

**HONOR – DESEO – SEXUALIDAD Y ESTRATEGIAS DE SUBSTITUCIÓN Y DE  
SUBVERSIÓN EN LOS DRAMAS ESPAÑOLES E ITALIANOS DE LOS SIGLOS XVI Y  
XVII**

**0. Prolegómenos**

Quisiera comenzar con algunas observaciones previas para ubicar mi ponencia dentro de la temática del congreso y del propósito que ésta persigue.

En mi estudio *De las similitudes y diferencias*<sup>1</sup> llegué al resultado de que la unidad semiótico-cultural-epistemológica, incluso mítica, del ‘honor’ se encontraba en diversas disciplinas y en muchos contextos literarios, por ejemplo, también en la narrativa, como motor de acciones, y era un tema que por mucho tiempo, aliado a otros temas importantes de la época, por ejemplo en Italia al tema de la pasión y la prudencia como módulo trágico, y en España a la limpieza de la sangre como módulo tragicómico, siendo las razones en este caso no solamente genéricas o poetológicas, sino epistemológicas. Según mi opinión, el conflicto del honor no se dio en España dentro de la tragedia, al contrario de Italia, sino en particular en la tragicomedia, con la excepción de *La desdichada Estefanía* de Lope de Vega<sup>2</sup>, una posición, claro está, que diverge de los intentos de la crítica, particularmente anglosajona, de tratar de convertir algunos dramas de honor en tragedia, como veremos a continuación<sup>3</sup>.

- 
- 1 Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1998, anteriormente en alemán en 1993 en la misma editorial. De esta investigación hemos hecho una serie de préstamos y citado una serie de obras.
  - 2 LOPE DE VEGA CARPIO, *La Desdichada Estefanía. Tragicomedia famosa* (1604), en *Obras de Lope de Vega (BAE CXCVIII)*, editado por M. Menéndez y Pelayo. Madrid 1967, vol. XIX, pp. 73- 122.
  - 3 Definimos como ‘drama de honor’ todos aquellos textos donde un personaje supuesta o realmente se siente herido en su honor y trata por todos los medios de restaurarlo, castigando a los presuntos autores. De allí se desprende una estructura determinada de personajes, de la acción y de la semántica, estereotípica, recurrente y combinatoria. Tanto la estructura de los personajes como aquella de la acción está constituida por una tríada: tenemos el deshonrador, la deshonrada/víctima o culpable y el deshonrado/vengador o restituidor de su honor (cf. A. DE TORO, *Texto-Mensaje-Recipiente* (Gunter Narr Verlag) Tübingen 1988 o (Editorial Galerna) Buenos Aires 1990, cap. II, y en forma más desarrollada en A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit. La acción comienza con el estado de honor, a lo cual sigue el estado de real o presunta deshonra y termina con la restauración del honor (en el caso de la tragicomedia) o su pérdida total (en el caso de la tragedia), con lo que respecta al nivel normativo. Si analizamos el nivel privado de los personajes, tenemos en la tragedia siempre una solución triste y en la tragicomedia se pueden distinguir tres posibilidades: primero, los personajes pueden restaurar su felicidad privada, este sería la tragicomedia con ‘fin feliz’, o pueden restaurar solamente parte de ésta, en el caso de la tragicomedia con ‘fin no-feliz’, o algunos de ellos caen en la infelicidad, siendo este el caso de la tragicomedia con ‘fin infeliz’. Lo expuesto deja claro, que no basta que el tema del honor se encuentre en una obra, para

Otro resultado central de mi trabajo fue que la absolutización obsesionante del honor y en particular las consecuencias de su pérdida no tenían un directo arraigo ni en el sistema cultural de la época –entendiendo por tal la legislación, la literatura teológica moral, tratados de jurisprudencia y literaturas no eruditas y de gran difusión como *Avisos, Relaciones, Noticias, Memoriales*–, ni en la siempre apostrofada y reclamada ‘realidad’. Más bien, *una parte* de los dramas de honor en España se presenta como una gran desviación del sistema cultural, en particular en aquellos dramas de honor donde se mataba a la mujer impunemente, fuese ésta inocente o realmente culpable. Pero al contrario de estos dramas, la mayoría de los dramas de honor ofrecían soluciones al conflicto de acuerdo con el sistema cultural de gran variedad y riqueza, dramas que quedaron desapercibidos, por lo general, por la crítica que estaba empeñada en crear lo que no había: tragedias en España. Esta quasi *idée fixe* de la crítica la llevó a concentrarse, sin legitimación alguna, en un pequeño número de textos, donde se creyó ver un tipo de tragedia, claro está que deformando los términos aristotélicos y nearistotélicos en forma arbitraria sin reconocer ni la trayectoria histórico-poética de estos términos ni su trayectoria en la práctica del teatro. Se trataba de una discusión ideológica y de introducir el drama español al contexto del reino de la tragedia con elementos además compatibles con el sistema católico, como si los subgéneros y la forma de teatro creada en España, según Lope de Vega “la tragedia a la española”, no tuviesen el mismo valor que la tragedia de Shakespeare o de Racine.

Tampoco la tragedia en Italia tuvo mejor suerte con la crítica que la deja de lado a partir de los años 20 y 30 después de haberla sometido a una negativa crítica reduciéndola a meros dramas académicos, a un teatro de lectura, esclavo de la imitación de la antigüedad greco-latina o mera imitadora del teatro español en el siglo XVII (el caso de Cicognini). Lo que sí fue un asunto puramente académico fue el negarle los méritos a gran parte del teatro italiano del XVI y del XVII y el reclamar la tragedia para España<sup>4</sup>, sin considerarla como un asunto que explicase mejor la cultura y el teatro en la misma.

La crítica que hicimos a la interpretación del teatro italiano del XVI y XVII, que afecta a gran parte de la investigación sobre el Renacimiento, se encuentra confirmada en aquella que sobre todo deplora la ausencia en la Italianística de un modelo satisfactorio de análisis e interpretación para el drama del XVI, especialmente para la tragedia. Recientemente esta crítica ha sido corroborada por Cremante, que, a la vez, y remitiéndose a Segre, reclama un análisis interdiscursivo y/o intertextual de estos dramas:

Al di là di queste considerazioni, non si può fare meno di considerare come la notevole fioritura di interpretazioni critiche, generali e particolari, degli ultimi anni, non sia stata ancora accompagnata, tra innumerevoli accezioni, da un adeguato lavoro editoriale ed esegetico.

[...]

---

hablar de ‘dramas de honor’ en el sentido de un tipo genérico, sino que él debe determinar la estructura dramática en su totalidad, como demuestra el modelo expuesto a continuación.

- 4 A.A. PARKER, *Reflexions on a New Definition of Baroque Drama*, *Bulletin of Hispanic Studies* 30 (1953) pp. 142-151; A.A. PARKER, «*El Médico de su honra*» as Tragedy, en *Hispanófila Special Number 2* (1975) pp. 3-23; H.W. SULLIVAN, *The Problematic of Tragedy in Calderón's »El Médico de su honra«*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5 (1981a), pp. 355-372; H.W. SULLIVAN, «*Las Tres justicias en una*» of Calderón and the Question of Christian Catharsis, en H.W. SULLIVAN/E. REGLAND-SULLIVAN, *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Lincoln 1981b, pp. 119-140.

In mancanza di un robusto sostegno filologico e del necessario complemento esegetico, non sempre accade che le interpretazioni vigenti della tragedia cinquecentesca riescano a sottrarsi al rischio di arbitrarie, per quanto suggestive, forzature.

[...]

Cure particolari ha naturalmente richiesto il commento, non soltanto per la quasi assoluta verginità del terreno, ma anche perchè la dinamica dei riferimenti intertestuali e interdiscorsivi -per servirci di un'opportuna distinzione di Cesare Segre- proprio nella tragedia cinquecentesca sembra trovare, se non m'inganno, un campo di applicazione particolarmente fertile ed altamente privilegiato [...]<sup>5</sup>.

Ariani confirma en una notable contribución a la *Orbecche* de Giraldo Cinthio nuestras apreciaciones y resume de la siguiente forma la actitud de la Italianística sobre todo ante la tragedia:

L'azione totalitaria del gusto classicista, ribadita dall'idealismo crociano, tutt'ora funzionante nella sua opera di esorcizzazione di tutto ciò che sa di deformazione, di polemica non strutturata, di rottura di equilibri, di verità, infine, penetrata e inseguita disperatamente al fondo di ogni ordine illusorio sempre mistificante, non ha fatto che privare il teatro giraldino delle sue serie implicazioni ideologiche, dei suoi presupposti polemici, riducendolo a manifestazione di cattivo gusto, a sedimentazione espulsa dal gran sistema dell'armonia Rinascimentale<sup>6</sup>.

También es cierto que la Italianística (en especial la de origen precisamente italiano) ha redefinido sus puntos esenciales, a más tardar desde mediados de los años setenta. Así, sería posible establecer tres áreas de atención investigadora: en primer lugar hay un grupo de científicos que trabajan para ofrecer una interpretación nueva del drama del XVI, y entre ellos pueden incluirse, entre otros, Ariani, Borsellino, Cremante, Doglio y Lucas<sup>7</sup>; otros dirigen su atención al fondo epistemológico de

---

5 R. CREMANTE, *Avvertenza*, en, CREMANTE, *La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, Milano/Napoli 1988, vol. 28, I, pp. IX-XIII; la cita proviene de las páginas XI-XII.

6 M. ARIANI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldo e la poetica dell'orrore*, en: ARIANI, *La Rassegna della Letteratura Italiana* 75, Serie 7, Nr. 3 1971, pp. 432-459, cf. también ARIANI, *La trasgressione e l'ordine: L'«Orbecche» di G. Giraldo Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, en, *La Rassegna della Letteratura Italiana* 83, Serie 7, Nr. 1-3 (1979) 117-180; cfr. también C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine». le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Roma 1984; R. CREMANTE, *La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Teatro del inquecento. La Tragedia*, Milano/Napoli 1988, vol. 28, I.

7 vid. M. ARIANI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldo e la poetica dell'orrore*, cit., pp. 432-450, nota 5; M. ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze 1974; M. ARIANI, *Introduzione*, en ARIANI (ed.), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Torino 1977, vol. II,II, pp. VII-LXXXII; ARIANI, *La trasgressione e l'ordine: L'«Orbecche» di G. Giraldo Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, cit., pp. 117-180, nota 5; N. BORSELLINO/R. MERCURI, *Il teatro*, en BORSELLINO/MERCURI, *La letteratura italiana. Storia e testi. Il Cinquecento dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma/Bari 1973, vol. IV,2, cap. IX, && 55-56, pp. 3-118; F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*. Bologna 1970, pp. i-clxiv, (Parma 1960). Doglio ha sido el gran pionero en el rescate del teatro del Renacimiento a través de la renovación de los estudios y de las lecturas del teatro de los siglos XVI y XVII en Italia. Actualmente es director del "Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale"

los dramas, por ejemplo Marotti, Ariani y Lucas; por último, tenemos una tercera dirección ocupada con un aspecto que está cobrando fuerza creciente: la investigación del drama italiano como teatro. Aquí se pretende reconstruir la historia de las representaciones; en este grupo hay que incluir, entre otros, a Marotti, Cruciani, Taviani, Zorsi y, en fin, Attolini<sup>8</sup>.

## 1. LA TRAGICOMEDIA DE HONOR ESPAÑOLA E ITALIANA

### 1.1 La tragicomedia de honor española

Naturalmente que el hablar de tragedia supone partir de una definición de lo que se puede entender como tal. En aquel trabajo propuse una definición que consideraba aspectos históricos, sistemáticos, poetológicos y la práctica del teatro. Así, en la cadena de ‘*hamartía*’, ‘*anagnórisis*’, ‘*peripéteia*’ y ‘*castastrophé*’ de Aristóteles más la ampliación que hice de estos términos basándome en la *Retórica* y en la *Política* de Aristóteles, pero sin quitarles su lugar antropológico y poético-epistemológico originario, fundé mi definición de lo trágico: en una falla de la ‘*diánoia*’, particularmente en la agnición, y en el cambio de un estado irreversible que experimenta el personaje como consecuencia de la agnición constituyendo una *petito principii* y una *conditio sine quanon* de lo trágico. Esto es, la plena conciencia del error cometido, su lamento, la desgracia irreparable y la caída en la infelicidad más total: *Oedipus rex* y *Otello*.

Detengámonos un momento en este intrincado asunto: Si determináramos acercarnos a las posiciones de la parte de la Hispanística que aplica las categorías aristotélicas de ‘*hamartía*’ a los

---

con sede en Roma, una institución que se ha establecido como un vital instrumento de la renovación de la Italianística, también en lo que se refiere a la puesta en escena de las obras clásicas; R. CREMANTE, *Nota Bibliografica*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. XV-XXXI, nota 5; R. CREMANTE, *Avvertenza*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. IX-XIII, nota 5; R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a Giovan Giorgio Trissino *Sofonisba*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 2-28, nota 5; R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a Giovanni Rucellai *Rosmonda*, en CREMANTE; *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 164-179, nota 5; R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a Giovan Battista Giraldi *Orbecche*, en *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 259-282, nota 5; R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a Sperone Speroni *Canace*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 449-459, nota 5; R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a Lodovico Dolce *La Marianna*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 729-742, nota 5; C. Lucas, *De l’horreur au »lieto fine«*, op. cit., nota 5.

