

LA TRAGEDIA DE HONRA: DE LOPE Y CALDERÓN A MATOS FRAGOSO Y ENRÍQUEZ GÓMEZ

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
Universitat de València

Pero ¿cuándo una pasión
Imposibles no atropella?
Ver y creer, Matos Fragoso.

La existencia de la tragedia española en el Siglo de Oro ha sido cuestionada atendiendo, entre otras razones, a diferencias fundamentales con otras concepciones dramáticas sobre las que parecía residir la esencia de lo trágico, esencia que, sin embargo, no parecían haber percibido los dramaturgos españoles auroseculares. En la actualidad son muchos los estudios que defienden la posibilidad de una tragedia española en el XVII¹ producto de unas coordenadas históricas y artísticas concretas, espejo de la realidad circundante e imagen espectacular de una ideología y un comportamiento nobiliario que parecen sostener y dar sentido a un mundo concebido como único y exclusivo, cuyo lado oscuro, contra lo que pudiera esperarse, va a mostrar precisamente la tragedia barroca.

Una tragedia diseñada, a simple vista, como una apología de la violencia, donde el crimen puede ser pasional o calculado, pero siempre consciente y asumido sin el escudo de un destino insospechado pero decisivo. Mientras el sentimiento permanece oculto en la memoria, el conflicto no queda anulado sino reducido a un estado latente, y se manifestará en toda su crudeza o esplendor en el momento en que el lenguaje enmascara la pasión o la delata.² Si, en palabras de María

¹ Para un resumen del tema vid.: María Rosa Álvarez Sellers, "En torno a la tragedia española del Siglo de Oro: estado de la cuestión", en *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa* (3 vols., nº 33-35), Kassel, Reichenberger, 1997, vol. II, pp. 341-429.

² El personaje atrapado entre la razón y el deseo es consciente de que no puede verbalizar lo que siente si quiere evitar desencadenar el conflicto, como le sucede a Federico, enamorado de su madrastra:

FEDERICO.

Batín,
si yo decirte pudiera
mi mal, mal posible fuera
y mal que tuviera fin,
pero la desdicha ha sido

Zambrano, la tragedia consiste en la imposibilidad de encontrar a quien contar nuestra historia,³ en el teatro español aurosecular ésta se desencadena cuando los ojos no pueden seguir soportando el peso del deseo, un deseo canalizado hacia el objeto inadecuado que deviene entonces inalcanzable, y cuya posesión, convertida en obsesiva, justifica ese recurso literario presente siempre en la ficción pero no en la vida que pretende imitar, la "justicia poética", de la que ningún participante —activo o pasivo— en la acción puede escapar.⁴

Así, consideramos uno de los grandes hallazgos de la tragedia barroca española la humanización del conflicto, que cuenta con responsabilidades, víctimas y culpables que nunca son totalmente inocentes ni absolutamente malvados. Obligados a cada paso y sin posibilidad de retroceder a tomar decisiones trascendentes en ese callejón sin salida que es la existencia, el personaje actúa y sufre en soledad porque dispone de un libre albedrío mediante el cual ha conquistado el derecho a la propia libertad pero también al reconocimiento del error, la culpa y el fracaso, es decir, al dolor y a sus irreversibles consecuencias.

Hay distintas formas de ilustrar el conflicto trágico, constituido por grandes pasiones traducidas en tramas políticas, religiosas, filosóficas o existenciales, y dentro del género aparece perfilado un grupo de obras articuladas en torno al honor, la honra, el amor, los celos y el matrimonio. Obras como *Los Comendadores de Córdoba* y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega o *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón,

que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón
sino sólo en mi sentido;
que cuando por mi consuelo
voy a hablar, me pone en calma
ver que de la lengua al alma
hay más que del suelo al cielo. (II, vv. 1232-1243)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

³ "Sabemos que él, ello, lo esperado no está ahí, ni cerca ni lejos. Y entonces nos damos cuenta de que vivimos enteramente solos. Y vivir a solas es vivir a medias, es estar recluso, condenado, cegado también; es estar en reserva y a la defensiva.

Se puede morir aún estando vivo; se muere de muchas maneras; en ciertas enfermedades, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incomprensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia." María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 15-16.

⁴ "Hay grados en la escala del castigo: el más severo es la condenación al infierno (*El Burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina), le sigue la muerte "y luego vienen varios grados de frustración, que consisten en la ruina de los proyectos y esperanzas del personaje. (...) Es importante percatarse de que la muerte no es la única forma de castigo en el drama español, y de que su ausencia no implica necesariamente un desenlace feliz en el sentido corriente: el grado de frustración con el cual un personaje se encuentra al final de una obra es la medida en que el dramaturgo condena sus acciones y, por lo tanto, da una pauta para la interpretación del tema". Alexander A. Parker, "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 335-336.

llamadas con frecuencia "tragedias de honra". La estructura es recurrente, un triángulo amoroso donde la esposa es el vértice que pretendiente y marido intentan alcanzar, pues en ellas Amor y Honor, conceptos necesariamente complementarios para poder alcanzar la felicidad, se convierten en excluyentes, hasta el punto de llegar a pertenecer a planos temporales opuestos como el pasado y el presente. En las piezas calderonianas la mujer disfrutó de una relación que acabó con la desaparición del amado y una boda concertada; transcurrido un tiempo, el pretendiente regresa inesperadamente y reclama unos derechos que cree no haber perdido porque querer es poder, y viene a empañar la armonía conyugal colocando a la dama en situaciones comprometidas que despertarán las sospechas del marido, dueño de la voluntad pero no del corazón femenino. Y dudar equivale a juzgar y condenar, pues el valor de la mujer reside precisamente en ser la imagen inmaculada del honor del esposo, que no admite los celos pero actúa en consecuencia adoptando, en su calidad de noble, potestades divinas sobre la vida ajena; entonces, pretendiendo ocultar la deshonra, atajará el mal eliminando a ofensor y amada —excepto en *El médico de su honra*, pues Don Enrique, hermano de Pedro el Cruel, es un personaje histórico—, creyendo imponer así una reputación que, irónicamente, todos saben perdida, aunque contando con el beneplácito del sistema por cuya integración ha sacrificado al ser querido y, con ello, la percepción racional de la realidad, quedando instalado para siempre en una identidad metafórica —que a veces tiene nombre, como en el caso de Don Gutierre, "el médico de su honra", o Don Juan, "el pintor de su deshonra"— que distorsiona el entorno y permite la posibilidad de repetir el suceso si la ocasión volviera a requerirlo.

