

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

JESÚS CAÑAS MURILLO

**Honor y honra en el primer Lope de Vega:
las comedias del destierro**

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
CÁCERES

1995

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

JESÚS CAÑAS MURILLO

**Honor y honra en el primer Lope de Vega:
las comedias del destierro**

JESÚS CAÑAS MURILLO

JESÚS CAÑAS MURILLO

**Honor y honra en el primer Lope de Vega:
las comedias del destierro**

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Cáceres
1995

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

*A Malén, que, como compañera perfecta,
supo y quiso compartir la difícil historia
de este trabajo.*

"he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mate el ofensor, la ofensa del ofendido: lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida¹".

(Lope de Vega, *La prudente venganza*).

¹Cf. Lope de Vega, *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Francisco Rico. Madrid, Alianza (Libro de Bolsillo), 1968, p. 141.

I

**Honor y honra en la comedia nueva.
Honor y honra en la crítica del primer Lope de Vega.
(Introducción)**

1. *Honor y honra en la comedia nueva*

Desde épocas bien tempranas en la historia de la crítica sobre el teatro áureo español, los estudiosos han advertido y resaltado la importancia que el tema del honor tiene en las piezas encuadrables en el género histórico que en la actualidad convencionalmente hemos dado en llamar comedia nueva. Desde épocas bien tempranas ha sido considerado como uno de los temas fundamentales de ese teatro, como uno de los pilares en los que se sustenta su construcción². Bien resume Antonio Rey esta concepción, esta creencia. Perfectamente destaca el papel esencial que el tema cumple en el conjunto de los constituyentes utilizados para efectuar la composición de los textos³:

²Bibliografía sobre este tema fue recogida en el artículo de Joaquín Artilles, "Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español", publicado en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*. Ed. por Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Madrid, Alcalá-Emory University, 1969, pp. 235-241. Estudios más recientes sobre el particular quedan reseñados en Pablo Jauralde Pou, "El teatro en el siglo XVII", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*. Tomo 3 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 203-227; y en José María Ruano de la Haza, "El teatro en el siglo XVII", en Aurora Egido, *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, al cuidado de Carlos Vaíllo. Tomo 3/1 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 131-140.

³Cf. Antonio Rey Hazas, "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989. Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 251-262. La cita en p. 253.

"Honor y amor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, como es sabido, independientemente de su mayor o menor fidelidad a la realidad cotidiana; ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despego de sus deseos o de su voluntad".

Cabalmente resalta cómo puede llegar a ser el tema básico en algunas de las obras, hasta el punto de convertirse, a veces, en una fuerza transformable en sustituto funcional del destino trágico que figura en el teatro de la antigüedad⁴:

"Y entre ellas, entre esas fuerzas, hay una más poderosa que las otras, cuya capacidad para *mover* puede llegar a ser tan inexorable como la del mismo hado trágico griego: me refiero, obvio es decirlo, al *honor*, cuya fuerza literaria motriz es, en ocasiones, comparable a la del destino; más aún, es el sino de los personajes dramáticos barrocos, el sustituto funcional del destino antiguo en la nueva tragicomedia española seiscentista".

La producción dramática de Lope de Vega no se escapa a esa tendencia general. En su teatro el tema del honor interviene de una manera importante. Se ve convertido en uno de los contenidos fundamentales. Su funcionalidad es grande en algunos de sus textos. Baste recordar una de sus últimas piezas, *El castigo sin venganza*, o una de las más famosas y representadas en el siglo XX, como es el caso de *Fuente Ovejuna*, comedia en la cual, como en otra ocasión expliqué⁵, el tema se utiliza como base para añadir una

⁴Antonio Rey Hazas, *ibidem*, y ver, también, p. 262.

⁵Cf. Jesús Cañas Murillo, "Estudio de *Fuente Ovejuna*", en "Introducción" a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76. Sobre el uso y función del tema del honor, *vid.* pp. 71-72.

justificación más a las muchas que se proporcionan para explicar la muerte del Comendador Fernán Gómez de Guzmán. Diversos trabajos se han dedicado específicamente a estudiar esta faceta del teatro del Fénix⁶. Diferentes autores han abordado el empleo del tema en la obra dramática de Lope. Se han destacado caracteres, usos, tratamientos. Se han propuesto, basándose en esa característica, clasificaciones de sus escritos teatrales⁷. Y, sin embargo, en una parcela de su teatro los investigadores tradicionalmente han fijado menos su atención, las comedias de su época de iniciación, de sus años de juventud, sus primeros textos. De ellas, de estos, nos vamos a ocupar específicamente en estas páginas.

En las comedias que incluyen el tema del honor en la época barroca es posible detectar un conjunto de concomitancias en caracteres que al tratamiento específico de dicho tema se otorgan y funciones que se le encomiendan. El conjunto de semejanzas, el grupo de rasgos y de funciones tópicos y recurrentes, forman lo que denominamos el código del tema. Ya la crítica anterior se había tradicionalmente referido al código del honor. Nosotros creemos que la denominación no debe ser exclusiva de este tema. Código es, insistimos, conjunto tópico y recurrente de caracteres y funciones, de un tema, de cualquier tema, sea cual fuere su naturaleza concreta. Podemos, y debemos, hablar de un código del honor. Pero también de un código del amor, de las relaciones paterno-filiales, de la jerarquización social, de la monarquía teocéntrica... Los códigos son los rasgos literarios tópicos de la comedia nueva como género, son

⁶Cf., sobre el honor en Lope de Vega, por ejemplo, William L. Fichter (ed.), *Lope de Vega's "El castigo del discreto". Together with a Study of Conjugal Honor in his Theater*, New York, 1925; Donald R. Larson, *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard, University of Harvard, 1977; Donald R. Larson, "Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play", en VV. AA., *Homénaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 399-412.

⁷Cf., por ejemplo, la propuesta por Donald R. Larson, en su libro *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard, Harvard University Press, 1977. Vid., en concreto, "Appendix: Tentative Chronology of the Honor Plays of Lope de Vega", pp. 169-172.

sus constituyentes inmediatos, los caracteres que definen su poética, que permiten efectuar su individualización frente a otros géneros anteriores, posteriores y colindantes, contemporáneos. Ellos forman parte de la base de definición de la comedia nueva como género histórico concreto.

El código específico del tema del honor tiene una serie de tópicos recurrentes⁸. Se distingue entre honor y honra⁹, aunque en las comedias se tiende a alternar el uso de las denominaciones. El honor queda ligado a la forma de ser interior de las personas, a su

⁸Sobre tópicos característicos del tema del honor, el uso de éste, su tratamiento, función... en la comedia nueva, cf. Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1944, 6ª ed., pp. 145-173 (*vid.*, especialmente, pp. 145-154, 164-171); Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 99-107; Alfonso García Valdecasas, *El hidalgo y el honor*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, 2ª edición –*vid.* el artículo "El honor", en pp. 111-211, y especialmente, los apartados "Naturaleza del honor" y "El honor español", en pp. 118-154 y 155-204, respectivamente–; H. Th. Ostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, 1962; A. A. Van Beysterveldt, *Répercussions du suc de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la "Comedia Nueva" spagnole*, Leiden, E. J. Brill, 1966; Melveena McKendrick, "Honour / Vengeance in the Spanish *Comedia*: A Case of Mimetic Transference?", en *Modern Language Review*, LXXIX, 1984, pp. 313-335; Melveena McKendrick, "Lope de Vega's *La victoria por la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honour", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 1987, pp. 1-14; César Oliva, "El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas", en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 2, nº 3, abril 1987, pp. 41-51... El uso y tratamiento del tema en el subgénero denominado dramas de honor es abordado por Alfonso de Toro en su artículo "Aproximaciones semiótico-estructurales para una definición de los términos *tragœdia*, *comœdia* y *tragi-comœdia*: el drama de honor y su sistema", en *Gestos*, 1, 1986, pp. 53-72, y 2, 1986, pp. 39-56; y en las comedias de capa y espada, por Ignacio Arellano en su artículo "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", publicado en *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 27-49 (*vid.*, especialmente, pp. 45-48).

⁹Cf., sobre este particular, Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 99-107.

bondad, sus buenas cualidades intrínsecas. La honra, a la sociedad que otorga el reconocimiento oficial de dicho honor personal y vela por la preservación de la buena reputación del individuo. Se plantean dos visiones contrapuestas de la honra y el honor. Según la primera, la concepción positiva, el honor y la honra quedan ligados a la persona, a su peculiar forma de ser y de comportarse, por lo que cualquier individuo, sea cuales fueren su clase social y sus circunstancias ambientales, externas, puede hallarse en posesión de ellos, y tiene derecho a requerir su preservación. Según la segunda, presentada como negativa, el honor y la honra van unidos a la cuna, a la clase social, a la nobleza de casta, y a la familia de cada persona, por lo que no todos pueden considerarse en posesión de ellos. El enfrentamiento entre ambas posiciones tiene frecuentemente lugar en los textos. Ello da lugar a sucesos conflictivos llenos de dramatismo, de tensión. Ello sirve de elemento caracterizador de personajes. Ello sirve como medio de plantear y transmitir contenidos, doctrinas, al espectador. El resultado del choque, habitualmente la victoria de la primera posición, la positiva, sobre la segunda, es fuente de enseñanzas, por lo que forma parte del didactismo de las comedias.

En la plasmación específica, concreta, del tema del honor en la comedia nueva, en su código particular, encontramos también otras recurrencias¹⁰. Se insiste en la necesidad de preservar la honra, de proteger la buena fama de un individuo, el buen concepto que la sociedad tiene de él. Se defiende la importancia de guardar las apariencias y el recato, en el hombre, pero muy especialmente en la mujer. Se establece que el honor es, como muy bien indicó Calderón en su famosísima comedia *El alcalde de Zalamea*, "patrimonio del alma", y, por ello, debe guardarse como un supremo bien procedente de Dios que los hombres tienen obligación de respetar. Cualquier ataque que reciba debe ser vengado, en una especie, como indicó

¹⁰Un resumen de los tópicos contenidos en el código general del honor propio de la comedia nueva puede encontrarse en el capítulo "Introduction: Honor and Honor Plays", del libro de Donald R. Larson, *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard, Harvard University Press, 1977, pp. 1-16. *Vid.*, especialmente, pp. 2-5.

Gustavo Correa¹¹, de "ceremonial de purificación". El duelo es el medio habitual de llegar, tras el reto correspondiente, a la venganza¹². El interesado debe ser el brazo ejecutor de tal venganza. Pero si de una dama se tratare, el encargado de lavar la afrenta recibida debe ser su marido, caso de estar casada, o, si es soltera, su padre o, en el supuesto de que éste sea un anciano incapaz de asumir ese papel, su hermano o sus hermanos, todos ellos jerárquicamente guardianes y garantes de su honra. La venganza debe ser de sangre, por lo que el resultado del duelo, o, caso de omitirse este motivo, de la acción justiciera, tal vez por parte de la autoridad (real, nobiliaria...), debe conllevar la muerte del ofensor. La venganza ha de ser pública si la afrenta fue pública, o privada, si privada lo hubiese sido. El objetivo ha de ser siempre alcanzado, por lo que todos los implicados, por sucesivo orden, si progresivamente, como puede acontecer, van siendo eliminados, se hallan obligados a desempeñar obligatoriamente el papel que en el tópico les corresponde, que les asigna la convención. Todo genera lances, incidentes, tensión, capaces de mantener interesado al auditorio en el desarrollo del argumento.

Como sucede en todos los caracteres de los géneros históricos, no todos los rasgos del tema del honor, no todos los ingredientes del código, deben necesariamente figurar en las comedias que inserten el contenido. Los autores tiene libertad para emplearlos todos, eliminar una parte, insertar un número suficiente de ellos, y adoptar variantes que faciliten la aparición de nuevos planteamientos, distintos en parte, en los textos concretos.

¹¹Cf. Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 99-107. *Vid.*, especialmente, pp. 105-106.

¹²Sobre el motivo de la venganza, cf. Joaquín Artilles, "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII", en *Segismundo*, III, 1-2, 5-6, 1967, pp. 9-38.

2. Honor y honra en la crítica del primer Lope de Vega

Todos estos caracteres, todo este conjunto de rasgos, todo este código, queda perfectamente reflejado en los textos de los dramaturgos áureos. En el teatro de Lope de Vega, también. Pero no siempre de manera similar. No siempre de la misma forma en todas las comedias. En las obras del Fénix, en concreto, son detectables diferencias de tratamiento, disimilitudes en las piezas que incluyen este tema. En las composiciones del que Frida Weber supo acertada e ingeniosamente denominar preLope¹³, –el Lope joven en proceso de formación, el Lope impetuoso repleto de problemas personales por asuntos amorosos, el Lope buscador de un nuevo modelo dramático apto para su tiempo, de un "arte nuevo de hacer comedias en este tiempo"–, en contraposición con el Lope-Lope, –el Lope maduro poseedor ya de la fórmula teatral barroca definitiva, de la poética consolidada de la comedia nueva–, en el teatro del primer Lope de Vega, no figura el código de igual forma que en los textos de madurez escritos por el creador. Hay diferencias, a veces sustanciales. Los, pocos, investigadores que se han ocupado del particular, del análisis, siquiera parcial, de dichas piezas, con mayor o menor intensidad, no dejan de destacarlo. Citemos algunos ejemplos significativos.

¹³Cf. Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-preLope Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo*, XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131.

Larson, por ejemplo, señala, en un artículo sobre *Los comendadores de Córdoba*, las diferencias de tratamiento del tema del honor entre el primer Lope de Vega y el Lope maduro:

"the earliest plays that treat of honor differ considerably from analogous later plays, the difference being seen most obviously in the relative severity with which the plays regard infractions of honor and in the measures employed by the offended parties to redress grievances"¹⁴.

Son ideas que en su posterior libro monográfico sobre el tema del honor en el teatro del Fénix¹⁵ vuelve después a desarrollar y ampliar. Frida Weber, refiriéndose a *Las ferias de Madrid*, destaca que

"El escándalo, en el plano semántico, lo constituye (...) el tratamiento del tema de la honra, que visto desde el corpus de la comedia resulta inusitado, absurdo, contrario a las leyes que lo rigen estrechamente dentro de la aceptada convencionalidad"¹⁶.

¹⁴Cf. Donald R. Larson, "*Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play*", en VV. AA., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid, Castalia, 1971, pp. 399-412. La cita en p. 400.

¹⁵Cf. Donald R. Larson, "Early Plays: Comic Solutions to the Conflict of Honor", y "Plays of the Middle Period: Vengeance Celebrated", capítulos segundo y tercero de su libro *The honor plays of Lope de Vega*, Harvard, Harvard University Press, 1977, pp. 17-37 y 38-112, respectivamente. Del último capítulo, el tercero, nos interesan las páginas 38-65, dedicadas al estudio de *Los comendadores de Córdoba*.

¹⁶Cf. Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-preLope Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo*, XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131. La cita en p. 121.

Richard F. Glenn¹⁷, al ocuparse de las primeras comedias urbanas de Lope, destaca la peculiaridad del tratamiento del tema del honor:

"The unexpected, perhaps unconventional, treatment of marital infidelity in three of the dramas has earned for them a mild notoriety"¹⁸,

y resalta la división de la crítica en la interpretación de las comedias compuestas en ese periodo de la biografía del Fénix:

"Consensus has been rather evenly divided between those who do not find the action at variance with traditional treatments of honor and those who regard Lope as very much an iconoclast in this respect"¹⁹.

Poteet-Bussard destaca cómo el tema del honor no es el fundamental en esta etapa de la creación literaria lopesca:

"el amor, la pasión y el deseo representan motivaciones poderosas, si no las más poderosas en todas las comedias"²⁰.

Y cómo, cuando aparece, tiene rasgos peculiares con respecto a la situación observable en comedias compuestas en fechas posteriores:

¹⁷Cf. Richard F. Glenn, "The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale Sezione Romanza*, XXI, 2, 1980, pp. 397-410.

¹⁸Cf. Richard F. Glenn, *op. cit.*, p. 398.

¹⁹*Ibidem*, p. 398.

²⁰Cf. Lavonne C. Poteet Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 341-354. La cita en p. 345.

"Los casos de la honra (...) son poco frecuentes como interés principal en las comedias de este primer período, donde el dramaturgo interpreta su sociedad desde un punto de vista más pragmático. Cuando Lope sí incluye el problema del honor, por lo general, la resolución de éste no es la que esperamos en el teatro posterior y mucho menos si el conflicto es uno del honor conyugal"²¹.

Miguel A. Teijeiro, al ocuparse de *El grao de Valencia*, indica que

"los temas no están todavía codificados y si bien el «amor» se convierte en el centro del enredo a partir de un esquema que ya encontrábamos en el teatro renacentista, el honor, las relaciones paterno-filiales, el matrimonio, los celos, aparecen mínimamente desarrollados, y la justicia poética ni siquiera existe, consecuencia de la ausencia de cualquier propósito adoctrinador"²².

En idéntica línea se sitúan otros estudiosos²³.

²¹Cf Lavonne C. Poteet Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 341-354. La cita en pp. 347-348.

²²Cf. Miguel A. Teijeiro Fuentes, "*El grao de Valencia* en los orígenes de la dramaturgia barroca", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 475-490. La cita en p. 490.

²³Véase, también, sobre este periodo, el trabajo de Antonio Rey Hazas, "*Los comendadores de Córdoba: Hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca*", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 413-427. En él se analiza pormenorizadamente la comedia de Lope mencionada en el título, en la cual el tema del honor tiene una intervención fundamental.

3. *Las metas y el corpus de los textos. Las comedias del destierro*

En el presente trabajo nos proponemos analizar pormenorizadamente el uso y tratamiento que del tema del honor se hace en las comedias del primer Lope de Vega. Pero centrándonos en la etapa de su biografía que nos parece fundamental para rastrear los orígenes de la comedia barroca, de la comedia nueva, la época del destierro que hubo de padecer para cumplir la sentencia emitida por el tribunal de justicia correspondiente a resultas del pleito que Jerónimo Velázquez y su familia entablaron contra él al considerarse heridos en su dignidad por los libelos que el Fénix había redactado y difundido contra ellos²⁴. Es, como explicamos en otra ocasión²⁵, una etapa fundamental para Lope y para la historia del teatro barroco. En ella se produce la creación y consolidación de la poética de la comedia nueva. El tema del honor ilustra perfectamente la forma en

²⁴La documentación de este proceso judicial contra el Fénix fue publicada por A. Tomillo y C. Pérez Pastor en su libro *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (Madrid, 1901). Resumida se encuentra en el Apéndice C de la *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* de Américo Castro y Hugo A. Rennert. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter (Salamanca, Anaya –Temas y Estudios–, 1969, pp. 391-399). De esta última obra consúltese el capítulo II ("Amores con Filis y proceso por injurias a la familia Velázquez", pp. 391-399), en el que se cuentan los sucesos principales encuadrados en esos años de la vida de Lope.

²⁵Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95. *Vid.*, especialmente, sobre este particular, pp. 75-78.

la que tiene lugar tal proceso de creación y consolidación. Es éste un asunto, un enigma, no totalmente esclarecido todavía. El presente trabajo pretende contribuir a seguir abriendo el camino que conduzca a desvelar secretos perfectamente guardados casi hasta la actualidad, aunque cada vez más facetas de ellos pierden, merced a las últimas investigaciones²⁶, su carácter de misterio. Tal es el objetivo último que aspiramos a alcanzar.

Para llegar a tales metas hemos centrado nuestra atención en un conjunto de comedias compuestas por el Fénix por esos años. Son las que hemos denominado comedias del destierro. Fueron escritas entre 1588 y 1595, los ocho años en los que Lope se vio forzado a mantenerse alejado de la corte. Son los años transcurridos en la armada invencible, en Valencia, y, sobre todo, en Alba de Tormes, junto al Duque de Alba don Antonio, a cuyo servicio entró como secretario por entonces y junto al cual se mantuvo durante seis de dichos años, hasta la conclusión del destierro, anticipadamente, en 1595.