8 F. MAROTTI (ed.), *Lo spettacolo dall’Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano 1974; F. TAVIANI/M. SCHINO, *Il segreto della commedia dell’arte*, Firenze 1982; F. TAVIANI/M. SCHINO, *Il segreto della commedia dell’arte*, Firenze 1982; F. CRUCIANI, *Teatro sul Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983; F. CRUCIANI, *Storia e storiografia del teatro: saggio bibliografico*, en *Teatro e Storia* 1, Roma 1984; L. ZORSI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977; G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari 1988. De importancia decisiva son al respecto los Dipartimenti di lo Spettacolo de Bologna y Roma. El aspecto de la representación, muy descuidado como consecuencia de la idea según la cual en la tragedia del XVI estamos ante “dramas para leer con valor histórico”, predomina actualmente, como observaba críticamente Cremante, *Nota Bibliografica*, op. cit., p. XI, nota 5: “Così come l’attenzione troppo concentrata ed esclu siva rivolta alla prospettiva teatrale scenica -tanto più se affidata, come eventualmente accade di riscontrare, a troppo disinvolti procedimenti indiziari- può finire talora per occultare, prevaricare o ostacolare il riconoscimento, persino, dei contrassegni storici, culturali, linguistici di più macroscopica e significativa evidenza”.

dramas de honor, pudiera argumentarse que en algunos de aquellos dramas de honor llamados ‘trágicos’ se presentaría una ‘*hamartía*’, en el sentido de la ‘*diánoia*’ como ‘ignorancia’, consistente en que la conciencia del vengador quedaría excluida por su absoluto sometimiento al código de honor, o bien en que el vengador por regla general se dejaría guiar exclusivamente por indicios. Se pudiera, además de eso, sostener que el vengador se hallaría dominado por una susceptibilidad al honor resultante de una conciencia perturbada, como otros personajes lo están por el afán de poder, los celos o la pasión amorosa, de modo tal que se vería obligado a vengarse, y sobre esta base habría de fundarse lo trágico. Pero frente a estos argumentos se encontraría el hecho de una ‘*hamartía*’ carente de valor porque no se traduciría como una falla de la razón o como extravío *en el propio personaje*. Éste queda ignorante del error, y el vengador no sucumbe por su actuar, sino que, por el contrario, normalmente es recompensado.

Precisamente el seguimiento ciego del código de honor y su pseudo-*hamartía* llevan al fin no a la desdicha del vengador, sino a la venganza que posibilita una dicha social: la recuperación del más valioso de los bienes, el ‘honor’. El vengador sólo es precipitado pasajeramente en la desdicha, y ello en el momento en que alimenta las primeras sospechas. A partir de ahí existe únicamente la salida de limpiar la vergüenza con sangre, ya que la sola sospecha implica deshonra. Con ello los indicios cobran el estatuto de hechos que no requieren de más investigación. La conciencia del vengador opera con parcialidad, para la compasión cristiana no hay aquí lugar<sup>9</sup>. En otras palabras: aunque en las tragicomedias de honor la ‘*hamartía*’ se documenta en el texto interno, no es percibida por los personajes como tal, y con ello falta una *conditio sine qua non* para clasificar como tragedia al drama de honor español.

Además, la inexistencia de ‘*hamartía*’ en la conciencia de los personajes condiciona la ausencia de ‘*anagnórisis*’: ¿qué han de reconocer los vengadores cuando actúan en las coordenadas de su entendimiento legal? Donde no hay error reconocido tampoco puede haber reconocimiento/arrepentimiento.

En el caso de adulterio consumado reciben los adúlteros la muerte y en estos casos falta por completo esa pseudo-‘*hamartía*’, puesto que el vengador castiga a los inmorales autores según la ‘poetic justice’. Ahí no hay nada que lamentar, y la venganza aparece como un acto liberador.

‘*Hamartía*’/‘*anagnórisis*’ no se presenta regularmente ni en la mujer deshonrada presuntamente o de hecho ni en el deshonrador potencial, y cuando está documentada en los casos de adulterio de hecho lo está sólo puntualmente y como elemento secundario.

No sólo negamos a los dramas de honor en España –no así en Italia como veremos– el título de tragedias porque faltan los elementos de la acción ‘*hamartía*’/‘*anagnórisis*’, sino también tenemos en cuenta las consecuencias de esta ausencia: el tema del honor no es trágico en sí, pero sí lo puede ser su tratamiento.

Si, por ejemplo, el vengador reconociera al final haber sido víctima de un juicio erróneo porque, bien bajo la presión del código de honor o por el engaño voluntario por parte de terceros, entendió que los indicios eran hechos, si intentara oponer resistencia al código de honor o si se arrepintiera, lamentara o deplorara las acciones cometidas y luego sucumbiera, entonces apenas sería posible discutir a estas piezas el predicado de tragedias.

Trágico podría ser asimismo el caso de un adulterio de hecho si el vengador se viera implicado en un conflicto entre amor y honor y si tal conflicto encontrara una amplia tematización. Aun cuando matara al final a su mujer podría alcanzarse lo trágico si abominara de su acción y se sumiera entonces en un profundo pesar, con luto riguroso, como es el caso en, por ejemplo en *La Marianna* de Dolce o en *Il Tradimento per l’Honore* de Cicognini. Que el tema del amor puede tratarse de forma plenamente trágica lo muestra, además de las tragedias de honor italianas, *La Desdichada Estefanía*, de Lope de Vega.

---

9 Así entre otros muchos, *El Médico de su honra*, *El Pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca; *El castigo sin venganza*, *Los Comendadores de Córdoba* de Lope de Vega.

Las situaciones finales acostumbradas de los dramas de honor españoles no son trágicas en lo fundamental porque, vistas las cosas desde la perspectiva del personaje principal, el vengador, no hay nada o apenas algo que lamentar, y para ello es indiferente que se mate a la mujer como inocente o como culpable. En la mayoría de los dramas de honor que conocemos, sobre todo en los de final infeliz, falta en una medida considerable una tematización, una problematización y una interiorización del conflicto de honor en el texto interno, explícitas y suficientemente amplias. Ese conflicto no conduce a un análisis *interno* del código de honor, no se reflexiona sobre ello, sino que se actúa mecánicamente, como si fueran personajes con una conciencia limitada, o bien unilateralmente dirigida.

Esto es consecuencia de que en los dramas de honor se pretende de preferencia la representación dramática de la '*solución de un caso de honor*', y no la problematización o la recuperación para la conciencia de las constricciones del código de honor o de la singularidad del existir humano *desde el punto de vista del protagonista*.

Aunque también ha de reconocerse que especialmente en los dramas de honor en que se da muerte a mujeres inocentes son tan manifiestos la asimetría entre la inocencia de la víctima y la venganza bárbara, la discrepancia abierta entre la acción punible, presunta o de hecho, y la desproporción de los medios para la expiación, y el autoengaño a partir de indicios, que estas circunstancias pudieran ser reputadas como una problematización del código de honor *en el texto interno, implícita y por ello sólo puntual*. Pero en el mejor de los casos esto tiene efectos sólo en el receptor, y por esta razón sigue sin resultar posible la definición de la pieza como trágica. En efecto, subrayémoslo otra vez: no se debe confundir la situación ficcional de los personajes con la real del espectador. Que este último reconozca (en el texto externo) la '*hamartía*', por tanto que la '*hamartía*' esté documentada en el texto, no la hace todavía existente para el personaje actuante. Y para terminar: ¿qué garantiza que una determinada parte de los espectadores no cultivados de entonces después de todo no se identificara con el vengador y, adoptando ciertas tesis extremas, no juzgara ya razón suficiente para la venganza sin más los recuerdos de amor brevemente mencionados en el monólogo de Doña Mencía —en *Médico de su Honra* de Calderón— ante el Infante? Pero hay otra posibilidad: un espectador/lector cultivado y formado en el área de la jurisprudencia y la teología moral rechazaría el comportamiento de Don Gutierre como inconciliable con las normas en vigor. Estas escasas consideraciones dejan dos cosas en claro: por un lado, es preciso separar en el análisis de los dramas de honor entre la esfera del texto interno y del texto externo, y por otro distinguir entre distintos tipos de espectadores/lectores. No hay que pasar por alto tampoco que el drama de honor tiene por base un amplio *corpus* textual estructurado como un *ars combinatoria*, consecuencia de lo cual es que también un espectador/lector no cultivado puede muy bien ponerse en condiciones —a través de las múltiples y diversas soluciones del conflicto de honor— de distinguir entre una conducta correcta y una incorrecta. Además, el derecho consuetudinario era también conocido por el pueblo sencillo.

Una problematización explícita del código de honor y de sus implicados se encuentra, sorprendentemente, en los dramas de honor de final feliz (por ejemplo cabe citar aquí *Cuánto se estima el honor* de Guillén de Castro).

Pues bien, que no atribuyamos a los dramas de honor la denominación genérico-tipológica de 'tragedia' no significa que en los mismos esté totalmente excluido lo trágico. Los consideramos 'tragicomedias', y por eso han de ser igualmente demostrables los elementos trágicos que los propios de la comedia.

¿Y qué es lo trágico en los dramas de honor?

Parcialmente trágico, y desde el ángulo del receptor, es el autoengaño del vengador, pues el mismo conduce al término a una restauración. En ningún caso, sin embargo, pueden considerarse *causa de la situación de partida del drama* acontecimientos que en determinados dramas ni siquiera se tematizan debidamente mediante la historia previa que se expone después (como por ejemplo enlaces matrimoniales sin amor, diferencias de edad o de estamento social, etc.). Todo ello forma, ciertamente, la situación de partida de la acción dramática, pero no del despliegue de un código de honor o, incluso, de una venganza sangrienta, tal y como lo prueban la situación de partida y el desarrollo igual de otras piezas.

Trágica es asimismo la desesperación que sienten los personajes de cara al peligro de perder el honor. El mero presentimiento de las penurias por razón del honor, y la dificultad de su restablecimiento, originan en los personajes padecimiento, turbación y dolor psíquicos y los colocan en situaciones de miedo mortal.

Frente a esto es llamativa la total ausencia de miedo y dolor en la representación mental de que se debe matar a un ser querido. Cuando se presentan tales sentimientos, en el contexto dramático global producen un efecto deplorable si se los compara con la tematización del código de honor, del silencio, el engaño y la venganza.

Trágico es sin ningún género de dudas el mantenimiento en secreto de la deshonra supuesta o de hecho, así como que los personajes afectados no verbalicen su situación. Precisamente de este silencio resultan los acontecimientos fatales.

Trágico es también el aislamiento, la soledad en que caen el o los deshonrados, presuntamente o de hecho, como consecuencia del silencio. De una ‘responsabilidad compartida’ o de una ‘solidaridad en el sufrimiento’ no puede hablarse cuando menos en los dramas de honor con final infeliz. Algo parecido se presenta como mucho en los dramas en que los campesinos son víctimas de la deshonra o en piezas con personajes nobles y final feliz, una temática que, por lo demás, tampoco experimenta allí un tratamiento trágico.

Trágicas, en fin, son la pérdida de la vida –sobre todo en el caso de mujeres inocentes– y la mancha que, pese a la venganza consumada, queda en la honra de algunos personajes femeninos; éstos, aunque no reciben la muerte, resultan sexualmente afectados.

¿Y qué es típico de la comedia en los dramas de honor?

Característico de la comedia es, al lado de determinados elementos del decurso de estos dramas, su desenlace restaurador y tranquilizador, normalmente tanto en el plano normativo como en el privado: la solución del caso de honor resulta siempre positiva. Las acciones del vengador o de quien restablece el honor se dirigen con éxito contra los enemigos de su honor. Él mismo, por contraposición a las tragedias de honor italianas, no es apresado en el torbellino de sus propias acciones.

Típica de la comedia es asimismo la recompensa del vengador/restablecedor del honor, que es desagraviado por el rey, por su señor o por su ciudad con títulos, elogios, reconocimiento y, a menudo, con un nuevo matrimonio. Aquí no puede hablarse de una ironía trágica –dejando de lado la figura del vengador o del restablecedor del honor– puesto que el final restaurador-feliz de los dramas no permite tal. De utilizarse ese término, en todo caso sólo con vistas al receptor o en un plano superior del sistema cultural. Como marca de la comedia es considerado también el final tal que los personajes continúan su vida anterior en el ámbito privado en parte o incluso plenamente. Típicas de la comedia son las representaciones exageradas y caricaturescas de la susceptibilidad al honor. Especialmente los sirvientes y el ‘*gracioso*’ funcionan con frecuencia como portadores de la caricatura al imitar a sus señores; es entonces cuando llevan hasta el ridículo la insensatez de aquella subjetividad.

Típicos de la comedia son, además, los numerosos *quid pro quos*, los malos entendidos y las acciones que se repiten estereotipadamente. Típico de la comedia es, en fin, el acostumbrado y apropiado desenlace de la mayor parte de los dramas de honor.

El estado final de los dramas de honor está caracterizado por la destrucción y/o la restauración. Al respecto cabe que ambas posibilidades se presenten al mismo tiempo y afecten a uno o a múltiples personajes, o bien sólo se da la restauración, que es el caso siempre que los personajes, tras haber sufrido la deshonra o tras haber superado la deshonra que les amenazaba, encuentran un final feliz o soportable (no-feliz) para sus conflictos. La destrucción en ambos planos, si dejamos aparte la tragedia de honor *La Desdichada Estefanía* de Lope de Vega, no se documenta en el *corpus* textual de dramas de honor españoles que hemos investigado hasta el momento.

Para la deshonrada que ha de pagar con la vida la infidelidad presunta o de hecho o para la mujer violada que tiene que recluirse en un convento, el desenlace se distingue por la destrucción o la destrucción parcial.

Para el vengador las cosas son diferentes: no sólo recupera su honor, sino que además es recompensado socialmente y/o puede casarse de nuevo. El asesinato de la esposa, de que él mismo es culpable, lo vive sólo como destrucción puntual.

El destino del deshonorador ha de diferenciarse del mismo modo según que se trate del rey, del hijo del rey o de otro personaje: en tanto que el rey queda siempre impune, el hijo puede ser castigado, aunque no con la muerte. En todos los demás casos el deshonorador o es liquidado mediante la venganza o ejecutado tras la imposición de un castigo, o también puede hallar el perdón y la recompensa por el enlace matrimonial con la deshonrada.

Este final ambivalente y multívoco en el plano del texto individual y en el del *corpus* textual completo es la marca por excelencia –constitutiva del género, y por ello simultáneamente también del paradigma– de la tragicomedia española y representa la contribución específica del drama español a la historia dramática europea.

Los dramas de honor se nos presentaron más bien como una gigantesca deconstrucción, esto es, como una “cita especularmente invertida de la cultura” de la época en la cual se interpretan problemas latentes de la época, problemas tabuizados que en el fondo estaban clavados en el profundo problema de la limpieza de sangre, el cual a su vez es en primer lugar un fenómeno sexual, que tiene que ver con el cuerpo, la sexualidad, el poder y el deseo.

