CALDERÓN: FILOSOFÍA ETERNA DE UNA HONRA A LA LUZ DE *LA ZAPATERA PRODIGIOSA*[1]

Marta Cobo Esteve
Universidad de Barcelona

Calderón es, fundamentalmente, el dramaturgo de la libertad (Eugenio Trías)

«Yo soy quien soy»[2]; cuatro palabras bajo las que se encierra todo un entramado de carácter social, literario y religioso, acerca del concepto de honor áureo; cuatro palabras que sirven a Calderón de la Barca en sus dramas de honor para mostrar un conflicto: el de la alienación del individuo; alienación que nace de la disputa entre la conciencia y la realidad, entre la sociedad que asfixia y el deseo liberador. Cuatro palabras dan vuelo a uno de los monólogos principales de Mencía, la esposa falsamente culpable de *El médico de su honra*, y con las que se teje y desteje uno de los parlamentos clave de la joven protagonista de *La zapatera prodigiosa*: «Nunca se rinde la que está sostenida por el amor y la honradez. Soy capaz de seguir así hasta que se me vuelva cana toda mi mata de pelo»[3]. Tras esta breve, pero no por ello menos importante, afirmación de la conciencia individual de la zapaterilla, encontramos el tejido que forma todo el entramado dramático acerca del honor que Calderón de la Barca puso en escena y

[1] Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado 2009 SGR 973, «Aula Música Poètica», financiado por la Generalitat de Catalunya, del cual formo parte como becaria.

[2] Calderón, 2000, p. 116.

[3] García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, p. 235.

Publicado en: *«Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (Publicaciones digitales del GRISO), pp. 105-114. ISBN: 978-84-8081-262-7.

que convierte los textos que forman parte del ciclo farsesco de Federico García Lorca en una suerte de telar. Un entramado, el que conforma los dramas de honor, del que acaba trascendiendo la idea de la honra, para convertir al hombre en conflicto: el hombre, apresado entre el deseo de su conciencia y el dictamen social, se convierte bajo la maestría del dramaturgo áureo en el centro del drama.

Magisterio calderoniano que acaba convertido no solo en herencia consciente de una tradición literaria[4], sino en la querencia de un espacio que permitiría al dramaturgo granadino subir a escena un mundo de inquietud y amenaza; un espacio, el de las farsas, en el que el alma de los personajes que lo habitan vive en un continuo conflicto entre deseo y deber, entre aquello que anhelan y que está fuera de los márgenes de lo establecido por la sociedad, y el deber, ese honor por el que el entorno social presiona a aquellos que intentan escapar, a aquellos que viven tras el margen de la norma social. Por todo ello la intención de este trabajo es intentar arrojar luz sobre la farsa violenta de *La zapatera prodigiosa* a través del concepto de honor y honra que nace de los dramas de Calderón de la Barca; desentraña el modo en el que los protagonistas de la farsa se convierten en seres marginales, individuos que no están dispuestos a renunciar a sus deseos del alma. Personajes que, en el caso de ambos dramaturgos, viven alterados por la presión que el colectivo ejerce sobre ellos; sensación eterna de una opresión que se hace universal en la pluma de Federico García Lorca en *La zapatera prodigiosa*; farsa que se teje bajo las hebras que el drama de honor proporciona al dramaturgo granadino.

En palabras de Ruiz Ramón, «Lo que el monólogo de honor calderoniano parece estar expresando es esa terrible y fascinante operación de absorción del yo individual por el yo colectivo, del uno por el nosotros, al que llamamos hoy alienación»[5]; absorción del yo individual que Federico García Lorca retoma en esta pieza farsesca para poder situar a sus personajes en un mundo cerrado, opresor, tirano, del que parece no haber otra salida.

Raíz de la tierra, manantial, el de la dramaturgia calderoniana, que impregna no solo el ciclo farsesco, sino toda la dramaturgia de

---

[4] «La raíz de mi teatro es calderoniana. Teatro de magia […] en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos […]. Yo soy un poeta telúrico, un hombre agarrado a la tierra, que toda creación la saca de su manantial» (García Lorca, en *Obras completas II. Teatro*, pp. 612-613).

[5] Ruiz Ramón, 1984, p. 182.

