

El cuarto mandamiento en el teatro: algunas calas en Mira, Lope, Tirso y Calderón

The Fourth Commandment in the Theatre: Some Explorations in Mira, Lope, Tirso, and Calderón

Blanca Oteiza

<https://orcid.org/0000-0003-4175-846X>

Universidad de Navarra, GRISO

ESPAÑA

boteiza@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 595-616]

Recibido: 29-09-2025 / Aceptado: 23-10-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.38>

Resumen. Algunos personajes en sus trayectorias dramáticas transitan de la desobediencia a la deshonra paterna. Este pecado contra el cuarto mandamiento se configura como un motivo de gran tensión desde el punto de vista de la acción y de la representación cuando se resuelve violentamente con agresión física del hijo a un padre (o vicario), que no siempre es inocente. Inserto en la comedia seria (profana y religiosa), este pecado tiene sin embargo en su mayor parte consecuencias felices para el agresor por el arrepentimiento y el ulterior perdón, al margen de la pérdida o no de la vida. Se tratará este motivo en Mira, Lope, Tirso y Calderón en un periodo desde principios del xvii hasta su cuarta década.

Palabras clave. Padres; hijos; relaciones; agresiones; cuarto mandamiento; teatro; Mira; Lope; Tirso; Calderón.

Abstract. During their dramatic trajectories, certain characters move from disobedience to paternal dishonour. This transgression of the Fourth Commandment emerges as a highly charged motif, both in terms of action and representation, particularly when it is violently resolved through the son's physical aggression against a father (or his surrogate), who is not invariably innocent. Within the framework of serious comedy, both secular and religious, this transgression nonetheless most often entails favourable consequences for the aggressor, through repentance and

subsequent forgiveness, irrespective of whether or not life itself is lost. This motif will be examined in the works of Mira, Lope, Tirso, and Calderón, across a period extending from the early seventeenth century through its fourth decade.

Keywords. Parents; Children; Relationships; Aggressions; Fourth Commandment; Theatre; Mira; Lope; Tirso; Calderón.

INTRODUCCIÓN

Es Carranza en sus *Comentarios sobre el catecismo cristiano* (1558) el que detalla el alcance del cuarto mandamiento¹, especialmente en cuanto a los deberes y obligaciones de los padres naturales y los de los hijos para con estos y para con «los que hacen el oficio de padres» (prelados espirituales: obispos, curas y confesores; gobernadores temporales, como reyes y otros magistrados; tutores de menores de edad...). Y la doctrina es clara. Los padres deben amar a sus hijos, pero ordenadamente, conforme a las reglas de religión que profesan, no permitiéndoles cosa alguna mala ni desordenada. Porque si esto hacen, no los aman, antes los aborrecen (pp. 273 y ss.). Y los hijos deben a sus padres amor, obediencia y reverencia, por lo que pecan más gravemente contra este cuarto mandamiento los que con la inobediencia y desamor los deshonoran, hacen burla de ellos o los maldicen, o con violencia ponen las manos en ellos hiriéndolos de alguna manera en sus personas. Este pecado mandó Dios en la ley castigar con pena de muerte (p. 289). En este arco normativo se incluyen los viejos en general, a quienes se debe honor y reverencia como mandan las leyes divinas y naturales (pp. 287-288).

Pues bien, la comedia acoge con frecuencia el quebrantamiento del cuarto mandamiento (generalmente junto a otros), y con cierta recurrencia algunos de los supuestos que contempla Carranza, que configuran una de las múltiples modalidades de violencia en el teatro áureo², es decir, las agresiones a los viejos como

1. Ver Carranza, *Comentarios sobre el catecismo cristiano*, pp. 273-292.

2. Dejando aparte las que tienen consecuencias mortales, la tipología de las agresiones son múltiples y de distinto alcance: físicas (violaciones, bofetones, pisotones, empujones...); verbales o gestuales (injurias, insultos; mentís, higas...); de conductas (tiránias...), cuyo significado dramático depende del género y condición de sus protagonistas y víctimas. No es lo mismo la comicidad de apalear los cristianos a un viejo judío en el auto *El mayor desengaño* (ver Escudero, 2016), pegar a las mujeres en el teatro breve, o la que se establece en las disputas entre criados de comedia, que las agresiones protagonizadas por reyes y nobles, caballeros y damas, ofensas que atacan el honor del agredido, por lo que estas violencias están relacionadas también con otros temas como la autoridad y poder (ver Arellano, 2011, 2015). Las publicaciones sobre modalidades de violencia son extensas, remito solo con sus bibliografías a los volúmenes colectivos *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro* (2013), *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro* (2013) y *La violencia en el teatro de Calderón* (2014); a los trabajos de Hermenegildo para la del teatro del xvi (2013), Trambaioli (2019), que comenta la de los bofetones en un repertorio de comedias de géneros y situaciones distintas; o a los dedicados a Lope (Vaccari, 2010) y Calderón (Arellano, 2009 y 2014).

