

**La problemática representación del honor:
una comparación de
El médico de su honra y *Cada cual lo que le toca***

Guadalupe Sobrón Tauber
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

El honor es uno de los principales ejes temáticos y estructurales del teatro del Siglo de Oro. Es un concepto que se encuentra en los fundamentos morales de la sociedad española del siglo XVII y que es retomado de forma constante en las representaciones ficcionales como eje de conflicto (Castro; Arellano 2013; Arellano 2015; Lauer 2017).¹ Dicha recurrencia permite establecer una continuidad entre aquello que se representa y el interés y la recepción populares. De hecho, para iniciar este recorrido es productivo recuperar las palabras de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

Los casos de la honra son mejores,/ porque mueven con fuerza a toda gente;/ con ellos las acciones virtuosas,/que la virtud es dondequiera amada, / [que] vemos, si acaso un recitante/ hace un traidor, es tan odioso a todos/ que lo que va a comprar no se lo venden, / y huye el vulgo de él cuando le encuentra;/ y si es leal, le prestan y convidan,/ y hasta los principales le honran y aman, /le buscan, le regalan y le aclaman. (vv. 327-337)

Como es sabido, Lope expone en su texto ciertos preceptos de la comedia nueva y los vincula con su éxito. Aquí se resaltan algunas cuestiones. En primer lugar, la recomendación de la temática debido a su gran aceptación, que se hace evidente en la prolífica producción teatral de la época. En segundo, la noción de la virtud que resulta útil para observar sus modulaciones en las obras que trabajaremos, especialmente respecto a los roles femeninos: Mencía, en *El médico de su honra* (1635)² de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) e Isabel en *Cada cual lo que le*

¹ Los cuatro artículos referidos realizan aportes que establecen un estado de la cuestión del honor en el teatro áureo. En su ya clásico trabajo, Américo Castro en su amplio recorrido diferencia el honor de la honra, atendiendo a las posibles fuentes de esta noción presentes en el teatro áureo español y sus recurrencias; Arellano, por su parte, recupera ciertas lecturas y análisis en torno al honor, y se posiciona teniendo en cuenta la particularidad de su funcionamiento en la ficción teatral. Propone una distancia entre el honor moral/social que aparece en los tratados y el de los tablados en que honor y honra se vuelven sinónimos para el funcionamiento efectivo de la ficción (Arellano 2015, 18-19). A su vez, señala cómo los subgéneros dramáticos condicionan el tratamiento de ese código de honor (Arellano 2013: 338), aspecto que es rescatado por Lauer en su exhaustivo recorrido por la bibliografía sobre el tema y concepto específico del honor desde distintas fuentes y abordajes.

² Para establecer una fecha aproximada, seguimos lo propuesto por Fausta Antonucci. Ella establece este año como el más probable aunque presenta la problematización que permitiría pensar la escritura de la obra a partir de 1629 (121).

toca (1636≈)³ de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). Preguntarse qué es lo honrado y qué pudo haber generado la empatía del público es productivo a la hora de analizar los desenlaces de las piezas y los supuestos de honor⁴ que defiende cada personaje. Será central observar cómo las variaciones que aparecen sobre el tema se vinculan con la recepción y hablan de los significados puestos en juego en las obras respecto a las prácticas sociales,⁵ las identidades de género y las potencialidades que estas adquieren al ser representadas.

Los dramas de honor, en particular, son un subgénero teatral cultivado por múltiples autores del período, tanto canónicos como no. Lope, Calderón, Moreto, Rojas, entre otros, los han desarrollado. Cabe decir que la definición genérica de este tipo de obra trae ciertas complicaciones. Muchas veces se ha tomado como parámetro lo que Ruiz Ramón llama la trilogía trágica calderoniana (1967; 2000) – *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza* – pero hay otras obras que se articulan en torno al honor y que son susceptibles de ser pensadas desde este criterio. De la misma manera, el concepto de “drama” o “tragedia” también posee cierta discusión a la hora de ser acuñado en torno a estas piezas (Antonucci; Arellano 2015; Ruiz Ramón 2000). Sin adentrarnos en profundidad dentro de las discusiones, a efecto de nuestro objetivo, es operativa la definición propuesta por Alfonso de Toro desde un enfoque semiótico en su trabajo sobre los dramas de honor españoles e italianos del período:

Como drama de honor se puede calificar todo texto dramático en el cual, siendo el conflicto del honor la acción central, se comete una agresión, supuesta o real, secreta o pública contra el *codex* de honor, agresión que reclama satisfacción (restitución del honor) por medio de venganza secreta, pública o juicio. (1985, 193)

Al margen de que la definición resulta más operativa en términos clasificatorios que en la real valoración del fenómeno de cada obra, facilita ciertas cuestiones para el análisis. Esta visión ayuda a comprender el honor como eje articulador de la acción dramática y ampliar la percepción del género. Por supuesto que será necesario el análisis particularizado de los dos textos para tener en cuenta otras posibles filiaciones genéricas, pero al partir de la noción de código de honor como motor del conflicto se comprende el corpus elegido. En ambas obras el código parece romperse y es eso lo que desencadena la acción dramática. En una, desde la visión estrictamente externa de la

³ La datación de la obra no se puede fijar con claridad. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres la suponen escrita alrededor de 1636 (2018: 313).

⁴ Utilizaremos, siguiendo lo propuesto por Arellano, honor y honra de manera sinónima en consonancia con el uso que se le da en las piezas teatrales del período (2013, 333).

⁵ Refiero aquí al interesante trabajo de Malveena McKendric (1984), donde teoriza la posible vinculación mimética de los dramas de honor mediante la transposición de la temática del honor respecto de la limpieza de sangre. Su propuesta revisa algunas nociones de lo mimético que ya ha trabajado Castro y propone una revisitación de la vinculación de este subgénero teatral desde otro enfoque. Al establecer una línea de continuidad entre las lógicas racistas y las machistas, abre la pregunta para futuros trabajos: ¿por qué entonces estas representaciones son las que sí se posibilitan? ¿cómo esto puede vincularse con los roles de género y sus construcciones ficcionales?

honra –ya que el adulterio no tiene lugar en *El médico de su honra*, pero sí el honor se resquebraja ante la sospecha–, y otra debido a la pérdida premarital de la virginidad. A su vez, es preciso aclarar que además de esta definición estructural del subgénero, se tendrá en consideración la matriz trágica-dramática que distancia ambos casos de un registro cómico, como desarrollaremos en detalle en cada uno atendiendo a sus particularidades y variaciones, especialmente en torno a los matices de sentido que aportan a la idea de honra.

Este tratamiento variado del honor permite observar estrategias en las que se plantean ciertas discusiones sociales. Si se entiende al teatro como un acontecimiento vivo (Dubatti, 66) y de la envergadura que tuvo durante el siglo XVII, nos hallamos entonces ante un dispositivo difusor y generador de discurso a través de lo que Tadeuz Kowzan entiende como un complejo entramado semiótico (126-127). Por eso, el análisis de las potenciales puestas de cada obra también resulta clave para observar como esa construcción ideológica pudo o no operar en su aceptación y pertenencia al canon contemporáneo o posterior.