A pesar de la actualidad y virulencia del problema de la limpieza de la sangre, éste es tabuizado tanto en el teatro como también en la sexualidad como tal y en su relación privilegiada con la limpieza de la sangre<sup>10</sup>. Tanto en el teatro como en diversos tratados se juega a la vez con la intersección entre limpieza de sangre en el sentido nobiliario, esto es, de tener una ascendencia limpia de coabitaciones con capas sociales menores y bastardos, y limpieza de sangre en el sentido de no ser ni marranos ni moriscos. En ambos casos se encuentra la mujer como garantía de la limpieza de sangre. Por ello el fenómeno del honor actúa como sustituto de otros dos fenómenos: el discurso del honor representa una travestía mimética que habla de la limpieza de sangre en forma subyacente y a la vez es un sustituto del tema de la sexualidad, deseo, cuerpo y poder. Considerando las investigaciones de McKendrick<sup>11</sup> sostuvimos que

[...] el honor surge como consecuencia de la *idée fixe* de la limpieza de sangre, que no pudo ser claramente articulada en el drama. Esta energía acumulada –que implicaría asimismo otra de naturaleza erótico-sexual, ya que el problema de la limpieza de sangre y de la integridad sexual (y su opuesto) afectaría fundamentalmente a la mujer– se descargaría en el drama como una *idée fixe* sexual que cabría definir como un “honor sexualizado”. En función de esto, los dramas de honor no reproducirían las ‘mores’ de la época, sino la obsesión psicológica de la ‘limpieza de sangre’, que se llevaría a efecto por obra de una transformación mimética: tendría lugar una sustitución del problema de la limpieza de sangre mediante el código de honor y en base a la preocupación, con carácter de fetiche, por la pureza (‘*immaculacy*’) y la mancha (‘*pollution*’), puesto que la mujer sería quien puede asegurar una descendencia limpia de sangre<sup>12</sup>.

## 1.2 La tragedia de honor italiana

En Italia encontramos el tema del honor como motivación determinante de la estructura dramática no solamente en la tragicomedia –como es el caso en España–, sino también en la tragedia, desde el

---

10 Vid. A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., p. 186, nota 1.

11 M. MCKENDRICK, Honour/Vengeance in the Spanish »comedia«: A Case of Mimetic Transference?, “*Modern Language Review*” 79 (1984), pp. 313-335.

12 vid. A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, cit., pp. 520-521, nota 1.

comienzo de la *'tragedia regolare'* con la *Sofonisba* de Trissinos (1478-1559), escrita entre 1514 y 1515, pero publicada tan sólo en 1524; como lo he demostrado en mi trabajo de 1993/1998<sup>13</sup>.

Característico para el drama de honor italiano es que, y especialmente en el siglo XVI, el tema del honor viene en muchas obras estrechamente conectado a aquél de la venganza dentro de la tradición greco-romana y con el problema del tirano de proveniencia senequista.

Una característica principal de la tragedia del siglo XVI es la tematización del honor en el sentido de 'virtud vs. clemencia' o 'virtud vs. opinión'. De allí parten los argumentos en pro o en contra de la venganza o clemencia, una argumentación que en el correr del tiempo será reemplazada por la influencia de la ley como reguladora de conflictos de honor, como constatamos a partir de *La Marianna* de Dolce, concretizándose en *Rodopeia*, *Il Conte di Modona*, *Tancredi* y en otras piezas<sup>14</sup>. Que la venganza comienza a ser reemplazada por la clemencia, al menos argumentativamente, lo prueban obras tales como el ya mencionado *Tancredi*, *Il Druso* y *Le Gemelle Capovane*:

Calvio: Io non la posso aver, perchè non posso  
 Stimar degno di morte il lor peccato:  
 Fu ben degna di biasmo e di castigo  
 La tracotanza mia, ch'a lor commisi,  
 Per desir d'onorar l'oste Africano,  
 Trattar con lui senza riguardo o cura.  
 [...]  
 Poi, che tradito m'ha l'empio Africano,  
 E m'ha le figlie mie disonorate,  
 E la famiglia mia macchiata e tinta  
 [...]  
 O vergogna, o viltà, ma tu, figliuolo,  
 Che da le macchie mie portar non puoi  
 Monda la fama in ogni parte e pura,  
 Perchè non sfrodi tu cotesto ferro?  
 Perchè non passi tu per questo petto?  
 Perchè col sangue mio de la tua stirpe  
 Non segui a cancellar l'infamia, e l'onta?  
 (Acto: V, pp. 417; 420-421).<sup>15</sup>.

*Sofonisba*, *Orbecche*, *Canace*, *La Marianna* y *Adriana* son los primeros dramas donde se desarrolla y establece el tema del honor con diversa intensidad como motor de la acción. Ya en la *Sofonisba* de Trissino salta a la vista que el conflicto de honor es la causa principal de la acción, aun cuando no constituya el único motivo.

---

13 *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., nota 1.

14 La tematización de la ley como última instancia para resolver cualquier tipo de conflicto, ya se encuentra en *Orbecche*, a pesar de que esta obra se caracteriza por el empleo de la venganza.

15 ANSALDO CEBÀ, *Le Gemelle capovane*. Tragedia (Presso Jacopo Vallarsi) (antes de 1623), In Verona 1723, vol. II, pp. 242-424; Leonoro Verlato, *Rodopeia*. Tragedia (Appreso Francesco Zilletti). In Venetia 1582; Antonio Cavallerino, *Il Conte di Modona*. Tragedia (Nella Stamperia di Paolo Gadaldino), In Modena 1582; Pompino Torelli: *Il Tancredi*. Tragedia (Appreso Erasmo Viotti), In Parma 1597, editado por L. Cappelletti (Commissione per i testi di lingua Editrice Forni), Bologna 1968; Giovanni Francesco Savaro del Pizzo, *Il Druso ovvero il Tradimento punito*. Opera Scenica (Per Giacomo Monti), In Bologna 1667.

Las tragedias del XVI y del XVII conocen también, desde luego, una estructura ternaria de personajes, que consta de la/del ‘deshonrada/o’/víctima, del/de la ‘deshonrador/a’/autor(a) y del/de la ‘deshonrado/a’/vengador(a); pero no son estereotipos, algo característico del drama de honor español, sino que los personajes desempeñan funciones mucho más diferenciadas.

Además de una estructura de acción muy similar, que luego se desarrolla por completo en los dramas de honor, la tragedia de honor dispone de una semántica caracterizadora de esta variante textual –los conceptos ‘onore’, ‘infamia’, ‘oltraggio’, ‘offesa’, ‘vergogna’, ‘sangue’, ‘salute’, ‘vita’<sup>16</sup> (Sof.: 28) y ‘vendetta’–, así como de una absolutización del honor como bien más elevado al que incluso ha de sacrificarse la vida. Sofonisba pone el honor por encima de todos los valores y su pérdida la impulsa a preferir la muerte<sup>17</sup>. Los términos ‘onorate’, ‘gloriosa’, ‘illustra’ y ‘sangue’ se oponen a los de ‘servitute’, denotan además, ‘origen’, ‘poder’ y ‘dignidad’, y están a la vez relacionados con ‘virtud’. La conducta de Sofonisba no está ya más manipulada por los dioses, ni un destino anónimo, sino por su sentimiento y conciencia del honor y por su voluntad. De este modo Trissino pone con *Sofonisba* la primera piedra para la constitución de una tragedia de honor pionera y, al mismo tiempo, del primer drama de honor en Europa.

Lo trágico se deriva en *Sofonisba* –como en otras tantas tragedias de honor italianas – sobre todo de la situación sin salida en que se encuentran Sofonisba y Massinissa, pero simultáneamente también de una apreciación equivocada de la propia situación. Son víctimas de un autoengaño: contravienen los límites normativos de la moral (matrimonio/bigamia) y vulneran sus deberes frente al Estado. Sofonisba y Massinissa destruyen con su matrimonio aquello que querían proteger. Sus acciones se truecan en lo contrario de lo que pretendían. Al final a Massinissa sólo le queda una

---

16 Los términos ‘salute’ y ‘vita’ representan a menudo el concepto ‘onore’:

Sofonisba: che voi, dolce signore, a cui ricorro,  
 sí come al porto de la mia salute.  
 [...]  
 però, caro signor, non la negate,  
 ed a sí glorioso e bel principio,  
 che fatto avete per la mia salute.

Empleamos la edición: GIAN GIORGIO TRISSINO (1514/1515): *Sofonisba. Tragedia* (sin editorial), Roma 1524, en *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento* (Einaudi), editada por M. Ariani. Torino 1977, vol. II,II, S. 5-78.

17 Sofonisba: Non fien di me, non fien tai cose intese;  
 Piuttosto vo’ morir, che viver serva.  
 [...]  
 La vita nostra è come un bel tesoro,  
 Che spender non si deve in cosa vile,  
 Nè risparmiar nell’ onorate imprese;  
 Perchè una bella e gloriosa morte  
 Illustra tutta la passata vita.  
 [...]  
 E chi ben nasce, deve o l’ onorata  
 Vita volere, o l’ onorata morte;  
 [...]  
 Ivi ai parenti miei tu narrerai  
 Il modo e la cagion della mia morte,  
 Siccome per fuggir la servitute,  
 E per non far vergogna al nostro sangue,  
 Nella mia gioventù presi il veneno.  
 (*Sofonisba*, op. cit., pp. 131, 132, 143, nota 16).

profunda tristeza por la muerte de la heroína. El concepto de honor de Massinissa, por otra parte, es de corte caballeresco, estoico y cortesano que quiere sacrificarse por su dama<sup>18</sup>.

Lo trágico, además de esto, recibe confirmación en los objetivos divergentes que persiguen los personajes principales con sus actos: si Massinissa desposa a Sofonisba no únicamente por salvar el honor de ambos, sino también por amor, ella accede al matrimonio primariamente para salvar su propio honor.

Otro ejemplo lo encontramos en *Orbecche*. Como tragedia de honor está caracterizada –como *Sofonisba*– por la irrestituibilidad y la completa destrucción en ambos planos, en el normativo y en el privado. La tentativa de restituir el honor tiene aquí un efecto devastador. El vengador es alcanzado por su propia crueldad. Tras fingir el perdón, Sulmone atrae a Oronte y sus hijos a una trampa pérfida. Da tormento a Oronte, descuartiza a los niños ante los ojos de éste, y al fin lo mata. La cabeza de Oronte y las de los niños las envía como regalo a Orbecche, que a la vista de los cadáveres mutilados es sobrecogida por el dolor y el espanto a tal punto que apuñala a su padre, para quitarse después a sí misma la vida. Con *Orbecche* se introduce aquí casi la totalidad de las marcas que caracterizan al subtexto ‘drama de honor’ en general y a la que posee un ‘código de honor dramático’ en particular. En el área semántica el ultraje al honor se rinde mediante ‘*disonor*’, ‘*oltraggio*’, ‘*ingiuria*’, ‘*offesa*’, ‘*vergogna*’, ‘*scorno*’, ‘*far macchia al suo onore*’/‘*macchiato il mio sangue, e l’onore*’, la venganza con los términos ‘*vendetta*’ y ‘*lavar/bagnar le mani in sangue*’, la simulación con ‘*simulare*’ y, en fin, el objeto de la venganza con ‘*dimostrare il poter [...] al mondo*’, en el plano de la acción con la triada ‘honor-pérdida de honor-restitución del honor’.

El conflicto por el honor se concentra en cuatro temas, uno basado en la oposición ‘Honor/Virtud’ vs. ‘Honor/Origen/Poder/Riqueza/Opinión’<sup>19</sup>, un segundo lo constituye la triada: ‘onore’, ‘vendetta’ y ‘clemenzia’ que tematiza el comportamiento del tirano. Sulmone quiere vengar

18 Massinissa: Pur s’io ne le volessi innanzi agli occhi  
Sempre tenere, e vendicarle tutte,  
Io non sarei con voi se non cortese;  
Perocch’ esser non può cosa più vile,  
Che offender donne, ed oltraggiar coloro,  
[...]  
Che da me non arete altro che onore.  
(*Sofonisba*, op. cit., p. 132, nota 16).

19 Malecche: Voi ne macchiate la prudenza vostra,  
Et il nome real pel fallir loro;  
Che ciò giunger sarebbe errore a errore,  
Non emendar quel, ch’emandar cercate.  
Et tengo meglio, ch’un riceva ingiuria,  
Che per vendetta far macchia il suo onore;  
Et è assai meglio, Sir, che vi dispiaccia  
Questo lor fatto, ch’a buon fin può uscire,  
Et a contento vostro, che per fare  
Vendetta impetuosa, e poi col tempo  
Ne dispiacciate voi a voi medesimo:  
Ch’altro non può avvenir di ciò, se voi  
Date in preda al furor l’animo vostro.  
(*Orbecche*, acto III, p. 178).

Empelamos la edición GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINTHTIO, *Orbecche. Tragedia* (1541/1543), en *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento* (Einaudi), editado por M. Ariani. Torino 1977, vol. II,II, pp. 78-184.

el ‘*oltraggio*’ por medio de una inolvidable ‘*vendetta*’ (*Che gran vendetta grave ingiuria ammorza*) para evitar que la infamia se propague, un tercer tema, es aquel del ‘engaño’/‘apariencia’ que determina el comportamiento del tirano. Típico es también el lamento de Sulmone de la pérdida de la virginidad de la hija y de su honor (‘*macchiato il mio sangue, e l’onore*’) y el querer bañar sus manos en sangre para lavar la mancha<sup>20</sup>. Un cuarto tema es el del honor femenino.

Otro ejemplo se presenta en *La Marianna* de Dolce, una de las grandes tragedias del Renacimiento italiano y en lo que concierne a la constitución de los dramas de honor. En ella se adoptan múltiples marcas trágicas presentes hasta entonces en las obras de Eurípides y Séneca, en la *Orbecche* de Cinthio y la *Canace* de Speroni; el motivo del honor y de los celos, junto con el del disimulo, el engaño, la astucia y la mentira, es tema central<sup>21</sup>.

---

20 Sulmone: Malecche [...].

[...]  
 Ch’io non debba mostrar al traditore  
 Di che importanza questa ingiuria sia?  
 [...]  
 Io non conosco al mondo uom così vile,  
 Che potesse soffrir sì grave scorno.  
 Questi ha macchiato il mio sangue, e l’onore,  
 E la real corona; ma stia certo,  
 Che sì nel sangue suo Sulmon le mani  
 Si bagnerà, che ne sarà lavata  
 Tutta questa vergogna, e questa ingiuria;  
 Nè egli pur sol ma i figli anco faranno  
 Del paterno fallir la penitenzia.  
 E giusto è ciò, perch’egli a me, a la figlia  
 Ha fatto gran disonor, i figli et egli  
 Ne debbono portar debita pena.  
 Che temi, animo mio? Che pur paventi?  
 Accogli ogni tua forza a la vendetta,  
 E cosa fa’ sì inusitata e nova,  
 Che questa etade l’abborrisca, e l’altra,  
 Ch’avvenir dee, creder nol possa a pena.  
 Questo giorno ci dà degna materia  
 Di dimostrare il poter nostro al mondo:  
 [...]  
 Non è, non è la ingiuria mia da scherzo,  
 Nè scorno è questo, che per poca pena  
 Si possa cancellar da l’onor mio.  
 [...]  
 Ma veggio, che ne vengon a me insieme:  
 Restringer voglio l’ira, e simulare  
 Esser pien di contento, e d’allegrezza,  
 E accompagnar co le parole il viso,  
 Perchè non abbian del pensier mio indizio.  
 (*Orbecche*, op. cit., acto III, pp. 183-185, nota 19).