Las dificultades para delimitar el *corpus* de textos que habría de tomarse en consideración son grandes²⁷. Problemas de cronología obstaculizan conocer con claridad cuáles fueron las obras realmente escritas por el Fénix en ese periodo de su biografía. Parte de las piezas se han perdido. Otras, como, al parecer, pudo acontecer, según algunos investigadores, con *La viuda valenciana*²⁸, fueron parcialmente reelaboradas por el propio Lope en momentos posteriores de su existencia. No obstante, es posible aislar un conjunto importante de comedias que casi con toda probabilidad fueron redactadas, compuestas, en esos instantes históricos. La

²⁶Véanse, por ejemplo, los trabajos de Juliá, Frolidi, Juan Oleza, Weiger, Frida Weber, Milagros Torres... que más adelante tendremos ocasión de citar.

²⁷Cf., sobre este particular, las apreciaciones incluidas por Frida Weber de Kurlat, en la página 111 de su artículo "Lope-Lope y Lope-preLope Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo*, XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131.

²⁸Cf. S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968, p. 262.

cronología propuesta por Morley y Bruerton²⁹ nos permite efectuar una aproximación bastante adecuada y justa al teatro lopesco de esa época. Basándonos en ella hemos elaborado un catálogo de obras que, casi con toda seguridad, guardan con ella relación. En él figuran piezas que se hallan en los límites del periodo, por uno u otro lado, dada la fluctuación de fechas que los autores de la propuesta de datación se ven obligados, por carecer de otros indicios que permitan llegar a mayores precisiones, a adoptar; y otras que fueron terminadas en los meses inmediatamente posteriores a la conclusión del mismo, pero que, con toda certeza, reflejan usos, hábitos, costumbres, en él adquiridos, ensayados, practicados y consolidados. En él aparecen otras que con toda seguridad pertenecen plenamente a ese momento histórico. Todas se van a convertir en la base de nuestro análisis, en la fuente de la que manen conclusiones fiables que contribuyan a esclarecer el origen del tema del honor, y de su código, en la comedia nueva, y, por extensión, facilite dilucidar el complejo asunto de los orígenes de la poética de la propia comedia nueva, del género histórico en el que tales textos quedan encuadrados.

El resultado de la búsqueda son cuarenta y cinco piezas. De ellas separamos una, *La suerte de los reyes, o los carboneros*, por conservarse incompleta. A ellas añadimos la obra dramática de Lope más antigua conservada, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, con el fin de que pueda servir de punto de partida, y *La viuda valenciana*, dedicada a Marta de Nevares, Marcia Leonarda, ligada a la estancia en Valencia, pero que plantea sospechas de haber recibido ciertos, al menos, retoques posteriores. La relación conseguida, con todo, quedaría integrada por las siguientes comedias:

*****Los hechos de Garcilaso*³⁰ (1579-1583?)**

²⁹S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968.

³⁰Cf. Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 397-423.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

1. *El molino*³¹ (1585-1595)
2. *Belardo el furioso*³² (1586-1595)
3. *Las burlas de amor*³³ (1587-1595)
4. *Los celos de Rodamonte*³⁴ (1588-1595)
5. *Los embustes de Fabia*³⁵ (1588-1595)
6. *El ganso de oro*³⁶ (1588-1595)
7. *El hijo de Reduán*³⁷ (1588-1595)
8. *El hijo venturoso*³⁸ (1588-1595)
9. *La infanta desesperada*³⁹ (1588-1595)

³¹Cf. Lope de Vega, *Comedia del Molino*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, Juventud (Para todos), 1944.

³²Cf. Lope de Vega, *Belardo el furioso*. En *Obras de Lope de Vega*, XIII. *Comedias pastoriles y mitológicas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVIII), 1965, pp. 61-115.

³³Cf. Lope de Vega, *Las burlas de amor*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 39-73.

³⁴Cf. Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVIII), 1970, pp. 253-308.

³⁵Cf. Lope de Vega, *Los embustes de Fabia*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 75-110.

³⁶Cf. Lope de Vega, *El ganso de oro*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 153-184.

³⁷Cf. Lope de Vega, *El hijo de Reduán*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 277-336.

³⁸Cf. Lope de Vega, *El hijo venturoso*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 185-223.

³⁹Cf. Lope de Vega, *La infanta desesperada*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio

10. *El mesón de la corte*⁴⁰ (1588-1595)
11. *El nacimiento de Ursón y Valentín*⁴¹ (1588-1595)
12. *El príncipe melancólico*⁴² (1588-1595)
13. *La traición bien acertada*⁴³ (1588-1595)
14. *El verdadero amante*⁴⁴ (1588-1595)
15. *Las ferias de Madrid*⁴⁵ (1589)
16. *El Grao de Valencia*⁴⁶ (1589-1590)
17. *Carlos el perseguido*⁴⁷ (1590)

Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 224-248.

⁴⁰Cf. Lope de Vega, *El mesón de la corte*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 278-306.

⁴¹Cf. Lope de Vega, *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXXIV), 1970, pp. 415-471.

⁴²Cf. Lope de Vega, *El príncipe melancólico*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 336-368.

⁴³Cf. Lope de Vega, *La traición bien acertada*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, X. Ed. Federico Ruiz Morcuende. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 38-72.

⁴⁴Cf. Lope de Vega, *El verdadero amante*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo I. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXIV), 1853, pp. 1-20.

⁴⁵Cf. Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*. En Lope de Vega Carpio, *Las ferias de Madrid. La vitoria de la honra*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia, Hispanófila. Estudios de Hispanófila (Colección Siglo de Oro, 5), 1977, pp. 9-107. Hay también edición suelta en Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, edición conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor, publicada en Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1962.

⁴⁶Cf. Lope de Vega, *El Grao de Valencia*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 513-546.

18. *El príncipe inocente*⁴⁸ (1590)
19. *La ingratitud vengada*⁴⁹ (1590-1595)
20. *Los locos de Valencia*⁵⁰ (1590-1595)
21. *La serrana del Tormes*⁵¹ (1590?-1595)
22. *La suerte de los reyes, o los carboneros*⁵² (¿1590-1595?)
23. *El enemigo engañado*⁵³ (1590-1598)
24. *Los amores de Albanio y Ismenia*⁵⁴ (1591-1595)
25. *El dómine Lucas*⁵⁵ (1591-1595)

⁴⁷Cf. Lope de Vega, *El perseguido*. En *Obras de Lope de Vega*, XXXIII. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCL), 1972, pp. 253-324.

⁴⁸Cf. Lope de Vega, *El príncipe inocente*. Edición de Justo García Morales. Madrid, Junta conmemorativa del IV Centenario del nacimiento de Lope de Vega-Biblioteca Nacional, 1964.

⁴⁹Cf. Lope de Vega, *La ingratitud vengada*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VI. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1928, pp. 456-487.

⁵⁰Cf. Lope de Vega, *Los locos de Valencia*. Ed. José Luis Aguirre. Madrid, Aguilar (Biblioteca de Iniciación Hispánica), 1966.

⁵¹Cf. Lope de Vega, *La serrana del Tormes*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IX. Ed. Ángel González Palencia. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 436-478.

⁵²Manuscrito inédito, que conserva un texto incompleto.

⁵³Cf. Lope de Vega, *El enemigo engañado*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 111-144.

⁵⁴Cf. Lope de Vega, *Los amores de Albanio y Ismenia*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 1-38.

⁵⁵Cf. Lope de Vega, *El dómine Lucas*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo I. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXIV), 1853, pp. 43-66.

26. *El caballero del milagro*⁵⁶ (1593)
27. *El favor agradecido*⁵⁷ (1593)
28. *El soldado amante*⁵⁸ (1593-1595)
29. *Laura perseguida*⁵⁹ (1594)
30. *El leal criado*⁶⁰ (1594)
31. *El maestro de danzar*⁶¹ (1594)
32. *San Segundo de Avila*⁶² (1594)
33. *El mármol de Felisardo*⁶³ (1594?-1598?)
34. *Los donaires de Matico*⁶⁴ (antes de 1596)

⁵⁶Cf. Lope de Vega, *El caballero del milagro*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IV. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 145-182.

⁵⁷Cf. Lope de Vega, *El favor agradecido*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 472-509.

⁵⁸Cf. Lope de Vega, *El soldado amante*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IX. Ed. Ángel González Palencia. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 552-589.

⁵⁹Cf. Lope de Vega, *Laura perseguida*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 110-148.

⁶⁰Cf. Lope de Vega, *El leal criado*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 149-190.

⁶¹Cf. Lope de Vega, *El maestro de danzar*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, XII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 476-514.

⁶²Cf. Lope de Vega, *Comedia de San Segundo*. En *Obras de Lope de Vega*, X. *Comedias de vidas de santos*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXVIII), 1965, pp. 225-270.

⁶³Cf. Lope de Vega, *El mármol de Felisardo*. En *Obras de Lope de Vega*, XXX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), 1971, pp. 339-404.

35. *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*⁶⁵ (antes de 1596)

36. *El casamiento en la muerte*⁶⁶ (1595-1597)

37. *Jorge Toledano*⁶⁷ (1595-1597)

38. *La francesilla*⁶⁸ (1595-1598)

39. *El galán escarmentado*⁶⁹ (1595-1598)

40. *La serrana de la Vera*⁷⁰ (1595-1598)

41. *La bella malmaridada*⁷¹ (1596)

⁶⁴Cf. Lope de Vega, *Los donaires de Matico*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IV. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 693-724.

⁶⁵Cf. Lope de Vega, *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 249-277.

⁶⁶Cf. Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CXCVI), 1966, pp. 49-93.

⁶⁷Cf. Lope de Vega, *Jorge Toledano*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VI. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1928, pp. 607-647.

⁶⁸Cf. Lope de Vega, *La francesilla*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 664-700. Hay edición moderna, suelta, de D. McGrady, publicada en el año 1981.

⁶⁹Cf. Lope de Vega, *El galán escarmentado*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 117-152.

⁷⁰Cf. Lope de Vega, *La serrana de la Vera*. En *Obras de Lope de Vega*, XXV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXII), 1969, pp. 183-248.

⁷¹Cf. Lope de Vega, *La bella malmaridada*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, III. Ed.

42. *Los comendadores de Córdoba*⁷² (1596)
43. *El Marqués de Mantua*⁷³ (1596)
44. *El remedio en la desdicha*⁷⁴(1596)
45. *Las Batuecas del Duque de Alba*⁷⁵ (1598-1603)
***La viuda valenciana*.⁷⁶ (1595-1599)

Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 612-644.

⁷²Cf. Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 1-61.

⁷³Cf. Lope de Vega, *El Marqués de Mantua*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXXIV), 1970, pp. 135-194.

⁷⁴Cf. Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*. En Lope de Vega, *Comedias I. [El remedio en la desdicha. El mejor alcalde, el rey]*. Ed. J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1967, pp. 51-174. Más reciente es la edición Lope de Vega, *El remedio en la desdicha. Comedia morisca sobre El Abencerraje*. Ed. Francisco López Estrada y M^ª Teresa López García-Berdoy. Barcelona, PPU, 1991.

⁷⁵Cf. Lope de Vega, *Las Batuecas del Duque de Alba*. En *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 351-404.

⁷⁶Cf. Lope de Vega, *La viuda valenciana*. Ed. José Luis Aguirre. Madrid, Aguilar (Biblioteca de Iniciación Hispánica), 1967.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

II

Honor y honra en las comedias del destierro

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

1. *El tema del honor en el plano del contenido y en el argumento de las obras*

La intervención del tema del honor en las comedias del primer Lope de Vega compuestas en la época del destierro es importante. No hay ni un solo texto en el que el contenido no quede recogido de una u otra forma. En todas las piezas que integran el *corpus* seleccionado aparece. No obstante, en pocas de ellas tiene el carácter de tema destacado y destacable. Aproximadamente en un tercio de las mismas. Tan sólo, de un total de cuarenta y siete (cuarenta y seis, si excluimos *La suerte de los reyes, o los carboneros*), en dieciocho, *Los hechos de Garcilaso, Los embustes de Fabia, El hijo de Reduán, El hijo venturoso, El nacimiento de Ursón y Valentín, La traición bien acertada, Las ferias de Madrid, Carlos el perseguido, El enemigo engañado, El leal criado, El mármol de Felisardo, El casamiento en la muerte, El galán escarmentado, La serrana de la Vera, La bella malmaridada, Los comendadores de Córdoba, El remedio en la desdicha, La viuda valenciana*. De todas éstas, en únicamente cinco tiene una actuación verdaderamente relevante, *Los hechos de Garcilaso, La traición bien acertada, Las ferias de Madrid, La serrana de la Vera, Los comendadores de Córdoba*. Y en una sola es contenido no sólo fundamental sino básico, asunto esencial en torno al cual giran todos o una buena parte de los sucesos, *Los comendadores de Córdoba*, hasta el punto de que su segundo título, aquel que figura en el último verso de la comedia, es *El honor desagaviado*.

El honor en todas estas comedias, salvo en el caso que acabamos de mencionar, no es nunca el tema principal. A veces su presencia queda reducida a meras menciones circunstanciales y no obtiene ni un desarrollo, en ocasiones, siquiera mínimo, como sucede en *El molino*, *Las burlas de amor*, *El ganso de oro*, *El mesón de la corte*, *El príncipe melancólico*, *El verdadero amante*, *El príncipe inocente*, *Los locos de Valencia*, *Los amores de Albanio y Ismenia*, *El soldado amante*, *San Segundo de Ávila*, *Jorge Toledano*, *Las Batuecas del Duque de Alba*. En general, es contenido secundario cuya presencia aparece subordinada, incluso, a otros temas de las obras, como acontece, habitualmente con el tema del amor⁷⁷.

El amor es el contenido esencial en las comedias del primer Lope de Vega. Ya lo explicamos en otro momento⁷⁸. Él condiciona en muchos aspectos la construcción total de los textos, cuyo argumento queda organizado en torno a él. Amor y honor se contraponen frecuentemente en algunas piezas, o en algunas partes concretas de las mismas, y en ese conflicto el primero suele quedar convertido en absoluto vencedor. Tal acontece en *Belardo el furioso*, *Los celos de Rodamonte*, *La serrana del Tormes*, *El dómine Lucas*, *Laura perseguida*, *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas...* Amor puede anular a honor, cuyos dictados y obligaciones pueden llegar a ser explícitamente rechazados. Así, por ejemplo, en *Las burlas de amor*, la reina, en el acto tercero, al serle sometido a su juicio un auténtico caso de honor, la denuncia presentada por un padre cuya hija ha sido deshonrada, rechaza plantear los problemas desde la perspectiva del honor:

⁷⁷Es ello una situación que a veces en la producción posterior de Lope puede volver a aparecer. Tal acontece con la comedia *Porfiar hasta morir*, tal y como resaltó Alfredo Lefebvre en su trabajo *La fama en el teatro de Lope*, publicado en Madrid, Taurus (Cuadernos Taurus), 1962 (cf., pp. 34-40). Sobre las relaciones entre el honor y el amor, cf. H. Th. Ostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, 1962.

⁷⁸Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95. Vid. especialmente, sobre este particular, pp. 92-93.

"Los hombres cuerdos y ancianos,
de crédito y cortesanos
de nobleza y pundonor
a los casos del honor
ponen delante las manos",

y da preferencia a la victoria del amor, al animar al galán a tomar por esposa a su dama si es que, indica, se halla enamorado de ella⁷⁹. En *La ingratitud vengada* el príncipe señala a Luciana que si Octavio le ha quitado la hacienda y el honor, la solución que debe adoptarse es, no la venganza de sangre, como, tal vez, cabría esperar, sino el matrimonio entre ambos implicados en los hechos⁸⁰. Laurencia, en *El enemigo engañado*, rechaza abiertamente que su hermano Gerardo sea el encargado de guardar su honor, y defiende su derecho a seguir, en asuntos amorosos, los dictados de su propio corazón⁸¹. Análogas situaciones encontramos en otras de las obras.

El honor puede llegar a ser utilizado como una mera excusa, un simple generador de enredos y conflictos, sobre el cual no interesa debatir, el cual no se desea analizar no ya pormenorizadamente, sino ni siquiera de forma un tanto superficial. Es, en estos casos, una pura función, una excusa, como indicábamos, que facilita la aparición de determinados lances, incidentes, en el argumento, y contribuye a proporcionar interés, amenidad y variedad a los sucesos en él relatados e integrados. Los casos de *El príncipe inocente* (cuyo argumento incluye un momento de tensión creado por el anuncio de la intención de quitarse la vida, – propósito nunca llevado a la práctica–, realizado por uno de los personajes, Rosimunda, que se siente, dice, deshonrada al conocer que uno de los galanes, Alejandro, ha propuesto matrimonio simultáneamente a ella y a su hermana Hipólita⁸²), *El maestro de danzar* (en la cual quedan anunciadas venganzas de honor, –meros

⁷⁹Cf. edición más arriba mencionada, p. 66a. La cita en la misma página.

⁸⁰Cf. edición citada *supra*, p. 480a.

⁸¹Cf. edición citada *supra*, pp. 111-112.

⁸²Cf. ed. cit. *supra*, p. 70.

generadores de tensión—, que nunca van a llevarse a efecto⁸³), *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas* (donde apelaciones al honor justifican el desencadenamiento de sucesos llenos de tensión —duelos, muerte de personajes⁸⁴...— y relacionados íntimamente con la intriga amorosa)... son buena muestra de ello.

Esta utilización instrumental del tema del honor que hallamos en el teatro del primer Lope de Vega tiene perfecto correlato con la situación constatable en la creación dramática de otros escritores importantes de la época de formación de la comedia nueva. Tal sucede, como estudiamos en otra ocasión, con la producción de Gaspar Aguilar, en cuyas piezas también el honor tiene un carácter secundario, frecuentemente queda subordinado al tema del amor, se emplea como medio para producir determinados efectos, y contiene, al igual que en el preLope, como veremos, soluciones no siempre totalmente adecuadas a los tópicos que formarán el código consolidado del tema⁸⁵.

⁸³Cf. ed. cit. *supra*, p. 496a.

⁸⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 254b, 255b, 256ab..., por ejemplo.

⁸⁵Cf. Jesús Cañas Murillo, Jesús: "El tema y los temas en el teatro de Gaspar Aguilar", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, 1989, Cáceres, UEx., 1990, pp. 7-23. De este artículo consúltense, sobre todo, las páginas 15-16 y 19-22, específicamente dedicadas al tema del honor. En otros autores de este tiempo la situación es enteramente similar. Baste recordar el ejemplo de la obra dramática de Guillén de Castro, que contiene, como resaltó en su momento William E. Wilson (*vid.* el capítulo cuarto, "Guillén de Castro and the Spanish Code of Honor", de su libro *Guillén de Castro*, publicado en New York, Twayne Publishers, 1973, pp. 47-61), del mismo modo, un peculiar tratamiento del tema del honor (cf., especialmente, las páginas 59-61 de ese trabajo de Wilson). Sobre el teatro de Gaspar Aguilar y su aportación a la historia de la comedia nueva, véase, también, Juan José Sánchez Escobar, "Gaspar de Aguilar: el proceso de constitución de una dramaturgia inorgánica", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2, 1981, pp. 125-52; Juan José Sánchez Escobar, "Las aportaciones de Gaspar de Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca", en VV. AA., *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. Ed. José Luis Canet. London, Tamesis Books, 1986, pp. 132-155; además de mis trabajos *El teatro de Gaspar Aguilar* (Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1978), "Gaspar Aguilar: Estado actual de sus estudios" (en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, Cáceres, UEx., 1981, pp. 31-49), "Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de

2. *El tratamiento de un tema bifronte*

La forma de inserción del tema del honor en el argumento de las comedias del destierro, y el tratamiento y desarrollo que se les otorga, difieren de los utilizados en muchos de los textos compuestos en épocas posteriores. En las piezas no suele haber grandes planteamientos generales del tema, grandes definiciones teóricas o enfrentamientos de concepciones contrapuestas, al estilo de las que pueden contener creaciones como *Fuente Ovejuna*, de la etapa de madurez del Fénix. Habitualmente aparecen motivos aislados que figuran en momentos concretos de las obras en los que es pertinente su presencia por alguna razón determinada, como puede ser generar conflictos (así, en *El hijo venturoso*), efectuar la presentación de un personaje (normalmente aquellos creados sobre el tipo funcional del viejo, como sucede con Fulgencio en *EL dómine Lucas*⁸⁶, y con Antonio en *Jorge Toledano*⁸⁷; aunque no es extraño detectar viejos, transformados en padres de las damas, que se muestran extraordinariamente indulgentes y con ideas no tan estrictas sobre

Gaspar de Aguilar" (en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, UEx., 1984, pp. 35-56), "Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar" (en *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII, 1985, Cáceres, UEx., 1986, pp. 49-59), "Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción" (en *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, Homenaje a Juan Manuel Rozas, Cáceres, UEx., 1989, pp. 55-74).