Lope, sin embargo, presenta una situación abierta que acentúa la culpabilidad de la mujer, enamorada de otro al que conoce tras haberse casado, de forma que Honor y Amor se superponen en una misma dimensión temporal pero se depositan en personas diferentes. Además, las esposas calderonianas no ceden ante las pretensiones del que consideran poco menos que un fantasma del pasado sin lugar posible en el presente,⁵ mientras que las protagonistas de Lope consuman conscientemente sus ansias amorosas, en una apasionada apuesta por la

⁵ Serafina, al recuperarse de un desmayo, y Leonor, definen bien esa impresión:

D. ÁLVARO.	Sosíégate.
SERAFINA.	(Reparando en Don Álvaro.) ¿Cómo puedo, si estoy mirando, ¡ay de mí!, mi fantasía con cuerpo, con voz mi imaginación, con alma mi pensamiento? (I, vv. 586-590)

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

D. LUIS.	Yo soy, hermosa señora...
D ^a . LEONOR.	[Ap.] Alma de la pena mía, cuerpo de mi fantasía. (I, vv. 621-623)

Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

autodeterminación, creyendo incluso traicionar al amante, porque el sentir es más importante que un contrato.⁶ Todas encontrarán idéntico fin en un mundo donde el querer o la imaginación no pueden estar por encima de la norma y el espíritu colectivo.

Tras las huellas de Lope y Calderón escriben los autores portugueses afincados en la Corte española que tan escaso reconocimiento han alcanzado en su país y en el vecino debido a esa condición de "fronterizos" que los hace incómodos para ambas literaturas por no escribir en portugués o por ser portugueses. El resultado ha sido el silencio o el olvido de estos dramaturgos adaptados a las circunstancias de una época de intenso intercambio artístico peninsular.

En la línea de los dramaturgos españoles, se escriben dos interesantes tragedias que aúnan planteamientos formales lopescos e ideología calderoniana: *Ver y creer*, de Juan de Matos Fragozo y *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez. Enmarcadas en las directrices teatrales definidas en el *Arte nuevo*, ambas constituyen una síntesis de los modelos trágicos desarrollados por Lope y Calderón, pues reviven las situaciones del primero pero sin la audacia y voluntarismo de sus protagonistas femeninas y las canalizan, en cambio, hacia el comportamiento coercitivo que impone el "soy quien soy" a los personajes calderonianos.

Y es que era difícil seguir la estela de Lope, que en una revolucionaria apuesta por la igualdad de sentimientos equipara las actuaciones de las mujeres en comedia y tragedia. Si la comedia es el espacio de la inversión de papeles sociales, donde la dama puede tomar iniciativas que decidan su futuro y transgredir consciente y voluntariamente lo preceptivo en aras de un matrimonio guiado por el gusto y no por lo justo, Lope defiende la misma libertad pasional en dos tragedias de distinta época como *Los Comendadores de Córdoba*

⁶ Así se expresan tanto Beatriz como Casandra:

BEATRIZ. Hermana, si Jorge viene,
dile todo lo que pasa,
y que el dueño de esta casa,
el cuerpo, el alma no tiene. (III, p. 45 a)

Lope de Vega, *Los Comendadores de Córdoba*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CCXV, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, vol. XXIV.

CASANDRA. Pues no hay amor imposible.
Tuya he sido y tuya soy;
no ha de faltar invención
para vernos cada día.
FEDERICO. Pues vete, señora mía,
y pues tienes discreción,
finge gusto, pues es justo,
con el duque.

CASANDRA. Así lo haré
sin tu ofensa; que yo sé
que el que es fingido no es gusto. (III, vv. 2766-2775)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, op. cit.

(1598) y *El castigo sin venganza* (1631), en las cuales la protagonista, cual si de comedia se tratara, reivindica el derecho a decidir la entrega de sus sentimientos, a desatar el lazo conyugal disfrutando de un amor secreto mientras dura el honor público, es decir, hasta ser descubierta la traición por el marido, que acabará ejecutando a los amantes.⁷ Y si en la primera obra Beatriz no despierta grandes simpatías y el autor parece estar del lado del esposo, en la segunda, aun tratándose de una relación incestuosa entre madrastra e hijastro, rebaja su culpa justificándola por su juventud, su ímpetu pasional y el propio abandono del cónyuge, "porque con marido bueno, / ¿cuándo se vio mujer mala?" (II, vv. 1062-1063) —dirá Casandra.