Al respecto de la noción de canon, aquí será tomada como un constructo complejo cuya comprensión no es determinada únicamente por los valores de calidad literaria u originalidad, como por momentos parece afirmar Bloom, sino que se debe a como bien indica Aradra Sánchez a una serie de dispositivos como antologías, programas de estudio, construcción de la crítica, entre otros, que resultan afectados y condicionados por sus propios contextos. En este sentido, el canon áureo ha ubicado en cierta valoración a algunos autores que han pervivido hasta recientes revisiones. En lo que respecta particularmente a los dramas o tragedias de honor, es evidente que la crítica ha rescatado a Calderón como el representante principal del modelo. Los títulos de su trilogía trágica aparecen al inicio de cualquier lista para pensar el subgénero y son de los más leídos y analizados por la crítica. Fausta Antonucci, en su reciente trabajo preliminar a la edición de la RAE de *El médico de su honra*, expone esto con gran claridad y detalle. La abundante cantidad de material crítico es una evidencia del lugar canónico establecido de Calderón y de ese título dentro de su producción específicamente.

La proliferación de la bibliografía en torno a un autor pone en evidencia los criterios de la recepción posterior. Porque de la misma manera que las obras de Calderón han sido tan analizadas, lo han sido a la luz de la construcción de su figura autorial, que por la crítica española del siglo XIX fue tomada como referencia de la identidad nacional conservadora (Rodríguez Sánchez de León, 74; Castro, 15). Dicha concepción le ha costado el ingreso a otros cánones, como ejemplifica con lucidez Profeti al hablar del estigma de leer a don Pedro sólo como un dramaturgo religioso (10). Por eso, en este sentido, pensar la figura de Calderón a la hora de analizar sus obras muchas veces ha generado un sesgo sobre las lecturas en detrimento de miradas innovadoras o contrahegemónicas, como los estudios de género.

Aun así, para realizar la comparación aquí propuesta es importante tener en cuenta el lugar ocupado por cada dramaturgo, tanto en su trayecto vital como en la posteridad, para comprender qué tipo de estrategias textuales han desplegado y cómo pueden ser entendidas. Calderón formó parte de círculos cercanos al poder político a lo largo de su vida, fue nombrado director de escenas palaciegas en 1635 y, por su familia de baja nobleza, tuvo posibilidades y vinculaciones con la corte que otros, como el mismo Lope, no contaron. Fue ordenado en el año

1651 y en 1663 llegó a ser nombrado Capellán de honor del rey, lo que lo acercó al poder clerical. Es decir, que en términos de espacios ocupados siempre se halló en sitios privilegiados a la vez que en estrecha cercanía con los campos artísticos, intelectuales y políticos. En este sentido, es de suma importancia atender a cómo su posicionamiento social repercutió en su lugar en el canon y cómo pudo haber afectado el trazado de estrategias o formas indirectas para la problematización de ciertos supuestos sociales.

En lo que respecta a Rojas Zorrilla, su figura es más difícil de dilucidar, especialmente por su ubicación secundaria en el canon posterior. Durante su vida, como bien aclaran González-Cañal (2007) y Madroñal Durán (2015) contó con éxito en los tablados y con la aceptación de sus contemporáneos. Escribió obras junto a Calderón y fue elegido como el dramaturgo encargado de escribir la pieza que en 1640 inaugurara el Coliseo del Buen Retiro. Incluso, luego de morir, su teatro siguió vigente durante casi un siglo más. El único señalamiento que parece surgir sobre él en vida fue su retraso a la orden de Santiago por supuestos ascendentes judíos. Pero, en términos de desempeño profesional, no pareció contar con grandes dificultades dentro del canon epocal. Esto lleva a la pregunta: ¿qué es lo que hizo que posteriormente contara con realmente pocas reediciones, fuera tomado como un autor de segunda línea y visto paulatinamente de forma más despectiva en el transcurso de los siglos (González Cañal 2015)? Es un interrogante que no podremos responder en este artículo, pero cuyas respuestas podrían vincularse con ciertas pautas estéticas o ideológicas. El caso de *Cada cual lo que le toca*, donde la reformulación del código de honor es evidente, representa – incluso al interior de la producción del autor – una de las obras menos rescatadas para su representación y análisis.⁶

Con este marco proponemos analizar dichas piezas de materia similar, escritas con cierta cercanía temporal, que despliegan posturas casi opuestas en su resolución del conflicto de honra, aunque no necesariamente de los supuestos que generan: una en la que se produce el uxoricidio ante la sospecha de una infidelidad que no tiene lugar (*El médico de su honra*); otra en la que es la esposa la que mata a su antiguo amante para recomponer su honor y paz conyugal (*Cada cual lo que le toca*). Aun así, en ambas la acción gira en torno a un matrimonio amenazado por el regreso de un antiguo amor de la dama. Esto atenta contra la honra del marido y exige la restauración de la misma mediante la ejecución de uno de los sujetos del triángulo amoroso.

Interesa, entonces, ver cómo se presenta cada situación y cada entramado, qué estrategias dramáticas se despliegan, qué supuestos del honor parecen ponerse en juego y qué representaciones surgen respecto a la asignación de los roles de género en cada caso. Creemos que esto puede brindar un indicio de ciertas valoraciones posteriores de cada una de las piezas y la pauta de cómo comenzar a desarticular los discursos homogeneizantes en torno al honor y la mujer cristalizados en las lecturas de este tipo de texto.

El médico de su honra y la pregunta por la legitimidad del uxoricidio

⁶ De hecho, si bien se conserva el comentario de Bances Candamo sobre el cuál indagaremos, en el recorrido propuesto por González Cañal (2015) de las escenificaciones de Rojas, la pieza no aparece. De la misma manera, no fue editada en las partes de comedias.

Como ya fue mencionado, Fausta Antonucci ha puesto en evidencia la multiplicidad de interpretaciones que existen en torno a la obra. Este drama o tragedia de honor cuenta la situación de un matrimonio en el cual ante la sospecha de una potencial infidelidad de doña Mencía, su esposo, don Gutierre, parece verse en la obligación de asesinarla para recuperar de su honra.

Respecto a su estructura genérica, si bien hay posiciones como la de Alfonso De Toro que se fundamentan en los rasgos mixtos o tragicómicos para desplazarla de lo puramente trágico – como el final en matrimonio – (2004, 319), la mayoría de la crítica se inclina a ver en *El médico de su honra* una tragedia. Antonucci lo sostiene comentando que además de elementos propios de la comedia nueva (enredo, temas, tipo de personajes), cuenta con aspectos influenciados por la tragedia aristotélica (126-127). En relación a esto podemos notar que, tanto en la recapitulación de Antonucci como en otras lecturas, el énfasis que se le da a cada elemento afecta la interpretación. Arellano, por ejemplo, postula la presencia de Gutierre como un héroe modélico ante la disyuntiva entre el honor y el amor:

Gutierre es la encarnación del perfecto caballero, Mencía es una dama noble modélica. [...] Lejos de causar repulsión, pues, don Gutierre, correctamente entendido en función del horizonte genérico en que se inscribe la ficción que compone Calderón, debe ser aprehendido como un personaje profundamente positivo, cuya conducta despierta en el ánimo del espectador las emociones de la piedad y del horror, capaces de producir en el espectador el curioso y particular estado emotivo de la catarsis (23).