⁸⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 62-64.

⁸⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 610a, 610b, 633a y b, 634a.

las obligaciones del honor, como acontece con Basilio⁸⁸ en *El enemigo engañado*), justificar la actuación de algún agonista⁸⁹...

En este sentido la situación detectable en el teatro del primer Lope de Vega contrasta con la que encontramos en las comedias de sus épocas posteriores, en las cuales el tema puede aparecer a lo largo de todo el argumento, puede ser paulatinamente dado a conocer, poco a poco se pueden ir desvelando rasgos que en cada caso, según se produzca el avance de la acción, son pertinentes. Y, con ello, tiene un desarrollo de mayor amplitud. Ahora, la inserción es, con mucha frecuencia, mucho más específica. El tema se introduce en más contados instantes de la pieza. Aparecen motivos, en ocasiones sueltos, en momentos concretos del argumento. Incluso, a veces, tales motivos son puramente puntuales, figuran cuando se considera, por la razón que sea, preciso, y no vuelven a ser incluidos en el resto de la composición. Tal acontece, por ejemplo, en *Belardo el furioso*, en la cual se introducen, progresivamente, los motivos sueltos de la deshonra por falta de correspondencia amorosa, la venganza, el reto⁹⁰... En *Los celos de Rodamonte* hallamos el motivo puntual, que se desarrolla en varios instantes del argumento, de la pérdida y restitución de la honra perdida por la falta de cumplimiento de una promesa de matrimonio⁹¹. Y lo mismo sucede, por mencionar otro caso más, en *El enemigo engañado* con el motivo puntual, igualmente desarrollado en varios instantes del argumento, de la muerte como castigo por la ofensa de honor⁹².

Paralelamente, la forma de dar a conocer los caracteres con que el tema aparece revestido presenta ciertos ribetes de peculiaridad. Es consecuencia de la falta habitual del desarrollo que posee ese contenido en los textos del periodo que nos ocupa. En las

⁸⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 112b.

⁸⁹Es detectable, por ejemplo, esta función en *Los hechos de Garcilaso* (cf., ed. cit., *supra*, p. 405b, en la que Gazul explica que lo más conveniente sería guardar silencio, pero que el honor no permite adoptar esa solución).

⁹⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 71a, 72a, 87-88, respectivamente.

⁹¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 278b-279a.

⁹²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 111-113.

comedias del destierro no suelen figurar grandes planteamientos generales del tema del honor. Son menciones genéricas o motivos aislados. Es lo que ocurre en *El molino*, *El ganso de oro*, *La infanta desesperada*, *El príncipe melancólico*, *El verdadero amante*, *El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia*, *los amores de Albanio y Ismenia*, *El caballero del milagro*, *El favor agradecido*, *El soldado amante*, *San Segundo de Ávila*, *Los donaires de Matico*, *Jorge Toledano*, *La francesilla*, *El Marqués de Mantua*, *Las Batuecas del Duque de Alba*. No es detectable un código cerrado y organizado, con unos elementos tópicos precisos y consolidados como los que se podrán hallar en las piezas de la comedia nueva más madura. Incluso en algunas de aquellas obras en las que el tema tiene una más importante participación, la ausencia de grandes disquisiciones y explicaciones teóricas suele ser la tónica general. Tal acontece en *Los embustes de Fabia*, *El hijo de Reduán*, *El hijo venturoso*, *Las ferias de Madrid*, *El enemigo engañado*, *Laura perseguida*, *El casamiento en la muerte*, *El galán escarmentado*, *El remedio en la desdicha*, *La viuda valenciana*. Honor y honra son mencionados. Pero no se tiende a definirlos en profundidad. No se tiende a poner de manifiesto conceptualmente, con un amplio desarrollo, o, al menos, suficiente, sus peculiaridades, sus obligaciones. Se juega con la complicitad del espectador, al que se le supone conocedor de tales contenidos. La causa, el carácter general que posee la ideas del honor y la honra en esta comedia nueva inicial, la ausencia de especificidades dignas de comentario, la carencia de convencionalización literaria consolidada. Solamente cuando se rompe la generalización, cuando se concreta, cuando se tiende a crear un código específico, un ritual al que ajustar el comportamiento de los personajes, que el espectador no tiene necesariamente motivos para conocer todavía, las explicaciones, las definiciones, las justificaciones hacen acto de presencia, y se inserta un mayor desarrollo conceptual del tema en el argumento. Es la situación que hallamos, por ejemplo, en *La traición bien acertada*, en la que se explica la necesidad de lavar con sangre la ofensa de honor, de tomar venganza en un duelo⁹³, *Carlos el perseguido*, en la que se

⁹³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 54a, 57b, 59b, 61b, 62a, 62ab.

explican los condicionantes del honor y la honra⁹⁴, *El leal criado*, en la que se comentan las obligaciones de un padre ante la deshonor en la que ha caído su propia hija⁹⁵, *El mármol de Felisardo*, que inserta doctrina positiva sobre el honor⁹⁶, *La serrana de la Vera*, con discusiones sobre los límites y las obligaciones del honor y de la honra⁹⁷, *La bella malmaridada*, con explicaciones sobre las relaciones entre honor y amor, obligaciones de la mujer con respecto al honor, venganza del agravio⁹⁸..., y, sobre todo, en *Los comendadores de Córdoba*, en la cual las disquisiciones en torno al tema del honor, sus servidumbres y obligaciones tienden a tomar carácter general⁹⁹.

En términos generales, en las comedias del primer Lope de Vega, debido a esa ausencia generalizada de grandes definiciones teóricas, se suele dar una gran preferencia a transmitir el tema del honor, como el resto de los contenidos, a través de la práctica, de la actuación específica y concreta de los personajes. Las explicaciones teóricas suelen tener carácter más excepcional, y aparecen en los momentos en los que el autor comprende que el auditorio no tiene motivos para comprender los sucesos que se escenifican, las acciones de los personajes que intervienen en la acciones, las motivaciones que explican sus reacciones. Es esta una característica básica del teatro escrito por el Fénix. Un rasgo que lo hace contrastar con las obras de otros creadores, –como puede suceder con Calderón y todos los primeros seguidores de su reforma, más dados a teorizar que una buena parte de sus inmediatos predecesores, Lope entre ellos–, que encuadran sus piezas en el mismo género literario histórico, la comedia nueva. Las comedias del destierro no se van, en este aspecto, a ver convertidas

⁹⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 273, 275-276a, 280a, 306-307, 308b, 319a, 323-324.

⁹⁵Cf. ed. cit. *supra*, pp. 169a, 170.

⁹⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 355a, 356a y b, 358a y b, 357, 361a, 362a, 365a, 372b, 377b, 381a, 392b, 397.

⁹⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 209a, 212ab.

⁹⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 629b, 630b, 632.

⁹⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 39b, 44b-45a, 47b-48a, 55b, 56a, 57, 58a, 59b-60, 61a.

en una excepción a la tendencia general manifestada en toda la producción dramática del creador de esa comedia nueva como género dramático diferenciado.

De todos los rasgos característicos que integran el código organizado, consolidado y topificado del tema del honor propio de la comedia nueva más madura, —aquel que en las páginas anteriores hemos tenido ocasión de resumir—, que forman parte de ese constituyente básico del género, queda constancia en las comedias del preLope, en especial en las de la época que nos ocupa, su destierro de la corte. Ciertamente es, y es necesario destacarlo. No obstante, en pocas ocasiones es posible encontrar textos en los que el código aparezca fielmente recogido como en las piezas más consolidadas, y, sobre todo, que figure completo, con todos sus caracteres recurrentes insertados. La norma general es la oscilación, el ensayo de soluciones, la mezcla de criterios, la dispersión de ingredientes, la inserción de elementos sueltos, la falta de cierre del catálogo de rasgos.

En efecto, si examinamos los textos compuestos en o a raíz del destierro, observamos que en muy pocos de ellos el tema del honor ofrece al espectador un código recurrente completo. Predomina la inclusión de caracteres y motivos aislados que se ligan, e incluso subordinan, a otros contenidos, como es fundamentalmente el amor.

La propia concepción general del honor, la determinación de su importancia para el individuo y la colectividad, su ubicación dentro del sistema general de valores sociales y personales que se plasma en los textos, no siempre coincide con la inserta en los textos de madurez del género. En *Los hechos de Garcilaso* hallamos una declaración de la importancia primordial que tiene el honor y su consideración como valor superior a otros importantes para el ser humano, como puede ser el amor. Así, afirma Tarfe¹⁰⁰

"en lo que toca al honor,
cualquier negocio de amor
se ha de perder y dejar".

¹⁰⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 419a.

Pero en las piezas inmediatamente posteriores esta postura no siempre va a ser mantenida. Es muy frecuente que el predominio del honor sea explícitamente rechazado y se declare en la práctica, a través de resultados concretos de incidentes también concretos o del propio desenlace de la comedia, la superioridad de otros valores o sentimientos humanos, como es el caso específico del amor. Así, en *Las burlas de amor* uno de los personajes destaca las obligaciones que impone el honor

"obliga
al más rústico pastor
que hasta tus plantas siga
al atrevido ofensor",

pero no se mencionan retos, ni duelos, ni venganzas de sangre, y, de hecho, el mismo personaje, ante lo que juzga su deshonor, se limita a pedir justicia a la reina¹⁰¹, quien, en sucesivas sentencias, declara la superioridad del amor sobre el honor (se dice, por ejemplo, que un hombre que ha matado a su mujer por estar enamorado de otra, lo que debe hacer es casarse; o que a un autor que ha escrito libelos contra una persona debe perdonársele porque lo ha hecho movido por el amor¹⁰²). En *Los embustes de Fabia* se defiende la importancia de la honra:

"No es deuda la honra
que el fiador pueda pagar",

pero se atacan sus servidumbres

¡Ay, honra, seas maldita,
que sufres tanto rigor!",

y se termina por confirmar la superioridad del sentimiento del amor

¹⁰¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 52b.

¹⁰²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 66a, 67a.

"Amor me fuerza a callar"¹⁰³.

En *El perseguido* se plantean las relaciones entre el amor y el honor:

"Ya llevas por los cabellos,
amor, el honor tras ti",

se incluyen definiciones

"amor es ladrón de casa;
por torres y guardas pasa,
y es del honor homicida",

y quejas contra la honra

"¡Ay, honra y en cuanto aprieto
pones un hombre discreto!";
"¡Qué peligrosos enojos
son los que causa el honor!",

se declara que sólo la muerte muerte del ofensor hacer recobrar el honor:

"vuestra muerte solamente
el honor que pierdo cobra",

aunque, en el momento de la verdad, el final del conflicto no es una muerte sino un divorcio que resuelve todos los problemas, un repudio de la esposa negativa y un destierro de los reinos¹⁰⁴. En *El favor agradecido* se manifiesta preferencia por la mujer antes que por el honor¹⁰⁵:

¹⁰³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 94a, 87a, 87a, respectivamente.

¹⁰⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 255b-256a, 256a, 308b, 280a, 323a, 323-324, respectivamente.

¹⁰⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 473b.

"el gusto de la mujer
es al honor preferido".

En *El leal criado* se rechazan con claridad las soluciones violentas y de sangre para las afrentas de honor¹⁰⁶:

"Aunque has tu padre agraviado
no está a matarte obligado,
ni hay ley que lo mande así".

En *El casamiento en la muerte* se insiste en esa idea y se establece que el perdón puede ser el mejor final de los conflictos¹⁰⁷:

"¡Cese esta vez la furia rigurosa
de aquel sangriento honor, que ha dado leyes
al mundo, sin razón, llenas de errores!".

Similares posiciones encontramos en otros de los textos.

El carácter de código sin formar que posee el tratamiento del honor, basado en rasgos a veces aislados, carentes de la claridad, consolidación convencional y cohesión propias de las comedias de madurez, se hace patente en las creaciones del destierro. Ya antes, en *Los hechos de Garcilaso* se detectaba esta situación, al aparecer, sin la vertebración típica del código consolidado, el motivo del desafío, del reto, el duelo por causas del honor, el motivo de la deshonor de la mujer por no haber cumplido el varón la palabra de matrimonio que previamente ha comprometido¹⁰⁸. Análoga situación encontramos en las comedias del destierro.

En el conjunto de las comedias del destierro no es habitual hallar completo el código propio del tema del honor tal y como se encuentra en textos cronológicamente más recientes de la comedia nueva. Figuran, insistimos, con frecuencia motivos aislados o

¹⁰⁶Cf. ed. cit. *supra*, p. 169a.

¹⁰⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 89b-90a.

¹⁰⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 406, 406a, 408b, 413b, 420b y 421a.

agrupados en bloques de escasos elementos, parte de los cuales, o incluso la mayoría de, o todos, ellos poseen distinta funcionalidad a la que ofrecen en la etapa de madurez del género. Pero, no obstante, sí es posible detectar en el conjunto del *corpus*, todos los ingredientes, todos los rasgos, todos los caracteres que forman parte del código del honor convertido por los autores en parte de la poética, en constituyente básico de la comedia nueva como género histórico.

Los rasgos tópicos que se insertan en las piezas y se suelen repetir hasta convertirse en recurrentes son, básicamente, los que enumeramos a continuación.

Preocupación por y defensa de la honra y del honor. Es un motivo que figura en muchos de los textos que tomamos en consideración. Con o sin disquisiciones conceptuales, dotadas, caso de aparecer éstas, de mayor o menor extensión. En *Los comendadores de Córdoba*, por ejemplo, se establecen diferencias teóricas entre honra y honor; se proclama que la honra es el mayor tesoro que el hombre posee, que se derrama como agua, y que del casado es fortaleza; que la deshonor es desgracia que enfurece a quien ha de padecerla, que destino del hombre es nacer para vivir "en el teatro de la honra"¹⁰⁹. En *El remedio en la desdicha* se especifica que llamar mentiroso a una persona le produce deshonor, que es necesario cuidar el honor personal, que el buen caballero ha de respetar el honor de sus semejantes¹¹⁰. En *La viuda valenciana* se muestra la preocupación de algunos de los personajes por su buen nombre, por su honra, por su buena fama, preocupación que les lleva a tramar enredos para protegerla¹¹¹. Es una característica cuya intervención de acentúa con el paso de los años¹¹².

Honra y honor ligados a la clase social y al dinero. En *El hijo venturoso* los padres de Clara se oponen al compromiso

¹⁰⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 47b-48a, 49a, 50a, 55b, respectivamente.

¹¹⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 140c-141a, 142b, respectivamente.

¹¹¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 167, 178, 181, 186, 189, respectivamente.

¹¹²Compruébese en el resumen de las combinaciones de motivos efectuadas en las comedias, más abajo incluido.

matrimonial de ella con un hombre al que consideran menos honrado, por ser más pobre, que ellos¹¹³.

La mujer, fuente de la deshonra. En *Los comendadores de Córdoba*, por ejemplo, explícitamente se declara que mujer es el origen de la deshonra del varón¹¹⁴. Es una posición, evidentemente machista, que llega a quedar establecida como básica en el código definitivo. En las comedias del destierro se llega a discutir si la fuente de la deshonra, y por lo tanto la que se hace acreedora de un castigo, es exclusivamente la mujer o ese papel puede también ser asumido por el hombre. Tal acontece en *La bella malmaridada*, en la cual Mauricio y el Conde, al hablar de los agravios, afirman que la ley humana obliga a castigar el agravio con la muerte, pero que tal norma en el matrimonio ha de aplicarse sólo a la mujer, pero no al hombre¹¹⁵.

La mujer ha de velar por su honra y la de su marido. Es motivo ligado al problema del honor conyugal, que en tantas ocasiones aparece en la comedia nueva y que también es recogido en el primer Lope de Vega¹¹⁶. En la *La bella malmaridada* Lisbella declara que no es mérito suyo ser honrada, dado que para ella constituye una obligación, al igual que el preocuparse por y proteger el honor de su marido¹¹⁷.

El incumplimiento de una promesa de matrimonio deshonra a la mujer. Es tópico que se encuentra en *Los celos de Rodamonte*, (Celaura promete otorgar su mano a aquel capaz de arrebatarse la vida a quien le quitó la honra, el hombre que le dio promesa de matrimonio y no la cumplió¹¹⁸), en *El hijo venturoso* (el hombre a quien Clara se ha entregado, tras darle él palabra de

¹¹³Cf. ed. cit. *supra*, p. 185b.

¹¹⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 50a.

¹¹⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 632.

¹¹⁶Sobre esta cuestión, sobre el asunto del honor conyugal, cf. Merveena McKendrick, "Lope de Vega's *La victoria por la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conyugal Honour", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 1987, pp. 1-14.

¹¹⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 630b.

¹¹⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 278b-279a.

esposo, se niega a cumplir su compromiso, con lo cual ella queda sin honor¹¹⁹)...

La palabra de matrimonio evita e impide la deshonra. En *El enemigo engañado*. Lavinio disculpa la entrada de otro personaje en la casa indicando que tal vez lo hizo a título de esposo¹²⁰. En *Laura perseguida* Laura ha tenido dos hijos con Oranteo, de quien está enamorada, y no se considera deshonrada, dado que los hijos son fruto del amor mutuo y en la pareja hay voluntad de contraer matrimonio (de hecho, Oranteo, preocupado por el honor de su amada, destaca que la quiere pues conoce que es honrada)¹²¹. En *El mármol de Felisardo* Doristeo, cuando halla a su hija, Elisa, con Felisardo, se queja, preocupado, como viejo y padre, por el honor y la honra suya y de su hija; pero inmediatamente se tranquiliza al observar cómo Felisardo da palabra de esposo a Elisa delante de él¹²².

La deshonra de los padres afecta a los hijos, cae sobre ellos. En *El casamiento en la muerte* el hijo solicita al rey la restitución de su honor, pues el monarca tiene a su padre, el Conde, preso y eso le produce deshonra; cuando el rey decide perdonar, con la simple salida de la prisión ya se considera honrado al Conde, y la honra del padre alcanza a su hijo¹²³.

Los hijos ilegítimos producen deshonra. En *La infanta desesperada* se indica, aunque sin hacer un gran drama de ello, que el príncipe quitó a Lavinia, con quien tuvo un hijo, la honra¹²⁴. En *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* Valentín se declara ofendido, y deshonrado, por no saber quien es su padre¹²⁵. En *El casamiento en la muerte* sólo el matrimonio de los padres logra, y así lo siente el propio interesado, restituir la honra al hijo ilegítimo¹²⁶.

¹¹⁹Cf. ed. cit. *supra*, p. 185b.

¹²⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 116a.

¹²¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 130a, 144b-145a, 145b.

¹²²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 355a, 356a y b, 357, 358a y b.

¹²³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 35-36, 89b-90a, 90b, 91a.

¹²⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 247a.

¹²⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 437.

¹²⁶Cf. ed. cit. *supra*, p. 93.