21 LODOVICO DOLCE se remite *expressis verbis* en el Prólogo a *La Marianna* a estas piezas, así como a *Sofonisba* y *Rosmunda*. Empleamos la edición (1555?): *La Marianna. Tragedia*, en *La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Teatro del Cinquecento. La Tragedie* (Ricciardi), editado por R. CREMANTE. Milano/Napoli 1988, vol. 28,I,I, pp. 729-877.

Además de los temas del tirano y de los celos, ya señalados o tratados por la crítica, el motivo del honor como conflicto está ampliamente representado<sup>22</sup>. Éste surge aquí de la serie de indicios que conducen a que Herodes acuse de adulterio a su inocente esposa, la condene y luego la mate a puñaladas<sup>23</sup>. Marianna es víctima tanto de los celos enfermizos de Herodes como de su obsesión por el honor, ambos incitados por una intriga que urde su hermana Salomé.

El concepto del honor en *La Marianna* ya no denota únicamente virtud o buen nombre, sino asimismo la honra femenina (*'castità'/'pudizia'*); está por tanto conexo a la institución del matrimonio, a la integridad sexual de la mujer y a la mujer como propiedad del marido. Lo nuevo de esta pieza es, aparte de la representación de la problemática del adulterio, la muerte de una inocente por causa de un adulterio sólo presuntamente cometido.

Con *La Marianna* tenemos una tragedia de honor que concentra en sí la totalidad de las marcas constitutivas que caracterizarán después al drama de honor español, con excepción de la temática del amor y los celos, ajena a éste. Con ello queda establecida a la vez aquella variante dramática caracterizada por un 'código de honor dramático' con 'final infeliz' que, tal y como sin asomo de duda se suponía hasta ahora, era la realización del drama de honor tan sólo documentada en España. Aunque lo que se ha dicho no debe entenderse en el sentido de que *La Marianna* haya servido de modelo al drama de honor español, puesto que éste no se desarrolló a partir del drama italiano de ese tipo, y lo hizo además de otra forma. Desde el punto de vista de la historia literaria lo importante es más bien que el drama de honor no haya surgido en España, sino en Italia, como, creemos, el análisis precedente de las tres tragedias ha puesto en claro<sup>24</sup>.

La secuencia de la acción de *La Marianna*, que consta de *'hamartía'*, *'anagnórisis'*, *'peripéteia'* y *'katastrophé'*, está encastrada en la estructura de un proceso judicial, y conforme a esto constituida por la formulación de la querrela (*Mar.*: III, 74-75), toma de declaración de las

- 22 Vid. F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze 1904; W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle <sup>2</sup>1918, II,I: pp. 412, 413 (Halle 1901); M.T. HERRICK, *Italian Tragedy in the Renaissance*; Urbana/Illinois 1965. El tema del señor despótico pasa aquí un poco a segundo término, puesto que Herodes actúa tiránicamente por razón de sus celos y de su honor humillado. El despotismo queda por así decir envuelto en los celos.
- 23 El tema de *La Marianna* se retrotrae a FLAVIO JOSEFO, *Antiq. Jud.*, I,XV, Cap. 3,8,9 (Basilea 1544) y se encuentra de nuevo en *Herodiade* (1594), de GIAMBATTISTA MARTII, y más tarde en la *Alejandra*, de LEONARDO L. ARGENSOLA, y en *El Mayor monstruo del mundo*, de CALDERÓN DE LA BARCA, del que parte GIACINTO ANDREA CICOGNINI en *La Mariene overo il maggior Mostro del Mondo* (1656/1662). Sobre *La Marianna* vid. A. GASPARY, *Geschichte der italienischen Literatur*, Straßburg 1888, vol. II, pp. 563-565; J. EBNER, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen/Leipzig 1898, pp. 127-128; F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, op. cit., pp. 90-93, nota 22; E. BERTANA, *Storia dei generi letterari italiani. La tragedia*, Milano 1914, pp. 86-89; W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, op. cit., pp. 385-387, nota 22; M. T. HERRICK, *Italian Tragedy in the Renaissance*, op. cit., pp. 170-177, nota 22; *Nota Introduttiva* a Lodovico Dolce *La Marianna*, en CREMANTE, *La Letteratura Italiana*, op. cit., pp. 729-742, nota 5.
- 24 Todavía antes de *La Marianna* se compone en Venecia la *Tragedia detta il Soldato* (1550), de Leonico (1500-1555), en realidad una tragicomedia con la misma temática como objeto de representación. *Il Soldato* es la primera tragicomedia de honor con 'final infeliz' de Europa. Empleamos la edición de ANGIOLO LEONICO, *Tragedia detta il Soldato* (Comin da Trino). Venezia 1550 (Manuscrito de la Biblioteca Marciana: Dr. 3825/Dr. 544.4); también en *Il teatro antico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia* (Guanda), editado por F. Doglio, Bologna 1960, pp. 221-304.

partes, defensa y esclarecimiento de los hechos (*Mar.*: III, 75-78), y, finalmente, por la publicación de la sentencia y la condena (*Mar.*: III, 87-88; V). Tal estructura de acción puede reducirse a la tríada ‘estado honorable’ (A), ‘deshonra’ (B) e ‘intento de restablecimiento del honor’ (C).

En su transcurso se tematizan centrales proposiciones que son objeto de los tratados de la época, tales como el esclarecimiento de los hechos, la fuerza probatoria de argumentos y testigos, la conveniencia de la aplicación del tormento y la función del juez o lo adecuado de que intervenga cuando es parte sin ser arrastrado por la pasión y por deseos de mera venganza (*Mar.*: esp.: III, 75-78; 81; 87-88; 92-93).

Entre las notas típicas de *La Marianna* y, en general, de la tragedia de honor, se cuentan: los indicios, el disimulo, el deseo de venganza, el sentimiento del honor vulnerado, la comparación entre medicina y curación del honor, la muerte de una inocente por sospechas de adulterio, la exigencia no sólo de ser honorable, sino también de ser considerado tal –como lo demandan Herodes y el coro<sup>25</sup> (*Mar.*: III, 817)– y, en fin, la vacilación entre el cumplimiento del código de honor y el miedo a causar la muerte de un ser querido.

El enfrentamiento crítico con el honor, abierto, diferenciado y característico de la tragedia de honor italiana, el sopesar el pro y el contra de la venganza, la mujer que se defiende a sí misma y que desea demostrar su inocencia, la problematización y el cuestionamiento del someter a juicio los propios asuntos, y asimismo las dimensiones del amor y el arrepentimiento aparecen en *La Marianna* con particular énfasis<sup>26</sup>.

De todo ello están ausentes en el drama de honor español en especial los elementos del amor y los celos, puesto que los personajes masculinos sólo sienten “celos de su propio honor” y el tema del amor no está documentado como constituyente de la dramaturgia del honor. Un final con un lamento tan conmovedor y arrepentido como el de Herodes es desconocido por los dramas de honor españoles:

Herodes: [...] E sopra tutto duolmi  
 ... De la mia Marianna. Ah, quanto puote  
 ... Vn subito disdegno, un rio sospetto  
 ... Nato di gelosia! Poteva io, lasso,  
 ... Cosa operar più scelerata e fiera.  
 ... [...]  
 ... Ora io conosco, mio mal grado, aprova,  
 ... Che non basta il dolor, benché sia grave,  
 ... A sciogliere l'uom de la terrena spoglia:  
 ... [...]  
 ... Ingannato de l'empia mia sorella,  
 ... [...]  
 ... Io possa un'ora rimaner in vita?  
 ... [...]  
 ... Ahi Marianna mia piangerò sempre

---

25 Chor: Che, quando voi non difendiate il vero,  
 Il mondo crederà, che siate stata  
 Adultera e omicida: che la voglia  
 Stimar si suol, quanto si fa l'effetto.

26 Estas marcas volverán a hallarse también en el XVII en el contexto de la tragicomedia de honor, por ejemplo en Cicognini, en determinados tipos de dramas de honor en España y en la obra de Corneille. El cuestionamiento del juicio sobre los propios asuntos, implícitamente articulado en *Mar*, concuerda con la tesis de las disciplinas jurídicas que rechaza estrictamente formas como el duelo y la venganza como medios para la solución de los conflictos de honor.

Il graue mio peccato, e la tua morte.  
(*Marianna.*: V, 865; 875-876).

Una última tragedia, de aquéllas que constituyen el tipo ‘drama de honor’ en Italia, es *Hadriana* (1578) de Luigi Grotos (1541-1585), en la cual se problematiza el problema de los ‘Intereses públicos/Honor’ vs. ‘Intereses privados/Amor’, y el duelo como medio para la restitución del honor, retomando así la tradición de la *Sofonisba*. El texto tiene una similitud asombrosas con *Le Cid* de Corneille.

El amor entre Hadriana y Latino se opone en esta obra al deber frente al estado<sup>27</sup>. El amor aparece como una deshonra con respecto al deber político (*Hadriana*, acto I, pp. 11-13) y no solamente porque ambos países se encuentran en guerra (*Hadriana*, acto I, p. 8ss.), sino porque la muerte de su hermano Hadriano en el duelo con Latino exige una compensación (*Hadriana*, acto I, pp. 19-20). El tema del duelo, sus pros y contras, tiene un lugar privilegiado en este drama y en los parlamentos de Latino<sup>28</sup>.

27 Esta oposición, pero sin la temática del honor, se encuentra también en PIETRO ARETINO, *Orazia* (1540) (Gabriel Giolito de Ferrari). In Venezia 1549, en, *Classici Italiani. La Tragedia Classica dalle Origini al Maffei* (Unione Tipografico-Editrice Torinese), editado por Giammaria Gasparini. Torino <sup>2</sup>1968, pp. 217-300. El motivo de la muerte de los amantes proviene del *Novellino* de Masuccio de Salerno (1474), y de la novela corta de Luigi Da Portos, *Giullietta e Romeo* (ca.1535) y finalmente de Bandello.

28 Latino: Il fratel uostro sconosciuto uenne  
A prouocarmi, & a combatter meco.  
Io, che doueua far? fingiamo ancora,  
Che'l conoscessi. Ilche pero fan tutti,  
E sapete ancor uoi, che non fu uero.  
Insegnatemi uoi, gingete uoi,  
Signora, di trouarui in loco mio.  
(Se finto non è quel che mi giuraste.)  
Doueua lasciarmi uccidere, & a uoi  
Uccidere il marito, e uoi insieme?  
[...]  
Dunque senza germano ò senza sposo  
Vi conuenia restar. Se uoi piu pia  
Sorella sete, che mogliera, io certo  
Son che'l fratel si lascia per lo sposo.  
Se ad ammazzarmi nol mandaste uoi  
Pentita d'esser mia uaga disciorni  
S'io feria (lui ferendo) il uostro sangue,  
Ei feria, (me ferendo) il uostro core.  
Doueua fuggire è rendermi per uinto?  
Io, che debb'esser uostro è a uoi congiunto  
In mia carne debbo senza macchia  
Serbarmi (come uoi) per uostro Amore.  
Gli sposi auuinti in un nodo non ponno  
Senza l'altro macchiar, macchiar se stessi:  
L'honore dare la vita essir de caro  
[...].  
(*Adriana*, acto II, pp. 26-27).

Típico en este conflicto es el *impasse* de la situación en la cual se encuentran Latino y Hadriana. Latino no se bate a duelo con Hadriano sólo por defensa propia, sino para cumplir con el código del honor que exige una respuesta a un semejante desafío. Latino no sabe que el caballero que lo reta a duelo es el hermano de Hadriana, mas de nada le habría servido saberlo, ya que la situación habría restado la misma. El rechazo del duelo, por consideración a Hadriana, habría sido su deshonor, y siendo deshonorado, el amor entre ambos sería imposible. El cumplimiento del honor es la *conditio sine qua non* para el amor, y no al revés<sup>29</sup>:

---

Empleamos la edición de (*H*)*Adriana. Tragedia nova* (1578), en, *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento* (Einaudi), editado por M. Ariani. Torino 1977, vol. II,II, pp. 281-422.

- 29 Latino: La legge natural uuol, che ciascuno  
 Contra il morir si scherma e si difenda  
 Quinci a ciascun natura arme concesse.  
 A chi l'unghia, a chi il dente, il ueleno.  
 A chi il corno, a chi il rostro, a chi la spada.  
 [...]  
 La legge scritta uuol, che si ribatta  
 La forza con la forza, e lo assalito  
 Spenga lo aßalitor senza gastigo.  
 Si che la legge di sua man la spada  
 Contra gli offenditori offre a gli offesi.  
 La legge della guerra uuol, che in giostra,  
 Ciascun si aiuti, e l'auuersario offenda.  
 A l'huom dato è difendersi da morte.  
 E perche questo non può farsi senza  
 Offender quel, che darla altrui si sforza.  
 Pero l'offesa in sua difesa è giusta,  
 Ma di tante difese in mia difesa  
 Nel caso del fratel uostro uorrei  
 Eßere affatto priuo; quando'io hauessi  
 Lui conosciuto e conoscendo ucciso.  
 Ma conosce ciascun che io nol conobbi.  
 [...]  
 La Giustitia, che uccide gli homicidi  
 Non uuol gastigare l'opra. Che se l'opra  
 Volesse gastigare, i suoi ministri  
 Poi che hauessero ucciso l'homicida,  
 Sarebbon rei d'altro homicidio anch'essi.  
 Vuol gastigar la uolontà. Se questa  
 Dunque uuol gastigare, io, che non hebbi  
 Volontà di toccar uostro fratello,  
 Non debbo per giustitia hauer gastigo.  
 [...]  
 La Giustitia, che uccide l'homicida,  
 Nol fa uaga d'aggiunger sangue a sangue,  
 Ma di proporre essemplio a chi rimane.  
 [...]  
 Può in uoi, può in tutti il mio cadere  
 Speßo punir sogliam per uendicarci,  
 Ma uoi sapete. Illustre Principessa,

En este pasaje tenemos una acumulación de citas de los tratados sobre el honor y el duelo en relación con sus implicaciones jurídicas y cristianas, así las observaciones sobre las diversas leyes que predicán, que la venganza es, en el sentido de justo castigo, una acción noble, virtuosa y de acuerdo con Dios, ya que se trata de una “guerra privada”<sup>30</sup>.