Si bien adscribimos a que Gutierre no se presenta abiertamente castigable, quizá esa focalización resulta por momentos simplificadora de otros aspectos que sí permiten dar un matiz negativo, como los parlamentos de Mencía. Aun así, lo interesante es que la noción trágica para Arellano está en que “en la tragedia los márgenes del honor son fijos, mientras que en la comedia el código es negociable, algo de lo que son muy conscientes los mismos personajes” (2015: 33). Esto además de explicar ciertas modulaciones en el código, que aparecen en gran parte del teatro áureo, ayuda a entender el honor en la obra como algo inamovible. Y, desde ahí, se permite exponer sus mecanismos.

Al respecto, Francisco Ruiz Ramón habla de cómo en el texto, a diferencia de otros como *El alcalde de Zalamea*, en el que el código de honor se vive desde lo épico –ya que con la ejecución del capitán parece recomponerse lo justo–, el código de honor vivido desde lo dramático es lo que permite la tragedia en tanto que da cuenta de una víctima –Mencía– y lleva a la enajenación la razón (2000, 5). Ambos críticos evidencian que el modo en que ese código es representado en este tipo de obra es la clave para la interpretación trágica.

Si bien en este espacio de análisis no nos proponemos resolver la disquisición, si es llamativo que el tenor de lo trágico parece invadir una obra que estructuralmente termina en bodas, cuenta con ciertos enredos y en donde pareciera que los personajes cumplen su deber en varios sentidos. Por eso, nos interesa indagar qué elementos son los que estructuralmente llevan a la interpretación trágica del honor. Para dar cuenta de ello, no deben parcializarse sólo los elementos o personajes, sino observar el entramado relacional. No basta con separar a los

personajes protagónicos o tomar partido, cosa que como expone Antonucci se ha hecho durante años, sino ver cuáles son los vínculos que se establecen al interior de ese matrimonio y entre esas subjetividades. Por ello, sostenemos que la obra ofrece un multiperspectivismo. Tanto la esposa como el esposo, e incluso el rey y el criado tienen voz sobre el asunto. Lo que quizá es preciso observar es qué tipo de defensa surge en cada voz, qué caracterización se le otorga y, en ese sentido, qué supuestos interpretativos habilita.

En primer lugar, Mencía es de fundamental importancia. Como bien ha señalado la crítica, porta cierta ironía trágica: todo lo que ella realiza para mitigar el potencial daño que sabe que implica la sospecha de una infidelidad es lo que luego, en la acción dramática, parece alentar a Gutierre. Pero lo destacable son los móviles de Mencía para accionar y cómo en su discurso se hace evidente la conciencia de la vulnerabilidad que le otorga su condición de mujer. De hecho, uno de sus primeros parlamentos para referirse al reencuentro con Enrique afirma:

Ni para sentir soy mía,
y solamente me huelgo
de tener hoy que sentir
por tener en mí deseos
que vencer, pues no hay virtud
sin experiencia. (Calderón de la Barca 2021, vv. 139-144)

Es subrayable la explicitación de los límites subjetivos generada en el discurso, sobre todo dentro de la totalidad de la producción de Calderón que, como se desprende del trabajo de Lourdes Bueno, *Heroínas con voz propia* (2003), da al personaje femenino un lugar discursivo privilegiado. Y, en esa línea, el discurso femenino muchas veces es argumentativo y estructurado lógicamente, dando cuenta de una postura que se contrapone con la noción de mujer como ser sin raciocinio y emocional difundido en preceptivas de la época como las de Vives (Vijarra; Olivares y Boyce; Cervantes Cortés). En esa claridad racional dada por la palabra, Mencía establece dos cuestiones antes de empezar la acción: su lugar de mujer-objeto – “ni para sentir soy mía”– y su virtuosismo, a través del cual ejerce su individualidad subjetiva.⁷ Pues a pesar del desenlace y de su deseo, ella nunca se dispone siquiera a llevar a cabo la infidelidad. De hecho, eso realza su virtud como se desprende de la cita –y de la recomendación de Lope– y como bien han defendido críticos como Ruiz Ramón (Antonucci, 144).

Aunque su accionar lejos está de ser movido por el amor o el deseo sexual. Su verdadero móvil para ocultar su vínculo con Enrique es el miedo (Antonucci, 135). En los momentos en que

⁷ Esta dualidad entre mujer objeto y mujer sujeto es expresada con claridad por McKendric al hablar respecto al tema del honor como posibilitador del mismo: “In the case of women, it [honour] becomes a device to explore the relationship between woman as individual, as subject, and woman as possession, as object, the dichotomy between woman’s sense of herself as heir to a fully human inheritance and her treatment by society as much less than that, as being with no identity other than that bestowed on her by her sexual and social roles.” (1984, 317-318)

puede sucederse el malentendido –provocado por Enrique y la criada– lo único que menciona Mencía es el riesgo de su vida:

Así yo, viendo a tu Alteza,
 quedé muda, absorta estuve,
 conocí el riesgo y temblé,
 tuve miedo y horror tuve;
 porque mi temor no ignore,
 porque mi espanto no dude
 que es quien me ha de dar la muerte.
 (Calderón de la Barca 2021, vv.
 1129-1135)

Mencía es consciente de que su honor es puesto en riesgo sólo con la sospecha y, movida por el miedo, busca preservar su vida. Esto entra en contacto con lo escrito por Bartolomé de Medina en su tratado de 1579 al referir sobre la honra y permitir – e incluso recomendar – el silencio de la mujer ante un caso de adulterio por riesgo de muerte y – en caso de que tuviera hijos – para preservación de la hacienda (Castro, 40).⁸ Es decir, que ese miedo escenificado dialoga de forma activa con una percepción expresada en textos morales en torno a la mujer. Castro retoma esto para evidenciar el diálogo del código de honor con el teatro como una vinculación activa e, incluso, mimética. Podríamos agregar, que si aceptamos ese diálogo, al margen de establecer una coherente vinculación entre los valores sociales y el proceder masculino, lo que también se hace presente mediante lo abyecto – además de lo que señala McKendric respecto a la sublimación del sometimiento racial y la vulnerabilidad de la imagen pública del hombre (1984, 332-334) – es el lugar vulnerable de la mujer, que en la obra es destacado discursiva y activamente. El proceder del personaje adquiere una mayor verosimilitud ya que es el esperable: guardar silencio para sobrevivir.