La falta de correspondencia amorosa genera deshonra. Es este un motivo que puede ofrecer alguna variante. Es el caso de la afirmación de caer en deshonra que encontramos en labios de aquellos personajes masculinos a quienes otra persona ha conseguido arrebatarnos la mujer a la que pretenden, o a aquella que hasta esos momentos se consideraba su novia. Pero muy frecuentemente se limita a aparecer como sentimiento de deshonra que manifiesta un agonista al que una mujer, por él deseada, le declara explícitamente su rechazo. En estas ocasiones más que deshonra de honor es una deshonra de amor, ligada al tema de las relaciones amorosas más que al código que nos ocupa. Más que de honra cabría, ante ello, hablar de "honrilla", de amor propio violentado por la dama. Figura en *Los celos de Rodamonte* (Rodamonte, al conocer la noticia de que Mandricardo le ha arrebatado a la mujer que juzgaba su novia, declara que le han quitado la honra, y manifiesta su deseo de matar al agresor¹²⁷); *La infanta desesperada* (se indica que la ausencia de correspondencia en el amor provoca deshonra¹²⁸); *Carlos el perseguido* (sentimiento de deshonra de Leonora, al conocer ciertos sucesos¹²⁹); *El favor agradecido* (Astolfo se siente ofendido en su honor al ser rechazado por Rosaura, que no quiere tener relaciones amorosas con él); *Laura perseguida* (Oranteo busca venganza para, dice, su "perdido honor", pero tal pérdida de queda cifrada en la falta de correspondencia amorosa¹³⁰); *El mármol de Felisardo* (Jacinto, al recibir la mano de Elisa, declara que su honor queda restituido, con lo cual pone de manifiesto la identificación entre honor y amor propio, tocado por la anterior negativa de ella a mantener relaciones con él¹³¹)...

La ofensa de honra. El motivo de la honra ofendida figura con frecuencia en las comedias del destierro. Pero no siempre aparece ligado al tema del honor. En ocasiones un personaje manifiesta haber sufrido una ofensa en su honra cuando una mujer

¹²⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 281a, 282a.

¹²⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 231.

¹²⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 309b-310a, 311, 319a.

¹³⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 126a.

¹³¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 397.

se niega a otorgarle su amor. Es la ausencia de correspondencia amorosa la que genera, en este caso, la deshonra, por lo que el tema con el que el motivo queda enlazado es el del amor. Tal sucede en *Belardo el furioso*, en la cual, por ejemplo, Belardo se siente deshonrado cuando Jacinta contrae matrimonio con otro hombre¹³². Otras veces la unión del motivo con el tema del honor propiamente dicho es más clara. En esta formulación es muy frecuente que la causa establecida como origen de la quiebra, de la ofensa de honra sea el adulterio. Tal acontece en *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. O en *Las ferias de Madrid*, comedia en la que una mujer casada, pero a la que su marido nunca prestó atención, desde el mismo momento de celebrarse el matrimonio, entabla relación con otro hombre, Leandro, que llega, al verla vestida en la feria de labradora, a enamorarse de ella. O en *El perseguido*, texto en el cual se relata la historia de una Duquesa casada que, enamorada, requiebra a su criado, Carlos, y, por lo tanto deshonra su matrimonio. O, en *Los comendadores de Córdoba*, en cuyo argumento se inserta la historia de Fernando, el Veinticuatro de Córdoba, a quien su esposa engañó con otro hombre con quien, a requerimientos de éste, decidió mantener relaciones.

Las leyes de honor. Alusiones a la existencia de una leyes de honor cuyo respeto es obligado para el individuo se detectan en las comedias del destierro. Al igual que quejas por la tiranía impuesta por esas leyes. Tal sucede en *La traición bien acertada*¹³³, *Los comendadores de Córdoba*¹³⁴, *El remedio en la desdicha*¹³⁵...

La venganza. El motivo de la venganza es básico en el código del honor consolidado. Aparece con frecuencia en las comedias del destierro. No siempre ligado estrictamente al tema del honor. En *Los celos de Rodamonte* se indica que Celaura quiere vengar a su padre muerto, pero en ningún momento se entronca esa venganza con el código del honor¹³⁶. En *El hijo venturoso* la venganza

¹³²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 78b y 79b, 80b, 85b.

¹³³Cf. ed. cit. *supra*, p. 57b.

¹³⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 47b.

¹³⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 148c.

¹³⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 260ab, 271a.

de honor es claramente rechazada, e incluso la solución para el conflicto que se planea es el suicidio de la ofendida, no la muerte del ofensor¹³⁷. En ocasiones, incluso, la venganza se une al tema de las relaciones amorosas, más que al honor propiamente dicho. En *El dómine Lucas* son los celos el origen de la búsqueda de venganza¹³⁸. Y lo mismo sucede con la disputa amorosa en *La traición bien acertada*¹³⁹. En *Carlos el perseguido* Casandra busca la venganza por despecho¹⁴⁰. En *La serrana del Tormes* Diana habla de venganza en acto tercero, pero por motivos de relaciones amorosas, no de honor¹⁴¹. En *El favor agradecido* Astolfo mata a Celio por celos, Rosaura busca vengarse por la muerte de éste, su marido, y sus pretendientes, para lograr su mano, no por honor, quieren cumplir con sus deseos¹⁴². En *Laura perseguida*. Oranteo busca venganza para su "perdido honor", y afirma que la daga dará muerte a la traidora, pero tal "perdido honor" consiste la falta de correspondencia amorosa¹⁴³. En algunas de las piezas se observa una situación intermedia, de transición, un avance entre esta falta de ligazón completa del motivo al tema del honor y la unión absoluta con ese contenido. En *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas* la muerte de Jelandro a manos de Ardenio debe ser vengada, siguiendo el ritual de las leyes de honor, pero el propio origen de la muerte es el amor que Ardenio siente por Adberite, con quien el primero mantenía relaciones¹⁴⁴. En *La viuda valenciana* los galanes despechados tramán una venganza de honor, atacan la honra de Leonarda con una sátira¹⁴⁵. En otras obras la específica venganza de honor figura con total claridad. En *El hijo de Reduán* Gomel incita al

¹³⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 186b, 187a, 188a.

¹³⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 55a.

¹³⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 50a, 53b, 54a.

¹⁴⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 287b, 292b.

¹⁴¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 469a.

¹⁴²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 484a, 490a.

¹⁴³Cf. ed. cit. *supra*, p. 126a.

¹⁴⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 254b, 255b, 264a, 265a, 266a, 277.

¹⁴⁵Cf. ed. cit. *supra*, pp. 128, 129, 159.

rey a que tome venganza, aunque él decide renunciar a ella¹⁴⁶). En *Las ferias de Madrid* Patricio, al sentirse herido en su honor, ofendido, agraviado, afirma que piensa vengarse¹⁴⁷. En *Laura perseguida* Laura pide al rey venganza porque, afirma, un moro le quitó la honra en alta mar¹⁴⁸. En *El galán escarmentado* hallamos una disputa sobre el valor de la venganza de honor entre un hombre y una mujer, Julio y Ricarda¹⁴⁹. En *La serrana de la Vera* se indica que una muerte exige venganza¹⁵⁰. En *Los comendadores de Córdoba* se especifica la necesidad de la venganza¹⁵¹. En *El remedio en la desdicha* Arráez cree que Narváez le ha quitado a su mujer y lo reta para vengarse y recuperar su honor¹⁵².

Rechazo de la venganza. En ocasiones, no muchas, aparecen textos en los que el motivo de la venganza figura, pero no como integrante del paradigma de comportamiento correcto, sino que el recurso a ella es explícitamente rechazado por juzgarse inadecuado. En *El hijo venturoso* se descarta la venganza ante el abandono de la amada¹⁵³ (venganza, pues, no de honor, sino de amor, o, mejor, de desamor). En *El galán escarmentado* en la disputa de honor entre Julio y Ricarda¹⁵⁴, se indica que ella no debe recibir la muerte, aunque él se sienta ofendido en su honor, pues, y es ella quien lo explica, si no mata al ofensor la venganza no se consuma; y él, ante ello, afirma que matará al agresor de su honra, pero inmediatamente señala que se arrepiente de sus amenazas.

El padre, garante y vigilante de la honra de la hija, y brazo ejecutor de su venganza. La defensa de la honra de la hija soltera corresponde al padre. En *El hijo venturoso* se explica que el padre debe velar el honor de su hija, si bien el personaje, Lavinio, muestra

¹⁴⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 330-332.

¹⁴⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 64.

¹⁴⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 121b-122a.

¹⁴⁹Cf. ed. cit. *supra*, p. 133b.

¹⁵⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 229b.

¹⁵¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 56a, 57.

¹⁵²Cf. ed. cit. *supra*, p. 144ab.

¹⁵³Cf. ed. cit. *supra*, p. 218a.

¹⁵⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 133b.

su temor a enfrentarse a un individuo de clase social superior que persigue a la hija¹⁵⁵. Pero el motivo se aplica en esta obras también a los personajes femeninos que han contraído matrimonio. Tal vez, porque sobre él se superpone otro al que antes nos referimos, el del honor familiar, que, si afecta a los hijos que lo heredan de los padres, también puede afectar a los padres que padecen las injurias recibidas por los hijos. En *Las ferias de Madrid* el conflicto creado por Violante que presta oídos, estando casada, a un pretendiente, y ante la infidelidad en la que incurre su esposo, Patricio, que lo incapacita para aportar soluciones justas, es resuelto por el padre de la mujer¹⁵⁶. En *El leal criado* Serafina alude a la función que cumple su padre en el tema del honor al explicar sus temores de que su progenitor habría de dar muerte a ella y a Leonardo si llegara a tener noticia de las relaciones que ambos mantienen¹⁵⁷. En *El mármol de Felisardo* Doristeo muestra su preocupación por el honor de su hija¹⁵⁸. En *El galán escarmentado* el padre sigue teniendo responsabilidad sobre su hija aun habiéndose ella casado, e incluso por motivos de venganzas de honor llega a discutir con el esposo¹⁵⁹. En *La bella malmaridada* se especifica que la deshonor de la mujer casada cae también sobre padre y hermano¹⁶⁰.

El hermano, garante y vigilante de la honra de la mujer, y brazo ejecutor de su venganza. En sustitución del progenitor, o junto a él, el hermano tiene también como competencias la vigilancia y la venganza de la honra de la mujer. Acabamos de mencionar el ejemplo de *La bella malmaridada*. En otras obras, como *El casamiento en la muerte*, la situación es similar. En *La traición bien acertada* se muestra el caso de un personaje, don Antonio, quien agravió a un hombre que se había jactado de haber tenido relaciones con su hermana¹⁶¹. Pero en todos los textos no se indica que todas

¹⁵⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 207a.

¹⁵⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 70-71.

¹⁵⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 161b, 163b.

¹⁵⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 356a y b, 358a y b.

¹⁵⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 137b, 138a.

¹⁶⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 643a.

¹⁶¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 38a, 39a.

las mujeres se hallen de acuerdo con esa función que se atribuye al propio hermano. En *El enemigo engañado* Gerardo acusa a su hermana Laurencia de romper el honor de la familia, pero ella rechaza que tenga potestad sobre sus propios actos, que tenga derecho a pedirle cuentas de su actuación, dado que, indica, no es su marido; si bien Gerardo explica cuál es la función de cada uno de esos individuos en la defensa del honor de la mujer: al hermano le corresponde la custodia del honor de la soltera; al marido, el de la casada; concepción esta que es rechazada por Laurencia¹⁶².

El marido, garante y vigilante de la honra de la esposa, y brazo ejecutor de su venganza. Es una idea que se defiende en *El enemigo engañado*, como acabamos de comprobar. Es el papel que asumen los esposos que figuran en todas las comedias del destierro, aunque varía el hincapié que se hace en ese cometido del marido y la intensidad con que cada uno desempeña su papel, y la forma y vías empleadas para dar solución a los conflictos que se crean. El tópico está sólo en la atribución genérica de esas funciones convencionales. El motivo aparece en *Las ferias de Madrid*, en *Los comendadores de Córdoba*...

El desafío. El reto, el desafío como medio de obtener una venganza de honra es motivo habitual que encontramos en estas obras. Las causas pueden ser variadas, y no siempre se liga al tema del honor. Puede haber un desafío por celos, como acontece en *Belardo el furioso*, en la cual Belardo desafía a Nemoroso, pero por esta razón, y porque le ha quitado la novia, con consentimiento de esta misma¹⁶³ (es, pues, desafío de amor, unido al tema de las relaciones amorosas). En otras ocasiones su enlace directo con el tema del honor es claro y evidente. Tal acontece en *La traición bien acertada* en la que incluso se justifica su aceptación con referencias a las leyes de honor¹⁶⁴, o en *El remedio en la desdicha*, en la que el

¹⁶²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 111, 111b-112a, 112a. En esta obra, pues, la convención no se muestra consolidada, dado que, como decimos, Laurencia manifiesta su oposición a esa concepción, y el propio padre de ella tampoco da tanta importancia a la intervención que debe tener el hermano en conflictos de esta índole.

¹⁶³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 87-88.

¹⁶⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 57b.

reto tiene como objetivo la recuperación de una honra que se cree perdida¹⁶⁵.

El duelo. Tras el reto, el duelo puede hacer acto de presencia en los argumentos. No siempre se une al tema del honor. En *Los celos de Rodamonte* se manifiesta el deseo de obtener venganza a través del duelo, pero no se habla de honor¹⁶⁶. En *Los locos de Valencia* aparece el motivo del duelo y de la muerte tras duelo, pero es consecuencia no del honor sino de la disputa amorosa, está relacionado con el amor¹⁶⁷. En *La traición bien acertada* Gerardo y Don Antonio mantiene duelo ligado a la historia amorosa¹⁶⁸. En *La serrana del Tormes* figura un duelo aparentemente de honor, pero en realidad motivado por la disputa de una dama¹⁶⁹. En *El caballero del milagro* se quiere evitar duelo originado por problemas de amores¹⁷⁰. Similar situación hallamos en *El favor agradecido*¹⁷¹. En *Los celos de Rodamonte* se inserta un duelo de celos, cortado por la dama¹⁷². Hay textos que ofrecen una situación intermedia, y el motivo se enlaza a medias con los temas del honor y del amor. Así acontece en *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*, en la cual Jelandro convierte un duelo de amor en duelo de honor¹⁷³. En otras piezas el duelo es ya decididamente de honor. Así, en *La serrana del Tormes* Antandro, padre de Alejandro, habla del honor en el duelo¹⁷⁴. En *El caballero del milagro* aparece un duelo trabado por intentar defender el buen nombre, la honra, de una mujer¹⁷⁵. En *La serrana de la Vera* con el duelo culmina una afrenta¹⁷⁶.

¹⁶⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 144ab.

¹⁶⁶Cf. ed. cit. *supra*, p. 276b.

¹⁶⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 65.

¹⁶⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 62ab.

¹⁶⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 437b-438a, 439b, 442b.

¹⁷⁰Cf. ed. cit. *supra*, p. 150b.

¹⁷¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 477b.

¹⁷²Cf. ed. cit. *supra*, p. 301.

¹⁷³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 254b, 255b.

¹⁷⁴Cf. ed. cit. *supra*, p. 443a.

¹⁷⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 159b.

¹⁷⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 220a y b, 241a.

En *Los comendadores de Córdoba* se indica que el honor robado se recobra con el duelo¹⁷⁷. No obstante, el duelo no es siempre motivo de obligada aparición. En *La bella malmaridada* se encuentra un caso que en otros textos hubiera llevado a un reto y un duelo consiguiente¹⁷⁸, y, sin embargo, aquí no se adopta esa solución. En la misma *Los comendadores de Córdoba*, tras esa indicación de que la venganza se consigue tras un duelo, el Veinticuatro termina matando sin él a sus ofensores¹⁷⁹.

La muerte como reparación de las ofensas. La venganza puede concluir con la muerte, reparadora, en este caso, de las ofensas recibidas. Es motivo no siempre unido al honor, sino también, a veces, a las relaciones amorosas, y, en concreto, al tópico del desengaño amoroso, en cuyo final queda convertida. Tal hallamos en *Belardo el furioso*¹⁸⁰. En otras ocasiones su ligazón al tema del honor es absoluta. Así, en *El hijo venturoso*¹⁸¹, en *Los comendadores de Córdoba...* A veces se detectan defensas teóricas de esa solución. En *La bella malmaridada* (Mauricio y el Conde proclaman que la ley humana manda que el agravio se pague con la muerte¹⁸²), en *La serrana de la Vera* se indica que el ofensor de un individuo merece morir¹⁸³. El motivo es decididamente adoptado en algunos de los textos. En *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* Valentín muestra su deseo de vengarse de Uberto, por haber sido la causa del destierro de su madre, y lo mata, con lo cual, se indica, de esa forma queda reparado su honor y el del rey¹⁸⁴. En *El leal criado* Galerio, el padre, afirma que la mujer debe morir para pagar su infamia, que la muerte lava el honor¹⁸⁵. En *La bella malmaridada* Leonardo, cuando teme por su honor, empuña una daga, con lo cual

¹⁷⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 47b.

¹⁷⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 633a.

¹⁷⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 56a, 57.

¹⁸⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 87-88.

¹⁸¹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 185b, 186a.

¹⁸²Cf. ed. cit. *supra*, p. 632.

¹⁸³Cf. ed. cit. *supra*, p. 212ab.

¹⁸⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 449a, 455.

¹⁸⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 164b.

Lisbella entiende que desea matarla para lavar su honra¹⁸⁶. En *La bella malmaridada* se menciona la muerte como solución de los agravios¹⁸⁷. En *Los comendadores de Córdoba* la muerte de todos los implicados, y hasta de los testigos (criados, animales, hasta un papagayo) termina con la deshonor¹⁸⁸. En *El Marqués de Mantua* el rey, mal aconsejado, decide matar a Valdovinos para gozar a Sevilla, y, al final, recibe la muerte, por orden del emperador, quien lo manda decapitar (al ser un rey el código de la monarquía teocéntrica y el de la jerarquización social impiden que entren en funcionamiento los motivos de la venganza y la muerte en duelo), como castigo a sus malas acciones¹⁸⁹. En otras obras la solución es menos radical. El motivo figura. Se habla de la muerte como final de los agravios. Incluso alguna muerte puede llegar a aparecer como incidente de la acción. Pero en el argumento no se llega en todos los casos a adoptar esta salida. Incluso hay piezas en las que, en parte de su texto, el motivo de la muerte no pasa de ser una simple mención generadora de procesos climáticos, la muerte queda, muchas veces, convertida en una amenaza que genera tensión en las comedias, pero que, en última instancia, por diferentes razones, es rechazada por los personajes o por el autor que decide no insertarla, al menos en su totalidad, en el argumento de la respectiva pieza que compone. Así, en *Los embustes de Fabia*, el senador se queja de su deshonor, pero se muestra incapaz de defender directamente su honor, por lo que pide a Lelio que mate en secreto a su esposa, si bien, en última instancia, declara que se conforma con acabar con su mujer dentro del pensamiento, pero no en la realidad¹⁹⁰; y, más adelante, el matrimonio protagonista decide darse la muerte para no sucumbir ante las pretensiones del emperador, que les suponen la deshonor, pero en realidad sólo el marido, el senador, la recibe realmente dado que ella finalmente se salva, con lo que el final feliz, su matrimonio con Vitelio, el hombre a quien realmente quería, puede hacer acto de

¹⁸⁶Cf. ed. cit. *supra*, p. 630a.

¹⁸⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 632.

¹⁸⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 57-58.

¹⁸⁹Cf. ed. cit. *supra*, p. 189a.

¹⁹⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 81b, 83a, 83b, 87a.

presencia en el desenlace¹⁹¹. En *El hijo de Reduán* Gomel mata el rey, de quien toma injustamente venganza por creer, según le ha dicho, insidiosamente, la reina que aquél va a ordenar su muerte; y, al enterarse de la maquinación tramada por la reina, quiere vengarse de ella, si bien Reduán le aconseja que se limite a aplicar la legalidad para castigar el delito, solución que es aceptada por él¹⁹². En *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* Uberto, despechado por la reina a la que ha requerido, sin éxito, de amores, la acusa de haber sido infiel al rey, con lo cual el monarca, engañado, decide, no matarla, pese a una idea, en este sentido, inicial, sino enviarla al destierro¹⁹³. En *Carlos el perseguido*, pese a anunciar el Duque que la adúltera morirá, pese a manifestarse que "vuestra muerte solamente / el honor que pierdo cobra", a la hora de la verdad, la solución no pasa de ser un divorcio del Duque que rechaza a la Duquesa¹⁹⁴.