A pesar de la conciencia que tiene de haber obrado conforme a la ley, Latino pide de rodillas a Adriana que lo decapite con su propia espada; pero no ocurre tal cosa<sup>31</sup>.

En el tercer acto se repite también en *Adriana* el difundido conflicto entre padre/señor e hijos, aquí entre Adriana y los padres, que le exhortan a someterse a la razón de Estado (*Adr.*: III, 351-358) y desposar al hombre que está en condiciones de vengar al hermano. Esto da ocasión a Adriana de deplorar su destino de haber nacido mujer y de no poder decidir por sí misma sobre su vida, con lo que Groto retoma *expressis verbis* otro motivo central de la literatura italiana del XVI y el XVII (*Adr.*: III, 358-361).

Lo trágico, en fin, reside en *Adriana* en primer término en la inexistencia de salidas para la situación y, después, en el autoengaño de que son víctimas los personajes. Mango, el consejero de Atrio, conmovido por el amor de Adriana a Latino, urde un plan de evasión. Para ello ha de ingerir Adriana un fármaco que la ponga en un estado similar a la muerte. Tras lo cual será enterrada, y a Latino se le informará de ello para que la libere de la tumba. Todo funciona sin contratiempo, excepto que la noticia de la muerte fingida de Adriana no llega a tiempo a Latino. En la creencia de que Adriana está muerta, toma veneno junto a la tumba de ella. Precisamente en ese momento despierta Adriana ante los ojos del moribundo Latino. Éste muere, tras una corta conversación en que se aclara el trágico error, y tras ello también Adriana se quita la vida (tenemos por tanto una inversión del desenlace de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare).<sup>32</sup>

---

Chi fa uendetta si mostra forte.  
 E chi potendo farla, non la face;  
 Forte si mostra parimente, e pio.  
 [...]  
 Ecco, ui si appresenta hora un soggetto,  
 A cui d'introno essercitar possiate  
 La uirtù che fa l'huom pari a li Dei.  
 (*Hadriana*, acto II, pp. 27-29).

Una diferencia fundamental entre *Hadriana* y las obras mencionadas de Guillén de Castro y de Corneille radica en que *Hadriana* acepta finalmente las razones de Latino, desiste de tomar venganza y planea huir finalmente con éste.

30 Al respecto vid. A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit. pp. 59-79, nota 1.

31 Vid. *Adriana*, cit., acto II, pp. 330-338, nota 28; cfr. sobre esto PIERRE CORNEILLE, *Le Cid. Tragi-comédie* (1637), editado por L. Lejealle/J. Dubois (Librairie Larousse), Paris <sup>3</sup>1970, acto III, pp 86-93; los paralelismos entre ambos pasajes textuales y la función de los diálogos son tan grandes que uno se inclinaría a la hipótesis de que Corneille conocía esta pieza.

32 Otras tragedias de honor del siglo XVI serían las de L. VERLATO, *Rodopeia*, de C. TURCO, *Calestri*, de P. TORELLI, *Tancredi*, de B. TANNI, *Sormonda*, de L. GROTO, *Dalida*, de A. CAVALLERINO, *Il Conte di Modona* y de L. TASSO, *Il Re Torrismondo*. Estas son variaciones de los temas y de las estructuras desarrolladas en las tragedias analizadas. Al respecto vid. A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., pp. 245-313, nota 1.

## 2. HONOR COMO ESTRATEGIA DE SUSTITUCIÓN DEL DESEO O LA ‘CARNAVALIZACIÓN’ DEL HONOR

Habiéndome ya referido a los aspectos genéricos del teatro italiano y español y al tema del honor, creo en forma exhaustiva en mi trabajo mencionado y luego de el breve panorama que hemos ofrecido, retomo y amplío un aspecto expuesto y tratado en parte en mi trabajo, pero aún no con la intensidad y focalización necesaria.

El honor es un discurso sobre la virginidad o sobre la integridad sexual de la mujer como indica Vives entre muchos otros:

Considera, pues, tú, qué debes hacer de un bien tanpreciado, el cual después de perdido, ni tú le puedes tornar a recobrar, ni quien te lo quitó te lo puede volver; [...] vuélvase la doncella a cualquier parte cuando haya perdido su virginidad, todo se le hará triste [...] tan grande deshonra en casa de los suyos [...]. Pero en la mujer nadie busca elocuencia ni bien hablar, grandes primores de ingenio [...] solo una cosa se requiere en ella y ésta es la castidad, la cual, si les falta, no es más que si al hombre le faltara todo lo necesario [...], así todas las virtudes están ametaladas en la castidad [...] porque la mujer sepa que no le queda ninguna cosa de bien cuando ha perdido la flor de su castidad y limpieza [...] <sup>33</sup>.

Es un discurso que representa la sexualidad, la corporalidad, es una obsesión, debilidad y dependencia masculina de la cual se desprende el conflicto. El honor/deseo/sexualidad es el talón de Aquiles del hombre, el honor como tal es la expresión más intensa del deseo por vía de sustitución. Decir honor en el siglo XVII es decir mujer, es decir poder sobre el deseo de la mujer, es decir poder y exclusividad del deseo del hombre, es decir dependencia de ese deseo frente a la mujer, es decir poder involuntario o voluntario de la mujer frente al deseo del hombre. Uno de los mejores ejemplos de lo expuesto lo encontramos en el drama de honor italiano mencionado más arriba en otro contexto: *Marianna* de Dolce, donde Herodes, el precursor de Otelo, se consume entre amor, celos y odio tratando de canalizar su plan de venganza en el contexto de las leyes y del derecho penal:

Herodes: Tu macchiate hai le leggi, infida moglie,  
Del letto marital? tu, madre iniqua  
Di tanti figli, da lusura spinta  
Hai fatto al loro, & al mio onor oltraggio?  
[...]  
Così colui, che non riceve oltraggio,  
Non può ben giudicar, quant'egli pesa:  
Io sono offeso nel mio proprio onore,  
E l'offesa è palese.  
(*Marianna*: Acto III, pp. 817; 823).

Herodes: Quando un delitto è manifesto e chiaro,  
Non è d'uopo ascoltar gli altri consigli:  
Ma bisogna eseguir tosto le leggi.  
[...]  
[...] E non ne debbo  
Sfogar la passion, che sente il core,  
Con degna e memorabile uendetta?  
E tanto più, che la uendetta fia  
Degna giustizia e chiaro esempio a' rei.

---

33 IOANNES LODOVICO VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana* (1555), (Colección Austral), Buenos Aires <sup>4</sup>1948, cap. VII, pp. 41-45; IX.

[...]  
 L'infirmità, ch'offende il corpo umano,  
 Da l'offeso ogni volta è conosciuta,  
 Onde ricorre al Medico; e guarrisce.  
 Ma de l'animo i morbi ha rari, o pochi,  
 Che n'abbian conoscenza: ch'a ciascuno  
 Sembra d'averlo sano: e quindi avviene,  
 Che non cura d'impiastrì, o medicine.  
 Io voglio dir, che questo disleale  
 No conosce ignorante il suo peccato.  
 [...]  
 O, quanto volentier vorrei, che questo  
 Perfido e traditor, ne l'onor mio  
 Un tale oltraggio non avesse usato:  
 Ch'io viverei ancor più che mai lieto,  
 [...]  
 Che d'una parte mi ritiene amore,  
 E d'altra la ragion mi volge e sprona:  
 Ne son ben risoluto, qual di due  
 Portar debba vittoria del mio core.  
 (*Marianna*: acto: III, pp. 819; 823; 832-833).

Herodes mismo no reconoce inicialmente que interpreta hechos como indicios, que, cegado por los celos y por estar convencido de haber perdido su honor, no es capaz de distinguir entre 'ser' y 'parecer' concretizados en las oposiciones homólogas de 'Indicios vs. Pruebas' :: 'ser vs. parecer':

Consigliere: Che d'una parte l'odio, e d'altra insieme  
 L'affezion combatte i nostri petti.  
 Onde la mente, ch'infettata viene  
 Da queste passion, sendo corrotta,  
 Non puote far alcun giudizio sano.  
 Quindi ne resta la giustizia zoppa.  
 [...]  
 Ma da l'aver Soemo discoperto  
 Quel, che gli commettete, a la Reina,  
 Voi formate argomento d'adultero,  
 E quindi parimenti di veneno  
 Onde prendete questa congettura  
 Per indizio non sol; ma per certezza.  
 [...]  
 Ma non però ne segue, che per questo  
 Adultero si debba addimandarlo.  
 [...]  
 Perche de l'adulterio non avete  
 Certezza io non dirò, ma inditio alcuno.

Herodes: Ma conchiudo, che, quando io non avessi  
 In Marianna mia, fuor che sospetto;  
 Questo ad ogni impietà devrebbe indurmi  
 Contra di lei: ch'a la persona mia  
 Non sol convien, che non si faccia offesa,  
 Ma tòrre ogni cagion, ch'altri sospetti.  
 (*Marianna*: acto: III, pp. 819; 821; 833; 835-836).

Su consejero y Marianna intentan sin éxito sacarlo de su extravío y hacerle ver que está dominado por ‘celos’ y un ‘amor apasionado’, uno de los temas dominantes del drama:

Marianna: (S’amor si deve addimandar un caldo  
E sfrenato desio di possedermi,  
Solo di furia e di lusura pieno)  
Arde di caldo ardor di gelosia.  
Onde’ei si crederà veracemente,  
Che tra Soemo e me ci sia adultero  
[...]  
Herode, l’esser voi geloso a torto,  
Et insieme crudel, vi far dir questo.  
(*Marianna*: acto III, pp.815; 817).

El honor es pues un *token* con función substitutiva para la sexualidad, deseo, y cuerpo, mujer, no digo que este tipo de sustitución sea exclusiva, ya que el honor es además sustitución de la limpieza de la sangre en el teatro, es sustitución de la categoría poder, lo que menos es, es honor en sí. El vacío del concepto del honor, por una parte, y la tabuización de los campos mencionados, por otra, llevan a que el honor sea una proyección de otros fenómenos.

Pasamos a contextualizar lo dicho en un marco teórico. Mientras en el período anterior al siglo XVII en la literatura española, así también en el teatro, por ejemplo, en la *Celestina* o en *Himenea* de Torres Naharro los personajes actúan y hablan en forma abierta sobre la sexualidad, esto cambia en gran parte y radicalmente en el siglo XVII<sup>34</sup>.

En la *Celestina* en el “Argumento del séptimo auto” (1983: 168) la Celestina declara a Areúsa y a Pármeno que ella habitúa estar presente y contemplar con goce el acto sexual de los amantes y quiere también esta vez quedarse al *rendez-vous* de Areúsa y Pármeno con el consentimiento de ésta:

Celestina: Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una mujer juntos y que jamás pasé por ello ni gocé de lo que gozas y que no sé lo que pasan y lo que dicen y hacen.

[...]

Areúsa: Madre, si erré haya perdón y llégate más acá y él [Pármeno] haga lo que quisiere. Que más quiero tener a ti contenta, que no a mí [...] (*La Celestina*, op. cit. p. 168).

Desde fines del siglo XVI y durante el siglo XVII cambia esta situación, con seguridad a raíz de las consecuencias de la Contrarreforma, del absolutismo, de la influencia de la inquisición y del debate de la limpieza de sangre. Como demostramos en nuestra investigación ya mencionada, en los discursos de la época se achaca una sexualidad desenfrenada a los judíos quienes son el lugar de la perversión y del deseo y además de todos los males de España<sup>35</sup>, de allí la obsesión con la limpieza

34 BRATOLOMÉ DE TORRES NAHARRO: *Himenea* (1516?), editado por D.W. MacPheeters (Clásicos Castalia), Madrid 1984, pp. 181-237; FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499-1502), editado por D. S. Severin (Alianza Ed.), Madrid<sup>3</sup>1974.

35 Con respecto a la nobleza española mezclada con conversos vid. A.A. SICROFF, *Les controverses des statuts de «pureté de sang» en Espagne du XVe au XVIIe siècle*, Paris 1960, pp. 74, 115, 125; A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., p. 188, nota 1; FRAY AGUSTÍN SALUCIO, *Discurso sobre los estatutos de limpieza de sangre* (s.r.ed.). s.l.i. 1600?, editado por A. Pérez y Gómez (Artes Gráficas Soler). Serie »El Ayre de la almena«. Textos literarios rarísimos XL, Valencia 1975.

de sangre y su substitución a raíz de la imposibilidad de tratar semejante tema en el teatro frente a un público de toda clase de esferas sociales, lleno de resentimientos y prejuicios. Era imposible abiertamente ofrecer solución alguna: o se daba la razón a los “castellanos viejos limpios de sangre” o se defendía a los “conversos” produciendo un fuerte conflicto entre el hombre llano y el noble con sangre conversa<sup>36</sup>. Por esto el teatro se contenta sólo con alusiones de tipo crípticas. En *El mercader amante*, de Gaspar de Aguilar, se pone en relación el tema de la limpieza de sangre con el “poder purificador del dinero”, que permite adquirir títulos, nombres y documentos para encubrir el estado de converso:

Astolfo: Que al fin la persona rica  
es hidalga, es noble y grave,  
Porque la hacienda es jarabe  
Que la sangre purifica<sup>37</sup>.

En *La Dama boba*, de Lope de Vega, se tematiza la limpieza de sangre de una forma extremadamente disimulada:

Laurencio: No hay en el nacer agravio,  
por notable que haya sido,  
que el dinero no lo encubra,  
ni hay falta de naturaleza  
que con la mucha pobreza  
no se aumente y se descubra<sup>38</sup>.

Aquí se alude al ignominioso nacimiento en una familia judía, que luego se encubre con dinero y poder. Los términos ‘nacer agravio’, ‘dinero’/‘encubra’ funcionan como deícticos, por consiguiente como *gestos dramáticos* que muestran al receptor lo que verdaderamente se quiere decir con esas palabras.