Más aún, en su texto final, previo a su ejecución, Mencía afirma que Gutierre está matando a una inocente, lo que reforzado desde la métrica mediante el uso de silvas, en lugar de moldes estróficos de arte menor que caracteriza al discurso general del personaje (Calderón de la Barca 2021, vv. 2480-2505). Además, es destacable que este parlamento final inicie: “El cielo sabe que inocente muero” (Calderón de la Barca 2021, v. 2481). La idea de inocencia plantea una polémica en torno a los móviles de su esposo, más aun al depositar la autoridad en lo divino. Son los parámetros de esa virtud individual los que el cielo sabe. De manera que si bien la obra

⁸ Al respecto, las citas recuperadas por Castro de los moralistas del siglo XVI dan cuenta de ese lugar de vulneración de la mujer. Más aún, invitan incluso a un análisis mayor de esos textos, que por cuestiones de espacio no haremos, en torno al riesgo y posición vulnerable de la mujer en tanto sujeto – que puede optar – y objeto – que puede ser castigada. Si bien estos textos son retomados por Castro para analizar la dimensión pública de la fama/honra, proponer una revisión de los mismos desde la perspectiva de género podría propiciar un acercamiento mayor a la concepción de mujer vigente en los discursos hegemónicos.

atiende a los preceptos de Lope, reformula o propone una visión de la virtud contrapuesta a la que sostiene Gutierre. Mencía expone una definición otra de la honra, que se sostiene en la virtud y no en la mirada externa que colisiona con la concepción que llevará a su esposo a ejecutarla. Y al convertirse en la víctima inocente, tácitamente, introduce la pregunta por la legitimidad de ese proceder que, siguiendo la propuesta de McKendric, afectaba además de al género femenino, en muchos sentidos, al género masculino. Dice la investigadora al referir al valor social del honor: “Honour, like *limpieza*, is an ideology that ignores morality and exalts self-preservation while justifying itself as a social necessity.” (1984, 334). De manera que la posición de vulnerabilidad intrínseca de ese rol femenino, al victimizarse expone los mecanismos amorales del funcionamiento del código y adquiere un matiz susceptible de ser traspuesto a otros espacios de dominación. Pero, podemos agregar a la propuesta de la autora que entiende a la violencia sexual como forma de metaforizar la persecución en torno a la limpieza de sangre (McKendric 1984, 332), que ese movimiento tiene la potencia de ser bivalente: al convertir a la mujer en símbolo capaz de dar una mirada otra, se visibiliza y cuestiona su lugar subordinado.

A diferencia de las interpretaciones que recupera Antonucci que consideran a Mencía como única responsable de su desenlace, analizar su perspectiva pone rápidamente en duda esos supuestos y habilita una lectura más compleja. No es una mujer que engaña a su marido y mediante la tramoya oculta sus acciones. Mencía sabe del peligro y tiene miedo y es el miedo el que lleva al silencio y a la paradójica incomunicación con su esposo. Incomunicación que es dramatizada en la última escena de la segunda jornada, en la cual Mencía explicita su temor y Gutierre expresa su decisión a través una conversación llena de apartes al público y fingimientos que oculta a su interlocutor directo lo que expresa dramáticamente (Calderón de la Barca 2021, vv. 2010-2048).

Esa incomunicación, que resulta desencadenante de lo trágico, a su vez parece corresponderse con la forma contrapuesta de asumir ciertos valores de lo real y lo social. Así como Mencía da cuenta de una visión del honor que expone las paradojas de la concepción social de la honra, Gutierre se consolida como un personaje virtuoso y honrado capaz de matar a su mujer o abandonar a su antigua novia por una sospecha y sin consultar nunca con la dama.

Es un personaje que tiene un gran desarrollo discursivo de la contradicción amor/honor. Y, en términos argumentales, resulta un enclave de los posicionamientos sociales. Esto, en relación con las mujeres, implica una absoluta intolerancia a la posibilidad de la no regulación de las prácticas sexuales, al mismo tiempo que una plena conciencia de su lugar social y de cómo la honra debe garantizar dicho orden. Un claro ejemplo es la escena en la que se dirige al Rey dándole a entender que aunque fue el príncipe quien se vinculó con su mujer, él lo resolverá con justicia de otra manera que no involucre el castigo masculino. A diferencia del capitán de *El alcalde de Zalamea* o de lo que sucede en *Cada cual lo que le toca*, el hombre que ha perpetrado en la casa y cometido un supuesto delito sexual con la mujer casada no puede ser castigado por su

lugar estamental.⁹ Si bien es difícil aseverar todas las implicancias del caso, parece factible entender que en esa artimaña se exponen las paradojas del código de honor. Y si no sus paradojas, su verdadera función desde la noción que defiende Gutierre.

Es decir que el honor sirve en tanto restituye el orden, y este parece garantizarse con la castidad femenina y la firmeza de los roles estamentales. Por lo tanto, acometer contra un príncipe no resultaría coherente a efectos de lo que se busca con ese honor. Al respecto, es interesante poder detectar en eso cómo opera también la distribución del honor en los roles de género y cómo se evidencia teatralmente. En la venganza y recuperación de ese valor, al menos en este caso, el único cuerpo que puede eximirlo es el femenino porque, además, es el único cuerpo sobre el que Gutierre puede ejercer control.¹⁰

Es más, esto se refuerza si se toman en cuenta las visiones estamentales que rodean la cuestión: por un lado, el Rey Pedro, referencia directa del Rey Pedro I de Castilla, y por otro, Coquín, el criado de Gutierre. El rey es quien explicita el asesinato luego de que Gutierre trata de hacerlo pasar por enfermedad. Se perfila como quien escucha, ve y analiza desde la distancia. Quien hace público el secreto y que si bien no juzga de forma directa, sí observa con cierto rigor la acción: “Gutierre sin duda es/ el cruel que anoche hizo/ una acción tan inclemente. / No sé qué hacer; cuerdamente/sus agravios satisfizo.” (Calderón de la Barca 2021, vv. 2789-2793). Se hace presente la disyuntiva moral sobre el honor del mismo Rey, lo cual resulta interesante ya que es la figura que garante de la honra y sus mecanismos. Y si bien es el rey quien luego repone orden con el casamiento, instando a Gutierre a subsanar su anterior deuda con Leonor y no exige un castigo directo, no premia la acción. Reconoce la crueldad y la cordura, aunque se limita a eso.

Por su parte, el criado, al margen de su rol de gracioso en la obra, busca evitar la muerte de Mencía ante el inminente asesinato. Afirma: “Yo, enternecido de ver/ una infelice mujer/perseguida de su estrella, / vengo, señor, a avisarte” (Calderón de la Barca 2021, vv. 2759-2762). Es el único personaje que intenta salvarla y, para ello, recurre a la autoridad moral máxima: el rey. Si bien Antonucci sostiene que no se puede adjudicar al personaje la carga del posicionamiento autoral ni una supuesta denuncia porque el criado tiene para el público aurisecular una recepción negativa (Antonucci, 145), lo que sí ofrece es un contrapunto a la cosmovisión adjudicada a la nobleza. Él pide ayuda y, a diferencia del monarca, se conmueve sin

⁹ Cabe explicar que acorde a lo que propone Lorenzo Cadarso (1989) el crimen sexual en la época no se entiende de la misma manera que la violación. Al no ser la mujer sujeto autónomo de derecho y al ser simultáneamente la garante de esa honra familiar, cualquier coito –consensuado o no– es susceptible de ser entendido de esta manera.