Rechazo de la muerte como solución. En otras comedias la muerte no sólo no se acepta siempre como salida sino que es abiertamente recusada por los agonistas. En *Los celos de Rodamonte*, tras sugerirse la posibilidad de adoptar el motivo, se dice que, a la vista del valor y la disposición mostrado por el afectado, es mejor matarlo "de palabra, / y no le matéis de obra"; y una disputa por la dama entre Rodamonte y Mandricardo se resuelve, en lugar de a través de un duelo, con el acuerdo de dar a elegir a la dama, quien, en definitiva, decide quedarse con el segundo, paradójicamente el supuesto ofensor¹⁹⁵. En *El caballero del milagro* se relata la historia de un hombre que, por un problema de engaños con la mujer a la que tiene como su pareja, prometió matar a otro, y a quien tratan de convencer de que tal solución es absurda¹⁹⁶. En *El remedio en la desdicha* Zoraide, a petición de Narváez, perdona a Abindarráez, a

¹⁹¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 108b, 109a.

¹⁹²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 323, 325-327, 333.

¹⁹³Cf. ed. cit. *supra*, pp. 425b, 426a, 426b, 427a, 427b, 429.

¹⁹⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 321a, 320a, 323a, 323-324.

¹⁹⁵Cf. ed. cit. *supra*, pp. 280a, 303.

¹⁹⁶Cf. ed. cit. *supra*, p. 150a.

pesar, incluso de su honor, dado que se establece que los yerros de amor siempre son perdonables por encima del propio honor¹⁹⁷.

El matrimonio como final, y cierre, de los conflictos de honra. Una de las salidas que en repetidas ocasiones se busca en las comedias del destierro para dar por concluido un conflicto de honor y de honra es el matrimonio. Un matrimonio que puede terminar por legalizarse con una ceremonia oficial externa, con una boda. Pero al que puede llegarse también, siguiendo la convención propia del código del amor característico de la comedia nueva, con el mero acto de otorgar el varón la palabra de esposo a la mujer. En *El hijo venturoso* un matrimonio concluye con el conflicto de honor puesto de manifiesto por Lavinio, el padre de la dama; el hijo de madre soltera busca y desea el casamiento de sus padres para acabar con su deshonor¹⁹⁸. En *La infanta desesperada* la mujer deshonrada contrae matrimonio y evita la deshonor¹⁹⁹. En *El casamiento en la muerte* la honra del padre alcanza al hijo ilegítimo, pero sólo llega a su plenitud cuando, muerto el conde, el padre del protagonista, que previamente había manifestado su deseo de desposar a la madre de él, se celebra la ceremonia oficial de matrimonio²⁰⁰.

Soluciones para los conflictos de honra que se mantuvieron al margen del código. En las comedias del destierro es posible encontrar propuestas de solución para los conflictos de honra que nunca llegaron a pasar al código consolidado del tema del honor. Algunas rechazaron completamente el motivo de la muerte. Tal sucede en *El perseguido*, en la cual Casandra pregunta al duque por el castigo que él daría a quien se atreviera a manchar su honor, pregunta que presupone y resalta la inexistencia de una convención conocida y establecida de antemano²⁰¹ (de hecho el duque contesta que un castigo sería la respuesta, pero no especifica cuál sería la naturaleza exacta de la pena a imponer); y en la cual el duque

¹⁹⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 153b.

¹⁹⁸Cf. ed. cit. *supra*, pp. 207b, 222a.

¹⁹⁹Cf. ed. cit. *supra*, p. 246b.

²⁰⁰Cf. ed. cit. *supra*, pp. 91a, 93.

²⁰¹Cf. ed. cit. *supra*, p. 273.

siempre hace gala en temas de honor de un comportamiento racional, no impulsivo, y utiliza en tales asuntos el destierro como correctivo de comportamientos incorrectos, no la muerte²⁰². En *El favor agradecido* la reina llega a perdonar a Astolfo, pese a haber matado éste a su pareja, por juzgar a Amor responsable de la situación²⁰³. En *El leal criado* se menciona el motivo de la muerte como salida, pero se rechaza expresamente por no haber "ley que lo mande así"²⁰⁴.

Soluciones sorprendentes al margen del código. Otras propuestas conllevaban salidas violentas, incluso muertes, para los problemas. Pero muertes otorgadas de forma un tanto extraña, inclusive sorprendentes, si se toma como referente el código definitivo del honor que integrará la poética consolidada de la comedia nueva. En *El mesón de la corte* se cuenta el caso de un padre que perdió a su hija al ser ésta raptada por un hombre, y, en lugar de salir clamando por su honor, siente una gran pena y, para olvidar el asunto, decide pasar a las Indias²⁰⁵. En *La traición bien acertada*, a pesar de afirmarse que la herida de honra nunca sana, Policena indica que olvida su deshonor²⁰⁶ (luego no otorga al problema importancia fundamental, pues, de hacerlo, no podría eludirlo). En *Las ferias de Madrid* el conflicto de honor creado por Violante, como reacción a las anteriores infidelidades de su esposo, Patricio, es resuelto por Belardo, el padre, con la muerte de Patricio, auténtico causante de la situación²⁰⁷. En *El leal criado* se trama acabar con la vida de una mujer, a la que se juzga acreedora, por estar infamada, de la muerte, con una emboscada que se le tendería en el camino²⁰⁸. En *El galán escarmentado* el viejo no es el sensato defensor del honor, sino el alocado que al final, en apariencia, reconoce su error y pide disculpas, pero que, en realidad, es un

²⁰²Cf. ed. cit. *supra*, pp. 275-276a, 294b,

²⁰³Cf. ed. cit. *supra*, p. 505a.

²⁰⁴Cf. ed. cit. *supra*, pp. 166a, 169a, 170b, 174b.

²⁰⁵Cf. ed. cit. *supra*, p. 289a.

²⁰⁶Cf. ed. cit. *supra*, pp. 43b, 47a.

²⁰⁷Cf. ed. cit. *supra*, pp. 104, 106.

²⁰⁸Cf. ed. cit. *supra*, p. 165a.

traidor que desea resolver el conflicto apuñalando a su yerno; Ricarda culpa a Celio de la pérdida de honra y marido, pero, en definitiva, termina casándose con él y así concluyen las disputas²⁰⁹.

En la realidad concreta de las comedias los tópicos, los motivos recurrentes, aparecen agrupados. En las obras del destierro no es habitual que tales agrupaciones ofrezcan el catálogo completo de rasgos que se integran en el código del tema en su versión más completa, fijada, consolidada y desarrollada. Antes lo advertíamos. En el resumen de los motivos detectables en cada una de las obras que componen el *corpus* de textos seleccionados, que incluimos a continuación, queda esta realidad suficientemente puesta de manifiesto. En él quedan señaladas las obras que incluyen motivos, aquellas en las que hay una mayor aproximación al código maduro, y aquellas en las que la intervención del tema del honor se reduce a simples menciones superficiales, casi decorativas, meros testimonios de una simple preocupación-convencción (o convencción-preocupación) social externa, sin auténtica funcionalidad:

***Los hechos de Garcilaso (1579-1583?).* No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la defensa del honor; el incumplimiento de promesa de matrimonio; el desafío; el duelo.

1. *El molino (1585-1595).* Menciones.

2. *Belardo el furioso (1586-1595).* No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la falta de correspondencia genera deshonra; la venganza por ofensas de amor; la ofensa de honra ligada al desengaño amoroso; el desafío (por celos); la muerte como reparación de ofensas.

3. *Las burlas de amor (1587-1595).* No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por el honor; el matrimonio como solución para los conflictos de honor; soluciones al margen del código.

4. *Los celos de Rodamonte (1588-1595).* No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como el incumplimiento de una promesa de matrimonio deshonra a la mujer; la venganza por celos; el duelo (sólo mencionado); rechazo de la muerte como solución;

²⁰⁹Cf. ed. cit. *supra*, pp. 138b, 152a.

soluciones al margen del código (la dama elige su pareja y resuelve la disputa).

5. *Los embustes de Fabia* (1588-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra; la venganza de sangre (aunque no puesta en práctica); la muerte por honor; soluciones al margen del código (el suicidio en lugar de venganza de sangre de otro, si bien es excusa para que la mujer se pueda casar con otra persona).

6. *El ganso de oro* (1588-1595). Menciones.

7. *El hijo de Reduán* (1588-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra; la venganza; la muerte como reparación de las ofensas; soluciones al margen del código (renuncia a la venganza). Acercamiento funcional y de forma de uso y presentación de los motivos a la versión más desarrollada del código.

8. *El hijo venturoso* (1588-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como a preocupación por la honra y defensa del honor; honra y honor ligados a la clase social y al dinero; el incumplimiento de una promesa de matrimonio deshonra a la mujer; la venganza; el rechazo de la venganza; el padre como encargado de velar por el honor de su hija; el matrimonio como solución para los problemas de honor; la muerte como reparación de ofensas; soluciones fuera de código (si no es posible contraer matrimonio con el novio propio, la mujer ha de buscarse otro; el suicidio en lugar de venganza de sangre que recaiga sobre otro).

9. *La infanta desesperada* (1588-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la falta de correspondencia amorosa genera deshonra; el matrimonio elimina la deshonra de la mujer.

10. *El mesón de la corte* (1588-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como soluciones atípicas sorprendentes al margen del código (ante el rapto de su hija, el padre se va a las Indias); la recuperación de la hija perdida supone también la recuperación de la honra.

11. *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595). Motivos sueltos, tales como preocupación por el honor y la honra; hijos ilegítimos que se sienten deshonrados; ofensa de honra (el

adulterio); venganza; muerte como castigo para el adulterio (propuesta pero no llevada a la práctica); muerte del ofensor; soluciones al margen del código (al que incita al adulterio se le denomina loco, pero el honor no se menciona; destierro como fin de ofensa de honra). Pero se observa la presencia de un proceso de mayor convencionalización. No hay código completo orgánico, pero el uso, tratamiento y función de los motivos insertados coinciden con la versión más desarrollada del código.

12. *El príncipe melancólico* (1588-1595). Menciones.

13. *La traición bien acertada* (1588-1595). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar. Motivos como preocupación por, y teorización sobre, el honor; ofensa de honra; leyes y obligaciones del honor; el hermano, garante y vigilante de la honra de la mujer; venganza; el desafío; duelo (pero de amor); muerte del ofensor; soluciones atípicas al margen del código (el duelo concluye con la simple excusa de que uno de los implicados lo solicite).

14. *El verdadero amante* (1588-1595). Menciones.

15. *Las ferias de Madrid* (1589). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar. Motivos como la preocupación por, y teorización sobre, el honor; ofensa de honra (adulterio); venganza (de honra); duelo (juzgado no necesario); padre obligado a defender el honor de la hija aun habiendo marido; el marido como garante y vigilante del honor de la mujer; muerte como solución al conflicto; solución sorprendente, pero seria, al margen del código.

16. *El Grao de Valencia* (1589-1590). Menciones.

17. *Carlos el perseguido* (1590). No hay código orgánico, sino motivos sueltos (con vacilaciones, incluso, en las propuestas ofrecidas), como la preocupación por y defensa de la honra; la falta de correspondencia amorosa genera deshonor; las quejas de honra; el adulterio como ofensa de honra; la venganza; racionalidad en la adopción de soluciones; la muerte como medio de devolver la honra (mencionado); soluciones al margen del código (salidas sin fijación para problemas de honra –se mencionan castigos para la ofensa, pero no se especifican la naturaleza de los mismos–; el destierro como castigo final de una ofensa de honor).

18. *El príncipe inocente* (1590). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como el de la falta de correspondencia amorosa como generadora de deshonor (un hombre propone matrimonio a dos mujeres a la vez).

19. *La ingratitud vengada* (1590-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos como la preocupación por la honra; la deshonor por falta de correspondencia amorosa; soluciones al margen del código (final feliz sin muertes).

20. *Los locos de Valencia* (1590-1595). Menciones y algún motivo suelto, como el duelo, pero consecuencia de la disputa amorosa, no del honor.

21. *La serrana del Tormes* (1590?-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra (especialmente en la figura del viejo –pero la dama no acepta su autoridad–); la venganza; el duelo de honor (pero por una dama).

23. *El enemigo engañado* (1590-1598). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como el hermano, garante y vigilante de la honra de la mujer (pero la hermana no acepta esta concepción, dado que ese papel se reserva, afirma ella, al marido); la palabra de matrimonio evita deshonor.

24. *Los amores de Albanio y Ismenia* (1591-1595). Menciones.

25. *El dómine Lucas* (1591-1595). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la venganza (de amor); el duelo (de celos); soluciones al margen del código (la mujer puede casarse con quien sea su preferido).

26. *El caballero del milagro* (1593). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, y soluciones atípicas, tales como la defensa del honor de la mujer; el duelo (pero se intenta evitar); rechazo de la muerte como salida del conflicto.

27. *El favor agradecido* (1593). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la falta de correspondencia generadora de deshonor; la venganza; el duelo; soluciones al margen del código.

28. *El soldado amante* (1593-1595). Menciones.

29. *Laura perseguida* (1594). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por el honor; la falta de

correspondencia amorosa genera deshonra; la promesa de matrimonio evita la deshonra; la venganza; la muerte como solución (mencionada en teoría, pero no aplicada).

30. *El leal criado* (1594). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, sin convencionalizar, tales como la preocupación por la honra; la venganza; el padre, responsable del honor familiar, garante y vigilante de la honra de la hija, y brazo ejecutor de su venganza; la muerte como medio de borrar la infamia de la mujer (pero el padre no desea ser ejecutor del remedio, sino que encarga a otro que tiendan a su hija una trampa); rechazo de la muerte como solución; soluciones sorprendentes al margen del código.

31. *El maestro de danzar* (1594). No hay código orgánico, sino menciones y motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra, y la defensa de la misma.

32. *San Segundo de Avila* (1594). Menciones.

33. *El mármol de Felisardo* (1594?-1598?). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra (positiva, alejada de duelos y ofensas); la falta de correspondencia amorosa genera deshonra; la palabra de matrimonio evita la deshonra; el padre como garante y vigilante del honor de su hija. Junto a ello encontramos un conjunto de teorías, de teorizaciones sobre el honor.

34. *Los donaires de Matico* (antes de 1596). Menciones

35. *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas* (antes de 1596). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar. Motivos como la venganza (de honor); el reto (se puede rechazar); el duelo (de amor); soluciones al margen del código (perdón de las ofensas).

36. *El casamiento en la muerte* (1595-1597). No hay código orgánico, sino motivos sueltos (muchos de ellos situados fuera del código), tales como la defensa del honor; el hijo ilegítimo deshonra; la deshonra del padre recae sobre el hijo; el matrimonio como final de los conflictos de honra y restaurador de la honra de los hijos ilegítimos; el hermano como garante y vigilante del honor de la mujer; rechazo de la muerte (encierro del novio de la hermana del rey, causante de la deshonra de la mujer); el matrimonio como final de

los conflictos de honra; soluciones al margen del código (perdón real).

37. *Jorge Toledano* (1595-1597). Menciones. Algún motivo suelto, como la preocupación por el honor.

38. *La francesilla* (1595-1598). Menciones y algún motivo suelto como la falta de correspondencia amorosa generadora de deshonor (la pérdida de la mujer que se pretende causa menoscabo en la honra –más bien "honrilla"–, pero, ante ello, sólo se piden explicaciones verbales).

39. *El galán escarmentado* (1595-1598). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar en su totalidad, con dudas, fluctuaciones y propuestas alternativas, pero con soluciones que se integrarán en la versión definitiva. Motivos como la ofensa de honor; la venganza; el rechazo de la venganza; el padre responsable de la hija, aun estando casada; la disputa de honor; el matrimonio como fin de la deshonor; la muerte del ofensor lava la ofensa (mencionado); el adulterio exige la muerte de la adúltera y del ofensor (pero el padre afirma que adoptar esta solución implicará responder ante la justicia); soluciones sorprendentes al margen del código (muerte del ofendido, no del ofensor, a manos del padre).

40. *La serrana de la Vera* (1595-1598). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar en su totalidad, con dudas, fluctuaciones y propuestas alternativas, pero con soluciones que se integrarán en la versión definitiva. Motivos como preocupación y defensa de la honra, definiciones teóricas, pero con discusiones; la ofensa de honor; la venganza (ante una muerte causada); el duelo; la muerte como final de los agravios.

41. *La bella malmaridada* (1596). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar en su totalidad, con dudas, fluctuaciones y propuestas alternativas, pero con soluciones que se integrarán en la versión definitiva. Motivos como la preocupación por el honor; la mujer, fuente de la deshonor; la mujer debe velar su honra y la de su marido; el honor frena el amor; la ofensa de honor; la deshonor de la mujer casada afecta a padres y hermanos; el padre y el hermano como garantes y vigilantes del honor de la mujer; la muerte como solución a la deshonor y final de las ofensas (en el matrimonio tal solución afecta a la mujer, no para

el hombre, aunque todavía se discute, es ta posición –luego está sin asentar–).

42. *Los comendadores de Córdoba* (1596). Código con alguna fluctuación, pero bastante completo y fijado, aunque sin consolidación absoluta. Propuestas características de la etapa más madura. Versión de los tópicos, usos, tratamientos y funciones coincidentes con el periodo de mayor desarrollo. Exageración de caracteres (aunque motivada, en parte, por la leyenda en la que se basa el argumento de la obra). Motivos como la preocupación por y defensa de la honra y el honor (la honra supremo bien); definiciones, y teorización, del honor; la mujer, fuente de la deshonra; la ofensa de honor (adulterio); las leyes del mundo (leyes de honor); las quejas contra obligaciones de la honra; la deshonra enfurece al deshonrado; la venganza; el reto y el duelo (no se aplican, aunque se mencionan); el marido como garante y vigilante del honor de la mujer; la muerte, a espada, de los ofensores como solución (con o sin duelo); la muerte sangrienta de todos los testigos del agravio (hasta los animales); la muerte de ofensores devuelve la honra al ofendido; sanción real del resultado.

43. *El Marqués de Mantua* (1596). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la ofensa de honra (muerte del amado a manos del pretendiente rechazado); venganza, pero a través del castigo impuesto por el emperador, a través de la aplicación de la justicia; la muerte como reparación de ofensas; soluciones al margen del código.

44. *El remedio en la desdicha* (1596). Código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar en su totalidad, con dudas y fluctuaciones, pero con propuestas que se integrarán en la versión definitiva. Motivos como la preocupación por el honor; teorizaciones como la defensa de la obligación de respetar el honor; la ofensa de honor; la venganza de honor; las leyes de honor; el desafío; el duelo (se corta a través del recurso a la satisfacción); rechazo de la muerte como solución; soluciones al margen del código (el matrimonio, se indica, no es mejor que la deshonra si se contrae con disgusto; el perdón, no la muerte, como solución del conflicto).

45. *Las Batuecas del Duque de Alba* (1598-1603).
Menciones.

*****La viuda valenciana***.(1595-1599). No hay código orgánico, sino motivos sueltos, tales como la preocupación por la honra; la falta de correspondencia genera deshonor, la venganza de honor (por falta de correspondencia).

Del examen de este resumen podemos extraer algunas conclusiones dignas de resaltar. La primera hace referencia al empleo que se hace del tema del honor en el conjunto de las comedias del destierro. Como antes indicamos, y ahora queda más puesto de manifiesto, todas estas piezas contienen el tema del honor, aunque hay variaciones en el uso, la importancia y el tratamiento que se le concede en cada una. Pero no en todas figura el código completo y organizado del tema que fue convertido en constituyente básico de la comedia nueva como género. Los textos en los que el código aparece son minoría. Predomina la inserción de motivos sueltos, en ocasiones aislados, que incluso carecen de la misma funcionalidad o del mismo planteamiento y final, de la misma apariencia y utilización, que en los textos en los que figura el código maduro.

