

El agresor sexual y el desviado ethos aristocrático en *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*

Miguel Ángel Zamorano
(Universidade Federal de Rio de Janeiro)

El poder sin virtud corre el riesgo de no respetarse y legitima la violencia contra ese mismo poder. Esa idea, de modo general, parece incluirse como aviso en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*, las dos obras que sirven de base para el tema de este artículo. En ambas la agresión sexual de un noble desbarata la convivencia en el espacio social donde, según nos quiere mostrar la comedia, los estamentos conviven sin problemas, siempre que cada personaje respete los límites impuestos por su condición. El problema surge cuando quienes deben garantizar el orden no lo hacen. Esta ruptura el noble la expresa quebrantando principios de su moral aristocrática que, depositados de forma más o menos precisa en el concepto del honor, regulan actos y conductas, y constituye la razón por la cual se distinguen personajes y estamentos. La inobservancia de estos principios rectores, asociados al *soy quien soy*¹ de cada personaje, quiebra la imagen armónica del mundo, presupuesta en el dispositivo formal del drama originando la sensación de disolución del orden que la comedia restaurará para pasar su mensaje, reforzando los principios en los que se asienta.

La agresión sexual es un motivo recurrente de la comedia seria del siglo XVII. Calderón, sin ir más lejos, convierte al agresor en protagonista de algunas de sus mejores obras, como *El alcalde de Zalamea*, *Los cabellos de Absalón* y *No hay cosa como callar*. El elemento común del argumento siempre es el mismo: el uso de la fuerza contra la mujer para obligarla a mantener relaciones sexuales. No lo es, en cambio, la disposición de este motivo en el orden de las tramas, cuyo lugar tendrá consecuencias en el enfoque de los asuntos abordados y también en la clasificación de las comedias, de suerte que no todas las obras con agresor sexual podrán incluirse en los llamados dramas del poder injusto, como por ejemplo, las dos citadas de Calderón, *Los cabellos de Absalón* y *No hay cosa como callar*. La lectura de las obras con agresor sexual se vincula a un universo discursivo donde el abuso de poder o el poder injusto se sitúa en primer plano y se comprende mejor al hilo de los temas con los que mantiene relación, vertiendo luz sobre alguno de sus muchos asuntos, por ejemplo, el modo como se representan los valores del *ethos* aristocrático en este subgénero de comedias.

Entre las concomitancias encontradas en obras con agresor sexual y de abuso de poder, al elemento central de la violencia masculina se suma el desenlace nefasto para el agresor, lo que invita a pensar que el autor emplea como instrumento decantador del punto de vista la justicia poética. Además, al desenlace se llega atravesando un tortuoso proceso psicológico que afecta no sólo a la víctima, como se tiende a pensar en un primer momento, sino también al agresor cuando es ajusticiado y al justiciero cuando pone en funcionamiento el plan que lo conducirá a la ejecución de la venganza contra el agresor. Este hecho posee implicaciones para la modulación de las voces, su carga afectiva y la tonalidad de cada obra. Por encima de los destellos humorísticos de la figura del donaire, el aire grave y serio imprime un efecto dominante al conjunto.

¹ En la comedia áurea, el acto que apela a sí mismo mediante la fórmula *Soy quien soy*, constituye una expresión reiterada por múltiples personajes. Con ella se pone de manifiesto el conflicto entre los impulsos individuales y el deber de actuar conforme a la identidad social, conflicto que, cuando se quiere mostrar el camino ejemplarizante, la solución moral abierta por la comedia se decanta por el lado del deber social. En las obras con agresor sexual la vía ejemplarizante se invierte, y como el impulso individual termina imponiéndose, este es sancionado como el no deseable, el que conduce al error moral y al desorden del mundo.

El agresor sexual de la comedia barroca pertenece al estamento medio-alto de la sociedad: caballero, comendador, capitán o príncipe. Un perspicuo estudioso como Díez Borque diría que a la hora de escoger los motivos dramatizables en la comedia prevalece el principio de excepcionalidad. Propone esta idea pensando en la comedia cómica, de capa y espada, palatina, etc., donde la mujer audaz aparece superior intelectualmente al hombre o rebelde a los deseos del padre de encontrarle marido. Dichos rasgos no implican una reivindicación ideológica para combatir la misoginia de una sociedad dominada por el varón, ni convierten a la figura femenina en una emancipada heroína romántica, ni al texto en una propuesta subversora del orden establecido. Más bien se trata de principios del espectáculo, resultado del cálculo más atractivo para el auditorio, sobre lo que Díez Borque llamó la atención al señalar que:

La defensa de la libertad de la mujer en la elección de marido es esencialmente “teatral”. La libertad de las hijas al oponerse al padre contrasta con la realidad e implica, por parte de Lope, una forma de compensación literaria, haciendo que se realicen las aspiraciones de la mujer. Por mi parte, creo que se trata, también, de presentar lo excepcional para divertir y una forma de agradar al extenso público femenino de la cazuela. (90)

Y en otra parte:

Las “anormales” rebeliones de la hija contra el sistema de valores admitidos son, antes que nada, una situación y una solución literarias y suponen utilizar la excepción como motivo para atraer la atención del público, a quien divertía más la violación de la norma que el mero reflejo de esta (94).

Estas mismas razones que Díez Borque aduce para presentar la mujer siendo superior al varón en la comedia cómica, valen también para los agresores sexuales en las obras de abuso de poder: su excepcionalidad, anormalidad y potencial de subvertir las normas interesa a la escena, cuyos efectos, aparentemente no traspasan el ámbito lúdico de un espectáculo que explora la ética y la sentimentalidad del caballero a partir de un modelo que recuerda al estereotipo literario² del cortesano, sólo que en su vertiente desviada y degradada. Tal desvío encuentra diferentes rutas aunque una reitera un tópico que a juicio de algunos estudiosos era tema constante de la literatura occidental: el de la victoria de sí mismo (Maravall, 1972, 97), y que podría perfectamente constituir una variante, en esta sociedad tan belicista, del más genérico de la gloria por la victoria. Metafóricamente “vencerse a sí mismo” parece aludir a una guerra ganada en una confrontación difícil, el ámbito del yo. No se necesita indagar demasiado en los subtextos de estas comedias para advertir que el enfoque de este tema busca mostrar el camino de la ejemplaridad ahondando la vía del error. Un ideal de conducta naturalmente incorporado en el estado nobiliario que la comedia extenderá a otros sectores sociales, como el de los labradores ricos, sobre todo cristianos viejos y de sangre limpia (Ruiz Ramón, 154), al introducir maneras del amor cortesano y del honor en la sociedad campesina, si bien con un sentido de censura de la vida cortesana en la que estos valores habían entrado en crisis.

² Para profundizar el tema de cómo la expresión de los convencionalismos y la explotación de los estereotipos culturales y étnicos se llevan a cabo en el texto literario, se puede consultar la obra Amossy y Herschberg Pierrot.