autoridades morales (padres, tíos...) por parte de hijos u otros deudores de respeto (sobrinos políticos), que tienen dos implicaciones vinculadas: la de la representación, objeto de este trabajo, y la de la recepción, que atenderé brevemente. De la representación, porque en el teatro estas agresiones mayoritariamente configuran el relato, la diégesis, y no son escenificadas, por decoro moral y escénico, dada la gravedad del pecado. Pero cuando lo son por voluntad expresa del autor, se incluyen en géneros concretos que comparten agentes, contextos, intenciones, motivos y consecuencias. Y de la recepción, porque contamos con escasos pero interesantes datos acerca de su acogida por el público, censores y crítica.

Intentaré avalar estas situaciones con la revisión de una serie —limitada, pero significativa— de comedias, algunas más afortunadas que otras, que pretendo sistematizar en su contrucción y soluciones dramáticas.

El *corpus* escogido tiene autoría asegurada (excepto en un caso) y una cronología no fijada en su totalidad, que va desde 1602 a entrados los años treinta, según sus respectivos editores y estudiosos. La relación de comedias de las que hablaré son las siguientes.

De la primera década del xvii revisaré *La rueda de la Fortuna* (1602), de Mira de Amescua y *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* (1606), de Lope. De la segunda década, los títulos *La fianza satisfecha* [1612-1615], atribuida a Lope, y *La santa Juana. Tercera parte* (1614), de Tirso. De la tercera, la lopiana *El príncipe perfecto. Segunda parte* (1623) y *Quien no cae no se levanta* [1623-1628], de Tirso. Y de la cuarta década del siglo, *Las tres justicias en una* [1630-1637], de Calderón³.

En este *corpus* el pecado del cuarto mandamiento incluye agresiones físicas y verbales a los viejos (padres, tíos...), por parte de hijos, sobrinos..., que afecta también a otros familiares (madres, hermanas, esposas, etc.), es decir, una violencia intrafamiliar, que diríamos hoy, sin distinción de sexo, que se extiende a todos los componentes dramáticos desde la palabra, a la acción (conducta), y representación (gestos)⁴. De tal manera que este pecado y su violencia se configura como un motivo de éxito por la tensión de la acción y especialmente de la representación favoreciendo así la emoción y conmoción en su desarrollo dramático y desenlace.

3. De estas comedias, de difíciles relaciones paterno-filiales, comentadas aleatoriamente por la crítica para propósitos diversos, la más recurrente es la calderoniana *Las tres justicias en una*, en consonancia con el interés por la violencia en su teatro; pero también se atienden *La rueda de la Fortuna*, *La fianza satisfecha*, *La santa Juana*, o *La obediencia laureada*, por sus agresiones a los viejos. Ver Aubrun, 1957; Oostendorp, 1980; Wardropper, 1983, p. 283; Parker, 1988, pp. 76-77; Arellano, 2009, pp. 30-31; 2011, pp. 20-21; y 2014, pp. 202-203. Y para estas relaciones en otros autores como Rojas Zorrilla o Guillén de Castro, ver respectivamente Julio, 2015 y Moreno, 2003.

4. Lo señala Arellano para la violencia en Calderón (2014, p. 199).

MIRA DE AMESCUA, *LA RUEDA DE LA FORTUNA* (1602)⁵

En un ambiente político de ecos históricos (el reinado del emperador Mauricio en el siglo VI, su enfrentamiento a Persia y poco más), Mira dramatiza una historia de falsedades, ambición y poder, de lujuria y violencias varias, relacionadas algunas con el cuarto mandamiento.