Calderón desvía esa autodeterminación femenina hacia un terreno menos conflictivo pero más doloroso, el de la renuncia. El matrimonio es la frontera que marca el fin de la individualidad de la mujer y el principio de su condición de parte indisoluble del ser social masculino, y con ello de la aniquilación emocional de quien, como Mencía, no acierta a definir una identidad que ahora sabe irremediablemente ajena:

D^a. MENCIA. Nací en Sevilla, y en ella
me vió Enrique, festejó
mis desdenes, celebró
mi nombre..., ¡felicite estrella!
Fuése, y mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
La mano a Gutierre di,
volvió Enrique, y en rigor,
tuve amor, y tengo honor.
Esto es cuanto sé de mí. (I, vv. 566-574)⁸

Y salvo Leonor (*A secreto agravio, secreta venganza*), que accede a recibir a Don Luis (III, vv. 640-651) aunque el encuentro no llegue a producirse, la esposa decidirá la reclusión en el pasado de un amor que no puede encontrar hueco en el presente, ocupado por entero por ese rival en vez de compañero en el que queda convertido el honor, condición de todo matrimonio.

Y así la culpabilidad o inocencia de la víctima es lo de menos cuando está en juego la honra, que ambos contrayentes deben

⁷ Casandra, *El castigo sin venganza*, op. cit., distingue claramente entre el deshonor público y privado:

CASANDRA. Consentir lo imaginado,
para con Dios es error,
mas no para el deshonor;
que diferencian intentos
el ver Dios los pensamientos
y no los ver el honor. (II, vv. 1586-1591)

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

esforzarse en mantener de forma activa y pública. Si la duda, aun sólo de pensamiento, de la esposa, inicia el duelo entre pasiones y obligaciones, la última palabra, sin embargo, siempre es privilegio del juez de la causa, un marido que condena en función de sospechas que a sus ojos son evidencias del delito, y entre sacrificar la opinión o el sentimiento, no vacila en cercenar las emociones en favor de las exigencias colectivas. Por caminos distintos, las tragedias lopescas y calderonianas llegan a idénticas conclusiones.

A *lo que obliga el honor*⁹ y *Ver y creer*¹⁰ parten de un planteamiento diferente a los mencionados, pues sus protagonistas no aparecen casados desde un principio, sino que dicha unión se realiza rápidamente por voluntad del Rey al concluir el primer acto, y los dos restantes desarrollan la estructura propia de la tragedia de honra, aunque llegando a desenlaces contrarios.

Ver y creer introduce una inesperada alternativa, pues en ella el vengador de la supuesta deshonra no será el marido sino el responsable del casamiento, el propio Rey. A ello debemos añadir que se trata de una figura histórica, el Rey Don Pedro de Portugal, famoso tanto a nivel histórico como literario en ambos países por su relación truncada con Inés de Castro, a la que Matos Fragoso alude al comienzo de la obra para situar cronológicamente los acontecimientos y justificar el carácter de un Rey de "áspero ceño" dominado por la tristeza y el recuerdo de la venganza:

REY. No fué,
 Condestable, grande exceso
 El quitar la vida á quien
 Me hirió en el alma primero. (I, p. 283 a)¹¹

Un rey que pese al obligado valor ejemplar que deben revestir sus acciones se dejó llevar por el temperamento y en cuanto pudo persiguió y ejecutó públicamente a los asesinos de su amada mandándoles sacar el corazón a uno por el pecho y al otro por la

⁹ Domingo García Peres en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890, pp. 279-80, señala que las *Academias morales de las Musas* de António Henriques Gomes fueron publicadas por Pedro de la Court en Burdeos en 1642; cada Academia concluye con una comedia: *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaño* y *Amor con vista y cordura*. En 1660 y 1668, en Madrid, volvió a editarlas José Buendía.

¹⁰ D. García Peres, *op. cit.*, p. 357, indica que en 1658 Julián de Paredes publicó en Madrid la Primera parte de las comedias de Juan de Matos Fragoso, pero incluye *Ver y Creer*. *El Rey D. Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro*, 2ª parte de *Reynar después de morir*, p. 359, en la lista de comedias sueltas, para las que no apunta cronología alguna.

¹¹ Juan de Matos Fragoso, *Ver y creer*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 283-301; identificamos con las letras "a", "b", "c" las columnas donde se hallan los versos citados, ya que carecen de numeración.

espalda.¹² Se trata además de sucesos históricos y no ficticios, que servirán de punto de referencia a un segundo proceso de venganza, esta vez del honor ajeno, en el que Don Pedro actuará como cualquier marido que se cree agraviado, es decir, ejecutando el castigo antes de comprobar las faltas.¹³ De su talante apasionado dan testimonio sus consejeros, que al comprobar su obsesión por la amada desaparecida le recomiendan prudencia:

CONDESTABLE. (...)

Ahora de esa tristeza

Sepa triunfar su altivez;

Que aquí la mayor victoria

Es el saberse vencer.

REY. ¡Oh si el dolor me dejara!

Condestable, no extrañéis

Mi frenética locura,

Pues a cuantas partes veis

que miro, se me aparece

Aquel helado clavel, (I, p. 287 a)

Y olvido, por el bien de la nación:

CONDESTABLE. Olvidar es el remedio

REY. ¿Dónde el olvido hallaré?

CONDESTABLE. Señor, en la resistencia,

Y de vuestra parte haced

Por borrar esa memoria,

Pues en ella estriba el bien

¹² Fernão Lopes, el primer cronista oficial del Reino de Portugal, describe y critica tales acontecimientos, pues Don Pedro de Portugal y Pedro I de Castilla pactaron la entrega de los asesinos de Inés de Castro, que habían pasado la frontera lusa, a cambio de la de tres enemigos del rey castellano refugiados en Portugal:

"A maneira de sua morte, sendo dita pelo miúdo, seria mui estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coração pelo peito a Pêro Coelho, e a Álvaro Gonçalves pelas espádoas (...). Enfim, mandou-os queimar.

E tudo feito ante os paços onde ele pousava, de guisa que, comendo, olhava quanto mandava fazer.

