirectos, llevan a los protagonistas a las puertas de la muerte: el Rey (en error deliberado) desea morir para poner fin a su sufrimiento; el Almirante (así mismo en error deliberado) acepta la sentencia de muerte del Rey (una sentencia, decíamos, directamente relacionada con su excesivo sentido del honor: por su consejo, el Rey se ha malcasado, a Porcia se la supone muerta y Federico desea morir); Federico anhela la muerte para poner fin a su sufrimiento y poder unirse a su amada, debido a un doble error: la supuesta muerte de Porcia y el atrevimiento del Rey; Porcia, en fin, debe ser inmolada para salvar su honor y el del padre, debido a los errores del Rey y de su propio padre.

Directamente relacionados con el tema de la ceguera están, en fin, tanto el simbólico motivo de la oscuridad o la sombra (sinónimos – también en *La fuerza de la ley* y *La traición vengada* – de encubrimiento, incompreensión, simulación, engaño) como su antítesis, la luz:

– La luz de las antorchas permite reconocer al Rey como autor de la afrenta del concierto (I 3).

– Porcia es la luz, el sol (*vs* la nube, que sería la Reina, I 10)<sup>86</sup>, símbolos ambos de vida (de ahí que su desaparición equivalga a la muerte para todos) (II 4, 18-19).

<sup>85</sup> Otro término muy frecuente en la comedia: REY (culpabiliza al Almirante): «Y vos, que tenéis la culpa, Si mi dolor os agravia, Pagad la pena de ver Que yo aliente mi esperanza» (II 15); (no culpabiliza a la Reina): «Desta culpa no sois parte, Pues cuando os vi, ya mi amor Había labrado el hierro De su tirana prisión» (III 1); REINA (no culpabiliza al Rey): «Tampoco os culpa mi amor, Porque lo que en mí es destino También puede serlo en vos» (III 1); REINA (no culpabiliza a Porcia): «mi amor no te culpa; Que no tienes tú la culpa De nacer yo desdichada. Mas aunque sin culpa estás, No hago poco en reportarme» (II 9); PORCIA (frente a las culpas presumidas por Federico): «No soy yo quien le comete» (I 6); (frente a las culpas presumidas por el Rey): «Eso ¿ha sido culpa mía?», «Pues supóngame culpada, Si eso ha de aliviar sus penas» (II 4); (frente a las culpas presumidas por el padre): «¿Por qué sin culpa me matas?» (II 17); ALMIRANTE (culpabiliza a sí mismo): «Quedo en la de mi culpa, que es más fuerte» (III 5), «Pues vivo como culpado» (III 12).

<sup>86</sup> REY: «es la nube que me estorba El sol cuyos rayos sigo» (I 10); «Sol dormido, en quien procura La noche lucir desmayos, ¿Cómo encubiertos tus rayos Dan más luz a tu hermosura?», «mas me alumbra La misma luz que me ciega» (II 4); FEDERICO: «Cielos, que hacíais de Porcia Las luces de la mañana, Muerto el sol, ¿qué espera el día? ¿Cómo la noche no baja? Pero no salgan las sombras; Que todas las luces claras La noche de mi tristeza Para obscurecerlas basta. Turben mis quejas el aire, Eclipse las luces altas Mi aliento» (II 18); «Muerta está, Señor, la aurora; Que la luz que la acompaña Es la que en sus desperdicios Hurtó a sus ojos el alba» (II 19); ALMIRANTE: «quita el velo Del rostro, que sol tan puro Está ofendido encubierto» (III 5).

– En varias ocasiones el Rey intenta encubrir sus acciones, porque sabe que son improcedentes y deshonorosas: simula su dolor ante el Almirante, desviando el discurso sobre los levantamientos de Mecina (I 9); silencia al Almirante la entidad de su amor (I 10); se acerca embozado y de noche a casa de Porcia (II 1) y sigue oculto la discusión entre Porcia y el gracioso Torrezno (II 3).

– La Reina, por su parte, intenta también encubrir la verdad (de ahí su «secreto»<sup>87</sup>: oculta a Porcia en una aldea y la disfraza de villana (III 1, 4-6).

– Porcia, a su vez, se presta al juego de la reina: disfrazada se acerca a la torre donde está encarcelado el Almirante (III 4) y disfrazada se oculta entre los árboles, espionando a Federico que se dispone a morir (III 6-7).