Un historiador como Maravall defendía la tesis de que la comedia barroca trataba de involucrar a ciertos estratos del pueblo en la defensa y conservación del régimen aristocrático-monárquico, mediante el reconocimiento de una cierta participación popular en sus valores, siempre y cuando quedase claro que esa forma de participación no equivalía a debilitar las fronteras que separan naturalmente los estamentos ni a confundir las posiciones de criados, plebeyos y vasallos con las de caballeros y señores, es decir, siempre y cuando esa participación no diluyera las distancias interestamentales y se diera “a base de ejemplaridad en la sumisión” (1972, 100). El sentido político-social para dicha inclusión Maravall lo atribuye a un programa de propaganda destinando a difundir “la religión de la obediencia”:

El hombre que en su medio aldeano respeta al soberano y al orden social que en este culmina, es rico y virtuoso, vive feliz y, precisamente por esos méritos de acatamiento del orden, ascienden él o sus hijos, incluso casados con nobles por mano del rey, como en deslumbrantes ejemplos excepcionales les muestra la comedia (1972, 78).

“La obediencia es nobleza en el vasallo”, este verso de Lope en *El Duque de Viseo*, equivalía para Maravall a “todo un programa de conservadurismo y de enérgica defensa de la sociedad tradicional, de su vigente sistema de poder” (1972, 78)³. En estos dos famosísimos dramas del poder injusto convergen, por tanto, dos vertientes: una orientada a ennoblecer al villano, como distinguida casta del estado llano; y otra preocupada con envilecer a ciertos nobles que sacaban estrepitosamente los pies del tiesto. Lo que convierte a estos envilecidos nobles, que llamamos agresores sexuales porque así los define su acción más significativa, en paradigmas de una ejemplaridad invertida o desviada, es incumplir el mandato moral de vencer sus pasiones destructoras y deshonorosas, derivadas de una ética estoica cristianizada⁴. Esto es, perder la batalla con uno mismo o, por lo menos, con lo que se espera de uno mismo en función de la responsabilidad social de lo que supone atender al imperativo del *soy quien soy*. En cierto modo se trata de otra manera de enunciar el tema del autodomínio en el príncipe, que Calderón desarrolla en sus dos vertientes en los personajes de Segismundo y Amón: el primero venciendo la tentación ante Rosaura, que pudo terminar en violación; y el

³ La cuestión de la obediencia no sólo es un camino de perfección y un principio rector de la vida monástica, sino que se consideraba una virtud diseminada más allá del monasterio y de la relación monje-maestro. Foucault considera esta moral diferente de las prácticas greco-romanas. Para Séneca, por ejemplo, la relación entre el maestro y el discípulo se fundaba en la capacidad del maestro de guiar al discípulo hasta una vida feliz y autónoma a través del buen consejo y la relación terminaba en cuanto el discípulo accedía a esta vida (Foucault, 87). La obediencia monástica tiene, en cambio, un carácter distinto: “No se basa únicamente en la necesidad del perfeccionamiento de sí, sino que debe abarcar todos los aspectos de la vida. [...] Juan Casiano recoge un antiguo principio de la tradición oriental: «Todo lo que el monje hace sin el permiso del maestro constituye un hurto». Aquí la obediencia es un control completo de la conducta por parte del maestro, y no un estado final de autonomía. Es un sacrificio de sí, del deseo del propio sujeto. Esta es la nueva tecnología del yo. [...] Debe mantener el espíritu de obediencia como un sacrificio permanente del control completo que de su conducta tiene el maestro. El yo debe constituirse a sí mismo a través de la obediencia” (Foucault, 1990, 88).

⁴ Al estudiar los emblemas morales de Juan de Horozco, Christian Bouzy establece esa conocida influencia: “Las referencias a las influencias estoicas abundan tanto a lo largo de la obra que casi bastaría establecer una lista de los autores citados (Zenón, Filón, Cicerón, Diógenes Laercio, Epicteto y Séneca) para dar fe de ellas. Sin embargo, hay que ser muy consciente de que las doctrinas del estoicismo (ya sea antiguo, medio o imperial) fueron reformadas por la patristica (San Ambrosio, por ejemplo) y que su renacer en los siglos XV y XVI pasa necesariamente por una adaptación a los ideales cristianos. Razón por la que es más pertinente hablar de neoestoicismo” (Bouzy, 69).

segundo, sucumbiendo al turbulento deseo de poseer a su medio hermana Tamar, que acaba con una brutal agresión incestuosa.

Otro tema evocado en las tramas y argumentos con agresor sexual revisa la creencia de que la naturaleza social mantiene relación con una naturaleza moral y la consiguiente correspondencia entre origen y conducta. Ciertamente, esta idea, conocida como *La tesis del doble nacimiento*, ya se encuentra divulgada en el *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan, donde podemos leer:

Tienen los hombre dos géneros de nacimiento: el uno es natural, en el cual todos son iguales; y el otro, espiritual. Cuando el hombre hace algún hecho heroico o alguna extraña virtud o hazaña, entonces nace de nuevo, y cobra mejores padres, y pierde el ser que antes tenía: ayer se llamaba hijo de Pedro y nieto de Sancho; ahora se llama hijo de sus obras (de donde tuvo origen el refrán castellano que dice *cada uno es hijo de sus obras*). Y porque las buenas y virtuosas llama la divina escritura algo, y a los vicios y pecados, nada, compuso este nombre, hijosdalgo; que quería decir ahora: “descendiente del que hizo alguna extraña virtud por donde mereció ser premiado del rey o de la república, él y todos sus descendientes para siempre jamás”. La ley de la Partida dice que hijosdalgo quiere decir hijo de bienes. Y si entiende de bienes temporales, no tiene razón: porque hay infinitos hijosdalgo pobres, e infinitos ricos que no son hijosdalgo. Pero si quiere decir hijo de bienes que llamamos virtudes, tiene la misma significación que dijimos. (en Carrasco Martínez, 127-8)

La nobleza consustancial, inherente en virtud del nacimiento, y posteriormente de educación y de instrucción cortesana, aleja, al menos teóricamente, a los grandes señores de la deshonestidad y abyecta criminalidad. Sin embargo, en este subgénero asistimos a lo contrario, al noble siendo arrastrado por una pasión que lo domina y rebaja, mostrando una vergonzosa deformación de los principios a los que se debe. María Marín destacaría, haciendo referencia a trabajos de Noel Salomon, como una de las motivaciones de este tipo de obras el descredito en que habían entrado las órdenes militares a comienzos del siglo XVII para la opinión pública:

Si hasta entonces se pensaba que los comendadores eran dechados de virtud en los que la correspondencia entre nobleza de sangre y nobleza de carácter estaba fuera de toda duda, allá por 1610 esta creencia hace crisis. Se empieza a pensar que los títulos de las órdenes no son más que gratificaciones que prestigian socialmente y que son alcanzables con relativa facilidad si se cuenta con cuantiosos recursos económicos. Hasta tal punto se difundió esta idea que circuló un dicho suficientemente expresivo por sí sólo: «La cruz en el pecho y el diablo en los hechos». (María Marín 31)

Mediante este comportamiento desviado se muestra en la comedia de abuso de poder con agresor sexual una intriga para señalar el error moral del señor en el impulso que fuerza a la mujer de rango inferior y, de raspón, diseminar el verdadero ethos del caballero cristiano a grupos subalternos para que puedan, si no participar de los privilegios de aquellos, sí al menos distinguirse y elevarse entre los de su propio estamento mediante su imitación y asimilación.