Federico García Lorca. El dramaturgo granadino toma, en el caso que nos ocupa, del drama de honor calderoniano toda una obsesión y una preocupación endémica española acerca del honor y la honra con un fin: poner en escena a esos personajes que viven en los márgenes; personajes marginales, que son apartados, o bien se apartan, de una sociedad en la que no encajan; no pueden mantenerse dentro de los férreos e inamovibles márgenes que la sociedad en la que viven tiene reservados para ellos. Como consecuencia de todo ello, son personajes que de nuevo enarbolan honor y honra como motivos para estar dentro o fuera del margen; son personajes cuyas consciencias no pueden ser felices dentro de este margen, por ello, para poder sobrevivir construyen un mundo irreal al margen de lo establecido; un mundo de fantasía con el que poder sobrevivir.

No debemos perder de vista de qué modo el drama de honor[6] se convierte en el reflejo de una sociedad, la España de los siglos XVI y XVII; un mundo en el que la honra se convierte en aquello que el individuo debe defender casi por encima de su vida; un mundo en el que la fama, entendida como patrimonio del hombre, se acrecentaba o se perdía con un solo acto que impulsara la mala reputación; un mundo en el que el adulterio se convirtió en el peor deshonor y la máxima deshonra. La honra, entendida como la relación entre individuo y sociedad, se convierte en un elemento de admisión o defenestración social; la honra deviene elemento de exclusión para aquellos que caminan por los márgenes de lo establecido por la sociedad:

> En España se daba, en el siglo XVII, una estrechísima cohesión social; en materia religiosa, en política, en la admisión de los principios que dan valor al individuo, en la colectividad, había llegado a establecerse un acuerdo unánime; la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de estos puntos producía la infamia […] En cambio en España,

[6] Es importante apuntar, pese al concepto de honor que imperaba en el Siglo de Oro, las diferencias que se establecen entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes. De este modo, mientras que para el dramaturgo el honor se convierte en «el juicio de valor del hombre que forman los demás (Castro, 1916, pp. 20-21), para el novelista la honra está más allá del concepto ajeno, se trata antes de una consideración interna que externa, «se lesiona más por sus actos que por los de los demás» (Castro, 1916, p. 362). Quizás por ello los personajes que deambulan por el mundo cervantino, aquellos que se alejan lo establecido por la sociedad, no se enderezan según las normas, permanecen en los márgenes.

> sobre todo en el siglo XVII, los individuos venían a engrasarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban la plena realización de su personalidad sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por tradición[7].

Cualquier engranaje fuera de la máquina podía significar una grieta en el férreo sistema bajo el que se cimentaba toda esa sociedad que Calderón de la Barca conocía a la perfección; cualquier engranaje fuera de la máquina debía ser señalado, apartado y eliminado. Un engranaje que convierte a la honra en un elemento marginal, en aquello que separa al individuo de una sociedad de la que no se siente formar parte y que sirve a Federico García Lorca para construir una farsa cuyos personajes viven al margen de un mundo que no es el suyo. Un mundo en el que la joven Zapatera se mueve en una lucha constante por defender su honra frente al coro de vecinas; heroína de un mundo en el que pese a todos sus escarceos públicos jamás caerá en la trampa de traicionar a su marido, ni siquiera en privado con el titiritero que tantas atenciones le presta. Zapatera que hunde sus raíces en la Mencía de *El médico de su honra*, que pese a verse correspondida por el amor de don Enrique, sabe el sitio en el que debe permanecer. Farsa, la de la zapatera, en la que «no hay más personaje que ella y la masa del pueblo que la circunda con un cinturón de espinas»[8]; Zapatera que acaba creando un mundo que se divide entre aquellos que están dentro del colectivo, de la realidad, y los que viven al margen, los creadores de un mundo de fantasía, de poesía. La poesía se convierte en el instrumento perfecto para crear un mundo de fantasía en el que poder sobrevivir al margen de esa realidad cerrada y oscura; de este modo, la Zapatera se envuelve, a lo largo de toda la farsa, de un halo de fantasía, de un mundo que ella construye en el que no tienen cabida ni viejos maridos, ni zafios pretendientes, ni coros de arpías vecinas. Un mundo de poesía en el que guarda un espacio para ese titiritero, ese amor idílico, pero imposible a la vez, que se desvanece cuando el viejo marido se desprende del disfraz; con la anagnórisis la obra «regresa entonces al punto de partida, sin solución alguna, sin haber cancelado o modificado el conflicto»[9].