Sin embargo, la imagen más significativa relacionada con el tema de la luz es la de la «antorcha del desengaño» de la escena final, que simboliza el entendimiento *in extremis* del Rey («¡Oh luciente antorcha Del desengaño, que alumbras Cuando más tu luz importa!», III 16).

• *Sospechas, simulación, engaños y confusión:*

El gran maestro en el arte del engaño y de la confusión es el Rey, que engaña deliberadamente al Almirante con afirmaciones confusas sobre su pasión amorosa (I 10) y le aleja (con Federico) de Palermo so pretexto de su valentía (I 11). Engaña a Porcia, argumentando contra su resistencia y llevando a cabo un evidente cambio de registro que pretende convertir a la víctima en verdugo (II 4). Así se explica la ya mencionada respuesta de Porcia, que con agudeza denuncia – recurriendo a la oposición entre razón y sinrazón – la confusión creada por el Rey: después de haber intentado defenderse a través del razonamiento y convencer al Rey de la necesidad de desengañarse, opta, al constatar el fracaso de su intento, por la misma técnica, e. d., el engaño. Ante las locas insistencias del Rey, admite aparentemente su culpa y acepta ser víctima del engaño: para salvarse le promete el acceso a su casa, pero huye en busca de la protección de la Reina (II 5). Ofendido por el doble juego («Ya fue su engaño traidor», II 10), el Rey reacciona trastocando definitivamente todos los registros:

REY: Dime, ingrata, ¿este desdoro

Añades?

PORCIA: Señor, tu alteza

<sup>87</sup> REINA: «la industria mía Lo dispuso de suerte que el entierro De secreto se hiciese», «Viniendo solo a verme de secreto En traje de villana» (III 1); «Viendo a Porcia con indicios De la vida que ya goza, De secreto la curé» (III 16); PORCIA: «ofender a la Reina En no guardar el secreto» (III 4).

No ofenda aquí su grandeza,

Siquiera por su decoro.

REY: ¿Por qué decoro, homicida,

Si tu traición viendo estoy?

PORCIA: ¿Traición es el ser quien soy?

REY: Sí, quitándome la vida.

PORCIA: ¿Yo la vida?

REY: Y con vileza.

PORCIA: ¿De qué suerte?

REY: En ser traidora. (II 10)

• *Las «señales» de «honor herido» o las afrentas:*

Como en las otras dos comedias, aquí también hay varias señales relativas a la afrenta, perpetrada en general por el Rey, el personaje, como hemos visto, que más y mayores daños y ofensas genera:

– El concierto («indicio», I 6): FEDERICO: «este ejercicio, Que con señales de vicio, Suele a veces ser virtud?», TORREZNO: «Si esto es virtud y agasajo, Y a tu dama se le aplica, Será una virtud que pica» (I 2)<sup>88</sup>; FEDERICO: «Dando a sus balcones Música en necias canciones» (I 4)<sup>89</sup>.

– Las espadas desenvainadas de Federico y del Marqués, consecuencia de la afrenta del Rey («A tan soberbia arrogancia Se castiga desta suerte», II 2) que tendrán su contrapunto en la daga del Almirante cuando *mata* a Porcia (II 16-17).

– Los conocidos símbolos de la inviolabilidad del ámbito doméstico (respectivamente de la accesibilidad)<sup>90</sup>: la ventana (a la que va dirigida la música, I 1); el balcón (I 4, 6) y la puerta (I 3); la casa en general en cuanto símbolo de espacio íntimo y protegido: de ahí el intento de acceso del Rey y la promesa de Porcia (II 1, 3, 4, 5) y su huida (II 13); el palacio real como elemento sustitutivo de la casa, con función protectora gracias a la presencia de la Reina («Yo, Señora, sin defensa De mi padre y de mi esposo, Busco tu pecho piadoso Por escudo de mi ofensa», II 9), de donde el Rey la manda sacar (II 14).

<sup>88</sup> Véanse al respecto las antítesis centradas en el doble sentido del término *malo*, que ponen en evidencia – desde la perspectiva popular del criado Torrezno (que, en cuanto a capacidad de lectura de la realidad, tiene un papel un poco parecido al de Castaño en *La traición vengada*) – el nivel potencial de peligro (o *riesgo*) del concierto: «en coplas malas; Que malo a ser buenas, fuera; Y hacer a una dama bella Un galán, lleno de amor, Malas coplas, es peor Que torear mal por ella» (I 4).