Se afirmaba más arriba que rara vez la moral de agresores de bajo o medio estamento urbano entraba en la comedia (quedará para géneros como el entremés y la jácara, a los que Cervantes y Quevedo sacarán buen partido), y no porque el factor de

criminalidad no se vinculará con las clases bajas, sino únicamente porque el género comedia lo veta como tema recurrente. Frank P. Casa justificaba con estos argumentos su exclusión de la comedia:

Esta preferencia por personajes altos es curiosa y reveladora a la vez y nos invita a especular que las violaciones cometidas por gente común carecen de interés dramático de contenido moral porque la violencia sexual de los villanos es vista como algo altamente probable y por eso no ofrece materia de reflexión moral o social. Lo que atrae a los dramaturgos del Siglo de Oro es la contradicción implícita entre el acto brutal y la creencia en el valor moral inherente de la nobleza que domina la época. El protagonismo de los nobles en esta acción no es, entonces, una convención artística sino algo ligado a la expectación de civilidad y cortesía que es el signo de la aristocracia. La falta del noble en comportarse según lo esperado corresponde no sólo a una grave infracción moral sino también a un desafío al orden social, un elemento clave en la visión armónica del mundo que caracteriza la comedia. (204)

Para que el vulgo se solace con la imperfección de caballeros destemplados y su justo castigo, ese antimodelo del noble desviado e incontinente ideologiza un comportamiento en la dirección contraria. Los empleos de la trama se disponen para inocular un elemento moralizador por la vía negativa del vicio y lo repulsivo al mostrar un caballero díscolo o un noble prepotente y caprichoso que ignora su educación ocasionando un acto ignominioso e impropio de su persona. De manera análoga a como se dispone la estrategia argumental de la comedia hagiográfica: del pecado a la redención y salvación, del delito a la virtud, las comedias del abuso de poder con agresores sexuales señalan, en lo individual, el punto crítico de una clase dirigente cuya flaqueza e incapacidad de dominio ha entrado en decadencia amenazando la estabilidad del sistema.

Este subgénero, al proponer un mensaje por la vía negativa del contramodelo, explora la moral del caballero cristiano español renovando un mensaje que rezuma empalagosa autocomplacencia y dosis de supremacismo racial. Estaría la comedia, en este punto central de su función social, cumpliendo el papel de propaganda, filtrando mediante los procesos de participación en el espectáculo y de proyección empática con los personajes algo más que puntuales mensajes sobre el amor conyugal, la obediencia al rey, al marido por la esposa, al padre por la hija, la chispeante agudeza de la figura del donaire, etc., como de construir imágenes de un mundo en que se propone el valor supremo del linaje del cristiano viejo por encima incluso de su división estamental.

Los impulsos sexuales mal administrados que afectan la virtud acaban, de una u otra manera, tocando el honor de la víctima, el de su protector y el del mismo infractor. Si el código del honor cumple el papel de organizar la manera como estos impulsos han de canalizarse, esa manera no es otra que la vía del matrimonio. Por lo que todo intento de escapar de esta propiciará en el espectador la percepción de situaciones ilícitas y atentados al orden social, que se sustenta en los sacramentos del matrimonio y en la dificultad, para el sujeto social transgresor, de enmendarse aceptando matrimonio con una mujer cuya pertenencia a un estamento social inferior va a traer deshonor para él y para su familia.

El tratamiento jurídico dado al agresor sexual le permitirá detener la acción de la justicia si se compromete a reparar el honor de su víctima desposándola, al menos así se muestra como solución en innumerables tramas. Esa será la salida ofrecida por Cervantes, por ejemplo, en su novela ejemplar *La fuerza de la sangre*. Al ofrecérsele al agresor la opción de reparar la vileza de su acto casándose con su víctima, reparando así la honra

mancillada de la mujer y restaurando el honor del cabeza de familia, se puede deducir que para esa sociedad el delito no se deriva principalmente del daño a la mujer sino de las consecuencias por la inadecuada administración de los impulsos sexuales por parte de determinadas personas. La transgresión de esa norma comporta mayor gravedad que la violación, así como los medios operados para su persecución y castigo muestran que la reparación de la conducta desviada del agresor es asunto prioritario al de la justicia de la mujer agraviada, cuyo caso se convierte en un problema secundario al afectar al honor de un varón⁵. Por eso, la contrición del agresor que da paso al matrimonio cataliza un efecto retroactivo que anula las consecuencias de su acto desactivando el delito. Esa solución, que obliga a la mujer a aceptar como esposo a su violador, en algunos casos escenificando muestras de amor sincero, ignora por completo su estado psicológico. Poco importa el estado en que queda la mujer, que no es objeto de indagación ficcional más que de manera indirecta. Variante que resulta en un ángulo inexplorado de la ficción aurisecular y que únicamente con algunas obras (*No hay cosa como callar*, por ejemplo) comienza a explorarse⁶.

Resulta llamativo que entre el dilema abierto por el honor y el gusto, esto es, la defensa del buen nombre o la satisfacción de las preferencias personales, lo primero se imponga como fuerza mayor en las decisiones. Y es raro escuchar, como en *Amar después de la muerte*, de Calderón, al padre ponderar estos dos pesos considerando la voluntad de la hija, como si la segunda alternativa fuera asumible por el *ethos* de masculinidad aristocrático:

MALEC	...que mi hija, no sabré si hombre que aborreció ya con tanta ocasión, querrá por marido.
DOÑA CLARA:	Sí querré, que importa menos, señor, si aquí tu opinión estriba, que yo sin contento viva, que vivir tú sin honor. Porque si fuera tu hijo, la ira me estaba llamando, bien muriendo o bien matando; y siendo tu hija, colijo que en el modo que pudiere te debo satisfacer,

⁵ George Vigarello propone que este tipo de violencia específica contra la mujer no se distinguía, pese a ser duramente condenada por el derecho clásico, de otros tipos de brutalidades físicas, así, afirma que los tribunales superiores de justicia del Antiguo Régimen: “Se muestran tan proclives a “comprender” las violaciones como se muestran tan proclives a “comprender” otras brutalidades físicas, cuando no las justifican. Condenan y perdonan a un tiempo, oscilando entre la indulgencia y la represión, jugando con lo que en nuestros días sería una tolerancia inaceptable y una inaceptable ferocidad. La respuesta jurídica que se da a la violación es la repercusión hasta cierto punto de la respuesta jurídica que se da a la violencia ordinaria: acto de hombre rabioso, frenético, algunas veces castigado con sangre, casi siempre olvidado como algo trivial” (17).