---

[7] Castro, 1916, pp. 49-50.
[8] García Lorca, en *Obras completas III. Prosa*, p. 472.
[9] Fernández Cifuentes, 1986, p. 107.

Como he señalado anteriormente, la impronta de las piezas que giran en torno al tema del honor y la honra calderonianos se hace patente en toda la dramaturgia lorquiana; si bien en los dramas y las tragedias es más visible, en la farsa asoma de nuevo la sombra de ese mito socio-religioso que recorre toda la historia de la literatura española y que encuentra en el dramaturgo barroco su gran hito. Debemos tener en cuenta que el género condicionará de manera clara el modo en que la alienación del individuo a causa de la presión social aparece en estos textos; por ello, mientras en los dramas de honor calderonianos no queda otra salida para las esposas que la muerte, fría y calculada, a manos de sus maridos, Federico García Lorca concede a la protagonista de su farsa la posibilidad de eludir el destino trágico que la deshonra conlleva: la Zapatera sorteará el cerco donde la sociedad pretende encerrarla a través de la fantasía, de la imaginación, de ese mundo poético que solo existe en su mente y consigue salvarla de esa realidad mediocre.

La honra que proclaman estas mujeres, protagonistas del ciclo farsesco lorquiano, está totalmente enfrentada con el concepto de amor bajo el que se sustenta la sociedad que las rodea; la oposición de la Zapatera no es solo a su marido, es a todo hombre, lo cual la aleja de la sociedad de mujeres, en la medida en que estas acatan la dominación masculina. Exclusión social que sufre también Mencía; la muerte de la joven esposa del *médico* debe entenderse como símbolo de la exclusión a la que es sometida la mujer que se resiste a obedecer el poder del hombre o que se aparta de los márgenes establecidos por ese poder y por esa sociedad regida por el recio principio de la honra. De nuevo con los hilos del telar calderoniano teje los gestos y ademanes de esta Zapatera, cuya proclamación de la honra la aleja de todo hombre.

Del mismo modo que la honra se convirtió a lo largo de los siglos XVI y XVII, como bien indica Américo Castro, en la razón de la existencia del individuo, la pérdida del honor, de ese concepto de fama que la sociedad impone al individuo para poder vivir dentro del círculo, implicaba siempre una pérdida mayor: si el honor era necesario para vivir, la pérdida del mismo se convirtió en una muerte en vida. Necesidad vital, la honra del hombre del Barroco, que si bien en la comedias de Lope de Vega se convierte en el acicate épico para encumbrar a los protagonistas del drama al recobrar su honor a manos del rey tras verse envilecidos, en manos de Calderón se convierte en

un mito socio-religioso de carácter trágico: «pasando así de un universo en el que domina una visión abierta y heroica del honor [...] a un enrarecido y asfixiante universo [...] en donde el honor, posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón»[10]. Ese mundo enrarecido y asfixiante es el que aprehende Federico García Lorca; es el mundo que encierra a todos los personajes a lo largo de su producción dramática, en menor o mayor grado, y del que no se escapan los protagonistas del ciclo farsesco.

Del mismo modo que ocurre con el matrimonio de Mencía o de Serafina, en el matrimonio de los zapateros amor y honor, como bien apunta Carlos Feal, «se convierten en fuerzas contrarias en continua lucha»[11]. La protagonista de la farsa vive en permanente lucha con un viejo marido impuesto, con todo tipo de hombres que la acechan y con un coro de vecinas que vigila sus movimientos, es decir, «ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible»[12]. Esta lucha de fuerzas contrarias es uno de los hilos que retoma Federico García Lorca del drama de honor de Calderón para tejer la farsa violenta del matrimonio de zapateros.

Dramas de honor en los que nos encontramos con mujeres como Mencía y Serafina, a las que el dramaturgo barroco sitúa en un espacio convertido en símbolo y metáfora de su situación personal, que las acerca poderosamente al espacio en el que Federico García Lorca sitúa el devenir de la zapaterilla. Mujeres que habitan casas que se convierten en espacios cerrados controlados por sus maridos, espacios donde su libertad individual se hace imposible; mujeres que cuando salen fuera del espacio de la casa no encuentran más que un mundo que las vigila con sigilo, un mundo por el que deben caminar con cautela ya que cualquier movimiento en falso, por inocente que fuera, podría costarles la buena fama, es decir, la vida:

> El mundo en el que viven, el de la propia casa, y el otro, más terrible y sin rostro, el mundo exterior que las cerca, es un mundo dominado por la desconfianza, un mundo que es todo oídos y ojos y obliga al individuo a vigilar sus palabras[13].