El conflicto se genera fundamentalmente por el amor loco del emperador Mauricio y su hijo, el príncipe Teodosio, hacia la rehén Mitilene, que da lugar a diversas agresiones a las mujeres. Teodosio amenaza a la cautiva con una daga (vv. 910 y ss.), en otro momento la ata a un árbol para darle muerte si no sigue su gusto (vv. 1599 y ss.), y posteriormente manda que la desnuden (vv. 1675-1678). Pero también a la emperatriz Aureliana, la esposa y madre: el emperador la arrastra por los cabellos (vv. 1193 y ss.), previos golpes y caída; Teodosio la abofetea (vv. 970 y ss.); y ambos, padre e hijo, la agreden de palabra reiteradamente mediante insultos vejatorios (vv. 1097 y ss.; vv. 1305-1317...), como cuando Mauricio se niega a socorrer al Papa como le pide la emperatriz, y la injuria verbalmente antes de encerrarla (vv. 1305-1316)⁶.

Y es que las relaciones paterno-filiales están previamente viciadas y tienen sus consecuencias dramáticas en la escenificación de una violencia familiar que se cifra en un hijo del emperador oculto por su madre (Heraclio) con aspiraciones e inclinaciones sociales pero también reverenciales hacia la emperatriz; un hijo reconocido, Teodosio, pero desafecto y rechazado (y dramáticamente eliminado después), cúmulo de violencia y llevado por sus instintos y apetitos, que resulta no ser hijo de los emperadores lo que justifica la desnaturalización que él mismo intuye y anticipa pronto respecto a sus padres (vv. 647-654; 1161-1162) y corrobora finalmente (vv. 2478-2480: *Teodosio*.- De emperador inhumano / y no de padre piadoso / es tu amor»), así como siente y reconoce pronto también su propio padre, el rey Mauricio (vv. 660-668), padre desafecto y marido cruel además; y, en fin, una madre piadosa, cuya toda culpa y no menor es la ocultación del heredero y la expresión maternal engañosa a Teodosio (vv. 1137-1148). La voz de los testigos y víctimas de estas agresiones es escasa pero significativa, porque transmiten, apoyan e ilustran la vertiente doctrinal en concreto respecto a la figura materna. La emperatriz invoca su autoridad de madre (y por tanto de respeto) ante Teodosio («Si los padres y los viejos / tienen esa autoridad, / ¿no la puedo yo tener / que tu propia madre soy?», vv. 954-957), y después arrodillada le suplica respeto y temor «que en el vientre del amor / muchas veces te he engendrado [...] Hijo de mi corazón» (vv. 1139-1145). Pero en realidad no la tiene por no ser su madre, por fingirle amor materno y por su

5. Para la datación y otras consideraciones de la comedia ver la edición de Ana Martín y Agustín de la Granja, 2012.

6. Ver Kennedy (1973) para la deuda de esta comedia de Mira con *La república al revés* de Tirso, pero el Mercedario aminora la truculencia física en el tablado, dejándola en las palabras, y en el efecto de la bofetada que da Lidora a la infanta Carola y que al llegar Constantino fingirá que Carola ha sido quien la ha abofeteado («*Lidora*.- Constantino viene aquí; / fingiré que recibí / el bofetón que di») con consecuencias para la integridad de Carola y el devenir de la comedia (pp. 256-257), fingimiento similar al de Marcela en *La obediencia laureada* (ver *infra*).

censurable conducta al ocultar su identidad. También Heraclio, el verdadero hijo de la emperatriz, se enfrenta a Teodosio por abofetear a su madre, apelando y apostrofando a la naturaleza ante «una madre agraviada», y siente la agresión como suya con consideraciones doctrinales sobre las relaciones paterno-filiales (vv. 974-1020), e incluso el capitán Filipo advertirá a Teodosio su deber filial hacia su madre de respeto y reverencia (vv. 1165-1170).

Ante este caos familiar, será lo sobrenatural mediante sueños vaticinadores la causa de que Mauricio se arrepienta, reconozca y pida a su esposa que interceda a Dios por él (vv. 2088-2095); rechace a su hijo Teodosio por ser su hechura nefasta («ella es santa y te parió, / pero a tu padre pareces, / porque soy muy malo yo», vv. 2493-2500) y se encuentre con su verdadero hijo, Heraclio, en cuyos brazos muere, y quien finalmente es proclamado emperador rematando la obra con los emparejamientos felices en un final muy alejado de la trágica realidad histórica.