⁶ Sobre el estatuto de la mujer, las formas de violencia practicada contra ella y las soluciones adoptadas en los siglos XVI y XVII existe, además del específico estudio de Vigarello, numerosa bibliografía que aborda el asunto tanto en su perspectiva histórica como a través de la representación literario-teatral. Pueden consultarse Tomás y Valiente *et al.*, González González, Nirenberg, Burbano Arias, Gil Ambrona, Fernández Álvarez y Arellano y Martínez Berbel, eds.

y así, seré su mujer;
de cuyo efecto se infiere
que estoy tu honor defendiendo,
que estoy tu fama buscando.
Y pues no puedo matando,
quiero vengarte muriendo. (vv. 472-491)

Esta escena ejemplifica como el principio de clase y el comportamiento del padre, proyectado desde el núcleo duro de sentimentalidad viril y autoridad masculina, se amasa en la moldura de las emociones para su eficaz comunicación, sirviendo de bisagra para el reblandecimiento del mullido y poroso colchón de la moral individual. Examinando la intervención de Doña Clara comprobamos que el más eficaz efecto de la ideología se refleja en el consentimiento voluntario de la moral del otro por parte del subordinado, de ahí que algunas figuras paternas adopten la falsa disyuntiva de hacer ver a sus hijas que poseen la libertad de elegir, cuando en verdad ese supuesto libre albedrío, patrimonio de todo cristiano, resulta sólo un enunciado cortés y formal, asfixiado por la atmósfera de una poderosísima presión ambiental que anula cualquier posibilidad de libertad auténtica que pueda atisbarse en el horizonte de las decisiones femeninas. Los últimos dos versos muestran, además, como la mujer-hija equipara el acto de matrimonio con la muerte, esto es, con una forma de sacrificio personal en aras de salvar el honor paterno. El dilema entre estos dos principios, el honor y el gusto, se decanta a favor del primero aunque el padre considere retóricamente la variable de la voluntad de la mujer-hija. El margen de operatividad de estas subjetividades ficcionales femeninas desde el *para sí* se aboca al reconocimiento cuasi-impositivo de su deber social antes que a la satisfacción de sus impulsos individuales, lo que implica un gesto de suicidio libidinal y una negación del cuerpo como lugar del placer en aras de mantener inalterado el orden de la sociedad y no añadir rebeldías que lo debiliten. Tamaña es la presión que se ejerce desde el lugar simbólico del teatro hacia esos espacios de la subjetividad receptora que captaban, en los corrales, estos actos rebosantes de virtud y abnegado sacrificio, y que llevó a algunos estudiosos a ver en la comedia un lugar de propaganda de la sociedad a la cual servía (Maravall, 1972, Elliot, 1991).

Lo que parece un rasgo destacado de estas obras es la representación, como centro y engranaje de esa sociedad, del papel y la función de un *ethos* masculino, que constituye la masa arcillosa sobre la que se van a moldear todos y cualquiera de los aspectos y temática de ese mundo. Una especie de mística de la virilidad del caballero, guerrero y santo a partes iguales, que tiene en ese concepto borrascoso del honor, la clave de bóveda de todo el edificio teatral. Cuando sus tramas ponderen en la mujer rasgos de elevada virtud, este caballero tipo mostrará su rol dominante al exigir en todo momento a la mujer, como elemento indispensable de esa virtud, una abnegada vocación de mártir y una disposición hacia la renuncia para salvaguardar el honor de la figura masculina, que representa tanto un espacio de autoridad, cuanto el altar en que todo sacrificio adquiere para el sujeto femenino un sentido trascendente. En este modo de disponer los elementos de la comedia, en la interacción de roles de lo masculino y lo femenino, subyace un impulso ideológico de preservación del orden y todo un programa de conservadurismo, como afirmaba Maravall. Sustrato medular de sentido que infiltra capas y variantes del género y cuyo mayor logro sería el de enfocar y estabilizar un patrón de lectura, organizar la percepción del lector, ubicando la pluralidad de destinatarios en una posición

convergente: la identificación empática con ese valor central, ethos de masculinidad⁷ y virilidad del buen caballero y noble cristiano, que produce un modelo de mujer ajustado a su mentalidad y agregado como pieza indispensable a su cosmovisión del orden social, alrededor de cuyos intereses, sentimentalidad y afectos gravita, como un engrudo meloso, el concepto de lo español y las espasmódicas pulsiones de su soñado destino. Este ethos, su modo de vida y su espiritualidad, cuyas desviaciones y sus desastrosas consecuencias explora la comedia de agresores y sanciona con un justo castigo, trae la originalidad, sin embargo, de que sus portadores son figuras inusuales, como los rectos labradores de sangre limpia y las honestas campesinas, lo que indica la intención de que la moral del señor sea asimilada por la del subordinado y que el envilecido noble sea, en esta fantasía de mundo al revés, corregido por el ensalzado y ennoblecido villano.

Los agresores en sus dominios. Autoridad sin virtud en dos comedias de Lope: estrategias de seducción y de negociación

Para entender la relación entre los agresores y el mundo subjetivo y social del honor, propongo un esquema que, en las acciones de las tramas, adopta el siguiente patrón general: un impulso de un caballero desencadena una afrenta al marido o al padre, que posteriormente origina una acción compensatoria y restitutoria de su honor que pasa por un acto violento. Este impulso del hombre contra la mujer desemboca en un acto de agresión, primero de ese mismo hombre contra la mujer, que afectará a un tercero, su protector, que, a su vez, sentirá como suya la agresión y la devolverá redoblada hacia el agresor y/o hacia la mujer víctima, originando la mencionada acción compensatoria. Ello permite formular cuatro fases de este esquema:

- a) agresión de un varón con motivación sexual,

⁷ Asignar en esta coda el concepto de masculinidad al ethos aristocrático en la comedia aurea posee, para el artículo, consecuencias metodológicas desequilibradoras, que aún así nos arriesgamos a mantener. Desequilibradoras debido a que dicho concepto introduce una vía de análisis que obligaría por sí misma a leer estas obras desde la categorización teórica que los estudios de género realizan al dicotomizar las relaciones interpersonales en campos de poder interdependientes y jerarquizados, como el de lo masculino y lo femenino (Butler) mediante construcciones culturales reificadas, y el modo como la literatura y el arte lo representan, reproducen y, andando los tiempos, también lo modifican. No obstante, asumir esto obligaría a escribir otro artículo partiendo, por ejemplo, de nociones como patriarcado, que parece sintonizar con el universo discursivo de la comedia, y que Linda McDowell define como la ley del padre y “el control social que ejercen los hombres en cuanto padres sobre sus esposas e hijas. En el sentido más específico de los estudios feministas, el patriarcado es aquel sistema que estructura la parte masculina de la sociedad como un grupo superior al que forma la parte femenina, y dota al primero de autoridad sobre el segundo. Las sociedades industriales avanzadas presentan numerosas formas de estructura y reforzar la superioridad y el control de los hombres sobre las mujeres; por ejemplo, a través del ordenamiento jurídico, de los impuestos, del sistema de seguridad social y del comportamiento cotidiano” (McDowell 32). O en incorporar nociones como las de “construcción de la masculinidad” y “cathexis”, propuestas por Robert Connell, que en la comedia barroca están inherentemente ficcionalizadas en el impulso del deseo sexual asociado al cuerpo masculino, siendo que al cuerpo femenino se les asignan otras preocupaciones, como administrar ese impulso, que nunca parece partir de su propio cuerpo, y organizar ese deseo del otro, el varón, para que transite por los cauces culturalmente convenidos; es lo que, imagino, lleva a Alexander Parker a afirmar de la mujer en Calderón la función de representar la contrapartida a la frivolidad masculina, al aportar la constancia, la racionalidad y la dignidad que darían estabilidad a esta clase de sociedad: “Por medio del matrimonio las mujeres civilizan a los hombres; al contraer matrimonio los hombres se vuelven serios y prudentes después de haberse corrido sus juergas. Las mujeres de hoy día bien podrían hacer un comentario sarcástico sobre el rol que se les asignaba en esa época. Se daba realmente por supuesto que, aunque eran físicamente más frágiles e intelectualmente más débiles, comportarse bien era más fácil para las mujeres que para los hombres” (234).

Don Fadrique representa el tipo de agresor en quien mejor se ve el movimiento, en este caso descendente, en la escala del ser, al pasar de enamorado a agresor. Sus intenciones de seducir y convencer a Casilda para que yazca con él se saldan con rotundos fracasos, de ahí la transición de lo primero a lo segundo. El amor representado por el sentimiento de don Fadrique se equipara y recuerda al ideal del amor cortés. Para este, volviendo nuevamente a la mujer, no es solo quien pare y cría los hijos, cuida de la casa y atiende al marido sino que es ante todo:

Un ser precioso, sin duda cifra de toda hermosura y de gravedad, pero también de ternura. Firme y prudente al tiempo, culta y piadosa, es sobre todo la que hace soñar al caballero, que ansía una prenda suya que le sirva de enseña en el combate, e incluso de coraza. (Fernández Álvarez, 91-92)

Los restos tardo-medievales del ideal caballeresco, que Fernández Álvarez (2010) atribuye a un fenómeno del gótico tardío que deja su huella en una literatura que hace furor, como las novelas de caballerías, también se encuentran incorporados como paño de fondo residual en las tramas de la comedia barroca del XVII. A través de este ideal, la mujer adquiere un estatus que la distingue de una serie diversa y fija de funciones sociales, como la esposa, la hija soltera, la dueña, la sirvienta. Convertida en dama, sirve exclusivamente al propósito de inspirar los elevados sentimientos y afectos del caballero y a posibilitar las tramas de amor-honor y, como dijimos antes, nunca aparece como fuente del deseo sexual sino como su objeto, allí donde el deseo sexual del varón va a apaciguarse. La dama, por tanto, permite al caballero exhibir sus dotes de galán, su refinada educación, su moral y las maneras distinguidas de hablar y de sentir, que son, sobre todo, conductas típicas de un espacio de corte y expresión ceremoniosa de un estatus para ostentar ante los otros el famoso *soy quien soy*. En algunas comedias esos rasgos, igualmente dicotomizados en sus roles de masculinidad y feminidad, comenzarán a ser reapropiados por labradores y campesinas poniendo en práctica estilos conversacionales vedados hasta ese momento a los de su condición en la representación literario-teatral. Interesa observar que esas maneras, al extrapolarlas de su ambiente natural, ocasionan extraños efectos, pequeñas distorsiones y desajustes en ese mundo que, por otro lado, se muestra tan proclive a la exacerbación de las anomalías: lo monstruoso como metáfora del alma y búsqueda del límite tan cultivada por Calderón o la atracción de la corte por lo deforme, con sus series de enanos inmortalizados por Velázquez, a quienes Bartolomé Bennassar les asignaba un papel como “personajes del espectáculo”⁸. Aquí conviene observar una pequeña inversión: la delicadeza de la labradora y la brutalidad del noble, sobre todo a medida que se acentúa el rechazo de sus pretensiones. El primer desajuste en Peribáñez lo causa don Fadrique confundiendo o alterando alguno de los términos originales del modelo: no estamos en la corte sino en una villa, tampoco Casilda es una dama sino una labradora. En esta obra este fallo de percepción se llena de sentido cuando el personaje del comendador pasa de enamorado a agresor mostrando así, por vía de la decantación racional, las consecuencias fatales de su error moral. Evolución que destruye el ideal de la espiritualidad ascética del amor cortesano sostenido en las inflamadas andanadas retóricas del enamorado. Al desplomarse este ideal y al comunicarse ese cambio, al atento testigo lector, mediante la evolución de una sola conciencia, Lope

⁸ La presencia de anormales representa sobre todo para los reyes y los príncipes una función de equilibrio. Con los “anormales” los miembros de la familia real, obligados por la etiqueta al deber de la impassibilidad, encuentran la naturalidad de las relaciones humanas, dejan entera libertad a su afectividad sin tener que temer que sus acompañantes se aprovechen de ello para arrogarse una parcela de poder o algún privilegio (Bennassar 37).

hilvana una trama interior en la transformación del propio comendador cuando su espíritu se hace carne y la carne violencia.

Habrán un conjunto no pequeño de personajes del teatro del Siglo de Oro que nacerán al mundo ficcional con el signo del amor como principal y definitorio atributo de su acción y pensamiento. De hecho, las primeras palabras de este comendador resultan una mezcla de lamento, de estupefacción y de fragilidad. En efecto, el personaje reconoce lo que le ocurre, se siente sacudido por una fuerza que invade su ser y, a partir de ahí, lo domina, no acertando más que a expresar ese lastimero: “¡ay de mí, quién eres!”. Ese efecto parece desplazar al personaje de la zona de seguridad que le ofrece su posición e identidad y enviarle a un territorio inestable, donde la zozobra de esa falta de dominio comunica la incipiente crisis del personaje. Ya no será más dueño de sí, ni usará con la misma eficacia el atributo con que el prototipo del caballero discreto generalmente aparece: la razón, como arma y como capacidad deliberativa, supremo rasgo de distinción. La máxima autoridad de sus vasallos se encuentra, de pronto, bajo el influjo de la pócima intransigente del amor, que tiene su correlato en la no menos tiránica pasión hacia el objeto que se cree causa de ese efecto, la mujer idealizada, esto es, la dama que, como hemos dicho, no es dama sino labradora (y quizá pudiera cifrarse ahí el primero de los errores morales que conducen al comendador por la senda de la desgracia). Por ello, a partir de ese momento, se desencadenará una adulatoria locuacidad con el fin de atraer la voluntad de la mujer y de despertar en ella un deseo análogo:

COMENDADOR Diamante en plomo engastado
 dichoso el nombre mil vezes
 a quien tu hermosura ofreces! (I, vv. 348-350)
 [...]
 Aun para ser mujer mía
 tenéis, Casilda, valor.
 Dame licencia que pueda
 regalarte.