¹⁰ Sobre el tema, en relación al héroe masculino deshonorado, McKendric concluye: “The Spaniard who gazed at his image in the theatre’s mirror saw not a man at the mercy of public gossip whose only recourse was to a law which could give redress but never satisfaction, but the much more reassuring silhouette of a hero who, by applying the harsh code of honour of which suppress dishonour, and avenge insult without recourse to any but his own resources.” (1984, 332). A esto sumamos, que si bien esas representaciones dan cuenta de una práctica de control, se evidencia en el marco controlado del vínculo sexual hombre-mujer, ya que la paradoja es que esa ficción de control también haya sus límites. Y ese es el punto que nos interesa: ¿por qué es ese cuerpo femenino el que puede ser violentado?, y, en este caso, ¿eso se expone como algo problemático?

dudar porque, si como afirman Menéndez Pidal y Castro, el honor pertenece a la nobleza, el sistema de valores que representa no depende del honor y limpieza de sangre.

Este entramado de discursos parece demostrar que Calderón hace uso de la polifonía propia del teatro para exponer un multiperspectivismo del conflicto. Lejos estamos de inclinarnos a leer la obra como una defensa de los códigos de honor o como un panfleto en contra de la violencia de género epocal. Pero sí, la pluralidad de puntos de vista permite problematizar ciertas lógicas y convenciones que sustentan las prácticas representadas. Ninguna de las posturas es unilateral o unívoca. Todas cargan con contradicciones, todas encuentran sus contrapuntos. Como afirma Lauer, el del honor no debe concebirse de una manera única (2017, 203) y es el choque de concepciones lo que enriquece la potencialidad dramática. En este sentido, nos parece adecuada otra innovadora lectura de McKendric (2000) que vincula lo que sucede en la obra con el efecto brechtiano de distanciamiento. La autora se aleja de la idea de lo trágico/cómico y comenta que es esa suspensión la que parece incentivar al espectador a tomar partido, habilitando así una dimensión crítica de la obra. Porque la dramatización de las posturas, los desencuentros, la desvinculación matrimonial, el paradójico silenciamiento de la mujer –que aunque hable al público no es escuchada por su marido ni por su amante– exhiben una situación susceptible de ser criticada. McKendrick concluye su trabajo reformulando la pregunta brechtiana que podría suscitar al espectador la obra de Calderón: “In the plays the extreme, the unexpected and the disconcerting are compelling ways of asking the question ‘Have you ever really looked carefully at the honour code and considered what it means?’” (2000, 236). La obra invita a visitar esos supuestos y da lugar al cuestionamiento de múltiples elementos, entre ellos la instrumentalidad y humanidad de los supuestos del código de honor y el lugar desplazado y deshumanizado de la mujer, que como dice el personaje de Mencía, no es suya ni para sentir.

Como estrategia, la ambigüedad invita a la puesta en crisis, es verdad, pero lo hace en relación de dependencia con la recepción. Es lo que nos permite explicar la multitud de interpretaciones en torno a la condenación/valoración de Gutierre o victimización /revictimización de Mencía. Es la ambigüedad lo que, como dice De Toro (1985, 193), da lugar a la discrepancia interpretativa y, por lo tanto, siempre encierra posible una crítica, aunque también deje espacio para no hacerlo. Al respecto, afirma Profeti que las lecturas reductivas del teatro áureo son las que no han dado lugar a ver la complejidad que puede encarnar la comedia nueva española:

se trata de un teatro polifónico, donde cada personaje tiene derecho a su verdad. La segunda es que nos hallamos ante un teatro ambiguo, donde el parecer juega en pareja con el ser. Un sólo ejemplo: el así llamado tema del honor se funda obviamente en la importancia concedida a la apariencia, [...] Por eso un ejemplar "castigo" final, un "castigo sin venganza", se organiza como espectáculo críptico: así la apariencia se hace realidad, y la negación del parecer llega a ser negación del ser. (Profeti, 13).

El teatro pone de manifiesto la ambigüedad y, a partir de ello, abre la puerta al cuestionamiento y a la posibilidad de otra representatividad. Por eso, ver cómo opera la

distribución del poder acorde al género y al estamento en tanto que cada personaje porta su verdad se vuelve central. Del lado de la balanza que perciben el uxoricidio como injusticia, quedan la dama y el criado – y quizá el rey con un cuestionamiento solapado. Eso nos ofrece un doble movimiento: por un lado, la puesta en voz y valor dentro del hecho social que supone la representación teatral – la corporización de ese texto – de cosmovisiones marginales y víctimas de esa injusticia. Que, además, construyen un discurso racional y lógico dentro de sus criterios. Por el otro, es justamente el hecho de darle voz a esos personajes lo que permite no hacer censurable la obra: es la ambigüedad que se pondrá en juego en relación al valor que el público le otorgue a esas identidades. Siguiendo a Profeti, en lugar de leer el aporte del criado o de la misma dama como algo que inevitablemente no tiene validez, ocurre esa dialéctica entre la potencialidad disruptiva y su imposibilidad de salir de ahí, que en términos representacionales solo se definirá en relación a cómo se signifiquen esos roles.

Aquí es necesario concluir dos cuestiones para compararlas luego con Rojas. En primer lugar, cómo la acción entonces posee una estructura general que concluye con el orden social esperado aunque se problematice de forma tangencial. La segunda, cómo la estrategia que encontramos en Calderón para establecer el cuestionamiento de esa norma o ley es la de dar voz al personaje femenino –no olvidemos el mandato de silencio (Olivares y Boyce) – y a su vez, exponer lo conflictivo sin llevar a cabo una explicitación. Es la acción la que hablará por sí sola. Y es el significado que quien recepte le otorgue a esa mujer – que es objeto de su marido pero es humanizada en su deseo, acción y pensamiento– lo que habilite –o no – una lectura trágica e, incluso, cuestionadora.

Cada cual lo que le toca y la mujer que acciona

En el caso de Rojas, nos encontramos frente a una obra que puede considerarse cercana a los dramas de honor si se retoma el concepto acuñado por De Toro: el conflicto se articula en torno al honor y, aunque la acción reparadora parece ser contrahegemónica, tiene lugar para la restauración de esa honra. A diferencia de la pieza de Calderón, *Cada cual lo que le toca* presenta una mujer que efectivamente ha tenido relaciones sexuales premaritales y no sólo no es asesinada por su marido, sino que termina por ser ella quien mata a su previo amante y, de esa forma, restituye tanto el orden matrimonial como su honor. Isabel posee el rol activo frente a la pasividad de su marido (Julio, 120).