Muito perdeu el-rei de sua boa fama por tal escambo como este, o qual foi havido, em Portugal e em Castela, por mui grande mal, dizendo tôdolos bons, que o ouviam, que os reis erravam mui muito, indo contra suas verdades, pois que estes cavaleiros estavam, sob segurança, acoutados em seus reinos". Fernão Lopes, *Crónicas de Fernão Lopes*, ed. Maria Ema Tarracha Ferreira, Biblioteca Uliisseia de Autores Portugueses, 1993, p. 54.

¹³ Reflexión paradigmática de conducta hace Don Gutierre en *El médico de su honra*, *op. cit.*:

REY. Pues decidme:

para tantas prevenciones,

Gutierre, ¿qué es lo que visteis?

D. GUTIERRE. Nada: que hombres como yo

no ven; basta que imaginen,

que sospechen, que prevengan,

que recelen, que adivinen,

que... No sé cómo lo diga: (III, vv. 76-83)

REY. De Portugal.
 Bien decís;
 Haced que canten, por ver
 Si se templá mi pasión (I, p. 287 a, b)

Pero la canción habla del trágico suceso y el Rey, figurándose estar ante el asesino de Inés, acaba empuñando la espada, aunque pronto deberá dedicar sus energías a otros asuntos. Tras acoger en la Corte a Roberto, príncipe alemán, encomienda a su fiel vasallo Don Lope su alojamiento, y éste presenta el recién llegado a Doña Blanca —a la que sirve desde hace seis años y de la que ha recibido por fin un papel condescendiente— y a la prima de ésta, Doña Leonor. Y como en toda tragedia, las flechas del deseo se entrecruzan; de modo que Roberto reconoce en Blanca a la hermosura de la que quedó prendado al desembarcar y Leonor en Roberto al apuesto caballero que la había cautivado. Como resultado del encuentro Don Lope se marcha celoso, Roberto enamorado, Blanca confirma su inclinación por Don Lope y Leonor urde un plan para conseguir a Roberto que pasa por el deshonor de su prima, consciente —como Casandra en *El castigo sin venganza*—, de no haber inventado la traición y segura de que en el amor todo vale.¹⁴

DOÑA LEONOR. (...) [Roberto]
 Pero, pues me ha prevenido
 Para hacerme su tercera,
 Aunque mi gusto prefiera
 A mi honor, viendo que muero,
 Sin que sepa que le quiero,
 Tengo de hacer que me quiera.
 Yo le he de dar a entender
 A Roberto que es querido
 De Blanca, y él, persuadido
 Deste ardid, la ha de querer;
 Luego que le vea arder
 Por Blanca, yo en su lugar
 Mi cautela he de lograr;
 Que aunque sea indigna acción,
 ¿De una tan ciega pasión
 Quién se ha podido librar?
 No seré yo la primera
 Que este arrojó haya intentado,
 Error es desesperado,

¹⁴ Casandra se siente abandonada por su esposo y atraída por su hijastro:

CASANDRA. (...) que hay dentro de mí quien dice
 que si es amor no es traición,
 y que cuando ser pudiera
 rendirme desesperada
 a tanto valor, no fuera
 la postrera enamorada
 ni la traidora primera. (II, vv. 1839-1845)

Vil delito, acción severa;
 Conozco que mejor fuera
 El morir; mas ¿qué ha de hacer
 Quien ha llegado a perder
 Alma y honor, vida y fama?
 Mucho más hará quien ama,
 Olvidada de su ser. (I, p. 287, a)

Si precisamente el ser quien se es marca el límite de la identidad individual e impide a las esposas franquear el camino hacia el amor pasado, Leonor opta por eliminar dicho vínculo social empleando medios ilegítimos para realizar una pasión que, de protagonizar una comedia, acabaría en matrimonio, pero que aquí se convierte en un engaño que afectará a todos y no llegará a buen puerto. Así, el primer acto termina con el enfrentamiento entre Don Lope y Roberto, la boda de Don Lope y Blanca concertada por el Rey, la advertencia de éste a Roberto de "Que Blanca quiere a Don Lope / Y que soy yo quien les caso" (I, p. 289 a) y la resolución de Roberto de desatenderla y asumir el papel de pretendiente para, haciendo caso de Leonor, servir a Blanca "a pesar de don Lope, / Del Rey y de sus vasallos" (I, p. 289 a), quedando dibujado así el triángulo amoroso típico de la tragedia de honra aurosecular.

El segundo acto se abre con un Don Lope celoso que planea fingir una ausencia para comprobar la salud de su honor, pues como Don Gutierre (*El médico de su honra*) o el también portugués Don Lope de Almeida (*A secreto agravio, secreta venganza*), ha descubierto una noche a un intruso en su casa con un retrato de su esposa, y en un monólogo al más puro estilo calderoniano acaba juzgando posible la deshonor, pues pese a ser "sol" Blanca es mujer, y llega luego a advertirle lo que sería capaz de hacer si dudara de ella:¹⁵

¹⁵ Como hacen otros maridos:

D. LOPE.

(...)
 Y si llegara a creer...
 ¿qué es creer?, si llegara
 a imaginar, a pensar
 que alguien pudo poner mancha
 en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
 en mi opinión y en mi fama,
 y en la voz tan solamente
 de una criada, una esclava,
 no tuviera, ¡vive Dios!,
 vida que no le quitara,
 sangre que no le vertiera,
 almas que no le sacara;
 y éstas rompiera después,
 a ser visibles las almas.
 Venid, iréos alumbrando
 hasta que salgáis.

D. LUIS.

[Ap.] Helada

tengo la voz en el pecho. (II, vv. 856-872)

Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, op. cit.

D. GUTIERRE.

(...)

DON LOPE.