La segunda conclusión hace referencia a la cronología que poseen las comedias. En las obras es posible detectar cómo en los textos más antiguos, excepción hecha de *Los hechos de Garcilaso*, la desvertebración del tema del honor es la situación dominante. A medida que vamos avanzando en los años se acentúa el proceso de consolidación. De los motivos aislados, o sueltos, se va pasando progresivamente al sistema más cerrado, al conjunto de rasgos tópicos y recurrentes, al código dotado de una apariencia similar, de caracteres que tienen planteamientos y funciones semejantes en obras distintas. En el apartado siguiente, dedicado a la cronología propiamente dicha, tendremos ocasión de insistir y profundizar en estos últimos hechos, de comentarlos con mayor detenimiento.

La tercera conclusión, en fin, hace referencia a los motivos a los que con más insistencia se acude. A lo largo de los textos se muestran tópicos que en repetidas ocasiones son insertados en los argumentos, con, tras las dudas y vacilaciones que pudieran ser pertinentes, similar planteamiento, funciones reiterativas, hasta

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

convertirlos en rasgos verdaderamente recurrentes que serán sistemáticamente integrados en el código definitivo. Son los caracteres que se van a sentir como auténticamente definidores del código, aquellos que lo van sustancialmente a configurar. Sucede con la preocupación por y defensa de la honra y el honor, la ofensa de honra, las leyes del honor, la venganza, padre, hermano y marido como garantes y vigilantes del honor y la honra de la mujer; el desafío, el duelo, la muerte, a espada, como reparación de las ofensas. Todos en las comedias del destierro no aparecen sistemáticamente juntos. Todos no ofrecen siempre la misma versión, ni a ellos se les encomiendan los mismos cometidos. Hay vacilaciones de uso, discusiones sobre ellos, dudas. Hasta que, por determinadas razones, de las que nos ocuparemos, unas opciones prevalecen sobre otras, imponiendo así al código una configuración que será la que ofrecerá en la etapa de consolidación y madurez de la comedia nueva como género. La creación del tema, pues, es consecuencia de un proceso paulatino. Las comedias del destierro, con su testimonio, así permiten asegurarlo.

3. De tema secundario a contenido principal: cronología de un cambio básico

Del resumen que en las páginas anteriores hemos tenido ocasión de incluir se pueden extraer otras conclusiones, distintas a las hasta ahora presentadas. Se puede observar cómo se ha ido progresivamente efectuando la inclusión en los textos de tópicos que iban a tener parte fundamental en el código desarrollado del tema del honor. Cómo el tema del honor va paulatinamente adquiriendo una mayor importancia en el conjunto de los ingredientes utilizados para efectuar la composición de los textos. Y cómo el propio código va sucesivamente tomando cuerpo y adquiriendo fijación, hasta adentrarse en los caminos que habían de llevar a su consolidación definitiva.

Todo ello es consecuencia, producto, tiene lugar a través de un proceso en el que es posible individualizar todo un conjunto de etapas fundamentales. Son, esencialmente, tres.

En la primera encontramos un grupo de textos en el cual no es posible detectar todavía obras que contengan un código mínimamente organizado. Son piezas en las que predominan las menciones o la inserción de motivos aislados, muchos de los cuales quedan ligados, no al tema del honor sino a otros, el amor esencialmente, y parte de los cuales poseen configuraciones, funciones y soluciones diferentes a las que serán propios del código desarrollado. Serían las obras compuestas, dejando a un lado *Los hechos de Garcilaso*, concluida antes, en los primeros años del destierro, o en los momentos inmediatamente anteriores a él,

aquellas que Morley y Bruerton²¹⁰ fechan entre 1588 (o, antes, 1586 como año posible más temprano) y 1594. Serían las comedias ubicadas, en la relación que nosotros antes hemos proporcionado, entre los números uno y treinta y cuatro. De todas estas tan sólo en tres es observable una aproximación, siquiera incompleta, con carencias de vertebración y con soluciones sorprendentes o atípicas al margen de la convención posterior, a lo que después será el código del honor de la comedia nueva: *Ursón y Valentín* (1588-1595), y, sobre todo, *La traición bien acertada* (1588-1595), y *Las ferias de Madrid* (1589).

En la segunda etapa el código completo no llega enteramente a aparecer. Pero aproximaciones bastante apreciables se insertan en los textos. Todavía con vacilaciones, con dudas, con soluciones que no tendrían cabida en el código desarrollado, con discusiones. Es un momento en el que se acrecienta la preocupación de los personajes por la honra y el honor, sus deseos de mencionarlo y proclamar su interés por él, en el que aumentan las disputas y enfrentamientos, antes también existentes, pero menos generalizados, sobre concepciones de la honra y del honor. Es el periodo en el que el tema empieza a ser, con carácter más general, verdaderamente resaltado en los argumentos. Abarcaría el tiempo que transcurre entre 1594 y 1596. En época de consolidación progresiva, en la que se ensayan soluciones y se van limando caracteres y adoptando posturas que después pasarán al código definitivo. En ella se compondrían las piezas situadas en los lugares numerados desde el treinta y cinco hasta el cuarenta de nuestra anterior relación.

En la tercera etapa se incluirían las comedias escritas en torno al año 1596, el que recoge y refleja las últimas experiencias del destierro, el que marcó el tránsito entre el final de éste y el regreso del Fénix, ya libre de condena alguna, a su tierra de Madrid, a la corte

²¹⁰Continuamos utilizando la cronología de Morley y Bruerton anteriormente citada. Precisiones a las fechas de algunas obras pueden encontrarse en Juan Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" (publicado en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 153-223), pp. 209-220.

que ya tanto añoraba. Serían los textos situados en la relación entre los puestos cuarenta y uno y cuarenta y cuatro. En ellos el proceso de consolidación se acrecienta, de fijación de caracteres, de vertebración. En ellos el tema se convierte cada vez más en importante, se localiza entre los principales, si no es el principal. Entre ellos se sitúa uno que, por vez primera, ofrece una versión del código que se aproxima a la que será convertida en constituyente definitivo de la comedia nueva, *Los comendadores de Córdoba* (1596). De esta obra Antonio Rey²¹¹ llega a afirmar que:

"El honor, el más poderoso y formidable móvil de la tragicomedia barroca, está ya plenamente concebido y dotado de todas sus funciones dramáticas". "Esta tragicomedia lo muestra ya plenamente consolidado",

en lo cual puede tener parte de razón, aunque tal vez cabría hacer algunas puntualizaciones. En ella hay motivos totalmente configurados y con todas sus funciones propias, como la venganza. Pero se omiten otros que se integrarán habitualmente en la versión más completa y desarrollada del código, como el uso exacto y correcto, de la justicia poética para justificar el desenlace de los hechos, la solución del conflicto (la muerte de criados y animales no parece verdaderamente aceptable, ni siquiera, dentro de los límites habituales del código). Y se incurren en exageraciones (el caso que acabamos de citar, la excesiva extensión de la venganza) que estarán totalmente ausentes en las versiones posteriores más utilizadas del código, exageraciones, bien es cierto, que estaban incluidas en la propia leyenda de la que parte Lope para extraer el argumento de la comedia, leyenda que sería conocida por el espectador y que el dramaturgo se sentiría obligado a respetar. No obstante, la importancia de la obra en la historia del surgimiento del código del honor es evidente. Es la primera en la que los principales motivos, con sus tratamientos y funciones propios, se pueden identificar

²¹¹Cf. Antonio Rey Hazas, "*Los comendadores de Córdoba: Hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca*", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 413-427. La cita en pp. 423 y 424.

juntos, formando ya un todo, un conjunto sistemático, orgánico. Pese a ello, la consolidación del código no es absoluta en esta etapa. Tenemos una versión casi definitiva. Pero sólo una. En las otras comedias de este año el código completo y vertebrado sigue sin aparecer. Hay aproximaciones mayores que las detectables en momentos anteriores. Pero únicamente importantes, sí, aproximaciones. De hecho la consolidación definitiva se alcanza después de la época del destierro. Prueba de ello es que las otras dos comedias que hemos tomado en consideración, *Las Batuecas del Duque de Alba* (1598-1603) y *La viuda valenciana* (1595-1599), ligadas al destierro pero quizás posteriores a él, al menos una de ellas, siguen sin ofrecer una versión consolidada del código del honor. El tema figura, pero en una versión que coincide con la que encontramos en piezas de más temprana composición.

En todas las etapas de la trayectoria que acabamos de describir el tema del honor ha sido tratado, frente a algunas interpretaciones que se han querido proponer, en serio. No se observan razones de peso que permitan aceptar la propuesta, planteada en alguna ocasión, de la posible intervención de la comicidad en la fase de formación del código, de la posibilidad de que Lope en las primeras comedias en las que incluye el tema del honor, haya hecho un uso cómico o paródico de él. Algunos investigadores, como McGrady, han llegado incluso a sugerir que lo característico del tratamiento del honor en las comedias compuestas en la primera etapa de creación de Lope de Vega es su uso cómico, el deseo, puesto de manifiesto por su autor, de, a través de ese contenido, burlarse del tema, parodiar sus tópicos, haciendo así reír al espectador. En *Las ferias de Madrid* se ha visto plenamente plasmada esa situación. Así, afirma McGrady²¹²:

"The present study has shown that the denouement of *Las ferias de Madrid*, far from conforming to the honor code that governed most *comedias*, is a burlesque of that code".

²¹²Cf. Donald McGrady, "The Comic Treatment of conjugal honor in Lope's *Ferias de Madrid*", en *Hispanic Review*, 41, 1974, pp. 33-42. La cita en p. 41.

Es una idea que, con otra formulación, planea también sobre algunas interpretaciones de Frida Weber²¹³, quien, al tratar de *Las ferias de Madrid*, justifica el para otros textos sorprendente desenlace:

"Lope se muestra «heterodoxo» y aun quizá continúa en la vena satírica de episodios menores de la misma comedia al hacer la interpretación de los términos de la casuística de la honra, es decir, la importancia del secreto de la deshonra, si muere el marido deshonorado en lugar de la mujer causante de la situación, la deshonra, desaparecido uno de sus polos, desaparece también, y queda preparado, con el debido respeto, el final feliz",

Sin embargo, la realidad no parece dar valor auténtico a tales líneas interpretación, especialmente la de McGrady. No puede haber en esta comedia burla del código, porque, como hemos creído demostrar, en la época de su composición el código literario del honor no estaba establecido, no había surgido todavía. La primera comedia fechada que realiza una aproximación bastante ajustada a él, *Los comendadores de Córdoba*, data de una fecha posterior, 1596. Antes aparecen motivos sueltos, no enlazados en un sistema orgánico y completo, existen soluciones atípicas y al margen del código, como han reconocido, y se han encargado de resaltar, otros críticos como Menéndez Pidal²¹⁴, Juan Oleza²¹⁵, o Poteet-Bussard²¹⁶. El propio

²¹³Cf. Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo*, XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131. La cita en p. 122.

²¹⁴Cf. Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1944, 6ª ed., pp. 145-173 *Vid.*, especialmente, pp. 165-167.

²¹⁵Sobre el tratamiento del tema del honor en el primer Lope de Vega, *vid.*, también, Juan Oleza "Los dramas de honra y venganza", en su artículo "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" (publicado en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 153-

Oleza, al ocuparse del final otorgado a *Las ferias de Madrid*, no lo juzga broma, sino resultado sorprendente²¹⁷. Y es que en todas las piezas del destierro el tema no siempre hace acto de presencia, y el código hasta un momento bastante avanzado en la cronología, hasta los alrededores del año 1594, no empieza a recibir una más exacta configuración. Pero cuando el contenido se inserta recibe un tratamiento serio. El propio desenlace, tan discutido, de *Las ferias de Madrid*, tiene perfecta justificación desde esta perspectiva. En los momentos finales de la obra interviene la justicia poética que obliga a castigar al causante de todo el conflicto, que no es otro que el marido, infiel a su esposa desde el mismo día en que contrajeron matrimonio. De ahí el resultado adoptado, que, además, consigue dar preferencia al tema del amor sobre el del honor, como es habitual en la gran mayoría de los textos escritos por el primer Lope de Vega.

Tras el examen de la trayectoria que antes terminamos de trazar, el proceso de creación del código del honor en la comedia nueva queda bien puesto de manifiesto. Observamos que la creación del código es, tal como en su momento indicamos, resultado de un proceso progresivo que a lo largo de los años del destierro tiene su desarrollo. Paulatinamente se consigue pasar de una situación de ausencia de convenciones absolutas, de presencia de motivos sueltos sin esquematizar en su totalidad y sin integración absoluta entre sí, a otra de transición en la que los motivos van incluyéndose en un *corpus* cada vez más configurado y organizado, y al que se le va dotando de funcionamientos repetitivos hasta hacerlo convencional y recurrente, hasta convertirlo en código tópico y típico de la poética de la comedia nueva como género. Ese código asoma en la primera

223), pp. 160-163. En esas páginas comenta el uso del tema del honor en las comedias *El Marqués de Mantua* y *Los comendadores de Córdoba*.

²¹⁶Cf. Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 341-354. Sobre el honor, ver, especialmente, pp. 347-349.

²¹⁷Cf. Juan Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 153-223. La referencia en p. 182.

comedia conservada de Lope, *Los hechos de Garcilaso*, pero no llega a ofrecer una versión desarrollada hasta *Los comendadores de Córdoba*, compuesta en 1596, y que por el momento no pasa de ser una propuesta aislada, pues hasta años inmediatamente posteriores al destierro no va a tener verdadera continuidad y va a recibir consolidación definitiva. En medio, piezas realizadas entre 1594 y 1596 en las que figuran más teorías, más discusiones sobre soluciones al tema del honor, en las que se va consolidando la defensa de las propuestas que pasarán a la poética, en las que se avanzan pasos definitivos, importantes y seguros en la tarea de formar la convención.

La fecha clave en todo ese proceso es el final del destierro, el año 1596, el primero en el que Lope, tras su estancia en Alba de Tormes, goza ya de libertad para fijar de nuevo su residencia en Madrid. Por esos instantes, como vemos, la poética del honor queda establecida. Todos los ingredientes que la integran entonces ya han hecho previamente su aparición. La fijación, ahora, es grande. El autor se va decantando por defender siempre las mismas soluciones. Y el proceso de consolidación es apreciable. Los mismos elementos se repiten. No obstante, la consolidación no es absoluta. Igual sucede en otros aspectos de las comedias (el tema del amor, los personajes²¹⁸...). Hay variantes y soluciones alternativas y defensas teóricas que no se aplican en la práctica. El cierre de la poética, ante ello, no es total. Los tópicos sí quedan fijados, pero su aplicación práctica no, siendo no absoluta, sino relativa. La convencionalización total, el cierre de ingredientes y soluciones tópicos y recurrentes, es posterior al destierro.

Consecuencia inmediata de toda la situación que acabamos de describir, es que podemos hacer una aproximación bastante exacta al tan debatido problema de los orígenes del tema del honor que se inserta en las creaciones de la comedia nueva. Se ha discutido mucho sobre este particular. Se ha planteado como hipótesis que el tema sea un mantenimiento en el género de ideas y

²¹⁸Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.

convenciones que trajeron a España los godos, que sea un fiel reflejo de la concepción de la honra y del honor que mantenían los españoles del Siglo de Oro y de las costumbres del periodo, que sea, en fin, una pura convención literaria, generada en la propia dinámica de creación de las comedias. Ante el análisis efectuado, la claridad en el asunto se impone por completo.

En los primeros textos de la comedia nueva escritos por Lope de Vega (y lo mismo sucede con los compuestos por los autores del llamado grupo valenciano, al que antes aludíamos, entre ellos, como estudié, Gaspar Aguilar²¹⁹), el tema del honor no ofrece la visión que figurará en las obras de la etapa más consolidada del género. Las comedias del destierro muestran un proceso de creación paulatino y progresivo de todo un conjunto de convenciones que terminan por repetirse hasta hacerse recurrentes. Pero tras pasar dudas, vacilaciones. Tras ensayar salidas. Tras buscar propuestas alternativas. Tras debatir teorías, concepciones. El sistema se configura con el paso de los tiempos. Luego todas las posturas que defienden el origen real del código, su carácter de reflejo de una situación que tenía lugar en la verdadera sociedad del momento carecen por completo de sentido.

El código se crea tomando como referente la realidad, la preocupación que los hombres del momento sienten por la honra y el honor. Pero sus caracteres concretos, la configuración y funciones que se les otorgan y la combinación que de todos se establece es una creación literaria, propia de la poética de un género literario histórico en el que se integra como constituyente básico, una creación que se realiza a lo largo de un proceso en el cual dudas, vacilaciones, soluciones contrapuestas terminan por ser definitivamente superadas.

Las teorías, ante ello, que, desde Ramón Menéndez Pidal²²⁰, defienden el origen real del código, deben ser revisadas. Si

²¹⁹Cf. mi artículo sobre los temas del teatro de Aguilar citado *supra*. Sería necesario hacer la comprobación con otros autores que escriben sus textos en la época de creación del género para corroborar completamente estas conclusiones.

²²⁰Cf. Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1944, 6ª ed., pp. 145-173.

la situación del honor existente en la realidad se identificase exactamente con la que se ofrece en las comedias nuevas más conocidas y citadas (*Fuente Ovejuna*, de Lope; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón...), parece extraño que otros géneros literarios del periodo (novela picaresca, novela pastoril, novela bizantina, lírica...) no ofrezcan una visión enteramente coincidente con la el género dramático que nos ocupa. Coinciden con la comedia nueva algunos géneros, pero son aquellos, como la novela cortesana o el auto sacramental, que conscientemente imitan caracteres y constituyentes propios de la primera. Si los dramaturgos se basasen en la situación que observaban en su propio mundo, parece extraño que existan en las primeras obras tantas dudas y vacilaciones, tantas propuestas alternativas, tantas discusiones sobre tópicos que posteriormente serían adoptados con toda decisión; parece raro que el reflejo no se produzca desde el principio y que tan sólo con el paso del tiempo los escritores decidan convertirse en notarios del concepto de la honra y el honor propios de su mundo. Posturas como la de Américo Castro²²¹, cuando indica que

"Los «casos de la honra», dramáticamente estructurados, venían al encuentro de situaciones angustiosas, sin duda reales, dentro de la fluencia del arte y sin orillas del vivir cotidiano"²²²,

²²¹Cf. Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 1-50 y 357-386 (reimpreso en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956), y "El drama de la honra en la literatura dramática", en *De la Edad conflictiva*. Madrid, Taurus (Persiles), 1972, 3ª ed., pp. 47-95 (*Vid.*, especialmente, "Honor y honra", pp. 55-66. El estudio fue posteriormente incluido en *Lope de Vega: el teatro I*. Edición de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1989, pp. 193-225).

²²²Cf. Américo Castro, "El drama de la honra en la literatura dramática", en *De la Edad conflictiva*. Madrid, Taurus (Persiles), 1972, 3ª ed., pp. 47-95. La cita se halla en p. 49.

o la de Reichenberger, en su artículo clásico "La singularidad de la comedia"²²³, en el que se hallan afirmaciones como la siguiente:

"La piedra angular del teatro español del Siglo de Oro, el honor y la fe, son dogmáticos con exclusión de cualquier otro pensamiento que esté en conflicto con estos dos principios"; (...) "la grandeza de la comedia está precisamente en ser un instrumento insuperado de expresión personal de un pueblo. Compacto y unitario como sus creencias es su teatro, la artística recreación de creencias en una forma dramática. El pueblo español, unido en sus convenciones sociales y religiosas encontró su voz en Lope de Vega (...). La fórmula dramática que él creó es tan firme, compacta y coherente como el mundo que su teatro representa en la escena. (...) Su rápida y general aceptación entre su pueblo se debió a la misteriosa correspondencia entre Lope y la mentalidad colectiva del pueblo para quien escribió"²²⁴,

se muestran, así, básicamente, si no incorrectas, al menos inexactas. Vistos los datos que poseemos, en los orígenes de la comedia nueva no se observa dicha situación. El dogmatismo es posterior, consecuencia de una evolución, justificada por la realidad también, –como indica Gustavo Correa al afirmar²²⁵:

"como móvil de la acción dramática más importante en la comedia, la honra sólo puede explicarse cabalmente

²²³Cf. Arnold Reichenberger, "La singularidad de la comedia", en *Lope de Vega: el teatro I*. Edición de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1989, pp. 63-78. Es traducción del trabajo "The Uniqueness of the comedia", impreso anteriormente en *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 303-316; y *Hispanic Review*, 38, 1970, pp. 163-173.