En lo que respecta a lo genérico, la noción de tragedia también es acuñada por la crítica especializada respecto a la obra. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres la consideran una “tragedia contemporánea”:

Junto a *El pintor de su deshora* de Calderón, pertenecen a un reducido cupo de tragedias contemporáneas. En las de Rojas Zorrilla, toda la acción, incluida la sangrienta solución final, se desarrolla en la esfera de esa clase media urbana formada por caballeros honorables pero sin títulos ni poder jurisdiccional. No intervienen instancias soberanas que legitimen ni abonen las venganzas particulares. El ambiente se caracteriza por un aire de privacidad, por acciones propias de la vida hogareña, aunque impregnadas de tristeza,

que han sugerido a MacCurdy [1958: 27] una relación de semejanza y cercanía con «the nineteenth-century “domestic” tragedy perfected by Ibsen». (314).

En esta misma línea, además de establecer filiación con otra obra calderoniana, al igual que Gemma Gómez Rubio (73-74) resaltan el valor trágico de la obra en relación a su dimensión urbana y distanciada del contexto tanto heroico como aristocrático. Esto por un lado facilita la generación de ese verosímil casi realista señalado, y por el otro, acerca a pensar la potencia del rol femenino menos condicionado estamentalmente.¹¹

De hecho, el vínculo matrimonial se teatraliza de forma diferente que en *El médico de su honra*. En Calderón, la distancia entre esposo y esposa se construye dramáticamente en la superposición de soliloquios y ausencia de una comunicación real entre personajes. El discurso amoroso, incluso tipificado, es el único que establecen Mencía y Gutierre entre sí y, paradójicamente, se lo muestra vaciado.¹² Pero en Rojas la realidad conyugal adquiere mayor protagonismo. En la interacción marital, el sentir y pensar de los personajes no se distancia de su intención; las acciones, en su mayoría, no son abiertamente artificiosas sino directas. Un ejemplo evidente es la discursividad de Isabel, tomada como un conflicto y que es representada de una forma diferente a la de Mencía. Ella guarda silencio deliberadamente, y no solo a su esposo –al interior de la obra–, sino también a los espectadores hasta haber restituido su honor. El silencio es silencio. Es decir, que su palabra tiene el poder de la acción y de la efectiva comunicación, mientras que en Calderón esa palabra femenina adquiere una mayor validez en relación al público que entre el resto de los personajes, para los cuales casi no tiene consecuencias en el desarrollo de las acciones.

Rojas da una mayor relevancia a la desdicha de la vida conyugal que al honor en sí mismo y lo ejecuta escenificando esa intimidad y dando otro peso a la representación. En este sentido es que Pedraza Jiménez opina que la propuesta escénica recuerda a Ibsen o es factible de ser abordada con un método de actuación estanislavskiano (2006, 21), dado que, con todas las salvedades del caso, pareciera entrar en el terreno de lo realista. Este corrimiento ayuda a pensar que si bien el honor articula el conflicto, el código de honor es desplazado de la centralidad. No es tanto el hacer cumplir el honor lo que mueve a Don Luis, como la verdadera angustia del mal

¹¹ Sobre esto parecen pertinentes dos observaciones. La primera es que si bien los personajes siguen siendo de la nobleza, la cercanía a una nobleza encumbrada como es la representación del rey y el príncipe dista de la de una nobleza baja más habitual en las comedias de corral que en las palatinas. La segunda, es que si bien es verdad que esto podría relacionarse con la factibilidad de distintas representaciones femeninas, en *El pintor de su deshonra*, que se acerca más a esta visión estamental, Calderón persiste en el uxoricidio y sigue contando con la presencia de una figura de alta nobleza – el Príncipe de Ursino –, como garante del orden (Calderón de la Barca 2000). Aunque, cabe aclarar, que Serafina, al decir de Lauer (2018), es dentro de las esposas de la trilogía trágica, la que posee una actitud más masculina. Y es, también, la que se encuentra expuesta a una situación más comprometida (secuestrada por su supuesto amante).

¹² La escena aludida en párrafos anteriores (Calderón de la Barca 2021, vv. 2010-2048), recupera tonos del amor cortés pero ni Mencía ni Gutierre en ese momento tienen una intención amorosa.

funcionamiento o desamor de su matrimonio, lo cual, a su manera brinda un sentido diferente a lo que se considera honrado.

Con dicho enfoque se establece una paridad mayor entre los sujetos mujer-hombre de la pareja, ya que el matrimonio se consolida como una unidad –en principio infeliz. Don Luis busca indagar y pregunta y consulta de forma directa a su esposa. Reconoce en ella su individualidad y promueve una lógica que es coherente con el posterior desenlace. Incluso los momentos de comunicación denotan cierta autoridad en la voz de la mujer que no tiene lugar en *El médico de su honra*. Un buen ejemplo es el siguiente en el cual Isabel recuerda a Don Luis que ella había advertido su infortunio:

Isabel. Y antes de darte la mano,/ cuando procuraste fino/ las licencias que permite/ la esperanza de marido,/ te dije...

Don Luis. No me lo acuerdes.

Isabel. «No me forcéis mi albedrío, /don Luis, porque no conviene...»

Don Luis. Acaba si has de decirlo.

Isabel. «...ni a mí casarme con vos,/ ni a vos casaros conmigo».

Don Luis. Dices bien.

Isabel. Pues di: si yo / te hice dueño del peligro, / culpándote a ti podrás/ hacerte el cargo a ti mismo. (Rojas Zorrilla, vv. 385- 398)

En esa observación, Isabel no afirma su inocencia –algo que sí encontramos en Mencía– sino que además hace responsable al hombre de no haber dado a su palabra el estatuto de la verdad ni respetar su albedrío. Resignifica la habitual pose de altivez de la amada renacentista y da peso a su discurso: el haberse negado no fue un capricho sino un hecho fundamentado, como descubre luego en la tercera jornada.

Lo interesante también es que Rojas da legitimidad al conflicto de honor de Isabel sin hiperbolizar su honradez. A fin de cuentas, el acto sexual fue consensuado –en su erótico discurso sobre el baño no se da a entender ninguna resistencia de su parte.¹³ Pero esto no parece ser de gran relevancia en su discurso ni en la obra. La gravedad está por la existencia de ese coito premarital y sus implicancias – aparece aquí la noción de crimen sexual más orientada al control de la sexualidad femenina que a una protección real su integridad. Pero luego del devenir de los acontecimientos, podría decirse incluso que no es la disrupción de la sexualidad lo que la obra problematiza, sino la falta de cumplimiento de palabra del caballero anterior lo que la vuelve víctima. Así, se habilita un desplazamiento que subjetiva la identidad femenina de forma definitiva: al ser ella quien toma en manos su honor y sublima la violencia en un cuerpo

¹³ Señalamos esto porque en la obra analizada de Calderón, y en muchas otras como *El Alcalde de Zalamea*, habitualmente hay un subrayamiento tanto en el discurso como en las acciones de la virtud de la mujer. Y eso es lo que luego le permite remarcar el crimen del hombre contra su honor.

masculino quiebra la dominación esperable en los discursos hegemónicos en torno a los roles de género, e incluso a los propagados en el subgénero teatral.¹⁴