Durante el siglo XVII se reduce en el teatro sensiblemente el discurso del ‘goce’, del ‘placer’, del ‘deseo’, del ‘cuerpo’ como lo encontramos en la *Celestina*. Estos términos se reprimen, se declaran casi inexistentes, se tabuizan y se usan solapadamente dentro de la jerarquía normativa y del poder. Foucault alega que la represión de la sexualidad es además una consecuencia del comienzo del capitalismo, de la explotación sistemática del trabajo, de la mantención de un orden burgués para satisfacer el principio de la eficacia de producción<sup>39</sup>. Sicroff y otros eruditos demuestran cuán ligado está el debate de la limpieza de sangre con la fatal situación económica de España, con un empobrecimiento de regiones agrarias completas a raíz de las importaciones de las colonias<sup>40</sup>.

---

36 Vid. cita 35.

37 GASPAR DE AGUILAR, *El Mercader amante*, en: *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* (BAE XLIII), editado por R. de Mesonero Romanos. Madrid 1951, vol. I, pp. 123-142, cita I, p. 137.

38 LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *La dama Boba* (1613), en *Lope Félix de Vega Carpio. Obras Escogidas* (Aguilar), editado por F. C. Sainz Robles. Madrid 1969, vol. I., pp. 1100-1135, cita I: 1108.

39 MICHAEL FOUCAULT, *Historie de la sexualité. La volonté de savoir* (Gallimard), Paris 1976, p. 12.

40 Vid. A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., p. 495ss., nota 1.

Una doble disciplina se impone, una en aras del trabajo, del capital y otra en aras del control de la población frente a los conversos. El término que hace de puente y de amalgama es el ‘honor’. Se postula difundir que está prohibido hablar de la sexualidad, del deseo, del cuerpo o de la limpieza de sangre (en forma pública), y por esto se habla permanentemente de ello. Los tratados de teología moral están llenos de los temas del sexo. La única restricción es que en su mayoría están escritos en latín, pero cuando se realizan traducciones al español, y los textos adquieren una mayor difusión, estalla violentamente el conflicto sobre el sexo. El tratado de Thomas Sánchez *Disputatio de Sant Matrimonio* (1617) es traducido al español en 1887 bajo el título de *Moral jesuítica ó sea controversias del Santo Sacramento del Matrimonio* y su editor lanza una profusa diatriba en el prólogo contra el tratado y que solamente lo publicaba con el “objetivo en primer lugar de mostrar a todos los maridos y padres honorables lo sucias que eran las materias de que se ocupaban los teólogos morales en sus tratados, y, en segundo, prevenir a los últimos de enviar a sus hijas a confesión, porque allí se trataban esos temas”<sup>41</sup>. La teología moral desencadena un gran debate en todos los casos de contacto corporal, desde la perspectiva del adulterio se osciló entre dos extremos: para un grupo el mero encuentro entre un hombre y una mujer casada se considera ya como adulterio (siguiendo el postulado del *Nuevo Testamento* según el cual se puede pecar simplemente con el pensamiento); el otro grupo sólo está dispuesto a hablar de adulterio cuando se ha presentado la prueba de que en la relación sexual se produjo demostradamente la eyaculación<sup>42</sup> o cuando se describe la “superioridad” del hombre en el coito: Thomas Sánchez:

¿Pecará la mujer fingiendo la virginidad? Parece que peca mortalmente, porque el matrimonio es una especie de venta en que el hombre es como el comprador y la mujer la vendedora [...]. Los cónyuges no son iguales en el acto conyugal ni en el trato doméstico, si hablamos de la igualdad cuantitativa, pero lo son proporcionalmente [...] en el coito el hombre hace lo más noble, es el agente verdadero, y la mujer es solo paciente; en la casa, el hombre es la cabeza y manda, la mujer obedece<sup>43</sup>.

Esto es uno de los mejores ejemplos de aquello que Foucault<sup>44</sup> constata:

Si le sexe est réprimé, c’est-à-dire voué à la prohibition, à l’inexistence et au mutisme, le seul fait d’en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tien ce langage se met jusqu’à un certain point hors pouvoir; il bouscule la loi; il anticipe, tant soit peu, la liberté future,

produciendo una verdadera discursividad proliferante de la sexualidad, en el caso del drama de honor en España, por la vía del honor, como una de las tantas máscaras que caracterizan la era del *quid pro quo* del barroco. Los dramas de honor ponen a disposición un *ars combinatoria* como una estructura lúdica que enmascara el pudor y la vergüenza de hablar del sexo como sexo, envuelve y

---

41 THOMAS SÁNCHEZ, *Disputatio de Sant Matrimonio*. (Heredes Martini Nutij & Ianni Meursio), Antverpiae 1617; *Moral jesuítica ó sea controversias del Santo Sacramento del Matrimonio*. Traducida del latín (Imprenta popular), Madrid 1887; A. DE TORO, *De las Similitudes y Diferencias*, op. cit., p. 168, nota a pie de página 111; nota 1.

42 PADRE ANTONIO DE ESCOBAR Y MENDOZA, *Liber Theologiae Moralis* (Sumpt. Haerd. P. Prost, Philippi Borde, & Laurentii Arnaud, Lugduni 1652, 1659 y 1644.

43 THOMAS SÁNCHEZ, *Moral jesuítica ó sea controversias*, op. cit., Libro 6, Contr. 2b, Nr. 7, p. 16; Libro Contr. 2, p. 41, nota 41.

44 M. FOUCAULT, *Historie de la sexualité*, op. cit., p. 13, nota 39 .

amalgama la explosividad y subersividad del deseo que lleva a una censura y depuración del discurso que recurre a metáforas y metonimias y se vale de insinuaciones veladas. Los tratados del honor, sobre el matrimonio y el castigo están llenos de descripciones del acto sexual, de recomendaciones de ocultarlos e incluso de ocultar el fruto de la relación engañando al marido.

Escobar y Mendoza aboga en el caso de que si la mujer adúltera no es descubierta y da luz a un niño, ésta no debe airear su secreto y no debe ser escuchada para que no peligren su honra y su vida, ni el honor del niño. De forma muy general, se propone la conservación del secreto en las deshonras para evitar la inflexibilidad social. F. Patritio y G. B. Modio recomendaban que se mantuviera secreto el adulterio y que se renunciara a la venganza, para evitar que se extendiera la vergüenza. Antes bien sería preciso observar las leyes longobardas del rey Agilulfo, según las cuales se apelaba al más estricto silencio de todos los afectados<sup>45</sup>.

La confesión y el discurso de la confesión –como lo demuestran las disputas entre laxistas y rigoristas– adquiere una doble y central importancia<sup>46</sup>: por una parte se aceleran los controles determinados por la Contrarreforma, imponiendo reglas para revelar hasta los mínimos detalles de los pensamientos eróticos, de fuertes deseos e imaginaciones lascivas, y por otra es una fuente de entrada de dinero ya que el perdón de los pecados sexuales se conseguía con dinero. Así el discurso sobre carne, sobre el sexo se transforma en un factor económico y en una idea fija como fuente de todo pecado. Bajo el discurso de la confesión del deseo se esconde y se manifiesta veladamente el sexo, el cuerpo, la reglamentación confirma su omnipotencia, las reglas valen para todos, en particular para las elites.

- 45 ANTONIO DE ESCOBAR Y MENDOZA, *Liber Theologiae Moralis*, 1644: Ex. VII, Cap. I, § 7 y ss., p. 113 y ss.; 1659: I, VII, II, § 107, p. 132; (I, VIII, III, § 56-58, p. 142; I, VIII, III, § 60, p. 143); vid. también, *ibíd.*, II, pp. 336-360, esp. (§ 62, 65, 75, 89, 165-174), nota 41. Al respecto vid. asimismo MARTÍN DE AZPILCUETA NAVARRO, *Manual de Confesores y Penitentes, que claramente y brevemente contiene la universal y particular decisión de quasi todas las dudas, que en las confessiones suelen ocurrir de los pecados, absoluciones, restituciones, censuras, & irregularidades* (Impresso Andrea de Portonarijs) (1556), Salamanca 1557, pp. 180; PAULO PALACIO, *Summa Caietana, sacada en lenguaje castellano, con anotaciones de muchas dudas y casos de consciencia* (Joanes Blavio de Colonia) (1557), Lisboa <sup>2</sup>1560; sin indicación de página; FRAY BARTOLOMÉ DE MEDINA, *Breve Introduccion de como se ha de administrar el Sacramento de la Penitencia* (Por Ioan Pérez de Valdivieso), Salamanca 1579; p. 86); FRANCESCO PATRITIO, *Dialogo dell' Honore* (1551?), (Per Giovan Griffio), In Venetia 1553, p. 38 y GIOVAN BATTISTA MODIO, *Il Convito, overo del peso della Moglie. Dove ragionando si conchiude, che non puo la Donna dishonesta far vergogna all'huomo* (1554); (Appresso di Giovann'Antonio degli Antonii). In Milano 1558, p. 19; Modio: “Essendo la corna non cosa essenziale in se, ma piu tosto una publica opinione, che il volgo communemente ha dell' infamia d' un marito”.
- 46 H.CH. LEA, *A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*. London 1896, vol. I-II; *Arte para bien confesar. Fecha por un devoto religioso de Sant Jerónimo, agora nuevamente corregida* (Pedro de Celada), León 1556; MARTÍN DE AZPILCUETA NAVARRO, *Manual de Confesores y Penitentes*, op. cit., nota 43; M. DE AZPILCUETA NAVARRO, *Tractado de alabança y murmuración. En el qual se declara quando son mérito, quando pecado venial, y quando mortal* (Adrian Ghemart), Valladolid 1572; PEDRO CIRUELO, *Confessionario [...]. Es arte de confesar muy provechosa al confessor y al penitente* (1ra. edición 1500) (Pedro Castro), Medina 1544; FRAY PHILIPPE DE MENÉSES, *Luz del alma cristiana contra la ceguedad y ygnorancia en lo que pertenece a la fe y a la ley de Dios, y de la yglesia: y los remedios y ayuda que él nos dio para guardar su ley. En la qual tractado se da también luz assí a los confesores, como a los penitentes, para administrar devidamente el sacramento tan necessario de la penitencia* (Martín de Montesdoca), Sevilla 1555.

El deseo, el sexo el cuerpo, el pecado se ubican en el territorio ‘mujer’, cuyo cuerpo se usa como una cartografía de la seducción y del pecado, como una superficie de proyección del deseo masculino. Tenemos pues otra transformación mimética: la carga subversiva que supone el deseo y la energía sexual del hombre se le atribuye a la mujer, es ésta la culpable de ese deseo infrenable. A la mujer se le controla y se le esconde, se le hace invisible, para que el hombre se desprenda de su propio acoso sexual. El honor es en el sistema del siglo XVI y XVII en Italia, y muy particularmente en España para la mujer lo que el velo para la mujer musulmana que le cubre completamente el cuerpo (Tschador). El adulterio, por ejemplo, se le atribuye durante los siglos XVI y XVII a la mujer y esto en algunos países europeos hasta la mitad del siglo XX. La mujer se da como proyección de las fantasías y deseos sexuales del hombre, lo cual tiene diversas explicaciones. Una es una cuestión de poder: el derecho de dominio absoluto, casi absoluto, del hombre sobre la mujer y la imposibilidad del control absoluto sobre ésta: aquí se encuentra uno de los puntos más débiles del hombre. Este deseo de dominio y necesidad paranoica de control proviene de la tópica imagen negativa de la mujer en aquella sociedad, como lo exponen Th. Sánchez y A. de la Peña<sup>47</sup>:

Esto se manifiesta además, porque las mujeres son fáciles para la liviandad y frágiles para resistir; por eso la naturaleza les dió más vergüenza y el claustro virginal que les sirviese de freno en el uso del placer, que produce casi siempre la pérdida de la prole y la pone en el camino de la prostitución;

A. de la Peña:

Cuándo se comete el delito de adulterio y cómo se prueba y pena. Aquí se tratan algunas cosas de imperfecciones de las mujeres [...]. Lo cuarto digo que las mujeres con dificultad se hallan buenas [...] y por eso son amigas de invenciones, curiosas y ambiciosas y por lo mejor decir envidiosas, amigas de su libertad, impacientes, livianas y avarientas [...] y así son comparadas por muchos a los perros a los cuales es notoria la imprudencia. Lo quinto digo, que la mujer desea ser loada, porque como animal imperfecto respecto del marido y casi siempre en todo defectuoso [...]. Lo sexto que tiene la mujer, es que siempre se procura adornar para quitar y encubrir la fealdad e imperfección que tiene para que los hombres se enciendan en deshonesto amor [...],

lo que a su vez era el resultado de la envidia sexual masculina, o del sentimiento de la propia inferioridad sexual, de su impotencia frente al deseo que lo invade y lo debilita, así A. de Cabrera, “Que no se atreve el diablo á tentar á los varones fieles sino por la mujer”<sup>48</sup>, o Fray L. de Granada,

---

47 THOMAS SÁNCHEZ, *Moral jesuítica ó sea controversias del Santo Sacramento*, Libro Cont. 13, Nr. 3, op. cit., p. 23, nota 41); ANTONIO DE LA PEÑA, *Tractato muy provechoso, útil y necesario o de los jueces y ordenes de los juicios y penas criminales* (siglo XVI), en, M. LÓPEZ-REY Y ARROJO, *Un práctico castellano del siglo XVI. Antonio Peña* (Tip. de Archivos. Ollózaga I), Madrid 1935, pp. 133-136 y ss.; vid. además ALONSO DE CABRERA, *Sermones* (1601), (Bailly Baillières), Madrid<sup>2</sup>1930, 260; 268-271; 376-377; 379; 421-422; FRAY J. LUXAN Luxán, Pedro de, *Coloquios matrimoniales* (1552), (Atlas. Colección Cisneros). Madrid 1943; pp. 21-22; FRAY LUIS DE LEÓN, *La Perfecta Casada* (1583), (En Casa de Iuan Fernández), En Salamanca, en: *Obras Completas* (BAC), editado por F. García. Madrid<sup>2</sup>1951, p. 244.