<sup>89</sup> El concierto organizado por el Rey tendrá su contrapunto en la música de la Reina, en la Jornada final, para *divertir* al Rey, postrado por la muerte de Porcia (III 1). Hay, sin embargo, también un contrapunto popular-paródico: LAURA: «¿qué quieres ahora?», TORREZNO: «Ser tuyo», LAURA: «¿Y ¿qué me darás?», TORREZNO: «Concierto ante todas cosas» (I 7).

<sup>90</sup> Cfr. la nota 63.

– La mirada que el Rey dirige a Porcia (REINA: «De ella no aparta los ojos; Ya di un paso en el indicio»<sup>91</sup>, I 11).

– El *demudarse* del Rey en dos ocasiones: al pedir la Reina licencia para el matrimonio de Porcia con Federico (REINA: «Todo el color ha perdido; Ya hay otro testigo más», I 11); y al hallar a Porcia en el palacio con la Reina («Pues, Señor, ¿vos demudado? [...] ¡Que esto estén viendo mis ojos!»), II 10).

Pese a ello, el Rey se las ingenia para considerarse ofendido al no ser correspondido en su amor: por el pavoroso acto del Almirante, por el retrato de Porcia – que encuentra al lado de Federico, que se ha desmayado (y que enciende su deseo de venganza)<sup>92</sup> – y por el engaño de la Reina.

• *La restauración del honor o el «rinsavimento» del Rey:*

Al final, el verdadero remedio será, sin embargo, la revelación de la verdad por parte de la Reina: el Rey recobra la razón, finalmente se desengaña, reconoce sus errores y se arrepiente («el arrepentimiento Que mis yerros me ocasionan», III 16). De ahí la ya mencionada invocación final a la «luciente antorcha Del desengaño, que alumbras Cuando más tu luz importa!», metáfora de la razón (y de la vida) recuperada.

Pese a las afrentas y los errores, el desenlace es positivo para todos: Porcia y Federico se pueden casar al fin (REY: «Federico, dale a Porcia La mano») y restablecer su honor (y, en consecuencia, el del Almirante). El Rey se compromete a amar a la Reina, salvando así su honor, el de su esposa y el reino («yo prometo al cielo Que en mi amor se reconozca Tal enmienda, que ella sea La satisfacción más propia»). De ahí el reconocimiento y el homenaje final del Almirante: «De vuestras plantas heroicas Beso mil veces la estampa».

<sup>91</sup> Es interesante también el contrapunto popular de Torrezno (cuya función es a menudo la de quitar dramatismo a las situaciones) que recurre a similitudes del mundo animal: «Mas parece de hito en hito Gato que acecha ratón», «Sí, ya te tiene entre dientes», «Mira si estás en su boca, Pues tragarte no ha podido» (I 11), «Pues toro en la plaza» (II 1), «Tengo un queso, y un ratón Hay muy grande, que le acecha; Y si hoy falta de allí el gato, Presumo que me le pesca» (II 2), «Porque el ratón Ya ha asomado la cabeza» (II 3); «por venirse acá, Huyó el gato y dio en las brasas» (II 12), «Por Dios que le cogieron en el queso» (II 14).

A la actitud del Rey hacia Porcia se contraponen su actitud hacia la Reina: «Cuando estoy a sus ojos Me agravia con la vista, Pues para mas tormento Me ven y no me miran» (I 8); «Más huye de mi vista y más le sigo, Más ciego en su deseo Cada instante le veo [...] Y con tantos enojos, Que ya no le recata de mis ojos?» (III 1).

<sup>92</sup> «Pues ¿qué aguarda mi despecho Que, de mi furor llevado, Con este puñal sangriento A este traidor no le clavo Aquel retrato en el pecho? [...] Muera!» (III 8).

#### 4.3 La moral

La comedia celebra, en primer lugar, el triunfo del amor justo, e.d., el amor fino y respetuoso con los códigos de honor de la pareja de enamorados y con el amor de la Reina; rechaza el amor insano del Rey (que es también el amor de Demetrio en *La fuerza de la ley* y de Félix en *La traición vengada*), paradigma de la falta de respeto por código alguno. Así se debe entender la cordura final, la madurez, el *rinsavimento* final del Rey, que aprende a ser un *buen rey* y un *buen marido*. De ahí que también esta comedia pueda ser considerada una especie de *Erziehungskomödie*.