(Entra Peribáñez) (I, vv. 354-357)

Resulta tan evidente la intención del Comendador de seducir a Casilda nada más verla, cuanto la resistencia determinada de ella. Y es este el inequívoco signo de la escena: todo un comendador que confunde a la mujer de un vasallo con una dama y que enloquece por conquistar su amor, como si no fuera lo que es pese a que ella insiste en recordárselo. Esta amnesia voluntaria, obstinación en lo imposible y perseverancia en el error, se torna punto clave de la discordia. En cierto modo, Lope trataría uno de los temas preferidos de Cervantes, el engaño a los ojos, que Américo Castro abordaría tempranamente aportando los sugestivos conceptos críticos de *la percepción oscilante de la realidad y la doctrina del error* (Castro, 2002, [1925]). Si en Cervantes, por ejemplo, el engaño a los ojos se emplea como un juego para difuminar los límites entre lo real y lo aparente y, a través de este juego, distanciarse de posiciones dogmáticas, en un moderno y lúcido gesto de escepticismo epistémico, en Lope este recurso acarrea consecuencias nefastas en su mundo ficcional proyectando, a través del mecanismo de la justicia poética, la perspectiva moralizante que sancionará severamente este error de percepción y las consecuencias fatalmente sobrevenidas. En la ficción cervantina, el tema del engaño a los ojos no produce desajustes estructurales amenazadores del orden, y sí una vía de exploración de la realidad más auténtica, desmitificadora, compleja, enigmática y jocosa, permitiendo una perspectiva móvil que revienta el principio de la unilateralidad de visión e invierte, en lo representado fictivo, el plano donde lo real en otras literaturas se postula como

contenidos estables e inequívocamente autenticados. Que este tema no provoque desajustes estructurales en el mundo de la ficción cervantina, como los provocará en el de la comedia seria, no quiere decir que Cervantes no motive sucesos cuyos protagonistas, responsables de un error moral, tengan un desenlace funesto, hecho que también fue señalado por Américo Castro:

No creo que haya sido notada esta manera cervantina de poner sistemáticamente término a las vidas de quienes han cometido un fundamental disparate. ¿Expiación? ¿Demostración de que el iluso, el que pide a la vida más de lo que puede dar, es inepto para permanecer en ella? El comentario es menos interesante que el hecho mismo de esta muerte *post errorem*. (131)

En el sistema de la comedia, el engaño a los ojos del comendador, su ilusa fantasía de amor igualitario con la esposa de su vasallo, no puede tomarse a la ligera porque supone trivializar, en un personaje noble, el tema de la caída de una barrera, que separa en la esfera simbólica del orden estructural de ese mundo a personas pertenecientes a ámbitos segregados de la realidad social. Un error de esta clase, señala la comedia, no queda únicamente en la esfera individual sino que lo traspasa generando alarma. Lo que se insinúa en el fondo de esta angustia mal disimulada es o bien el horror a la mezcla o bien que la mezcla se dé sin que medie repulsión o conflictividad de algún tipo, porque, de proceder sin esta cautela, la conciencia autoral estaría desactivando un proceso de percepción de diferencias sociales decantado por el filtro de la cultura de su tiempo. Sin hacer explícitamente la comedia una apología de la segregación por la pertenencia social, la agencia enunciativa del dispositivo textual no puede naturalizar el caso sin escandalizarse. Que no se condene abiertamente no significa que no se advierta sobre las consecuencias de que se confunda y se deje de observar la delgada línea que separa a unos de otros y les haga olvidar quiénes son y a qué se deben.

En el segundo acto veremos incrementarse el ardor del Comendador y su obsesión por poseer a Casilda convertido en más tenaz e irreprímible. Aprovechando que Peribáñez viaja a Toledo, con la ayuda de sus sirvientes y un antifaz, don Fadrique consigue adentrarse en el patio de la casa de su vasallo y hablar a Casilda desde la reja de su ventana, última frontera desde donde la mujer, alarmada, siente peligrar su honra:

COMENDADOR	¡Quedo, señora... Señora! Casilda, amores, Casilda, soy yo el Comendador, abridme, por vuestra vida. Mirad que tengo que daros dos sartas de perlas finas, y una cadena esmaltada de más peso que la mía.
CASILDA	Segadores de mi casa, no durmáis, que con su risa os está llamando el alba. (II, vv. 569-579) [...]
LUXÁN	Huye, señor, huye aprisa; que te ha de ver esta gente.
COMENDADOR	¡Ah, cruel!, ¡sierpe de Libia! Pues aunque gaste mi hacienda,

mi honor, mi sangre y mi vida,
he de rendir tus desdenes,
tengo de vencer tus iras. (II, vv. 586-592)

Dando gritos, tocando alarma. La intervención de Casilda siente como la ofensa a su honra tambalea su proyecto de vida. Esta misma resistencia ofende al poderoso comendador y lo encoleriza. Sólo tenemos que reparar en sus últimas palabras para percibir cómo la delicadeza del enamorado se torna hostilidad hacia la mujer, cuya decisión, lejos de respetarse, desencadenan un insulto: “sierpe de Libia”; y un conjuro: “Pues aunque gaste mi hacienda... he de vencer tus iras”. Dos actos de habla fundamentales en el arco del personaje, que adquiere en esta escena uno de sus puntos de inflexión, pues permitirá al espectador asistir a la transformación de un carácter que habrá pasado del realce idílico de la mujer a un estado mental en el cual se prepara la justificación de la violencia, que es detenida por la intervención de Peribáñez en el último instante (III, vv. 758-765), provocando la muerte del comendador. La estrategia pragmática de la seducción en el comendador nace en esta obra condenada al fracaso pero resulta fundamental no sólo como juego escénico que consume tiempo en la acción e intriga al lector, sino, sobre todo, para posibilitar la creación de un carácter que no consigue templar, por vía del frío análisis racional, una pasión equivocada y causa, por tanto, una fuga errática a los márgenes de su ser social que terminará por legitimar su castigo a manos de un vasallo.

Fernán Gómez, el agresor cínico

Circunstancia modificada encontramos en *Fuenteovejuna*. Como protagonistas nuevamente un Comendador, Fernán Gómez, y una hermosa labradora, Laurencia. A su llegada a Fuenteovejuna de una campaña militar, el Comendador, con la ayuda de dos criados, Flores y Ortuño, aborda a dos labradoras que ya lo rechazaron en otras ocasiones.