(...)
 ¿Qué es pensar de ti? Los hombres,
 Blanca, como yo, no piensan;
 Porque al que osado intentase
 Contra mi honor una seña
 De agravio, una leve sombra,
 Un amago, una sospecha,
 un indicio, una vislumbre,
 Una presunción pequeña,
 El corazón le arrancara,
 Y de mi furia en la hoguera,
 En el volcán de mis iras,
 De mi enojo en la sedienta
 Venganza, le aniquilara
 Y en trozos le dividiera,
 Para que en polvo, en ceniza,
 En fuego, en humo, en pavesa,
 Aun no quedasen señales
 De su traición lisonjera,
 De su infame alevosía;
 Y así... Mas ¿qué he dicho? Vuelva
 A cobrarse mi delirio.
 ¡Jesús, y qué inadvertencia!
 Blanca, esposa, dueño mío,
 Perdóname; que la lengua,
 Arrebatada en afectos
 De imaginaciones necias,
 Se dejó llevar; no estuve
 en mí, ciego anduve; llega
 de nuevo a enlazar mis brazos.
 DOÑA BLANCA. Templaré en ellos mi pena. (II, p. 292 b)

¡Celoso! ¿Sabes tú lo que son celos?
 Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!
 Porque si lo supiera,
 y celos...

D^a. MENCÍA.
D. GUTIERRE.

[Ap.] ¡Ay de mí! Llegar pudiera
 a tener... ¿qué son celos?
 Átomos, ilusiones y desvelos,
 no más que de una esclava, una criada,
 por sombra imaginada,
 con hechos inhumanos
 a pedazos sacara con mis manos
 el corazón, y luego
 envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
 si capaz de dolor el alma fuera.
 Pero ¿cómo hablo yo desta manera?
 D^a. MENCÍA. Temor al alma ofreces. (II, vv. 999-1017)

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, op. cit.

Este exceso de locuacidad que caracteriza a los maridos que temen por su honra es la primera evidencia pública de su progresivo proceso de enajenación, por el cual, describiendo las atrocidades que podrían llegar a cometer, muestran un vampirismo ahora metafórico que se hará realidad al consumir un castigo sangriento justificado con motivos falsos mediante el que recuperarán, según creen, la salud social. El bien máspreciado, la honra, se alimenta de sangre ajena y de conciencias alucinadas que, paradójicamente, adquieren sentido saldando deudas emocionales en favor de intereses colectivos.

Pero esa noche no sólo velará el marido, sino el propio Rey, que se siente responsable del enlace y, por lo tanto, de la deshonor si la hubiera, por eso al ver a Roberto entrar en el jardín de la casa lo sigue, y cuando vuelve a salir asegura a Don Lope haber restaurado ya su honor:

REY. (*Ap.*) De mi crueldad voy sentido;
Todo es confusión mi pecho. (II, p. 295 c)

El misterio queda resuelto en la tercera jornada, cuando el Rey refiere a Don Lope cómo dio muerte a los amantes y éste abandona Lisboa. Pero una nueva sorpresa aguarda a todos cuando Blanca, a quien Don Pedro cree un fantasma que viene a reprocharle su venganza, se presenta ante él para suplicarle que haga regresar a su esposo de la guerra, pues teme por su vida. Idéntico sobresalto recibe Don Lope al saber que Blanca lo espera, y entonces ambos vengadores comprueban que los cadáveres corresponden a Leonor y Roberto:

REY. A entrambos por vos he muerto:
Leonor, fingiendo ser Blanca,
Quiso engañar a Roberto,
Que hoy por un papel sin firma
Tuve aviso del suceso.
Don Lope, *Ver y creer*. (III, p. 301 b, c)

Al parecer, nadie ha echado en falta a los desaparecidos y todo, aparentemente, queda en secreto. Pero como el gracioso de las tragedias de honra de Lope y Calderón, Tristán conoce desde el principio lo sucedido y posee la clave del conflicto, que ha desvelado a Blanca en privado, aunque nunca sabremos su reacción. La obra termina con la complicidad sellada entre rey y vasallo:

REY. (...) Y don Lope
Conozca que el rey don Pedro
Jamás a ningún vasallo
Hizo agravio ni ha de hacerlo. (III, p. 301 c)

Con similar estructura y elenco de personajes, *A lo que obliga el honor*, de Antonio Enríquez Gómez, desarrolla un conflicto que se

ajusta con mayor precisión al modelo de tragedia de honra calderoniano, solo que, como su compatriota, define la encrucijada pasional entre pretendiente, dama y prometido durante el primer acto para culminarlo con una boda dispuesta por el Rey y, en realidad, no deseada por ninguno, pues Doña Elvira ama al Príncipe Don Pedro —cuya relación secreta dura ya dos años—, y Don Enrique de Saldaña duda que ella reúna el único requisito exigido: no haber sido cortejada antes, “Porque un amor dividido, / Como es sol de ajena esfera, / (...) aunque se mude, Señor, / En otro costoso sitio, / Poco a poco con el tiempo / Se vuelve donde ha salido” (I, p. 501 b).¹⁶

Pese a ser consultada por el Rey —rasgo insólito el pedir el parecer de la dama: “Habladme claro; / Que aún puede este dolor tener reparo. / ¿Tenéis amor a algún vasallo mío?” (I, p. 503 b)—, Elvira comete el error de no hablar cuando puede y acepta el matrimonio como un sacrificio en bien del reino¹⁷ y como la única salida a su condición femenina, ya que, como Mencía, no alcanza socialmente la altura del Príncipe.¹⁸ La jornada termina con dos indicios de una futura

¹⁶ Antonio Enríquez Gomez, *A lo que obliga el honor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 501-514. Esta certera reflexión de Don Enrique no es compartida por los maridos de las tragedias citadas de Lope y Calderón, que se casan sin tener en cuenta el gusto de la esposa pero por propia voluntad.