En este sentido, se hace pertinente el concepto de performatividad propuesto por Butler (266-267) para pensar lo que sucede en esta representación femenina frente a lo considerado como propio de la mujer en la época y de las construcciones que esta tiene en el teatro áureo en general, y en los dramas de honor en particular. *Cada cual lo que le toca* propone una protagonista que puede ser considerada por fuera de lo establecido en los discursos normativos de la identidad de género femenina, tanto en su forma de asumir la sexualidad como en la forma pragmática de ejecución de su honor. Discursivamente es menos prolífica que muchas damas calderonianas, pero su palabra es acción. A su vez, la resolución de su conflicto se da desde la práctica: mata y castiga al hombre que la abandonó y cuya existencia atentaba contra su vida conyugal. El personaje presenta una ruptura ante las representaciones femeninas que aparecen en el teatro y en el subgénero de la tragedia o drama de honor.¹⁵ Frente a casos como los de Mencía, que si bien son subjetivados en su presunción de la honra como propia, son objetivadas como esposas, Isabel hace estallar esa dualidad al postergar y anular desde una concatenación lógica el posible castigo que sopesa su marido. Luis piensa en matarla, pero ella le pide un breve tiempo, el suficiente como para anular a su antiguo amante y, por lo tanto, desterrar la validez de su ejecución. Toma el rol activo y masculino, se convierte en dueña de su propio honor y castiga a quien efectivamente resulta ejecutor de la deshonra.

Cabría aquí abrir el signo de interrogación en torno a cuáles son las efectivas asignaciones de género epocales y si son tan absolutas o inapelables como las propuestas por las preceptivas contemporáneas lo declaran. A nuestro entender, esta concatenación de supuestos que en la pieza orquestan una visión de la sexualidad y la subjetivación femenina no tan habitual incluso en la comedia – y que se agrava por el tono trágico de la obra– puede vincularse con una recepción negativa de esta producción. Como fue mencionado, no fue publicada en las partes de comedia de Rojas editadas en vida, es de las menos representadas a lo largo de los siglos y cuenta con un comentario negativo sobre su representación. Este único testimonio de la puesta escénica de la pieza es el de Bances Candamo que afirma lo siguiente: “A don Francisco de Rojas le silbaron la

¹⁴ Retomando a McKendrik (1984) puede pensarse esa subjetivación y una doble apuesta al desplazamiento de la violencia: es ahora la dama la que expone no solo lo arbitrario e irracional de su muerte cuando no es ella la que comete la intrusión y, a su vez, la habilita a ser poseedora de su propio honor y destino. Rojas propone aquí una representación que obtura la naturalización de ciertas convenciones del código, por lo cual no es casual que no sea una obra retomada por los artículos referidos en la bibliografía sobre el tema (Lauer 2017; Arellano 2013; Castro; McKendrik 1984).

¹⁵ En este sentido, en trabajos previos hemos observado cómo en obras de Calderón aparecen rupturas o perforaciones más disruptivas y cercanas a esta —aunque no trabajamos casos de hombres muertos de forma explícita en manos de mujeres— suelen tener lugar en obras cuyos marcos ficcionales o subgéneros teatrales establecen un mayor distanciamiento. Si bien evidenciamos una distancia entre los dramas o tragedias de honor y la referencialidad realista, el hecho de establecer un asesinato en un marco ficcional cercano posee implicancias representacionales que suponen un riesgo ético —teniendo en cuenta el contexto— que *a priori* pareciera mayor.

comedia de 'Cada cual lo que le toca' por haberse atrevido a poner en ella un cavallero que, casándose, halló violada de otro amor a su esposa" (35).

La afirmación retrata una escena de rechazo del público general durante la expectación, aunque es sabido que no es factible considerarlo de una validez absoluta dado que es el único registro con que se cuenta. Lo que sí puede analizarse con certeza es el posicionamiento del escritor sobre la obra. Al respecto Juan Diego Vila hace un acertado análisis del comentario y sostiene que:

es esa frustración masculina la que permite entender la oximorónica síntesis final del comentario: "halló violada de otro amor a su esposa". Puesto que si las categorías de "esposa" y "otro amor" se repelen — aunque ello pueda ser muy frecuente en un sinnúmero de piezas de nuestro período— no puede dejar de resaltarse que, por definición léxica, "violar" implica un acto de violencia generado contra una doncella sin su anuencia o voluntad, detalle que, subrepticamente, el mismo comentario de Bances Candamo afirma y niega a la vez. (487)

Lo que propone Vila con dicha observación y su posterior desarrollo, es que para Bances Candamo lo verdaderamente censurable no pasa por la presencia de la acción sexual –violación–, que no parece tener lugar en la obra, sino por el deseo femenino. El comentario anula la potencialidad activa y deseante del personaje de Isabel. Incluso, podría cuestionarse por qué, considerando todas las rupturas que hemos expuesto, no menciona el asesinato del amante en manos de una dama como razón de censura. Aunque no es posible arribar a conclusiones definitivas proponemos dos respuestas: en primer lugar, que sí, como la elipsis del comentario demuestra, es innombrable el deseo femenino, más innombrable es la potencia de una mujer capaz de tomar venganza de su propia honra; en segundo, que esa acción es permitida en la ficción en tanto reparadora de la honra y en su calidad "inverosímil",¹⁶ más que el poder pensar a la mujer como sujeto de deseo.

Lo que sí es factible concluir es que en la obra de Rojas las convenciones del subgénero teatral, y la concepción de lo femenino con ellas, parecen innovarse o romperse. Al adquirir un cariz de mayor realismo y focalizado en la real vinculación entre los sujetos del matrimonio – hecho que refuerza la paridad entre sujetos de ambos géneros– promueve una representación de lo femenino contrahegemónica que, a nuestro entender, podría vincularse con la falta de legitimidad de esta pieza en el canon y producción del autor. Tiene lugar una noción otra del honor que se pone en juego al cambiar las formas de representación dramáticas.

Conclusiones y posibles supuestos

Este recorrido habilita a algunas reflexiones en torno al canon, la recepción y el rol de la mujer dentro del Siglo de Oro en general, y dentro del subgénero abordado, en particular. En

¹⁶ Un ejemplo comparable sería el caso de Rosaura de *La vida es sueño*, como dama que busca dispuesta a todo recomponer su honor.

primer lugar, invita a preguntarse por la construcción de ese canon. En la bibliografía expuesta se pone de manifiesto que es la obra calderoniana la que resulta modélica – o como expone Castro, lo ha hecho durante mucho tiempo – dentro de la crítica para establecer los numerosos lineamientos, supuestos y discusiones en torno a los dramas o tragedias de honor. Pero, al menos tomando este acertado corpus en el cual la obra de Rojas no tiene datación precisa y siendo consciente de los intercambios activos entre ambos autores, el interrogante en torno a un modelo o postura dominante efectiva en la época permanece irresuelto, más teniendo en cuenta la dificultad de acceder a un efectivo registro de la recepción.