²²⁴*Ibidem*, pp. 76-77.

²²⁵Cf. Gustavo Correa, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 99-107. La cita recogida se halla en p. 99.

si examinamos su vinculación con realidades auténticas y valores e ideales profundos de la cultura española de entonces"—,

pero de raíces esencialmente literarias. La preocupación por la honra y el honor existen, insistimos, en la realidad de la España del Barroco. Pero el tema del honor tal y como figura en la comedia nueva es, queda bien puesto de manifiesto, y ya lo explicaba hace tiempo C. A. Jones²²⁶, creación literaria, constituyente de género que la literatura va progresivamente creando a medida que avanza la práctica de los textos y proporcionando la configuración definitiva. Es tema al que se perfila y se añaden elementos que se van convirtiendo en tópicos hasta quedar integrados en todo un sistema consolidado. Las comedias del destierro atestiguan esta realidad. Sus dudas, vacilaciones, propuestas alternativas para asuntos de honor corroboran que no existían convenciones sociales plenamente asumidas que se estuvieran reflejando en los textos. La exclamación insertada en *El leal criado* (1594),

"Aunque has tu padre agraviado
no está a matarte obligado,
ni hay ley que lo mande así",

antes recogida, es buen testimonio de ello²²⁷, prueba evidente de que no hallamos código extraído de la realidad, sino convención literaria que progresivamente se va introduciendo y formalizando en la comedia nueva, como decimos.

Esta naturaleza de código literario que posee el propio del honor de la comedia nueva no es extraño en el conjunto en el que se integra, la misma poética de ese género. En ella figuran otros rasgos, otros contenidos, que son admitidos como convencionales

²²⁶Cf. C. A. Jones, "Honor in Spanish Golden-Age drama: its relation to real life and to morals", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, pp. 199-210; y C. A. Jones, "Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive", en *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, pp. 32-39.

²²⁷Cf. ed. cit. *supra*, p. 169a.

prácticamente sin excepción. Tal acontece, por citar algunos ejemplos, con la tipología de los personajes, –estudiada por mí, en las comedias del destierro, en otro lugar²²⁸–, con el código del teocentrismo monárquico, de la visión teocéntrica de la monarquía, con el código de la jerarquización social, o con el propio código del amor, tan convencional, tan extendido en las piezas y que a nadie se le ha ocurrido juzgar también reflejo de concepciones y actitudes existentes en la sociedad española del Barroco. El código del honor no constituye una ruptura de esa norma, sino una manifestación más de un estado de cosas mucho más general.

Concluyendo, las comedias del destierro se convierten en una base perfecta para indagar los orígenes de las convenciones del honor propias de la comedia nueva. En ellas el código del honor se encuentra en fase de formación. Es frecuente que motivos típicos de él no aparezcan, que otros tengan soluciones sorprendentes, que otros, en fin, se encuentren ligados a otros temas incluidos en las obras, especialmente el tema del amor. Por otro lado, el tema del honor no tiene en estas piezas una importancia fundamental, sino que a veces se utiliza como puro elemento, suelto, añadido, que no interesa demasiado desarrollar. Este empleo que se hace del tema del honor tiene consecuencias en otras facetas de la composición de las comedias del destierro. Tal acontece con la utilización que se hace de la tipología de personajes, distribuidos en esquemas diferentes a los que figurarán en las obras de etapas más maduras de la producción del Fénix. En estos momentos predomina el esquema dama-galán, por ser el amor tema fundamental. Se insertan pocos viejos y pocos poderosos, habitualmente empleados para efectuar el desarrollo del tema del honor (junto a otros como la jerarquización social...), y, si aparecen, tienen importancia secundaria, concorde con la propia importancia que al mismo tema del honor se ha conferido, en general, en el conjunto de cada pieza. No obstante, a medida que avanza el tiempo, y que a honra y honor se le conceden una mayor atención, mayores cometidos, esos tipos

²²⁸Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.

se convierten más en la base para realizar la construcción de personajes, y a los agonistas resultantes de su uso se les otorgan más funciones, a la vez que se les individualiza más, desligando los tipos que se hallan en su base de otros a veces acumulados a ellos para realizar la configuración definitiva del personaje concreto, y así, por citar un caso, el tipo del poderoso ya no se unen tanto al del galán con el fin de alcanzar el objetivo que mencionamos²²⁹.

Por otro lado, es digno de destacarse, una vez más, la mayor libertad de la que hace gala Lope de Vega en el tratamiento del tema del honor en las comedias del destierro. Es situación perfectamente habitual en cualquier periodo de formación de un código literario. En etapas tales no hay normas fijas que los autores se sientan obligados a respetar totalmente, o a modificarlas, pero tomándolas como punto de referencia. En las piezas de esta época, en el tema del honor encontramos soluciones sorprendentes, en relación con la situación posterior, menos convencionales, menos violentas, en las que incluso se da predominio al amor y se busca conscientemente el final feliz, que las integradas en el código definitivo. Tal vez en el primer Lope de Vega se refleje más, recoja más fielmente su concepción habitual del tema, su opinión expresada al final de *La prudente venganza*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, en la que se ataca la venganza de honor:

"Bien pudiera contentarse la honra de este caballero con tres vidas y si era mancha por las leyes del mundo, ¿qué más bien lavada que con tanta sangre? Pues (...) aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie deba imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama. Y he sido de parecer siempre que no se lava bien

²²⁹Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.

la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mate el ofensor, la ofensa del ofendido: lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir y castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquiera género de desdicha: perder la patria, vivir fuera de ella donde no le conozcan y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado. Que querer que los agravió le sufran a él y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar violentamente, pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma"²³⁰.

Tal vez el cambio sea posterior, consecuencia de una convencionalización que progresivamente se va introduciendo en las obras, motivada por los gustos del público, cuyas preferencias en la comedia, tal y como el propio Lope indica en el *Arte Nuevo*²³¹, hay que respetar,

"las paga el vulgo, es justo
(...) darle gusto",

²³⁰Cf. Lope de Vega, *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*: Ed. Francisco Rico. Madrid, Alianza (Libro de Bolsillo), 1968, pp. 141-142.

²³¹Ed. José Manuel Blecua, en *Obras Poéticas*, I, Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta), 1969, p. 257, vv. 47-48.

un público que obligaría a rechazar unos usos e insertar habitualmente otros, aun a costa de caer en reiteración de propuestas, y motivada por la intervención de la propia censura, siempre celosa de su papel de guardián de los valores por ella juzgados convenientes, tal y como más adelante explicaremos. Y todo sin que ello suponga que los resultados definitivos sean plenamente del gusto real del autor, quien se limitaría a ser fiel a un tópico, a una costumbre, a un constituyente literario, sin entrar en verdaderos juicios de valor, que pudieran no interesarle en absoluto.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

III

**Honor y honra del Lope-preLope al Lope-Lope:
sobre las causas de una evolución**

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

1. *Del preLope a Lope*

Entre las comedias del destierro y el teatro del Lope más maduro existen toda una serie de contrastes y divergencias. El tema del honor ejemplifica perfectamente esta situación. Ya lo hemos comprobado. Mayor libertad de tratamiento, menos convencionalización, caracteres con funciones sorprendentes, utilización de soluciones no detectables en la época de consolidación, falta de vertebración, ausencia de sistema cerrado, menor importancia en el conjunto de cada pieza, subordinación a otros contenidos convertidos en tema principal, como el amor, son los rasgos más resaltables del uso hecho del tema honor en el "preLope"²³². Cabe, ante ello, hacerse dos tipos de preguntas. De un lado meditar sobre las causas del contraste, del tratamiento específico observable en los textos de esta época. De otro, sobre los motivos de la misma evolución, sobre los justificantes del mismo cambio que se produce. Al estudiar el tratamiento de los personajes en el primer Lope de Vega, ya estudiábamos estos problemas. Ahí adelantábamos todas esas respuestas que ahora buscamos.

²³²Cf. Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo* XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

Resumamos sus conclusiones, perfectamente aplicables al estudio actual²³³.

²³³Cf. Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95. *Vid.* especialmente, sobre este particular, pp. 92-95.

2. *Las razones de un tratamiento*

Las razones que explican el tratamiento del tema del honor en las comedias del destierro son de dos clases. Tenemos que atender, en primer término, a la situación en la que se encuentra el género, la comedia nueva en la que los textos se integran. Hemos de tomar en consideración, después, la propia situación personal en la que se halla su creador, en su circunstancia vital que explica también la composición de las piezas, causa esta especialmente importante en un autor, como Lope, tan dado a mezclar vida y literatura en su creación, tan inclinado a convertir su obra literaria, en buena medida, en reflejo de las preocupaciones que le asaltan en cada caso, de las circunstancias que le tocan vivir, del momento biográfico por el que atraviesa, de su forma concreta de concebir y percibir la realidad en cada momento de su existir.

La situación en la que se encuentra el género explica el tratamiento del tema del honor. La comedia nueva se halla en fase de formación. Su conjunto fundamental de rasgos, su catálogo de constituyentes, su poética, no han sido definitivamente perfilados. Es lógico que aparezcan vacilaciones, ensayos, propuestas alternativas. Los caracteres con el paso de los años se van progresivamente y sucesivamente perfilando. Es algo que mencionamos al estudiar el proceso de creación de personajes en el "preLope"²³⁴. Los temas no iban a ser una excepción. Y entre ellos el honor, como hemos tenido ocasión de comprobar.

²³⁴ *Ibidem*

Las circunstancias biográficas justifican, igualmente, las peculiaridades. El Lope del destierro es un Lope joven, vitalista, con ansias de vivir y, sobre todo, con ansias de amar. Es un Lope que persigue a las mujeres, que mantiene relaciones con casadas, que rapta a las solteras, que se ve obligado, para evitar males mayores, a contraer matrimonio, con la mujer con la que previamente tenía tratos y a la que se había llevado de su casa, en Madrid, en plena época del destierro, cuando tenía vedado, por sentencia de los tribunales de justicia, el acceso a la corte, que, ya con esposa, rompe su palabra, en repetidas ocasiones, de fidelidad matrimonial²³⁵. Ante estas circunstancias, –y ante su interés por literaturizar su existir, su pensamiento, los acontecimientos que protagoniza, no lo olvidemos–, el Fénix no podía mostrarse sino interesado por sucesos que tuvieran como base el tema del amor, el de las relaciones amorosas. No es raro, pues, que este sea el contenido predominante de las piezas escritas en esta época. Ante estas circunstancias, no es extraño que los tópicos que integrarían el tema del honor en su versión más desarrollada no llegaran a atraerle en un principio, y que se muestre indulgente ante hechos provocados por el amor que podrían atentar, según las convenciones del código posterior, –y, en algunos casos, según las propias convenciones sociales de la

²³⁵Asuntos del amor son los que le tocan vivir en estos instantes de su existencia. Así, las relaciones con Elena Osorio, que desembocan en el destierro. El rapto de y casamiento con Isabel de Urbino, Belisa. Sus aventuras amorosas que provocan la quiebra de su fidelidad conyugal... Cf. sobre la biografía de Lope en los años del destierro, A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (obra en la que se publica toda la documentación del proceso judicial contra Lope que le llevó al destierro, Madrid, 1901; Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya –Temas y Estudios–, 1969, pp. 391-399, (sobre el proceso ver un resumen del mismo en el Apéndice C; en el capítulo II, "Amores con Filis y proceso por injurias a la familia Velázquez" –pp. 391-399– se relatan los principales hechos referidos a esos momentos de la existencia del Fénix); y, para la estancia en Alba de Tormes, Juan Manuel Rozas, "Naturaleza, historia, sistema en *Las Batuecas del Duque de Alba*", en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-329 (*Vid.*, especialmente, pp. 319-329).

época—, contra la honra individual. No es raro que se ofrezcan soluciones sorprendentes, en las cuales el amor prevalece sobre motivos como la venganza o el castigo de las ofensas.

3. *Las motivaciones de un cambio*

Más abundantes son las razones que explican el cambio que se va introduciendo en las comedias en el tratamiento del tema del honor. Parte, coinciden con las hasta estos momentos explicadas. La propia dinámica de evolución de la comedia genera los cambios, ayuda a introducir rectificaciones. Siempre a la busca de mayor efectividad, de un perfeccionamiento en el uso y la configuración definitiva de la poética. Siempre atenta a las necesidades de renovar la cartelera de los teatros, –problema convertido en especialmente grave dado el magno desarrollo del género dramático en estos tiempos, dada su conversión, por los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII, en fenómeno de masas–, necesidades de renovación que obligan a introducir clichés y fórmulas fijas que faciliten la propia composición de las comedias, ahorrando, así, tiempo en el mismo proceso de creación. A medida que nos acercamos al final del destierro el proceso de consolidación de la comedia nueva como género se acelera. De hecho Lavonne C. Poteet-Bussard fechan el final de la primera época del teatro lopesco en el año en 1598²³⁶. Los constituyentes van adquiriendo su versión madura. No asombra que se produzcan, igualmente, cambios en el tema del honor, que el código maduro

²³⁶Cf Lavonne C. Poteet Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A.,1981, pp. 341-354. *Vid*, especialmente, pp. 342-344.

vaya, entonces, haciendo acto de presencia, que también aquí se vaya produciendo la consolidación. Por otro lado, en la propia biografía de Lope se van a introducir modificaciones que transforman un tanto su carácter y provocan una evolución, siquiera parcial, en sus líneas de pensamiento y actuación. La muerte de Isabel de Urbino, de Belisa, en las postrimerías del destierro, le afecta profundamente. El final del propio destierro, su abandono del servicio del duque de Alba y su regreso a Madrid le modifican hábitos de comportamiento y algunas formas de concebir y plantearse la realidad. Ello también tendrá registro en sus comedias.

Pero hay otras causas que explican, igualmente, la evolución. Los gustos del público no es de las menos importantes. Ya lo hemos mencionado con anterioridad. El espectador asiste a las obras que le complacen y rechaza otras con las que se siente menos identificado. Con sus preferencias determina el proceso de creación de los escritores, lo condicionan en un sentido u otro. Él obliga, y no olvidemos la cita del *Arte Nuevo* antes recogida, al compositor a adoptar unos modelos y rechazar otros, a proporcionarle en los textos aquellos esquemas que esperaba encontrar, que gozaban de su favor especial. Y es un público muy dado a lo espectacular, a acudir a observar sucesos extraordinarios, nunca vistos, acontecimientos sorprendentes que lo extraigan de su rutina habitual. No es raro, ante ello, que las propuestas más llamativas, más sangrientas, más emocionantes, terminen por imponerse. Aquellas que más se separen de la vida habitual. Ante ello, y referido al caso concreto del código del honor, se explican perfectamente las causas de la configuración definitiva del tema que aparece en las comedias. Ante ello, vuelve a ser puesto de manifiesto, una vez más, el carácter convencional, literario, que poseen sus caracteres, que no imitan la realidad, sino que la exageran para buscar el lado más extraordinario, a veces el más macabro y truculento, en todo caso el más alejado de la cotidianeidad.

La intervención de la censura condicionó, igualmente, la configuración definitiva que se otorgó al tema del honor, y la importancia que progresivamente fue adquiriendo en los escritos. En los orígenes de la comedia nueva teólogos y moralistas no tuvieron una especial intervención. Los dramaturgos gozaron en un principio

de una cierta libertad. No es extraña, ante ello, la apariencia que ofrecen los caracteres de las primeras piezas redactadas. En las primeras comedias del destierro hallamos testimonio de ello. Si observamos el tema del honor, hallamos propuestas atrevidas, fluctuaciones, ausencias de castigos tremebundos... Ya lo veíamos. Pero a medida que el género se fue transformando en fenómeno de masas, teólogos y moralistas clavaron sobre él su mirada inquisitorial. Desearon ejercer sobre él algún tipo de control. Empezaron a preocuparse por sus contenidos, por los sucesos que relataban, por sus argumentos. Empezaron a solicitar un mayor cuidado con las propuestas que recogían, a exigir la supresión de determinadas libertades en el tratamiento de los temas, y en concreto del tema del honor (predominio de la voluntad de los jóvenes en las relaciones amorosas, de amor sobre el honor y la honra, exaltación del amor sobre otras consideraciones...), el enfoque de los sucesos insertados desde una perspectiva de la moral, tal y como la Iglesia Católica la entendía, siguiendo los postulados de la ortodoxia tridentina, la inclusión de unos finales en los que se mostrase cómo cada personaje llegaba a recibir los premios y castigos que le hubiesen correspondido según hubiera sido su actuación a lo largo del argumento (el uso del recurso de la justicia poética, en definitiva).

En un principio teólogos y moralistas no tienen una fuerza especial. Pero a medida que nos acercamos a los finales del siglo XVI su fuerza e influencia aumenta. Arrecian sus ataques contra el teatro. Llegan a conseguir su supresión durante varios meses, diecisiete en concreto, con motivo de la muerte de la hermana del rey, 6 de noviembre de 1597, primero²³⁷, con motivo de la muerte del propio Felipe II, el 13 de septiembre de 1598, después. De hecho, hasta el mes de abril de 1599, momento en el que contrae matrimonio Felipe III y, para celebrarlo, se abren los teatros, se mantuvo la prohibición²³⁸. Y logran, finalmente, que se cree la censura

²³⁷Esta prohibición fue renovada por Felipe II el 2 de mayo de 1598, ante la insistencia de los detractores del teatro.

²³⁸Cf. Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 341-

de representación, como requisito inexcusable que había de cumplirse antes de autorizar el estreno de una obra. Todo ello no podía menos que ejercer su influjo en la composición de los textos. Todo no había de ser sino fuente de convencionalización del código del honor en una dirección determinada, aquella con la que los propios censores se podían sentir, más a gusto, se podían mostrar más de acuerdo, identificarse más.

La autocensura de los dramaturgos es consecuencia inmediata del estado de cosas que acabamos de describir. El miedo a sufrir el castigo correspondiente, el temor a no ver montadas sus obras sobre las tablas, con el quebranto económico añadido que ello les supondría (si el texto no se estrenaban no recibirían el pago que hubiesen convenido por su trabajo), les llevó a realizar su labor en una determinada dirección. Les llevó a aceptar unas soluciones y rechazar otras, a otorgar una determinada configuración a la poética, a incluir unas concretas configuraciones y funciones a los rasgos constituyentes, a insertar determinados contenidos y no otros, a dar a los elegidos una fisonomía específica, a optar por unos caracteres para los códigos, el honor entre ellos, y no otros²³⁹. Todo produciría un contraste con la situación observable en los textos de la comedia nueva en su periodo más inicial. Todo provocaría que el avance de la trayectoria se efectuase por unos determinados caminos y no por otros igualmente posibles en principio²⁴⁰.

354 (ver, especialmente, pp. 342-343). Y Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Mus.", 1904.

²³⁹Sobre el proceso de formación de la comedia nueva como género, cf. Juan Oleza, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 9-44, y "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *ibidem*, pp. 153-223.