¹⁷ Doña Elvira parece encontrarse en disyuntiva similar a la vivida por Inés de Castro, convertida por la literatura en víctima de la Razón de Estado:

DOÑA ELVIRA. (...)

Y no alborote una vida

Toda la quietud de un reino.

El rey es prudente y sabio,

Enrique gran caballero;

Para veros en desgracia

Del Rey, más quiero perderos. (I, p. 504 a)

¹⁸ Tanto Elvira como Mencía (*El médico de su honra*, *op. cit.*) tienen conciencia de las dificultades de su matrimonio con un Príncipe:

DOÑA ELVIRA. (...)

Vos sois príncipe, don Pedro,

Legítimo sucesor

De Castilla, y presumir

Mi vana contemplación

Que los rayos del laurel

Me comuniquen su sol,

Cuanto parece arrogancia,

Carece de discreción.

Pues, Señor, si ser no puedo

Deste planeta mayor

Precursora de su día,

¿Qué esperanza le quedó

Al amor para ser vuestra,

Pues siéndolo sin honor,

Será acierto del deseo,

Pero de la sangre no? (I, p. 502 a, b)

D^a. MENCÍA. (...)

Vuestra Alteza,

liberal de sus deseos,

generoso de sus gustos,

sospechas que necesitan comprobación, para lo cual Don Enrique se autoinstituirá en "juez de su honor":

DON ENRIQUE. Juez soy de mi honor, el pleito empieza
 (...) Que en la batalla de mi necio estado
 La vitoria más alta y excelente
 Es morir con valor o ser honrado. (II, p. 508 c)

Y al igual que Don Gutierre (*El médico de su honra*) se hace pasar por el pretendiente para escuchar las razones de la esposa que, rechazándolo de nuevo, parece salir airosa de la prueba.²¹

DON ENRIQUE. (Ap.) La probanza deste pleito,
 Honor, ha sido tan buena,
 Que el juez os asegura
 De su mano la sentencia. (II, p. 509 c)

El tercer acto, sin embargo, cambia el trazado de los acontecimientos, pues la propia Doña Elvira comete la imprudencia de dejar traslucir sus celos al sorprender al Príncipe cortejando a otra dama, Doña María de Padilla, mientras Don Enrique escucha escondido las declaraciones de ambos:

DOÑA ELVIRA. (...) Bastará matarme yo,
 Pues fácilmente podré;
 Y entonces os doy licencia
 Que el corazón me saqueis,
 Adonde hallaréis escrito
 Que el amor que os tuve fué
 Salamandria, que en el fuego
 Del honor pudo tener,
 Si no llama, algún calor,
 Si no ardor, algún tropel
 De cenizas abrasadas,
 Que entre celoso desdén
 Dicen a voces, notando
 De mi honor el rosicler:
 "Arded, corazón, arded:
 Que yo no os puedo valer." (Vase.)

PRÍNCIPE. Fuése, y dejó el corazón
 Mas confuso; pero sé
 Que si no me tiene amor,
 Va celosa, y es mujer.
 Y pues mi loca pasión
 Tanto me aflige, seré

²¹ No le ocurre lo mismo a Doña Mencía, que intentando desengañar a Don Enrique, sólo consigue confirmar las sospechas de Don Gutierre y su sentencia de muerte (II, vv. 845-1032).

César o nada; que así
He de morir o vencer. (III, p. 511 a, b)

El juez dicta sentencia²² y, fiado de su razón, se atreve incluso a culpar al Rey por haberlo casado cuando éste le pregunta la causa de sus desvelos; reconociendo su equivocación pero temiendo por su hijo, el soberano ruega a Don Enrique que se retire con su esposa a Sierra Morena "Entre tanto que se trata / De dar estado a don Pedro" (III, p. 512 b), mas hasta allí los sigue el Príncipe, y el marido sorprende un nuevo encuentro que acaba con el desmayo de Elvira. Al sacarle el pañuelo de la manga, Don Enrique saca también un papel dirigido al pretendiente²³ en el que Elvira vuelve a separar amor de honor:

DON ENRIQUE. (...)
Dice el papel: (*Lee.*) "Don Enrique
Anda, Señor, cuidadoso;
Yo voy a morir por vos,
Pues lo trazasteis de modo
Que la vida y el honor
Penden de un recelo solo.
(...)
Doléos de quien os quiso,
Bastan los empeños locos;
Descansad en otros brazos,
En tanto que yo los lloro, (III, p. 513 b)

Doña Elvira muere despeñada por su marido, que miente —como Don Gutierre (*El médico de su honra*, III, vv. 773-823), Don Lope (*A secreto agravio, secreta venganza*, III, vv. 924-959) y el Duque de Ferrara (*El castigo sin venganza*, III, vv. 2981-2987)— al explicar que fue un accidente y que quedan "Ella sin alma y yo muerto" (III, p. 514 b). El crimen, como el de todas las mujeres de la tragedia de honra, queda impune, y el Rey reconoce incluso que el orden que él mismo contribuyó a alterar ha quedado restaurado:

REY. Don Enrique, si los cielos

²² DON ENRIQUE. (...)
Ya, con esta información,
¿Qué sentencia puede haber,
Donde yo pueda tener
Debida satisfacción?
Honor, en esta ocasión,
Poco a poco me valed;
Y pues sois firme, creed
Que está cerca de morir
La que se dejó decir:
"Arded, corazón, arded." (III, p. 511 b)

²³ La prueba definitiva que decide la suerte de Mencía es precisamente un desmayo tras ser sorprendida por su esposo escribiendo un papel a Don Enrique rogándole que no se ausente de la ciudad y evitar así ser considerada la responsable de su marcha.