48 ALONSO DE CABRERA, *Sermones*, op. cit., p. 421, nota 47.

“Por tanto nunca te pongas a tratar con mujeres sin testigos; porque esto solo incita y convida á todos los males”<sup>49</sup>, o como lo expone el Duque en el *Castigo sin venganza* de Lope de Vega:

Duque: ¡Ay, honor, fiero enemigo!  
 ¿Quién fue el primero que dio  
 tu ley al mundo, y que fuese  
 mujer quien en sí tuviese  
 tu valor, y el hombre no?  
 Pues sin culpa el más honrado  
 te puede perder, honor,  
 bárbaro legislador  
 fue tu inventor, no letrado.  
 (Acto III, p. 103)<sup>50</sup>

Si se recorren los tratados especializados y la literatura de la época y los dramas de honor, por ejemplo, se ve al varón representado como alguien que por motivo de su constitución psíquica y física no puede resistirse a los atributos sexuales femeninos, y que por efecto de ello reacciona con agresividad sexual<sup>51</sup>. Su objetivo es “poseer” a la mujer y satisfacer su impulso sexual, tal y como lo acreditan multitud de dramas. Al mismo tiempo, en el conjunto de la literatura –científicamente orientada o de ficción– encontramos una inversión de estas relaciones. De cualquier modo que se conduzca la mujer frente al hombre, apenas será tratada con justicia<sup>52</sup>. Si un hombre, pongamos, se quita la vida porque la mujer por la que ardía de amor no lo atiende, no será él moralmente condenado, sino que se describirá a la mujer como lasciva y seductora. Pero si ella accede, entonces está depravada moralmente, y la sociedad la expulsa y asila. De los deseos sexuales del varón no es hecho él mismo responsable, sino la mujer (su víctima). Ejemplos encontramos fuera de en la mencionada *Celestina*, en *Himenea* de Torres Naharro, en *Le Gemelle Capovane* de Ansaldo Cebà, en *Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, en el *El mejor Alcalde el Rey* de Lope de Vega. A pesar de que en toda la literatura del tiempo, sea ésta de tipo ficcional (teatro o narración) o científica (tratados jurídicos, teológicos o morales), se predica la superioridad del hombre frente a la inferioridad de la mujer en todos los campos, mas la inseguridad del hombre es manifiesta como lo constatan G. B. Possevino y A. Romei que describen como sigue el papel de la mujer:

---

49 FRAY LUIS DE GRANADA, *La Guía de pecadores* (1615), en *Obras* (BAE VI, VIII, XI), Madrid 1944/1945, vol. I, Libro I, p. 131; allí mismo en Db. I: Libro II, & I, pp. 131-132, se cuenta la historia de una monja que es poseída por el diablo para seducir a un obispo.

50 LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *El Castigo sin venganza. Tragedia* (1631), editado por A. Rodríguez (Ed. Ebro). Zaragoza 1976.

51 Así a Don Alvaro de Ataide lo aloja el Sargento en la casa de Pedro Crespo “no tanto porque lo sea [la mejor casa del lugar], como porque en Zalamea no hay tan bella mujer... como hija suya”. Empleamos la edición de J. A. Valbuena-Briones, CALDERÓN DE LA BARCA, *El Alcalde de Zalamea*, (Cátedra), Madrid <sup>2</sup>1977, pp. 63-64, versos 175-181.

52 DOMENICO BRUNIDO POSTOIA realiza en el siglo XVI todo un trabajo de defensa de la mujer en su libro *Difese delle Donne, nella quale si contengono le difese loro, dalle calunnie datele per gli scrittori, & insieme le lodi di quelle* (¿1ra. edición? Nuovamente posta in luce, Appresso di Giovann’Antonio de gli Antonij), In Milano 1559.

Percioche non è una medesima la fortezza dell'huomo & quella della donna [...] perche la fortezza dell'huomo è quello che comanda, la fortezza della donna è quella che ubidisce, & e nell'altre uirtu medesimamente [...] et in sopportare l'auersità [...] <sup>53</sup>.

o bien

La donna, disse il Gualengo, siccome in molt'altre cose, così in questa è di peggior condizione dell'uomo, prima perchè s'ella è maritata, col suo proprio macchia l'onore del marito; secondariamente, perche send'ella [...] soggetta di garrione all'uomo, ella fa maggior ingiuria: con ciò sia che maggior è l'ingiuria dell'inferiore verso il suo maggiore, che non è quella del superiore verso l'inferiore [...]. Quarto, perchè la donna pecca estremamente contra la sua propria e principal virtù, ch'è l'onestà. Non potrà dunque congiungersi donna con altri che col marito, salvo l'onore suo, e facendo cade dell'infamia <sup>54</sup>.

De allí que se desarrolla una producción discursiva incesante tanto en el nivel meramente retórico como en el nivel de acciones en el teatro. El sexo, lo erótico, el deseo y la pasión se encubren en una semántica neutralizante que se diluye en los laberintos de la palabra encontrándose casi siempre al borde del escándalo como lo confirman el Padre Pedro Puente Hurtado de Mendoza y Agustín de Herrera. Los textos teológicos, jurídicos y dramáticos de 'casos de honor' representan un género escandaloso. De esta forma se instaura una maquinaria discursiva sobre el sexo que estimula el deseo aún más e incita siempre a la producción de otros discursos. Los ejemplos dados más arriba, así el tratado de Thomas Sánchez produce la réplica del traductor y editor de la edición en español en 1887, un drama de honor incita otros dramas de honor y éstos a su vez producen los textos de Agustín de Herrera, Puente Hurtado de Mendoza y Ferrer, Padre Juan <sup>55</sup>, se transforman en su economía y dispositivo, en su control y máscara y en su medio de divulgación. De esta forma se "administra" el sexo, el deseo, el cuerpo y el poder. El sexo se convierte por sustitución en un objeto público, de allí que el 'honor' se preste como su envoltorio, su sustituto ideal, ya que el honor es una unidad cultural que solamente tiene una significación social en su debate, representación y manifestación colectiva y pública, de allí que el sexo en la máscara del honor se convierta en una infinita fuente de conocimiento que abarca todos los campos del saber y de lo social, que tiene consecuencias para la estructura espacial del trato de la mujer (reclusión en la casa, ventanas cerradas, cortinas corridas, división entre recintos de hombres y mujeres, formas de actuar

---

53 GIOVAN BATTISTA POSSEVINO, *Dialogo dell'Honore nel quale si tratta con bell'ordine, dottamente a pieno, a con molta chiarezza del Duello, della Nobilità, de gradi d'Honore* (1553), (Nella Stamparia de'Rampazetti), In Venetia 1583, pp. 54-55.

54 ANNIBALE ROMEI, *Discorsi* (Francesco Ziletti), In Venetia 1585, (S. Lapi Tipografo-Editore), Città di Castello 1891, pp. 98.

55 AGUSTÍN DE HERRERA, *Discurso Teológico y Político sobre la Apología de las Comedias, que ha sacado a luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta parte de las Comedias de Don Pedro de Calderón de la Barca* (s.ed.). s.f.i. 1682; PUENTE HURTADO DE MENDOZA, *Discurso teológico y político sobre la Apología de las Comedias, que ha sacado a luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta parte de las Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (s.r.ed., s.l.i., s.f.i., siglo XVII); PADRE JUAN FERRER, *Tratado de las Comedias en qual se declara son licitas. Y si hablando en todo rigor sera pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas por Fructuoso Bisbe y Vidal Doctor entrambos Derechos [...]* (1613), (En Barcelona, por Geronymo Margarit, y a su costa). Barcelona 1618.

y gestualidad...)<sup>56</sup>. La susceptibilidad en punto al honor era tan pronunciada que en muchos textos legales o tratados de jurisprudencia el intercambio de manifestaciones de afecto e incluso un simple encuentro entre una mujer casada y un hombre ajeno a la casa constituía fundamento suficiente para la sospecha, y en su caso, la querrela de adulterio. Ciertamente que la mujer podía defenderse negando haber tenido relaciones sexuales con el hombre<sup>57</sup>, pero al mismo tiempo se le imponía la obligación de probarlo y había de someterse a una exploración médica dispuesta por su marido (o por el padre en el caso de las vírgenes). De ahí que Foucault constata que “[...] *d’un extrême à l’autre, le sexe est, de toute façon, devenu quelque chose à dire, et à dire exhaustivement selon des dispositifs discursifs [...]*”<sup>58</sup> y agrega que “*On le débusque et on le contraint à une existence discursive*” y “[...] *De lui [du sex], il se pourrait bien que nous parlions plus que de toute autre chose*”<sup>59</sup>. De esta forma podemos aseverar que los dramas de honor, fuera de las diversas funciones que tuvieron o hayan podido tener, fueron un aparato “popular” que hizo circular el discurso del sexo, del deseo y del cuerpo, del poder y de la mujer en forma generalizada. En la alusión, en la insinuación velada, trasvertida, en las posiciones semióticas cero (en aquellos lugares semánticos altamente ambivalentes que dejaban lugar a la especulación infinita y a la fantasía) radicaba al menos una parte importante del éxito de estos discursos dramáticos como el lugar y el momento (el estrado y el tiempo de duración del espectáculo) del carnaval, el momento de dejar fluir la imaginación y consumir los que los discursos científicos no consumaban o los mismos dramas no ofrecían. Al discurso del sexo se agregan las “perversiones”: relaciones sexuales extramatrimoniales (como en *Le Gemele Capovane* de Cebà, *Orbecche* y *Altile* de Cinthio, *Canacé* de Speroni, *Los Comendadores de Córdoba* de Lope de Vega), violación y rapto (en el *Alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro), estupro (en *El Mejor Alcalde el Rey* de Lope de Vega), adulterio (en *Los Comendadores de Córdoba* y en *Las ferias de Madrid* del mismo autor), incesto (en *Canace* de Speroni o en *El testimonio vengado* de Lope de Vega)<sup>60</sup>.

56 Pedro Crespo: Hoy han de venir a casa  
soldados, y es importante,  
que no te vean. Así, hija,  
al punto has de retirarte  
en esos desvanes, donde  
yo vivía.

(*Alcalde de Zalamea*, op. cit., pp. 81, versos 535-340, nota 49).

57 Vid. A. DE LA PEÑA, op. cit., p. 14, nota 45: “La mujer por sólo dejarse besar o abrazar de alguno puede ser acusada por su marido para que pierda la dote, porque los besos y abrazos son muy cercanos al matrimonio, pero si la mujer probase que no fué conocida no perderá su dote y lo mismo por el tocamiento de su pecho. Y aunque por lo dicho pierda su dote, no tiene pena de muerte como la tiene cometiendo adulterio”.

58 M. FOUCAULT, *Historie de la sexualité*, op. cit., p. 45, nota 39.

59 M. FOUCAULT, *Historie de la sexualité*, op. cit., pp. 45, 46, nota 39.

60 Nutrice: Torna, torna meschina  
Al tuo secreto albergo, ed a te stessa,  
Ove t’invita e chiama  
Non fallace speranza  
Di salute e d’onore  
Qui ogni cosa è pieno  
Di timore e d’orrore,  
Di vergogna e di danno.  
(*Cance*, II, 59-60).

---

Canace misma llama a su hijo monstruo de la deshonra:

Canace: Vivendo, vive un figlio  
 Di due fratelli, un mostro, un dishonore  
 Del secolo nostro, un testimonio eterno  
 Di scellerato amore.  
 (*Canace*, II, 62).

Empleamos la edición SPERONE SPERONI DEGLI ALVAROTTI, *Canace. Tragedia* (Vagrístio), In Venezia 1546, en *Teatro Italiano Antico* (Dalla Società Tipografica de'Classici Italiani). Milano 1809, vol. IV, pp. 39-114.

Reina:                            ¡Ay de mí!  
 Tu madre soy, que te adora:  
 Mi García. ¿cómo estás?  
 ¿Cómo te va, mi García?

García: No me hables, madre mía;  
 que me maten valdrá más.

Reina: Tócame, dame esa mano;  
 García, mi bien, señor ...

García: ¡Que un hombre, un hijo, traidor  
 tal fuera, siendo cristiano!  
 Déjame, que es blandura  
 es engaño que me obliga  
 a que lo contrario siga.

Reina: No es sino mi sangre pura  
 Muy grande regalo es  
 el verte, que te he engendrado.  
 Si las manos me has negado,  
 yo quiero echarme a tus pies:  
 dámelos besarélos.

García: Reina, todo eso es engaño.

Reina: Con mis lágrimas los baño,  
 y con mi sangre enjuaguélos:  
 yo los envolví y besé;  
 aquestos pechos te di.

García: ¿Para qué me hablas así?  
 [...]  
 Yo lo contaré a mi padre.

Reina: Aguarda, quédate aquí,  
 duerme conmigo.

García: ¿Yo?

Reina: ¡Sí!  
 sí, García, con tu madre.  
 Tu madre, soy, ¿qué te asombras?  
 Tu madre soy, aunque mala;  
 tu madre, que se regala contigo.

García: Mucho te nombras mi madre, cuadre o no cuadre.  
 ¿Para qué?

El sistema occidental del control del sexo y del deseo fueron las leyes del honor y el orden judicial y religioso, pero el honor en vez de regular el deseo y la sexualidad se transforma en su divulgador y proliferador. La iglesia fracasa, a pesar de la intervención y los intentos de represión y de intimidación, en su intención de poner orden, de allí que cada vez más la regulación del sexo y del deseo se tratan en una teología moral-pragmático-jurídica, pasando con esto la regulación a la jurisprudencia laica (ley civil) donde se instalan toda clase de castigos tales como suculentos pagos como enmienda, cárcel, mutilación, destierro a un isla, etc. Con el correr de los siglos se añadirá la medicina (la psiquiatría) como control del sexo y del deseo. El Derecho Canónico, el Derecho Civil y la teología moral como primer corpus codificador del sexo establecen un sistema de reglamentos en la época.

Paralelo al deseo y al placer del sexo se desarrolla el placer del poder sobre el deseo y sobre el cuerpo que será acompañado por un sistema accional de la intriga, del cotilleo, del hurgar, del observar, de vigilar, de merodear, de divulgar, de engañar. Al fin, los mismos involucrados en los casos de honor/sexo/deseo/cuerpo se perderán en el laberinto discursivo y accional urdidos por ellos mismos. El resultado no es solamente un *ars onor*, sino primeramente un *ars erótica* en los dramas de honor y una *scientia sexualis* en los tratados de jurisprudencia, penales civiles y teológico-morales.

De esta discursividad infinita adquiere la palabra un poder central, prácticamente absoluto y de allí que la mera palabra, la mera sospecha o la mera alusión velada se convierta sin más en una acción, en un hecho irrefutable. Esto resulta especialmente evidente cuando se analiza el significado variable que se concede a las pruebas o a lo que se toma por tales. Fco. de la Pradilla y A. de la Peña, entre otros, creen por ejemplo que en los casos de acusación de adulterio sería suficiente para el actuar de la justicia la sospecha basada en indicios (*señales*), sin que fueran necesarias más pesquisas<sup>61</sup>, si bien la actitud de rechazo de la Iglesia ante la venganza de honor en general resulta

---

Reina: Porque te acuerdes  
que mi vida y honra pierdes  
habiendo sido tu madre.