#### 5. Conclusiones (y propuestas de investigación)

El análisis pormenorizado de las tres comedias elegidas es sólo – y así deberá ser considerado por ahora – un primer acercamiento a la tematización del concepto del honor en tres obras significativas del autor. Resumir lo dicho en las páginas precedentes o volver sobre ello no viene aquí al caso. Sí cabe quizá recordar que el honor como alegoría (o símbolo, imagen o metáfora) de la presión social perdura y prevalece todavía hoy, si bien en parte bajo otras formas, estructuras y configuraciones. Considero con Arellano que, en literatura – y en el ámbito del arte *sensu lato* –, el «potencial expresivo y emotivo» del tema del honor «como metáfora dramática del laberinto de la presión social» sigue teniendo gran relevancia, tanto más si tenemos en cuenta que se trata de mecanismos «monstruosamente» autónomos en los que «la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir»<sup>93</sup>.

Tampoco cabe volver sobre otros aspectos hartos tratados por la crítica, por lo que me centro exclusivamente en diez puntos que aquí deseo acentuar, referidos sólo parcial e indirectamente a las tres obras elegidas:

1. *La fuerza de la ley* (1644) pertenece, claro es, al subtipo de comedias de honor con «final infeliz»<sup>94</sup>. Por el contrario, *La traición vengada* y *Primero es la honra*, comedias de las que se desconoce la fecha en que fueron escritas, forman parte de las tragicomedias de honor de «final feliz»<sup>95</sup>.

2. En *La fuerza de la ley*, el desenlace se presta a la interpretación, debido a un elemento singular e insólito: el rey entiende castigar el delito de su propio hijo y ordena que se le vacíen los ojos. Sin embargo, mitiga el castigo cediendo – cual (supuesto) acto de magnanimidad – a las instancias y

<sup>93</sup> ARELLANO, *Calderón y su escuela dramática*, cit., p. 28.

<sup>94</sup> Para más detalles, véase DE TORO, *De las similitudes y diferencias*, cit., pp. 403-434.

<sup>95</sup> Más información en DE TORO, *De las similitudes y diferencias*, cit., pp. 454-469.



súplicas de sus vasallos: ordena que le saquen a él mismo uno de sus ojos y otro a su hijo. Veíamos, sin embargo, que se trataba de una mera táctica sutil y maquiavélica para poder realizar sus ambiciones políticas: ampliar las fronteras de su reino mediante el matrimonio de su hijo<sup>96</sup>.

3. En *Primero es la honra* es el rey quien deshonra a Porcia, protagonista femenina e hija del Almirante, asesor real y, a la vez, causante (como el monarca) de la desgracia y, por añadidura, víctima de su propia concepción del honor. En ese doble conflicto o dilema radica, precisamente, la razón del deshonor, primero, y la imposibilidad de regenerarlo o restablecerlo, después, por ser impracticable la venganza al tratarse del rey. De ahí que se trate, como decía, de una «situación de alto riesgo»: a) el rey es pieza clave del orden social; y b) el Almirante *restaura* el honor inmolando a su propia hija. Ni que decir tiene que esta situación – en la que una salida airosa es impracticable – puede ser entendida como una crítica abierta a la institución y, a la vez, cual alusión precisa e inobjetable a la larga y nutrida tradición de quienes habían señalado sin ambages que no cabía anteponer el linaje a la virtud. Antonio de Torquemada había sido uno de los primeros que habían especificado y expresado el cambio con contundencia en sus *Coloquios satíricos*, publicados, en Salamanca, en tiempos del Emperador<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> Me contento con señalar lo consabido: en la sociedad estamental el rey (o la institución real) revestía la función de *fons honorum* (no importa si nacía de un venero sobrenatural llamado *voluntad divina*). Sea como fuere, creo que acierta Maravall cuando, refiriéndose a las Españas del siglo XVII, observa: «Por mucho que se insista en su origen divino y se conserven ceremoniales de origen eclesiástico, en tal tipo de sociedad no son órganos de carácter sacerdotal los que definen y conservan el orden, sino el rey y los nobles que en él se apoyan. Supone, por tanto, un considerable grado de secularización. En España, por eso, aunque aparentemente predominante la presencia del elemento eclesiástico, es el político el que prima y aquél le queda subordinando – lo que quiere decir que no se confunden» (J. A. MARAVALL, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979, p. 62).