Con la reducción que supone trabajar sólo con dos obras, es difícil hacer generalizaciones. Pero esta diversidad coetánea podría implicar la puesta en manifiesto de representaciones problemáticas, abiertas y mucho menos cristalizadas de lo que la clasificación de un género o modelo suponen. Y, esta misma apertura, hace evidente la pluralidad de posturas en torno al lugar objetivado de lo femenino y en la retórica del honor que al menos este contrapunto parece habilitar. Porque si bien Rojas propone una representación “realista” que anula los supuestos del deber del honor desde una visión pragmática, en Calderón también tienen lugar la ambigüedad y la problematización. El desglose y trabajo pormenorizado con estos discursos, como propone McKendric (2000), permite pensar lecturas más particularizadas y, por lo tanto, más abiertas y problemáticas para la visión totalizante de la univocidad que inhabilita una real comprensión del fenómeno (Lauer 2017: 302). Que, al decir de Profeti en uno de los pasajes ya referidos, no es propia de la comedia áurea, sino todo lo contrario.

El mundo barroco propone un constante juego de inversiones que llevan al teatro la problematización de los discursos y las identidades, incluso a través de tópicos tipificados en las convenciones ficcionales como es el honor. Pero entendemos que el desmonte de esas representaciones puede acercarnos a discusiones epistemológicas de base de mayor alcance: ¿Qué implica la posibilidad de problematizar la actividad-pasividad de la mujer? ¿De darle voz? ¿De darle acción? ¿Qué tipo de discurso o de fisuras en los discursos supone en una época en la que la normativación de género se hace presente en preceptivas? Son preguntas que resultan motivadoras para seguir indagando.

Pero, por otro lado, el uso de distintas estrategias para estas representaciones parece poder vincularse con consecuencias evidentes en lo seleccionado para el ingreso al canon. La ambigüedad de Calderón, que cómodamente puede ser leída desde el deseo interpretativo de los receptores, se contrapone con la sustancia con la que Rojas escenifica a una justiciera de su honor y de su matrimonio. Y esto puede haber pesado duramente en ciertas selecciones, especialmente en aquellas posteriores al pensamiento ilustrado y la consolidación española que ha elegido a Calderón desde una simplificación nacionalista.

Entender que las lecturas que devienen de esto también son construcciones situadas y que el canon es una operación cultural nos permite reabrir los ojos y visitar estos cruzamientos y figuras complejas tanto en el plano autoral como al interior de las obras. Entender que no son sólo las palabras escritas las que fijan significaciones, sino quienes que las leemos, permite abrir nuevas posibilidades ante estos materiales sobre los que ya se ha dicho tanto.

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. “Estudios y anexos.” En Pedro Calderón de la Barca. *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: colección Real Academia Española, Editorial Planeta, 2021. 119-209.
- Aradra Sánchez, Rosa María. “Los procesos de formación del canon. (Reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos xviii y xix).” *Revista Signa* 18 (2009): 21-44.
- Arellano, Ignacio. “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada.” *Romanische Forschungen* 125, 3 (2013): 331-352.
- . “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro.” *Boletín de la Real Academia Española* Tomo XCV Cuaderno CCCXI (2015): 17-35.
- Bances Candamo, Francisco Antonio de. *Teatro de los teatros*. Londres: Tamesis Books, 1970 [1690].
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bueno, Lourdes. *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2020 [1990].
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: colección Real Academia Española, Editorial Planeta, 2021.
- . *Obras Maestras*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Castro, Américo. “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII.” *Revista de Filología Española* 3,1 (1916): 1-50.
- Cervantes Cortés, José Luis. “Dóciles, obedientes y amorosas: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives.” *IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012. 1-17.
- De Toro, Alfonso. “Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 2, vol. 9 (1985): 181-202.
- . “Honor – deseo – sexualidad y estrategias de sustitución y de subversión en los dramas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII.” En Alberto Roncaccia, Maximiliano Spiga y Antonio Stäuble (comps.). *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa. Atti del convegno internazionale*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2004. 315-352.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Gómez Rubio, Gemma. “Tragedias”. En Rafael González Cañal (ed.). *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015. 67-78.
- González Cañal, Rafael. “Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla”. *Revista de literatura* 137, Vol. LXIX (2007): 249-267.
- González Cañal, Rafael. “Recepción y trayectoria escénicas.” En Rafael González Cañal (ed.). *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015. 139-154.

- Hermida Ruiz, Aurora. “El canon del Siglo de Oro bajo el signo de Góngora.” En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.). *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostella: Universidad de Santiago de Compostella, 2008. 289-297.
- Julio, Teresa. “La construcción de los personajes.” En Rafael González Cañal (ed.). *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015. 107-122.
- Kowzan, Tadeuz. “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo.” En María del Carmen Bobes Naves (comp.). *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997. 121- 153.
- Lauer, Robert. “Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro.” *Hipogrifo* 5, 1 (2017): 293-304.
- . “Los parlamentos de las damas en las tragedias de honor calderonianas.” En Leonor Fernández Guillermo y María Teresa Miaja de la Peña (coords.). *Voces acalladas: El discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca*. Ciudad de México: Ediciones Monosílabo, 2018. 39-57.
- Lorenzo Cadarso, Pedro Luis. “Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el Siglo XVII.” *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* 15 (1989): 119-136.
- Madroñal Durán, Abraham. “Biografía.” En Rafael González Cañal (ed.). *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015. 13-24.
- McKendric, Malveena. “Honour/Vengeance in the Spanish ‘Comedia’: A Case of Mimetic Transference?.” *The Modern Language Review* 79, 2 (1984): 313- 335.
- . “Anticipating Brecht: Alienation and Agency in Calderón’s Wife-murder Play.” *BHS* LXXVII (2000): 217-236.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Del honor en el teatro español.” En Ramón Menéndez Pidal. *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. 145-172.
- Olivares, Julián y Boyce, Elizabeth S.. “Introducción.” En Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce (eds.) *Tras el espejo la musa escribe*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1993. 1-96.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.. *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha, 2007.
- Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres. “Prólogo.” En Francisco de Rojas Zorrilla. *Obras completas VII. Tragedias sueltas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha, 2018. 313-333.
- Profeti, Maria Grazia. “La modernidad, el Siglo de Oro, el canon europeo.” En Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.). *Actas XV Congreso AIH (Vol. II)*. México: FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, Colegio de México, 2004. 3-22.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. “Lecturas canónicas de Calderón en la primera mitad del siglo XIX.” *Anuario Calderoniano* 2, vol. extra (2017): 73-91.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. “Cada cual lo que le toca.” En *Obras completas VII. Tragedias sueltas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha, 2018. 335-484.

- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Ruiz Ramón, Francisco. “Introducción [a Tragedias].” En Pedro Calderón de la Barca, *Obras Maestras*. Madrid: Editorial Castalia, 2000. 3-7.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003[1609]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>
- Vijarra, René. “Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española.” *Esferas Literarias* 1 (2018). 75-86.
- Vila, Juan Diego. “La abyección a escena: dramaturgia e ideología en ‘Cada cual lo que le toca’ de Rojas Zorrilla.” En Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (coords.). *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005. 485-496.