Os dieron por fuerza esposa,
 Ya os quitaron lo que os dieron;
 Y pues yo acerté tan mal
 En aqueste casamiento,
 Acertad vos en llorar
 Este trágico suceso,
 Y vivid en el segundo,
 Pues errasteis el primero. (III, p. 514 c)

Así pues, tanto Matos Fragoso como Enríquez Gómez siguen los modelos de tragedia de honra diseñados por Lope y Calderón, siendo el segundo, como hemos visto, especialmente fiel a las tramas calderonianas, pero ambos autores coinciden también, curiosamente, en las novedades aportadas. En sus obras el matrimonio es concertado por el Rey y se realiza al finalizar la primera jornada, mientras que los protagonistas de los dramaturgos españoles aparecen casados desde el principio y sin posibilidad de alterar el contrato establecido. A diferencia de *Los Comendadores de Córdoba* y *El castigo sin venganza*, el pretendiente conoce a la dama antes que el marido, de manera que en caso de duda vuelve a destacarse la dicotomía entre amor y honor como pertenecientes a tiempos distintos, pasado y presente, pues van asociados a personas diferentes, tal y como expresa Elvira en *A lo que obliga el honor*, tragedia construida según las pautas de *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

Es más, la obra de Enríquez Gómez se sitúa en un tiempo inmediatamente anterior a los acontecimientos calderonianos, y tal conexión queda en evidencia atendiendo a los nombres de los personajes. En *A lo que obliga el honor* el Rey Don Alfonso es, históricamente, Alfonso XI de Castilla, casado con María de Portugal, y el Príncipe Don Pedro es el futuro Pedro I de Castilla, apodado "el Cruel" o "el Justiciero",²⁴ quien se casó con Doña Blanca de Borbón en 1353, pero tres días después la abandonó para unirse a la dama sevillana Doña María de Padilla, que así se llama en la pieza la otra dama enamorada de Don Pedro. En *El médico de su honra* el pretendiente de la obra anterior ha pasado a ser el Rey Pedro I de Castilla (1334-1369) —contemporáneo del protagonista de *Ver y creer*, Don Pedro I de Portugal, nacido en 1320 y que reinó de 1357 a 1367—, que subió al trono en 1359, y ahora el Príncipe que requiere de amores a una dama casada, Doña Mencía, no es otro que su hermano Don Enrique, identificable con Enrique de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI; tras diversos enfrentamientos con su hermano acabó

²⁴ PRÍNCIPE.

(...)
 Don Pedro el Cruel me llaman,
 Soy príncipe, tengo amor,
 Y si don Enrique es noble,
 Primero he nacido yo. (III, p. 512 e)

matándolo en un combate cuerpo a cuerpo en los campos de Montiel en 1369, y reinaría como Enrique II de Castilla.²⁵

La historia parece proporcionar, por tanto, materia suficiente a estas tragedias de honra donde la intervención de la realeza no sólo no asegura el bienestar de sus súbditos sino que sirve para potenciar desdichas o garantizar un orden que sacrifica la vida o la razón del individuo: los Príncipes solicitan a mujeres casadas que los rechazan, pero ello no hace sino acrecentar la llama del deseo, el Rey organiza matrimonios sin consultar voluntades, y en última instancia perdona al agresor, suministrándole incluso los medios para repetir el crimen dándole una nueva esposa, como sucede en *Los Comendadores de Córdoba* y *El médico de su honra* y se insinúa en *A lo que obliga el honor*. Lo referido en estas dos últimas obras se sucede cronológicamente, como si conscientemente el autor portugués quisiese construir una primera parte de *El médico de su honra* que quedaría convertida entonces, rompiendo la natural evolución lineal del tiempo, en testimonio del carácter cíclico de los hechos, de la repetición de los mismos errores, trazando de este modo un círculo estremecedor donde no parece haber salida a la violencia.

No menos interesante es *Ver y creer*, donde registramos dos hechos originales: en primer lugar, un matrimonio por amor, en el que la esposa es inmune a los encantos del pretendiente, en quien nunca reparó, ni antes ni después de la boda; y en segundo lugar, que el vengador del agravio no sea el marido, sino el responsable del casamiento, el propio Rey, que haciendo gala del carácter impulsivo que lo ha definido, no duda en ejecutar el castigo asesinando a oscuras a los que cree amantes: su invitado Roberto y la esposa de su amigo, Blanca. En su afán por averiguar y enmendar un posible yerro llega a rondar de noche la casa y acechar la llegada de intrusos, en vez de comunicar al interesado lo que sospecha, e incluso la ambigüedad de algunas palabras suyas hace pensar a Don Lope que es el propio Rey quien lo ofende.²⁶ Ahora bien, el Rey asesina por error pero con

²⁵ Calderón no puede sustraerse a aludir, de forma metafórica, al destino de los hermanos cuando Enrique hiere accidentalmente al Rey (III, vv. 215-242) y éste teme, instantáneamente, por su vida:

REY. (...)

Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice. (III, vv. 243-246)

Y más adelante unas canciones advierten a Don Pedro sobre un futuro trágico:

*El infante don Enrique
hoy se despidió del Rey,
su pesadumbre y su ausencia
quiera Dios que pare en bien.* (III, vv. 482-485)
*Para Consuegra camina,
donde piensa que han de ser
teatros de mil tragedias
las montañas de Montiel.* (III, vv. 586-589)

²⁶ REY. (Ap.)