---

[10] Ruiz Ramón, 2000, p. 47.
[11] Feal, 1989, p. 111.
[12] García Lorca, en *Obras completas II. Teatro*, p. 196.
[13] Ruiz Ramón, 1969, p. 14.

No hay rincones en los que encontrar refugio en el mundo que habitan estas mujeres. El mundo interior y exterior se convierten en espacios muy difíciles de habitar para ellas, esposas por obligación y enamoradas de hombres a los que dieron por muertos o desaparecidos; un mundo lleno de desconfianzas y de miedos que se refleja en estos matrimonios que carecen de ternura y afecto. Mujeres atrapadas que a la vez son conocedoras de la sociedad en la que viven, saben que cualquier gesto que pudiera delatar ante sus maridos sus verdaderos sentimientos las conduciría a la más profunda de las humillaciones. Conocedoras también de que en su descenso no caerían solas, su deshonra sería el acicate para el agravio social de sus maridos. Este es el mundo en el que se mueven Mencía y Serafina, un mundo, profundamente marcado y regido por el mito socio-religioso de la honra que Calderón de la Barca conoce a la perfección; aunque cabe señalar, como bien anota Ruiz Ramón, que «Calderón no copia su realidad: la interpreta»[14]. El dramaturgo toma el tema de la honra no con la intención de llevar a escena una fiel muestra de un aspecto de la vida humana, sino que, al tomarlo, lo interpreta, lo mitifica, lo convierte en problema trascendente del individuo para mostrar al público un problema de la colectividad; ante todo el honor se convierte en un medio para poner en jaque toda una estructura social que aplasta a sus individuos y los tiraniza:

> Lo traspuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor en cuanto categoría histórica real, sino la estructura de una ordenación de la sociedad para cuya plasmación dramática se utiliza el honor como simple instrumento dramático estructurante de la acción. Una acción que, mediante ese elemento estructurante, pone al desnudo una sociedad en donde el individuo humano vive en continua y tensa vigilancia, aplastado por el peso de las normas y unos principios rígidos[15].

Este intento de Calderón de poner al desnudo esa sociedad que encierra y oprime al individuo en favor de unos principios colectivos convertidos en imperativo categórico, se convierte en el cruce de caminos en el que Federico García Lorca se reencuentra con la tradición del teatro áureo. Un cruce de caminos que le permite aprehen-

[14] Ruiz Ramón, 2000, p. 47.
[15] Calderón, 2000, p. 22.

der los aspectos que vertebran el drama de honor, para construir el mundo que rodea a la Zapatera: ese mundo que la señala y que empuja a su marido para que la obligue a mantenerse dentro del círculo establecido por la colectividad. Intentos que, en el caso de la farsa, siempre serán en vano.

Esa actitud firme de la Zapatera ante todos aquellos que intentan propiciar su caída y ante todas aquellas que esperan la caída para poderla señalar, es la que la acerca al *Yo soy esa*; a esa necesidad que muestran Mencía y Serafina de luchar frente al deseo para poder estar en el lugar que deben, con la diferencia de que Federico García Lorca concede a esta mujer, a la que convierte en «ejemplo poético del alma humana»[16], un espacio al que huir lejos de todo lo que la acecha y de la oscura realidad de su decrépito marido: la fantasía, la ilusión. Por esta razón, el dramaturgo granadino, tras dar una nueva muestra de la lucha de fuerzas opuestas que son el matrimonio de zapateros, da paso a la música de «*una flauta acompañada de guitarra que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado*»[17] y con ella da pie a la entrada de la fantasía, del mundo poético que salva a la Zapatera:

> *(Se levanta y se pone a bailar como si lo hiciera con novios imaginarios.)* ¡Ay, Emiliano! Qué cintillos tan preciosos llevas… No, no… me da vergüencilla… Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo? Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido. A ti te quiero, a ti… Ah, sí!… mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta *(Ríe. Cesa la música.)* ¡Qué mala sombra! Esto es dejar a una con la miel en los labios… Qué…[18]

Cesa la música y con el silencio la realidad sombría vuelve a acechar a la joven protagonista. De nuevo los pretendientes vetustos vuelven a la ventana de la Zapatera levantando las sospechas del viejo marido. Sospechas sobre la pérdida de la honra de su joven esposa, siempre infundadas[19], como les ocurre en mayor medida a las protagonistas de *El médico de su honra* o de *El pintor de su deshonra*: Calde-

---

[16] García Lorca, en *Obras completas III. Prosa*, p. 469.