García: Quiero ponerme en huida;  
ya que su engaño sospecho.

Reina: Vuelve a mirar ese pecho  
que te dio sustento y vida.  
¡García, hijo!

García: ¡Oh traición!  
Por el monte quiero huir.

(*El testimonio vengado*, acto II, pp. 758-759).

Empleamos la edición LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *El Testimonio vengado* (1596-1603), en *Lope Félix de Vega Carpio. Obras escogidas* (Aguilar), editado por F. C. Sainz de Robles. Madrid 1974, vol. III, pp. 742-769.

61 FRANCISCO DE PRADILLA, *Suma de las leyes penales* (Impresos del Reyno), Madrid 1639, IX, fol. 6: “Y porque tal delito se comete de ordinario en lugares ocultos, y secretos. Para procurarse bastan señales, y no tan copiosa averiguación (como algunos dicen) [...]”; A. DE LA PEÑA, *Tractato muy provechoso, útil y necesario o de los jueces y ordenes de los juicios y penas criminales*, p. 138; vid. además FRAY JUAN DE LA CERDA, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres en el qual se dan muy provechosos y christianos documentos y avisos, para criar-se y conservarse devidamente las mujeres en sus estados* (Juan García), Alcalá de Henares 1599, p. 381; ANTONIO DE TORQUEMADA, *Los Colloquios Satíricos* (Por Mathias Mares), Bilbao (1553); citamos edición de M. MÉNENDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la Novela (NBAE)*, Madrid 1907, p. 534 y A. De Cabrera, *Sermones*, op. cit., p. 270, nota 47.

clara. La murmuración desarrolla su propia dinámica como lo vemos, por ejemplo, en *Castigo sin venganza* de Lope de Vega<sup>62</sup>.

La estructura de *ars combinatoria* de estos discursos tienen una función de confesión, de un ritual quasi religioso, pero que ha perdido su lugar originario en la red de textos y discursos como lo hacen evidente los manuales para confesionarios, notas, reportajes, avisos. Todos estos textos establecen, formulándolo con Foucault: “*une grande archive s’est longtemps effacée à mesure qu’elle se constituait [...] elle ont établi l’herbier [des plaisirs]*”<sup>63</sup>.

## Resumen

En los siglos XVI y XVII se encuentra la categoría del ‘honor’ no tan sólo en su sentido de *dignitas*, nobleza, virtud, opinión, sino como un instrumento de substitución para el campo minado del deseo, sexualidad, poder, mujer, virginidad, etc. y en particular en España de la ‘limpieza de la sangre’. Sobre el honor puede hablar cualquiera, y cualquier individuo debe incluso tener muy presente el honor en su actuar cotidiano y en su comportamiento moral, el honor es una categoría pública. De allí que se presta como vehículo para hablar de campos tabuizados y de hablar sobre ellos sin límites. De allí que podamos decir que se trata de una refuncionalización del honor como travestía o carnavalización: en el momento en que se usa la palabra honor está todo permitido, el carnaval comienza y el discurso del deseo y del sexo no puede ser sancionado.

Los dramas de honor donde se mata a los culpables o a la mujer, aún siendo ésta inocente, se presentan como un deseo del triunfo del honor sobre el sexo, de la disciplinación del deseo, constituyen por esto, a través del vehículo de una travestía y de la carnavalización del honor, una estrategia de compensación de su falla.

---

62 Duque: Mas, ¿de qué sirve informarme?  
 pues esto no se dijera  
 de un hijo, cuando no fuera  
 verdad que pudo infamarme.  
 castigarle no es vengarme,  
 ni se venga el que castiga,  
 ni esto a información me obliga;  
 que mal que el honor estraga,  
 no es menester que se haga,  
 porque basta que se diga.  
 [...]  
 Pero de tal suerte sea  
 que no se infame mi nombre;  
 que en público siempre a un hombre  
 queda alguna cosa fea.  
 Y no es bien que hombre nacido  
 sepa que yo estoy sin honra,  
 siendo enterrar la deshonra  
 como no haberla tenido.  
 Que aunque parece defensa  
 de la honra el desagravio,  
 no deja de ser agravio  
 cuando se sabe la ofensa.  
 (*El castigo sin venganza*, op. cit., versos 510-520; 1001, versos 718-729, nota 50).

63 M. FOUCAULT, *Historie de la sexualité*, op. cit., p. 85, nota 39.

Los dramas de honor, en particular en España, como sistema discursivo encubren la virulencia de su contenido por tratarse de un sistema de representación pública, pero no por esto dejan de ser un sistema altamente subversivo y están muy lejos de estabilizar un sistema de tipo aristocrático-monárquico, como se puede ver claramente en base al comportamiento del rey que por lo general no es convencional o como se puede constatar en las grandes contradicciones entre el concepto de honor como virtud y los asesinatos impunes a mujeres y hombres culpable o no culpables.

La virginidad/castidad/fidelidad se hace honra femenina, que pasa a ser un *icono del honor, del deseo y del sexo, signatura del honor del deseo y del sexo*, de la misma forma que el drama significa la iconización literaria del honor, del deseo y del sexo de todo un sistema cultural. El drama de honor es el portador retórico del honor del deseo y del sexo, la mujer su contretización territorial. Esta reducción condensada del concepto del honor es también una consecuencia del vacío de identidad que se produjo por las profundas y negativas modificaciones socioeconómicas (empobrecimiento, corrupción, persecución y discriminación en base a los Estatutos de limpieza de sangre) y de la prohibición del discurso del deseo y del sexo.

De la vulneración del icono del honor ‘mujer’ resulta el *icono de la deshonor*, de la pérdida del poder sobre deseo y el sexo. Aquí funciona la venganza de honor sangrienta como icono del honor, del poder sobre deseo y el sexo reconquistado, es la signatura que el vengador crea para el mundo, o para sí mismo, para mostrar que nuevamente los posee. Pero precisamente la búsqueda forzada de signaturas de los dramas de honor pone también en evidencia que ya no existe una unidad entre el signo y lo designado, algo que, claro está, representa asimismo un efecto de la disociación entre significado y significante. Pues, estos iconos se derivan de ilusiones, infringen la norma y han de ser por ello ocultados, encubiertos y mantenidos en secreto. Aquí se forma un mundo marcado por la oposición ‘ser vs. parecer’. Con los nuevos iconos, o las signaturas, del honor los personajes de estos dramas desean proporcionar al mundo las pruebas de que el honor y su poder sobre el deseo y el sexo continúan en vigor, desean demostrar al mundo de un modo invertido que lo simbólicamente ideal aún es digno de esfuerzo, precisamente porque el honor no se puede adquirir con los medios válidos hasta entonces, sino que tal cosa depende única y exclusivamente de lo que piense la opinión pública: el honor se convierte así en un ‘ser’ quimérico. Aun los personajes funcionan como signaturas que deben hacer patentes las similitudes, como portadores de posiciones cero de diversos discursos del sistema cultural de los siglos XVI y XVII. Los vengadores masculinos y las víctimas femeninas son grafismos de los tratados de honor, los códigos legislativos y, en España, de los tratados sobre los Estatutos de limpieza de sangre; son los representantes actanciales del honor, quieren demostrar al mundo con sus hechos los ideogramas sobre el honor, la limpieza de sangre, el deseo y el sexo contenidos en incontables libros, y tienen que dar una representación de la doctrina de estos libros, pero lo hacen en un sentido invertido. A partir de ahí puede explicarse por qué los dramas de honor al tematizar los ideogramas de tratados y leyes van mucho más allá. Los dramas de honor son una representación, una interpretación, una *cita especularmente invertida* de esa cultura.

Su carácter subversivo y la sustitución del concepto ‘honor’ se puede constatar en la construcción de un mundo quimérico de los vengadores que en cualquier momento y en cualquier situación ven y viven indicios del adulterio (= de su pérdida del poder sobre el deseo y el sexo) que los transforman rápidamente en ‘hechos’. En un gran número de dramas de honor los personajes masculinos buscan desesperadamente pruebas que documenten el adulterio. Si no las encuentran, inventan indicios o a indicios ya existentes les asignan inmediatamente el estatuto de hechos. Así, los mismos vengadores se vuelven inventores de su propia historia sobre deseo y sexo.

Los indicios que remiten al imaginario adulterio subrayan –particularmente en todos aquellos dramas de honor que tienen mujeres inocentes– la desorientación de los vengadores cuando buscan signaturas. Éstos quieren descubrir el engaño (la máscara con que los acontecimientos se revisten), pero ellos mismos crean una nueva ilusión/máscara. No reconocen lo que debieran reconocer, en la compañera matrimonial ven al enemigo de su honor y lo que tendrían que admitir como un espejismo lo consideran verdadero.

Las disociaciones resultan evidentes no sólo en los indicios engañosos; también lo son en la modificada función de las signaturas. El vengador del honor desea, como es sabido, restablecerlo

con la venganza sangrienta frente al mundo (así Sulmone en *Orbecche* o Don Juan de Roca en *El Pintor de su deshonra*). Pero la venganza ya no se encuentra disponible como signatura para la recuperación del honor, ya que éste se confiere por la apariencia, no por el ser, y no se trata de recuperar el honor perdido, sino de recuperar el poder sobre el deseo y sobre el sexo, pero una vez que éste se ha perdido (adulterio, pérdidas de la virginidad, estupro, etc.) no se puede recuperar, es igual a la muerte<sup>64</sup>, de allí que la venganza pública sea obsoleta y haga la ignominia aún mayor. El encubrimiento del hecho contradice los discursos de los vengadores, que quieren estatuir un ejemplo para la eternidad. En tanto que la proposición discursiva tradicional del texto principal dice: ‘la venganza ante la opinión pública subsana la vergüenza y hace de nuevo honorable al afectado’, la proposición subtextual implícita afirma lo contrario.

Esto pone nuevamente en claro que los dramas de honor no proclaman las tesis que pretendidamente sustentaban la legislación y los teólogos morales, sino que más bien lo que queda patentizado es lo superfluo de un sistema jurídico y de valores que se había superado a sí mismo. La signatura venganza/sangre ha perdido evidentemente su función de restablecimiento del honor; ésta es también la razón primaria del encubrimiento, sin por ello excluir desde luego que el vengador quiera sustraerse al mismo tiempo de la justicia terrenal y los castigos eclesiásticos. Una cosa es la causa, la otra el efecto.

Cuando el vengador disimula con astucias la venganza, lo que quiere decir a la opinión pública es que nunca ha perdido el honor. Ahora bien, él sabe que la vergüenza podría hacerse pública y que con el adulterio (la pérdida del poder sobre el deseo y el sexo, sobre la mujer al fin) supuesto o real ha perdido sus títulos de autoridad sobre el placer y sobre el honor (en cuyo valor todavía cree), así que él mismo quiere desagraviarse.

Por este motivo entran en juego otras “virtudes nuevas y especularmente invertidas” – sagacidad, discreción, astucia e insinceridad– como sustitución de las virtudes antiguas. Así, el honor es privado definitivamente tanto de sus contenidos/signos internos como de los externos y es sustituido como signatura del deseo y del sexo de los que no se puede hablar públicamente, de allí su absolutismo.

Los dramas de honor representan, por esto, una gigantesca *deconstrucción* de determinadas disciplinas del saber del sistema cultural, revelan aquello que en la profundidad todavía estaba sin verbalizar y sin formular, pero lo hacen de una forma invertida, de tal modo que lo aún no pensado, lo silenciado o lo esporádicamente verbalizado sea puesto al descubierto en su necesidad o su invalidez. La adscripción de las signaturas, que ya no es unívoca o que se ha hecho imposible, se refleja en la oposición ‘ser vs. parecer’, puesto que para el deseo y el sexo no existe una estructura normativa superior como garante. Precisamente aquí, en esta situación precaria, de silencio y de carnavalización ha de residir la fascinación que estos dramas desencadenaron en el receptor de entonces, y que ya no se puede transmitir al de hoy por causa del radical cambio cultural acaecido: se representa dramáticamente lo que acaso muchos pensaron y desearon. Los dramas de honor inauguran un amplio mundo de relaciones referenciales e intertextuales en que la fantasía del público podía vagar en el medio teatro. En esa medida podía el público, por un lado, disfrutar lo no verbalizado y anhelado, por otro tenía que espantarse ante determinados acontecimientos, esto es, podía tener lugar una identificación parcial y/o un distanciamiento. En una palabra, no se produce una ‘*kátharsis*’, sino que se admite la posibilidad del conocer. Constituido por ‘*movere*’ y ‘*perturbatio*’, por múltiples oposiciones ya presentadas aquí, el mensaje de estos dramas origina en el receptor cuando menos una toma de conciencia en punto a las insuficiencias, contradicciones y carencias del sistema.

---

64 Vid. IOANNES LODOVICO VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, op. cit., pp. 40, 45, nota 33: “¡Oh maldita doncella e indigna de vivir, la que de su grado pierde un tan rico y tan excelente joyel! [...] ¡Ay dolor, y qué puede haber salvo en la mujer, perdida su castidad! [...] Yo no digo esto porque ninguna se mate, sino porque la virgen tenga firme propósito de morir antes de mancillar ni corromper su virginidad [...]”.

Tampoco debería ser olvidado el aspecto lúdico de estos dramas en el contexto de la recepción: las muchas confusiones, malos entendidos, la comicidad de la lengua y las situaciones, las incorporaciones paródico-satíricas, todo esto tiene que haber deparado una gran diversión también al receptor. Aunque aquí hay que distinguir entre diversos planos de recepción, ya que la compleja estructura epistemológica de estos dramas, situada en su estructura profunda, y la que se presenta transparentemente en la superficie no podían ser aprehendidas por cualquier receptor. El receptor cultivado (el teólogo moral, el filósofo y el jurista) podía entender y reflexionar sobre la problemática evocada de la profundidad, el no formado científicamente (*'volgo'/'vulgo'*) no estaba con seguridad en condiciones de hacerse cargo inmediatamente de las implicaciones de lo representado, aunque con la ayuda de la estructura dramática bien podría disponer debidamente determinadas formas de conducta en la superficie y compararlas con la suya propia.

**©Prof. Dr. Alfonso de Toro**

Erscheint/aparece en: Actas del Convegno Tragedie dell'onore bell' Europa barocca. Sezione di italiano dell'Università di Losanna e Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale di Roma Lausanne 14-16.11.02