<sup>97</sup> El libro es de 1533. Reproduzco un pasaje significativo, recogido por Maravall en el libro citado: «Lo que concluyo es que todos somos hijos de un padre y de una madre, todos sucesores de Adán, todos somos igualmente sus herederos en la Tierra, pues no mejoró a ninguno ni hay escritura que de ello dé testimonio; de lo que nos hemos de preciar es de la virtud, para que por ella merezcamos ser más estimados, y no poner delante de la virtud la antigüedad y nobleza del linaje, y muy menos cuando nosotros no somos tales que nos podemos igualar con los antepasados, porque, como dice San Agustín, no ha de seguir la virtud a la honra y la gloria, sino ellas han de seguir a la virtud. [...] y es lo que dice Séneca: que no hay esclavo ninguno, que si se pudiese saber quiénes fueron aquellos de quien procede, comenzando de muchos tiempos atrás, que no se hallase por línea recta venir de sangre de reyes o de príncipes poderosos, y que así no hay rey que no venga y sea descendiente de sangre de esclavos, que, según las vueltas del mundo [...] que no hay razón para que queramos heredar los mayorazgos y no las virtudes de aquellos que los ganaron con ellas, y gozar de lo que ellos gozaron por la prosperidad de las riquezas y no porque tengamos el mismo valor en las personas» (MARAVALL, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, cit., pp. 48-49).

4. No se me escapa que las tragicomedias de honor son, también, convenciones teatrales<sup>98</sup> y, por tanto, literarias, en las que confluyen, amén de múltiples elementos que tienen sus correspondencias y correlaciones en la realidad, otros aspectos no menos numerosos, fruto de la invención.

5. Chauchadis muestra que, en los siglos XVI y XVII, la llamada ley del duelo tenía una relevancia considerable en el comportamiento de los hombres de honor españoles. En las conclusiones de su documentado y minucioso estudio, reúne cinco lecturas dominantes (en parte levemente contradictorias, debido a sus variadas y heterogéneas procedencias y al hecho de que se basan en fuentes que manan de veneros múltiples y hartos distintos) en cinco párrafos que cabe reproducir al menos parcialmente, debido a su transparencia, concisión y oportunidad (págs. 467-468):

1.<sup>a</sup> «La loi du duel est une loi diabolique. Elle a son point de départ dans les futilités du point d'honneur, se développe selon une surenchère des offenses totalement irrationnelle, et aboutit inexorablement à la mort du prochain. [...] elle se heurte de front à la loi évangélique, en prônant la vengeance et le refus du pardon. Elle est une façon de tenter Dieu [...]. Elle fait passer l'honneur avant la vie»

2.<sup>a</sup> «La loi du duel est une loi chevaleresque. Elle a son fondement dans les privilèges anciens qui autorisaient le chevalier à faire sa propre justice»

3.<sup>a</sup> «La loi du duel est un code de savoir-vivre, spécialement adapté à la noble, qui se sent humiliée lorsqu'elle règle ses affaires d'honneur par l'entremise de la Justice officielle»

4.<sup>a</sup> «La loi du duel est une loi parallèle qui bafoue la loi officielle»

5.<sup>a</sup> «La loi du duel est une convention littéraire [...]. Dans la fiction théâtrale, la loi du duel s'ouvre rarement sur une problématique, et dans les quelques cas où cela arrive, c'est pour trouver une issue harmonieuse, où le courage que le gentilhomme a manifesté comme adepte de la loi du duel sera mis au service de la monarchie»

6. Huelga decir que las cinco lecturas dominantes apuntadas dan pie a numerosas variantes e interpretaciones.

7. La Justicia, que dependía sustancialmente de los letrados, condenaba el comportamiento de una nobleza que hacía burla del derecho positivo y de la legislación en vigor.