[17] García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, p. 208.

[18] García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, p. 209.

[19] «¿Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie? Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar… ¡Era lo que me quedaba que ver!» (García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, p. 211).

rón convierte a las protagonistas de ambos dramas en mujeres condenadas por la sociedad; señaladas por sus maridos y por el colectivo. Del mismo modo que la Zapatera es espoleada por ese coro de vecinas, convertido en un coro de arpías que acecha y vigilia al matrimonio:

> VECINA ROJA. Salga en seguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí
>
> VECINA AMARILLA. Esta es la casa de una leona, de una hiena.
>
> VECINA ROJA. De una mal nacida, desengaño de los hombres […] Muerta la quisiera ver.
>
> VECINA AMARILLA. Amortajada, con su ramo en el pecho[20].

Cantos de un coro que convierten al Zapatero en un hombre que vive en constante sobresalto por el temor a ser señalado; temor que encuentra sus raíces en esos maridos calderonianos cuya alma se encuentra invadida por la aflicción causada por la deshonra. Ambos son víctimas de aquello que acertadamente definió Ruiz Ramón como «operación de absorción del yo individual por el yo colectivo, del uno por el nosotros, al que llamamos hoy alienación»[21]. Víctimas de una situación que les empuja hacia la desesperación y que encuentra su origen en los celos, en la sensación de no poder colmar las expectativas de sus jóvenes mujeres y que estas acabaran en brazos de hombres más jóvenes, arrastrando así por el lodo aquello que da sentido a sus vidas dentro de la sociedad: la honra. En palabras de Trías:

> Los celos son el salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley. El honor es bárbara ley que gobierna un mundo traumatizado por el instinto[22].

Si bien en el caso de los dramas de honor Calderón de la Barca hace que sean los maridos quienes llaman a la sangre para restablecer el orden natural de esa sociedad vertebrada bajo el mito socio-religioso del honor y la honra, en el caso de la farsa, dada la incapacidad del viejo Zapatero para imponerse ante el vendaval de furia de su mujer, es el coro de vecinas, el pueblo, el que pide la muerte de

---

[20] García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, p. 214.
[21] Ruiz Ramón, 1984, p. 182.
[22] Trías, 2011, p. 56.

aquella que ha osado apartarse de los márgenes establecidos. Es en este punto donde el Zapatero se convierte en una subversión grotesca de la imagen de don Gutierre o Juan Roca, de aquellos que matan a sus mujeres no bajo los efectos de la pasión irracional, sino de manera fría, de aquellos que sienten la obligación moral de matar, «tienen que matar si quieren seguir siendo quienes son [...] un ser definido por su pertenencia al mundo»[23]. Es en este punto, tras las palabras de Juan Roca, en el que la filosofía acerca de la honra calderoniana se hace universal, alcanza la categoría de mito: «No ha de saberse quién soy, pues no soy mientras vengado no esté»; palabras que conforman todo un entramado socio-religioso que se convierte en sentimiento que se hará perdurable y eterno en la voz de la «criatura poética que el autor ha vestido con aire de refrán»[24].

Bibliografía

Calderón de la Barca, P., *Obras maestras*, coord. J. Alcalá Zamora y J. M.ª Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000.

Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos xvi y xvii», *Revista de Filología Española*, 1916, pp. 1-5 y pp. 357-386.

Feal, C., *Lorca: tragedia y mito*, Otawa, Dovehouse, 1989.

Fernández Cifuentes, L., *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

García Lorca, F., *Obras completas II. Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.

— *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

Ruiz Ramón, F., «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *Tragedias. Vol. III*, Madrid, Alianza, 1969.

— *Calderón y su tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.

— *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.

Trías, E., *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega, 2001.

[23] Ruiz Ramón, 1969, p. 16.

[24] García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, p. 196.