¿De mi atención al sagrado

acierto, pues las víctimas no son inocentes, lo que habría empañado definitivamente la ejemplaridad supuesta a sus acciones. El espectador sabe que la responsable de la intriga es Leonor, que pretende engañar a todos, incluido Roberto, para conseguir casarse con él y ser duquesa,²⁷ lo cual la despoja de la justificación amorosa, la única comprensible aunque sea igualmente reprobable si el fin es ilegítimo, como le sucede a Casandra en *El castigo sin venganza*. Cometido el crimen, Don Pedro debe dar explicaciones al vasallo en pos de cuyo honor ha vuelto y, tras la espectacular "resurrección" de Blanca, ir a comprobar a quiénes pertenecen los cuerpos que yacen en el fondo del estanque.

Conducta, cuando menos, impropia de la gravedad real. Si a ello añadimos que se trata de una figura histórica con un conocido pasado de venganza y crueldad, como recuerdan las constantes apelaciones a Inés de Castro, convertida ya entonces en personaje de fama literaria tanto en versiones líricas y dramáticas portuguesas como españolas, quizá no sería del todo aventurado preguntarnos por qué escoge Matos Fragozo precisamente a este Rey para convertirlo en artífice de una venganza de honra que en las obras citadas de Lope y Calderón corresponde siempre al marido, aunque el Rey esté al corriente de los acontecimientos, como en *El médico de su honra*, o el Príncipe sea el ofensor, como en *El pintor de su deshonra*. Quizá no sea casual. Aunque no conocemos la fecha exacta de composición, sabemos que Matos Fragozo se dio a conocer en la Corte madrileña con un soneto a la muerte de su amigo Juan Pérez de Montalván en 1639, un año antes de la Restauración portuguesa, por la que el país quedaría definitivamente separado de Castilla, como había sucedido desde que D. Afonso Henriques se proclamara Rey en 1128 de lo que fue el Condado Portucalense y la batalla de Aljubarrota (1385) había confirmado. Pero la desaparición de Don Sebastián en 1578 sin heredero había conducido a Portugal al sistema de Monarquía Dual encabezado por Felipe II en 1580 y que finalizó en 1640 durante el reinado de Felipe IV.

Ver y creer, por tanto, probablemente sea posterior a esta fecha y, dada la actuación de un Rey que antepone el instinto a la razón, como

Se atreven sospechas viles,
 Cuando yo, para el reparo
 De su honor, depongo el regio
 Decoro, solicitando
 Defenderle? ¡Vive el cielo,
 Que mucho más me ha picado
 Su desconfianza que
 Pudiera el mayor agravio! (III, p. 300 a)

²⁷ DOÑA LEONOR. (...)

Y si el de Sajonia queda
 Sin hijos, es cosa clara
 Que hereda Roberto, y puedo
 (Si la industria no me engaña)
 Ser duquesa de Sajonia,
 Que es a lo que aspira el alma. (II, p. 293 c)

ya probó la historia, y en la obra del portugués se deja llevar por sus pasiones hasta llegar al asesinato sin comprobar siquiera la identidad de los ajusticiados —mientras que los maridos nunca matan en un momento de arrebatado sino de forma fría y premeditada y jamás se equivocan de víctima—, nos atreveríamos a apuntar la posibilidad de que la pieza lleve implícito un mensaje de propaganda a favor de la monarquía española para mostrar a sus compatriotas que las acciones de los reyes no siempre procuraron el beneficio colectivo, y quien, como Don Pedro, actuó irracionalmente en el pasado no puede garantizar sino un futuro de semejantes características, con lo cual la metáfora podría convertirse en advertencia. En determinados momentos incluso llega a hablarse de la unidad ibérica identificando a portugueses y españoles.²⁸ Integrado en la vida cultural de la Corte madrileña, Matos Fragoso parece no compartir ese empeño por la diferencia y plasma sus dudas a través de uno de los reyes portugueses más emblemáticos, cuya actuación iguala, sin embargo, al más irracional de sus vasallos, el marido deshonorado, el que en aras de la integración social por medio de la opinión ajena favorable es capaz de sacrificar aquello que nos hace humanos, el sentimiento, y hasta la razón, sepultada por identidades alternativas. La tragedia de honra, como toda tragedia, nunca es inocente, y su aparente alegato en favor de la violencia puede ser leído precisamente como un anhelo de defender actuaciones contrarias y, en cualquier caso, nunca debería ser tomado como un modelo de conducta, pues si el propio Rey no es capaz de separar sus dominios de los ajenos quizá el sistema expuesto no sea el más adecuado. Siguiendo las pautas formales de sus maestros españoles, quizá Matos Fragoso esté propugnando que la unidad no significa identificación, y que es posible la convivencia de lo diverso. Tal vez la tragedia de honra no fuera el medio más elocuente, pero probablemente era uno de los pocos caminos posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa* (3 vols., nº 33-35), Kassel, Reichenberger, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

²⁸ La acción transcurre en Lisboa, y Leonor describe así la llegada de Roberto:
 DOÑA LEONOR. Ay Blanca, no lo creas;
 Pienso que por mi mal a España vino,
 Cuando a imaginar llego
 Que la espuma del mar produjo el fuego. (I, p. 283 c)

Y luego Blanca el porte del príncipe alemán:
 DOÑA BLANCA. Él tiene gentil presencia,
 pero fáltale aquel aire
 Español, que tanto aprecian
 Las naciones. (I, p. 286 a)

- *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *A lo que obliga el honor*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 501-514.
- GARCIA PERES, Domingo. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890.
- LOPES, Fernão. *Crónicas de Fernão Lopes*, ed. Maria Ema Tarracha Ferreira, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1993.
- MATOS FRAGOSO, Juan de. *Ver y creer*, ed. R. de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I, pp. 283-301.
- PARKER, Alexander A. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 329-357.
- VEGA CARPIO, Lope de. *El castigo sin venganza*, ed. David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.
- *Los Comendadores de Córdoba*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega. Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CCXV, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, vol. XXIV.
- ZAMBRANO, María. *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989.