COMENDADOR	Esperad, vosotras dos.
LAURENCIA	¿Qué manda su señoría?
COMENDADOR	¿Desdenes el otro día, pues, conmigo? ¡Bien, por Dios!
LAURENCIA	¿Habla contigo, Pascuala?
PASCUALA	Conmigo no, ¡tírtelo ahuera!
COMENDADOR	Con vos hablo, hermosa fiera, y con esa otra zagala. ¿Mías no sois?
PASCUALA	Sí, señor, mas no para cosas tales.
COMENDADOR	Entrad, pasad los umbrales; hombres hay, no hayáis temor.
LAURENCIA	Si los alcaldes entraran, que de una soy hija yo, bien huera entrar; más si no...

Ante la negativa de las jóvenes a entrar el Comendador se impacienta:

COMENDADOR	¡Flores!
FLORES	Señor...

indirección de significado portaría la solicitud de que las dejan tranquilas. La tensión de cuerpos que desean reiniciar o continuar el movimiento interrumpido continuará hasta que, forzando el cerco, escapen, por fin, cuando Laurencia diga: “Flores, dejadnos pasar”. No ocurrirá hasta el final de la escena transcrita cuando Flores puso la mano en Laurencia con la intención de hacerlas pasar al lugar donde Fernán Gómez saciaría su apetito.

Este rodeo quizá sólo sirva para decir que la estrategia de negociación aún no ha aparecido o que, de hacerlo, fue de manera muy atenuada. Y también quizá para ilustrar la enorme diferencia que hay entre estos dos comendadores que se convertirán en agresores sexuales, ambos en comedias de abuso de poder. A este se le ve menos dispuesto al galanteo y a la exaltación verbal de la belleza femenina que a Don Fadrique, ni siquiera como flirteo o engaño. Fernán Gómez no sufre el efecto narcótico que lleva a Don Fadrique a su confusión fatal. No considera necesario, por tanto, invertir energías en finezas, lo que permite pensar que su concepción de la mujer es inseparable de su origen, nacimiento y posición social, siendo estas variables determinantes para el trato que está dispuesto a instaurar desde su todopoderosa posición. La ausencia no sólo de deferencia sino el carácter arrogante y coercitivo que imprime a sus actos evidencia no lo que busca de la labradora sino, sobre todo, el modo como está dispuesto a conseguirlo. No olvidemos que Don Fadrique, el Comendador de Ocaña, conmovido por la belleza de Casilda, envidia a Peribáñez, su vasallo. Lo sabemos por la escena en la que al abandonar su casa, en los versos finales de ese soliloquio, expresa que desea mudar su condición de noble por la de plebeyo, una fantasía provocada por su excitación:

Por su azadón trocara
mi dorada cuchilla,
a Ocaña tu casilla,
casa en que el sol repara.
Dichoso tú, que tienes
en la trox de tu lecho tantos bienes! (I, vv. 552-557).

Por eso aludíamos en su caso al rótulo descriptivo del agresor enamorado, para exponer la inconsecuente, para el sistema social, idealización de la mujer labradora en dama y, en segundo lugar, al proceso mediante el cual este ideal, producto de una ilusión, de un fallo perceptivo, se diluye y choca con la realidad expresada en la rocosa ley del honor. Esto no se da en Fernán Gómez. Su impaciencia y procedimientos revelan el concepto en que tiene a las dos labradoras. También lo que ocurre en su mente, algunos de sus contenidos, semiotizados, claro, por su discurso. Por ejemplo, la distancia social que separa a ambos estamentos, es uno de esos contenidos presentes en su acción. Como si esa distancia, por sí sola, pudiera evocarse como un mandato de ley que doblegara la voluntad de la labradora. Fernán Gómez no confunde a una labradora con una dama, con lo cual tiene parte del camino ganado; no sufre el engaño a los ojos ni puede encuadrarse en esa clase de error. El autoengaño conduce a Don Fadrique, como vimos, a la fantasía imaginaria de un deseo disparatado: trocarse por su vasallo si con ello pudiera poseer a Casilda. La ausencia de ese componente de fantasía sexual que invierte las identidades sociales incrementando la dificultad de la relación, convierte a Fernán Gómez en un resolutivo hombre de acción muy diferente a Don Fadrique. Lo podemos comprobar en la escena final del primer acto, el segundo asedio, o la segunda tentativa por poseer a Laurencia. La labradora simula descansar en un campo de trigo cuando es sorprendida por el Comendador, que sigue procurándola. El Comendador ignora que con ella está Frondoso, un labrador que también la corteja, aunque con el honesto objetivo del matrimonio, y que se esconde al escuchar llegar al comendador. Este, pensando que se

encuentra a solas con la muchacha, la aborda. En esta famosa escena la estrategia de negociación se despliega implicando una lógica paralela para que su sentido lo pueda recuperar con facilidad su destinataria:

COMENDADOR Aquessos desdeñes toscos
afrentan, bella Laurencia,
las gracias que el poderoso
cielo te dio, de tal suerte
que vienes a ser un monstruo.
Mas si otras vezes pudiste
huir mi ruego amoroso,
agora no quiere el campo
amigo secreto y solo;
que tú sola no has de ser
tan soberbia, que tu rostro
huyas al señor que tienes,
teniéndome a mí en tan poco
¿No se rindió Sebastiana,
mujer de Pedro Redondo,
con ser casadas entrambas,
y la de Martín del Pozo,
habiendo apenas pasado
dos días del desposorio?

LAURENCIA Essas, señor, ya tenían,
de haber andado con otros,
el camino de agradaros,
porque también muchos moços
merecieron sus favores.
Id con Dios tras vuesto corço;
que a no veros con la Cruz,
os tuviera por demonio,
pues tanto me perseguís. (vv. 786-813)

Si la idea de que el sentimiento amoroso igualaba a los amantes era un tópico literario ampliamente difundido, esta interacción pone de manifiesto la insalvable distancia interestamental que en la mente del Comendador separa a ambos mundos. Ni está dispuesto a rebajarse al mundo de Laurencia ni permite que la orgullosa labradora se eleve hasta el suyo. Y ello porque ese factor nivelador de la condición social que es el amor no forma parte de este juego. La necesidad de preservar la distancia entre ambos estamentos revela la intención de Fernán Gómez de una transacción sexual sin aditivos sentimentales ni empalagosas ponderaciones de la inasible belleza femenina. De hecho, en esta interacción comunica dos cosas a su interlocutora: que ahora se encuentran a solas en el campo y, por lo tanto, las condiciones han cambiado a la situación anterior, sugiriendo a la moza que lime sus asperezas hacia él y se deje hacer; mientras que, por otro lado, negocia, ofreciéndole un tipo de razones coherentes con la costumbre: las mujeres de Martín del Pozo y de Pedro Redondo le han complacido a sólo dos días del desposorio, responsabilizando a la joven por lo incomprensible de su actitud, que sigue resistiéndose y que, en sí mismo, por otro lado, tal rechazo hacia su persona constituye finalmente una ofensa a su nobleza y autoridad. Llamar negociación a este acto de habla del comendador no deja de ser una perversión del lenguaje si no se desenmascara el rasgo