²⁴⁰Sobre el teatro del primer Lope de Vega y sobre el problema de la formación de la comedia nueva, *vid.*, también, Henri Merimée, *L'Art dramatique a Valencia, depuis les origines jusq'au commencement du XVII siècle*, Toulouse, Eduard Privat, 1918 (ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia –Biblioteca Valenciana–, 1985; traducción castellana, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985, 2 vols.; Henri Merimée,

Razones biográficas, literarias y sociales se confabulan para producir determinadas mutaciones. Razones biográficas, literarias y sociales explican cambios, rectificaciones, configuraciones definitivas de rasgos de composición, de constituyentes integrados en la poética de un género. El código del

Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1613), Toulouse-París, 1913; Eduardo Juliá Martínez, "Lope de Vega y Valencia", separata de *Las Ciencias*, II, 3, Madrid, C. Bermejo, 1935; Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968; John G. Weiger, *The Valencian Dramatist of the Spain's Golden Age*, New York, Twayne Publishers, 1976; John G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978; John G. Weiger, "Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2-, 1981, pp. 225-245; Frida Weber de Kurlat, "Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 37-60; Richard F Glen, "The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale Sezione Romanza*, XXII, 2, 1980, pp. 397-410; Milagros Torres, "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", en *Edad de Oro*, IX, Madrid, UAM, 1990, pp. 323-333. Hay algunos estudios específicos de ciertas comedias concretas del primer Lope. Recordemos, entre otros, además de los elaborados por Antonio Rey Hazas sobre *Los comendadores de Córdoba*, y por Miguel A. Teijeiro Fuentes sobre *El Grao de Valencia*, antes citados, los de Donald R. Larson, "Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play", en VV. AA., *Homénaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 399-412; Donald McGrady, "The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope's *Las ferias de Madrid*", en *Hispanic Review*, XLI, 1973, pp. 33-42; Enrique Rull, "Creación y fuentes en *La viuda valenciana* de Lope de Vega", en *Segismundo*, IV, 1 y 2, nº 7-8, pp. 9-24; Alva V. Ebersole, "*Laura perseguida*: obra representativa de la primera fase de la producción de Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 355-360; Juan Oleza Simó, "*Adonis y Venus*, una comedia cortesana del primer Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 309-324; Juan Manuel Rozas, "Naturaleza, historia, sistema en *Las Batuecas del Duque de Alba*", en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-329.

honor no podía ser una excepción. A lo largo de las páginas anteriores hemos tenido ocasión de comprobarlo.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

Bibliografía selecta

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

Recogemos a continuación una bibliografía muy escogida, y clasificada, de las principales ediciones y los estudios fundamentales utilizados para la elaboración de nuestro trabajo. En la relación se hallan, esencialmente, aunque junto a algunas otras también consultadas, aquellas fichas bibliográficas que figuran insertas en las notas de nuestra investigación.

1. Ediciones

Vega, Lope de: *Los amores de Albanio y Ismenia*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 1-38.

Vega, Lope de: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971.

Vega, Lope de: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. José Manuel Blecua, en *Rimas*, incluidas en Lope de Vega, *Obras Poéticas*, I. Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta), 1969, pp. 256-268. Este volumen fue reimpresso, con el título de *Obras Poéticas*, en Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta).

Vega, Lope de: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas, en *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976, pp. 181-194.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

- Vega, Lope de: *Las Batuecas del Duque de Alba*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 351-404.
- Vega, Lope de: *Belardo el furioso*, en *Obras de Lope de Vega*, XIII. *Comedias pastoriles y mitológicas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVIII), 1965, pp. 61-115.
- Vega, Lope de: *La bella malmaridada*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, III. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 612-644.
- Vega, Lope de: *Las burlas de amor*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 39-73.
- Vega, Lope de: *El caballero del milagro*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IV. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 145-182.
- Vega, Lope de: *El casamiento en la muerte*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CXCVI), 1966, pp. 49-93.
- Vega, Lope de: *Los celos de Rodamonte*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVIII), 1970, pp. 253-308.
- Vega, Lope de: *Comedia del Molino*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, Juventud (Para todos), 1944.
- Vega, Lope de: *Comedia de San Segundo*, en *Obras de Lope de Vega*, X. *Comedias de vidas de santos*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CLXXVIII), 1965, pp. 225-270.

- Vega, Lope de: *Los comendadores de Córdoba*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXV), 1968, pp. 1-61.
- Vega, Lope de: *El domine Lucas*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo I. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXIV), 1853, pp. 43-66.
- Vega, Lope de: *Los donaires de Matico*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IV. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917, pp. 693-724.
- Vega, Lope de: *Los donaires de Matico*. Ed. Marco Presotto. Kassel, Reichenberger, 1994.
- Vega, Lope de: *Los embustes de Fabia*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 75-110.
- Vega, Lope de: *El enemigo engañado*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 111-144.
- Vega, Lope de: *El favor agradecido*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 472-509.
- Vega, Lope de: *Las ferias de Madrid*. Edición conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1962.
- Vega, Lope de: *Las ferias de Madrid*, en Lope de Vega Carpio, *Las ferias de Madrid. La vitoria de la honra*. Ed. Alva V. Ebersole.

Valencia, Hispanófila. Estudios de Hispanófila (Colección Siglo de Oro, 5), 1977, pp. 9-107.

- Vega, Lope de: *La francesilla*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1918, pp. 664-700. Hay edición moderna, suelta, de Donald McGrady, publicada en el año 1981.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984.
- Vega, Lope de: *El galán escarmentado*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 117-152.
- Vega, Lope de: *El ganso de oro*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 153-184.
- Vega, Lope de: *El Grao de Valencia*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 513-546.
- Vega, Lope de: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 397-423.
- Vega, Lope de: *El hijo de Reduán*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIII. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 277-336.
- Vega, Lope de: *El hijo venturoso*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 185-223.

- Vega, Lope de: *La infanta desesperada*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 224-248.
- Vega, Lope de: *La ingratitud vengada*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VI. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1928, pp. 456-487.
- Vega, Lope de: *Jorge Toledano*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VI. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1928, pp. 607-647.
- Vega, Lope de: *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 249-277.
- Vega, Lope de: *Laura perseguida*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 110-148.
- Vega, Lope de: *El leal criado*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, VII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 149-190.
- Vega, Lope de: *Los locos de Valencia*. Valencia en el tricentenario de la muerte del Fénix de los Ingenios. Valencia, Publicaciones "Valencia", 1935.
- Vega, Lope de: *Los locos de Valencia*. Ed. José Luis Aguirre. Madrid, Aguilar (Biblioteca de Iniciación Hispánica), 1966.
- Vega, Lope de: *El maestro de danzar*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición).

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

Obras Dramáticas, XII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 476-514.

Vega, Lope de: *El mármol de Felisardo*, en *Obras de Lope de Vega*, XXX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), 1971, pp. 339-404.

Vega, Lope de: *El Marqués de Mantua*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXXIV), 1970, pp. 135-194.

Vega, Lope de: *El mesón de la corte*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 278-306.

Vega, Lope de: *El perseguido*, en *Obras de Lope de Vega*, XXXIII. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCL), 1972, pp. 253-324.

Vega, Lope de: *El príncipe inocente*. Edición de Justo García Morales. Madrid, Junta conmemorativa del IV Centenario del nacimiento de Lope de Vega-Biblioteca Nacional, 1964.

Vega, Lope de: *El príncipe melancólico*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1916, pp. 336-368.

Vega, Lope de: *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Francisco Rico. Madrid, Alianza (Libro de Bolsillo), 1968, pp. 107-142.

Vega, Lope de: *El remedio en la desdicha*, en Lope de Vega, *Comedias I. [El remedio en la desdicha. El mejor alcalde, el rey]*. Ed. J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1967, pp. 51-174.

Vega, Lope de: *El remedio en la desdicha. Comedia morisca sobre El Abencerraje*. Ed. Francisco López Estrada y M^{ra} Teresa López García-Berdoy. Barcelona, PPU, 1991.

- Vega, Lope de: *La serrana del Tormes*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IX. Ed. Ángel González Palencia. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 436-478.
- Vega, Lope de: *La serrana de la Vera*, en *Obras de Lope de Vega*, XXV. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXIII), 1969, pp. 183-248.
- Vega, Lope de: *El soldado amante*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IX. Ed. Ángel González Palencia. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 552-589.
- Vega, Lope de: *La traición bien acertada*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, X. Ed. Federico Ruiz Morcuende. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 38-72.
- Vega, Lope de: *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXXXIV), 1970, pp. 415-471.
- Vega, Lope de: Lope de Vega, *El verdadero amante*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo I. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXIV), 1853, pp. 1-20.
- Vega, Lope de: *La viuda valenciana*. Ed. José Luis Aguirre. Madrid, Aguilar (Biblioteca de Iniciación Hispánica), 1967.

2. Estudios

2.1. Generales

Arellano, Ignacio: "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", en *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 27-49.

Artiles, Joaquín : "Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español", publicado en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*. Ed. por Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas. Madrid, Alcalá-Emory University, 1969, pp. 235-241.

Artiles, Joaquín : "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII", en *Segismundo*, III, 1-2, 5-6, 1967, pp. 9-38.

Cañas Murillo, Jesús: *El teatro de Gaspar Aguilar*. Tesis doctoral inédita. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1978.

Cañas Murillo, Jesús: "Gaspar Aguilar: Estado actual de sus estudios", en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, Cáceres, UEx., 1981, pp. 31-49.

Cañas Murillo, Jesús: "Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar", en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, UEx., 1984, pp. 35-56.

Cañas Murillo, Jesús: "Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar", en *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII, 1985, Cáceres, UEx., 1986, pp. 49-59.

- Cañas Murillo, Jesús: "Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción", en *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, Homenaje a Juan Manuel Rozas, Cáceres, UEx., 1989, pp. 55-74.
- Cañas Murillo, Jesús: "El tema y los temas en el teatro de Gaspar Aguilar", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, 1989, Cáceres, UEx., 1990, pp. 7-23.
- Castro, Américo: "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", en *Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 1-50 y 357-386 (reimpreso en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956).
- Castro, Américo: "El drama de la honra en la literatura dramática", en *De la Edad conflictiva*. Madrid, Taurus (Persiles), 1972, 3ª ed., pp. 47-95. *Vid.*, especialmente, "Honor y honra", pp. 55-66. El estudio fue posteriormente incluido en *Lope de Vega: el teatro I*. Edición de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1989, pp. 193-225.
- Correa, Gustavo: "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", en *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 99-107.
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Mus.", 1904.
- García Valdecasas, Alfonso: *El hidalgo y el honor*. Madrid, Revista de Occidente, 1958, 2ª edición. *Vid.* el artículo "El honor", en pp. 111-211, y, especialmente, los apartados "Naturaleza del honor" y "El honor español", en pp. 118-154 y 155-204, respectivamente.
- Jauralde Pou, Pablo: "El teatro en el siglo XVII", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*. Tomo 3 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 203-227.
- Jones, C. A.: "Honor in Spanish Golden-Age drama: its relation to real life and to morals", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, pp. 199-210.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

- Jones, C. A: "Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive", en *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, pp. 32-39.
- Lefebvre, Alfredo: *La fama en el teatro de Lope*. Madrid, Taurus (Cuadernos Taurus), 1962.
- McKendrick, Merveen: "Honour / Vengeance in the Spanish *Comedia*: A Case of Mimetic Transference?", en *Modern Language Review*, LXXIX, 1984, pp. 313-335.
- Menéndez Pidal, Ramón: "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1944, 6ª ed., pp. 145-173.
- Merimée, Henri: *L'Art dramatique a Valencia, depuis les origines jusq'au commencement du XVII siècle*, Toulouse, Eduard Privat, 1918. Ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia (Biblioteca Valenciana), 1985. Traducción castellana, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985, 2 vols.
- Merimée, Henri: *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1613)*. Toulouse-París, 1913.
- Oliva, César: "El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas", en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 2, nº 3, abril 1987, pp. 41-51.
- Ostendorp, H. Th.: *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*. La Haya, 1962.
- Rey Hazas, Antonio: "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989. Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 251-262.
- Ruano de la Haza, José María : "El teatro en el siglo XVII", en Aurora Egido, *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, al cuidado

de Carlos Vaíllo. Tomo 3/1 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 131-140.

Sánchez Escobar, Juan José: "Gaspar de Aguilar: el proceso de constitución de una dramaturgia inorgánica", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2, 1981, pp. 125-152.

Sánchez Escobar, Juan José: "Las aportaciones de Gaspar de Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca", en VV. AA., *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. Ed. José Luis Canet. London, Tamesis Books, 1986, pp. 132-155.

Toro, Alfonso de: "Aproximaciones semiótico-estructurales para una definición de los términos *tragœdia*, *comœdia* y *tragi-comedia*: el drama de honor y su sistema", en *Gestos*, 1, 1986, pp. 53-72, y 2, 1986, pp. 39-56.

Van Beysterveldt, A. A.: *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la "Comedia Nueva" spagnole*. Leiden, E. J. Brill, 1966.

Weiger, John G.: *The Valencian Dramatist of the Spain's Golden Age*. New York, Twayne Publishers, 1976.

Wilson, William E.: "Guillén de Castro and the Spanish Code of Honor", en su libro *Guillén de Castro*. New York, Twayne Publishers, 1973, pp. 47-61.

2.2. *Lope de Vega, su teatro, sus primeras obras y el problema de la formación de la comedia nueva*

Bradbury, Gail: "Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1981, pp. 103-111.

Cañas Murillo, Jesús: "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.

Castillejo, David: *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*. Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

- Castro, Américo y Hugo A. Rennert: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya (Temas y Estudios), 1969.
- Chorley, J. R.: "Catálogo de Comedias y Autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, compuesto en lengua castellana por el señor J. R. Chorley, distinguido literato inglés: trabajo corregido y adicionado por el señor don Cayetano Alberto de la Barrera", en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, Rivadeneyra (BAE, LII), 1860, pp. 535-558.
- Ebersole, Alva V.: "*Laura perseguida*, obra representativa de la primera fase de la producción de Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 355-360.
- Fichter, William L. (ed.): *Lope de Vega's "El castigo del discreto". Together with a Study of Conjugal Honor in his Theater*. New York, 1925.
- Froldi, Rinaldo: *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca, Anaya, 1968.
- Glenn, Richard F.: "The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays", en *Annali dell'Instituto Universitario Orientale Sezione Romanza*, XXII, 2, 1980, pp. 397-410.
- González de Amezúa, Agustín: *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945. Reimpreso en *Opúsculos histórico-literarios*, II. Madrid, 1951, pp. 364-417.
- Grismer, R. L.: *Bibliography of Lope de Vega*. Minneapolis, Minnesota, 1965, 2 vols. Nueva York, Kraus Millwood, 1977, 2ª ed., 2 vols.
- Juliá Martínez, Eduardo: "Lope de Vega y Valencia", separata de *Las Ciencias*, II, 3. Madrid, C. Bermejo, 1935.
- Larson, Donald R.: "Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play", en VV. AA., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. David

Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid, Castalia, 1971, pp. 399-412.

Larson, Donald R.: *The honor plays of Lope de Vega*. Harvard, University of Harvard, 1977.

Levitan, A. T.: *Lope de Vega y su tragedia "al estilo español"*. Emory, Emory University Press, 1977.

Lope de Vega: teatro. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Taurus (Persiles), 1989, 2 vols.

McGrady, Donald: "The Comic Treatment of conjugal honor in Lope's *Ferias de Madrid*", en *Hispanic Review*, 41, 1974, pp. 33-42.

McKendrick, Melveena: "Lope de Vega's *La victoria por la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honour", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 1987, pp. 1-14.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid, CSIC, 1949, 6 vols.

Morley, S. G.: "Lope de Vega's *Peregrino* lists", en *University of California Publications in Modern Philology*, XIV, 5, 1930, pp. 345-366.

Morley, S. G.: "Lope de Vega's *Peregrino* lists not *Termini a Quo*", en *Modern Language Notes*, XLVIII, 1934, pp. 11-12.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968.

Oleza, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 9-44. Reimpreso en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos Valenciano*. Valencia, Institución "Alfonso el Magnánimo", 1984, pp. 9-41.

Oleza, Juan: "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2. *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Facultad de Filología, 1981, pp. 153-223.

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

- Oleza Simó, Juan: "*Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega*", en *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*. London, Tamesis Books, 1986, pp. 309-324
- Oleza Simó, Juan: "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*. London, Tamesis Books, 1986, pp. 325-343.
- Oleza Simó, Juan: "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero", en *Actas del Congreso internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas*. Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 165-187.
- Oleza Simó, Juan y Ferrer Valls, Teresa: "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. Edited by Charles Davis and Alan Deyermond. London, Westfield College, 1993, pp. 145-154.
- Parker, Jack H. y Fox, Arthur M.: *Lope de Vega Studies (1937-1962). A critical survey and annotated bibliography*. Toronto, University of Toronto Press, 1966.
- Pérez Pérez, M. de la C.: *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid, CSIC (Cuadernos Bibliográficos, 29), 1973.
- Poteet Bussard, Lavonne C.: "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 341-354.
- Profeti, Maria Grazia: "La obra dramática de Lope de Vega", en Aurora Egido, *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, al cuidado de Carlos Vaíllo. Tomo 3/1 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 172-184.
- Rennert, H. A.: "Bibliography of the dramatic works of Lope de Vega based upon the Catalogue of J. H. Chorley", en *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, pp. 1-284.

- Rey Hazas, Antonio: "Los comendadores de Córdoba: Hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 413-427.
- Rosell, Cayetano: "Índice general alfabético de todas las obras que comprenden los 21 tomos de la Colección Sancha", en *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Ed. Cayetano Rossell. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XXXVIII), 1856, pp. 544-563.
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.
- Rozas, Juan Manuel: "Lope de Vega: poesías y prosas", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*. Tomo 3 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 123-140. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 17-35.
- Rozas, Juan Manuel: "La obra dramática de Lope de Vega", en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*. Tomo 3 de la *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 291-321. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 37-68.
- Rozas, Juan Manuel: "Naturaleza, historia, sistema en *Las Batuecas del Duque de Alba*", en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-329.
- Rozas, Juan Manuel: *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990.
- Rull, Enrique: "Creación y fuentes en *La viuda valenciana* de Lope de Vega", en *Segismundo*, IV, 1 y 2, nº 7-8, pp. 9-24.
- Simón Díaz, J. y José Prades, J. de: *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*. Madrid, 1955.

- Teijeiro Fuentes, Miguel A.: "*El grado de Valencia en los orígenes de la dramaturgia barroca*", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 475-490.
- Tomillo, A. y C. Pérez Pastor: *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid, 1901.
- Torres, Milagros: "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", en *Edad de Oro*, IX, Madrid, UAM, 1990, pp. 323-333.
- Torres, Milagros: "Métaphores corporelles et corps métaphoriques dans *El Maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega", en *Le corps comme métaphore*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 311-324.
- Villarejo, O. M.: "Lope de Vega's *Peregrino Lists*", en *Hispanófila*, 63, 1978, pp. 1-37.
- VV. AA.: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Madrid, EDI-6 S.A., 1981.
- Weber de Kurlat, Frida: "Lope-Lope y Lope-preLope Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", en *Segismundo*, XII, 1-2, 23-24, 1976, pp. 111-131.
- Weber de Kurlat, Frida: "Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, EDI-6 S.A., 1981, pp. 37-60.
- Weiger, John G.: *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid, Cupsa, 1978.
- Weiger, John G.: "Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?", en *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2-, 1981, pp. 225-245.
- Zabala, Arturo: "El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega", en *Actas del Congreso internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas*. Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 143-164.

Indice

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

I. Honor y honra en la comedia nueva. Honor y honra en la crítica del primer Lope de Vega. (Introducción)

1. Honor y honra en la comedia nueva
2. Honor y honra en la crítica del primer Lope de Vega
3. Las metas y el corpus de los textos. Las comedias del destierro

II. Honor y honra en las comedias del destierro

1. El tema del honor en el plano del contenido y en el argumento de las obras
2. El tratamiento de un tema bifronte
3. De tema secundario a contenido principal: cronología de un cambio básico

III. Honor y honra del Lope-preLope al Lope-Lope: sobre las causas de una evolución

1. Del preLope a Lope
2. Las razones de un tratamiento
3. Las motivaciones de un cambio

Bibliografía selecta

1. Ediciones
2. Estudios
 - 2.1. Generales
 - 2.2. Lope de Vega, su teatro, sus primeras obras y el problema de la formación

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

de la comedia nueva

Indice

HONOR Y HONRA EN EL PRIMER LOPE DE VEGA

Esta primera edición de *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, publicada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, que consta de *** ejemplares, se acabó de imprimir en los Talleres de ***, el día *** de 1995.