8. Alfonso de Toro muestra en su fundamental estudio que el tema del

<sup>98</sup> Chauchadis desarrolla este aspecto en relación con la ley del duelo: «La loi du duel est une convention littéraire et plus particulièrement théâtrale. [...] Elle régit les actions des protagonistes nobles, tandis que les personnages subalternes ou méprisés, valets, paysans comiques, marchands témoignent d'une totale incompréhension à son égard. Le personnage noble de la *Comedia* ne peut échapper aux exigences de la loi du duel, même s'il est amené à protester contre sa barbarie» (*La loi du duel*, cit., p. 468).

honor adquiere en los siglos XVI y XVII categoría de mito, y que el «sistema cultural español» se distingue de los demás sistemas europeos debido precisamente a ello: «la problemática del honor [...] no alcanza» en los sistemas culturales europeos «un estatuto mítico»<sup>99</sup>.

Considerando los resultados de Alfonso de Toro como referencia obligada y partiendo de ellos, creo que cabe formular una hipótesis de trabajo que podría revelarse prometedora: rastrear y analizar los aspectos y elementos constitutivos del *mito dramático-literario* más característicos y relevantes correspondientes a un corpus de tragicomedias de honor suficientemente amplio y representativo. Dicho corpus estaría integrado por aquellas obras que presentan aspectos y motivos novedosos sobre el asunto y que son susceptibles de ser analizadas con vistas a la elaboración, formalización y el establecimiento de una posible *gramática del honor*. Y digo gramática considerando como tal la descripción detallada y puntual del funcionamiento de un determinado número de elementos capitales en sintonía con unas normas combinatorias precisas y una época concreta (los siglos XVI-XVII).

¿Estaría justificado el término gramática en una acepción y en unos textos y contextos como los que aquí especifico? Considero que sí, puesto que gramática significa, también, compilación, relación enumerativa, clasificación y explicación de las interrelaciones y del funcionamiento de una nutrida serie de elementos en concordancia y sintonía con unas reglas y unos patrones que permiten combinaciones, variaciones y permutaciones de los elementos de un conjunto determinado, aquí constituido por un corpus de estructuras, dimensiones y complejidad considerables. Dichos elementos responderían a un conjunto de reglas o principios que a su vez podrían constituir o formar un sistema.

9. Huelga decir que la elección de ese corpus respondería, en un primer momento, a determinados criterios relativos al concepto de canon literario. Y puesto que toda definición del canon literario es precaria – en literatura (como en los demás dominios del arte) carecemos de un decálogo para calibrar el grado de adecuación o discrepancia de ese ente abstracto llamado norma y apreciar y clasificar en consecuencia –, la lista de obras selectas correspondería, ante todo y en primer lugar, a títulos prestigiosos que han sido referencias ineludibles en la formación y en la crítica y ciencia literarias. Se trataría, por tanto, de títulos que se estudian, editan y leen con regularidad,

<sup>99</sup> DE TORO, *De las similitudes y diferencias*, cit., p. 476.

<sup>100</sup> «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuáles méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (J. L. BORGES, *Sobre los clásicos*; el pasaje citado se halla en el último párrafo del último ensayo de *Otras inquisiciones* [1952], en *Obras completas*, II, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 301-303).

por lo que corresponderían exactamente a la conocida definición borgiana de clásico<sup>100</sup>, de la que subrayo tres expresiones que constituyen la terna básica de la cultura literaria: «previo fervor», «misteriosa lealtad» y «generaciones de los hombres»; e.d.: texto clásico, lector y tiempo.

La elección de los títulos que no forman parte del grupo de las obras prestigiosas – que, como decía, son consideradas referencia ineludible y configuran el marco canónico y referencial en el criticismo literario – responderá a criterios sumamente complejos; la mera enumeración de esos criterios desbordaría con creces el espacio de que dispongo, por lo que la dejo para una próxima ocasión.

10. He señalado al comienzo que Ignacio Arellano ha mostrado que las funciones y los tratamientos del honor tienen una relación directa con los distintos subgéneros y tipologías de las comedias. Es más, a su juicio, en el caso concreto de Calderón, autor de piezas arquetípicas y «gran maestro del honor», «se perciben tratamientos muy diversos en dramas como *El médico de su honra* y en las comedias de capa y espada, donde el honor se mira desde un prisma cómico»<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> ARELLANO, *Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope*, cit., p. 28. Véase también su ensayo *Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada*, «Cuadernos de teatro clásico», 1 (1988), pp. 27-49.