de cinismo que lo sostiene o si no se especifica de qué definición partimos cuando hablamos de negociación, porque en realidad lo que está dispuesto a negociar es muy poca cosa, simplemente la opción de hacer valer su voluntad por las buenas o por las malas. La respuesta de Laurencia al noble, sin embargo, parte de una distinción fundamental para entender su posición: esas mujeres ya anduvieron con otros hombres del pueblo, al haber merecido muchos mozos sus favores no les costaba complacer a otro más, dando a entender en este razonamiento perspicaz que ser o no Comendador no supone en ellas razón para su gusto, puesto que se amanceban con galanes de toda condición. En esta famosa escena Lope de Vega dramatiza un asunto con consecuencias socio-políticas, ya que si por un lado limita el privilegio del noble, censurando el impulso de su capricho, criticando en la incapacidad de autodomínio una flaqueza moral y un imperdonable defecto de carácter para un caballero, por otro lado, al extender el concepto de honra al vasallo, refuerza las garantías del derecho individual de la mujer a administrar su cuerpo, si no por entero a su gusto y antojo, sí por lo menos a reconocer en este principio un derecho que entrará en conflicto con las normas culturales de la política del matrimonio, batalla que comienza a plantearse, aunque sea de forma indirecta y como efecto de sentido, en la esfera de la autonomía del sujeto femenino.

Siguiendo con el primer movimiento de este esquema, denominado de agresión -rechazo, vimos que una actitud de seducción, en un caso, y de negociación en el otro, se halla en medio de lo que representan estas dos actitudes, precisamente para evitar la explosión violenta, que ningún agente, por poderoso que sea, quiere asumir; preceden, por tanto, al acto agresivo, que se da siempre a raíz del rechazo, cuando las estrategias para ganar el consentimiento no dan el fruto esperado. Ello permite reformular el movimiento en tres fases que se repiten con sus diferentes matices en un grupo de obras con agresor sexual: seducción-rechazo-agresión y negociación-rechazo-agresión.

A modo de conclusión

En estas dos glosas sobre la figura del agresor sexual en los dramas del poder injusto se puede rastrear, a través del motivo del desviado ethos aristocrático, la preocupación de una ideología por los efectos para el orden monárquico-señorial de individuos cuyo comportamiento amenazan un principio costosamente inoculado en los grupos subalternos: el deber de obediencia. Sin embargo, también surge un límite que legitima la desobediencia cuando el poder se extralimita. Sólo que este límite, en su otra cara, refuerza, mediante lo que esta medida tiene de excepcional, el funcionamiento normativo del principio general. El fracaso de dicho principio indica la materia dramatizada en esta clase de obras y señala como punto de interés temático la corrupción de una ley moral con potencial para desestabilizar el sistema. También se puede rastrear en la agencia enunciativa y en la organización de los elementos dramáticos una estrategia para combatir ese principio de corrupción al que sucumbe una nobleza sin virtud: dar protagonismo al grupo de ricos labradores de sangre limpia, al que se representa participando de valores tradicionales de la vida y la sentimentalidad nobiliaria, como el amor y el honor. Al ser objeto de ultraje por la figura tramontana del poderoso agresor, ponen a prueba su valía en una acción problemática no exenta de heroísmo: desobediencia a la autoridad subvirtiendo el poder y simultáneamente demostración de casta y reclamo de honor. Por otro lado, la aparición final del rey recuerda que en esa subversión no existe vacío de poder sino un poder aún más sólido en la cima que se refuerza con su regia presencia. Al comprender que la acción problemática del labrador surge de una excepcional necesidad de atajar un principio de corrupción de un poder extralimitado, cuya consecuencia inmediata propicia un vacío de poder en el lugar donde

este operaba, lo siguiente no es ocupar ese vacío sino esperar a que esa pieza, defectuosa, sea reemplazada por una adecuada. Lo que implica que este grupo no tiene interés en subvertir el orden en el que se encuentra, sino únicamente corregirlo para que su funcionamiento y operatividad se mejore, reforzándolo en consecuencia. Cuando ese vacío se ocupa con la presencia del rey, se recompone la anomalía de ese comportamiento devolviendo a todos esos elementos alterados su equilibrio, esto es, su posición en un orden inmutable. La intervención del rey, por tanto, corrige las desajustadas ondas de una emisora mal sintonizada para que la música continúe siendo la misma. Además, ofrecen estas tramas en su temática inevitablemente una imagen de la mujer, el lugar de lo femenino, que poca o ninguna relación guarda con lo femenino desde lo femenino y sí mucha con la forma como este ethos aristocrático de masculinidad viril quería que funcionase ese espacio de lo femenino; y sus emociones, pensamiento y actitudes, una vez corregidas en lo que pudieran tener de extemporáneos, armonizasen nuevamente con el principio rector: la religión de la obediencia.

Obras citadas

- Amossy, Ruth, & Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Arellano, Ignacio, & José Antonio Martínez Berbel eds. *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2013.
- Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Bouzy, Christian. "Neostoicismo y Senequismo en los emblemas morales de Juan de Horozco." En Rafael Zafra y José Javier Azanza eds. *Emblemática Aurea*. Barcelona: Akal, 2000. 69-78.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Burbano Arias, Grace. "El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo XVII." *Javieriana* 10.21 (2006): 17-28.
- Calderón de la Barca, Pedro. Erik Coenen ed. *Amar después de la muerte*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Carrasco Martínez, Adolfo. *Sangre, honor y privilegio*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Casa, Frank P. "El tema de la violencia sexual en la comedia". En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tema-de-la-violacion-sexual-en-la-comedia/>.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Trota, 2002.
- Connell, Robert. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Connell, Robert, & James W. Messerschmidt. "Masculinidad hegemónica: repensando o conceito". (Florianópolis, UFSC) *Revista Estudos Feministas* 21 (2013): 241-282
- Díez Borque, José María. *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Las clases privilegiadas del antiguo régimen*. Madrid: Akal, 2012.
- Elliot, John H. *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1991.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas*. Madrid: Austral, 2010.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Gil Ambrona, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres*. Madrid: Cátedra, 2008.
- González González, Luis Mariano. "La mujer en el teatro del Siglo de Oro Español." *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 6-7 (1995): 41-70.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A., 1972.
- . *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Nirenberg, David. *Comunidades de violencia*. Barcelona: Península, 2001.
- Parker, Alexander. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Ramón Ruiz, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid, Cátedra, 1971.
- Salomon, Noel. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1985.
- Tomás y Valiente, Francisco et. al. *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid: Alianza, 1990.
- Vega Carpio, Lope. Juan María Marín ed. *Fuente Ovejuna*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Juan María Marín ed. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Vigarello, George. *Historia de la violación*. Madrid: Cátedra, 1999.