De manera que la vulneración del cuarto mandamiento es evidente y el castigo de Teodosio por este y otros pecados también, pero asimismo lo es que hay circunstancias que si no eximen del pecado sí permiten atenuar su gravedad posibilitando el arrepentimiento y salvación del emperador y el equilibrio final.

LOPE DE VEGA, *LA OBEDIENCIA LAUREADA*, Y *PRIMER CARLOS DE HUNGRÍA* (1606)

En esta comedia híbrida, que existía ya en 1606⁷, se acoplan dos acciones que evocan modelos bíblicos⁸ para configurar una comedia de carácter doctrinal en torno al cuarto mandamiento y la obediencia y respeto debidos al padre, como se apunta en el mismo título y moraleja final de la comedia.

Al antagonismo de los dos hijos del viejo Aurelio (el primogénito Carlos, que estudia en Bolonia, y Alejandro, el menor, que es pendenciero, jugador, mujeriego... y el preferido de su padre, además de Marcela, hija con sus propias tachas) se añade el motivo del «mal padre» permisivo y por tanto responsable de su comportamiento con un concepto de amor paterno erróneo, origen del desorden familiar, como se reitera y se reconoce en varios lugares por el propio Aurelio y por los testigos, que confirman conocer esta parcialidad del padre que es voz popular (vv. 69-76, 81-91, 131-140, 568-581...).

Este ambiente familiar viciado, que conculca también otros mandamientos (el quinto, el séptimo...), apareja diversas violencias físicas (y verbales) especialmente en torno al mal hijo y al mal padre (empujar, tirar al suelo, abofetear, golpear...).

7. Tomo estos datos de la introducción de Usandizaga a su edición de la comedia, que denomina palatina (ver pp. 295-296 y 298).

8. Especialmente, el de los dos hermanos, el amado y el rechazado por el padre (*Génesis*, 4), que se complementa explícitamente al final con el motivo del perdón en el encuentro de José y sus hermanos en Egipto (*Génesis*, 42-45); y quizá, pero muy lejanamente, con el recuerdo de la historia del hijo pródigo (*Lucas*, 15, 11), que su editor defiende y relaciona con otras obras (pp. 299-302), y para cuya fortuna literaria, ver Oteiza, 2017.

En el primer acto, el padre para salvaguardar a su amado hijo, Alejandro, procura sustituirlo en su duelo con Filipo, pero Alejandro lo recrimina por atentar contra su honor de manera que finalmente «*Rempuja a su padre y cae al suelo*» renegando del viejo, para horror y desconsuelo del progenitor y del propio Filipo que declina seguir el duelo (vv. 391-417). La siguiente agresión, nuclear en el desarrollo dramático y su enseñanza final, la origina un enfrentamiento entre hermanos. Carlos da un bofetón a su hermana Marcela, requebrada por Doristeo, que se inscribe dentro del honor familiar (v. 654 acot.), por el que la joven en la línea inmoral de la familia inculpará a Carlos ante su padre, alegando que lo ha recibido por defender a Alejandro (vv. 676-683), dando lugar a que Aurelio se sienta agraviado por ello y busque satisfacción pegando en público a su vez a Carlos («*Dale con el báculo y cáese en el suelo. Carlos.- Aquí en público, señor / padre?*», vv. 889 acot.-891). Carlos se explica en vano mostrando respeto hacia su padre y este lo echa de casa (v. 939) desencadenando su nuevo rumbo vital en Hungría, con el deseo anticipador del reconocimiento de su obediencia (vv. 1028-1033).

En el segundo acto se alternan las dos acciones de la comedia; de un lado se reivindicar Carlos en tierras de Bohemia, cuya fortuna por oposición irá en aumento conforme declina la de su familia por los desmanes de Alejandro, que dominado por su necesidad de dinero para el juego forcejea con su hermana Marcela para arrebatarle sus joyas (v. 1468 acot.).

Este enfrentamiento fraterno iniciará un cambio en la actitud del viejo Aurelio, que quedará neutralizada por Alejandro, igualando así ambos caracteres. Primero el padre le recrimina sus acciones (le robó el trigo, el dinero, sus pendencias le han costado siete mil ducados...); le pide respeto por ser viejo, pero sin resultado, porque en realidad no tiene autoridad moral, y expresa su arrepentimiento por haber desterrado a Carlos sin culpa (vv. 1524-1525). Pero sin eficacia, porque su hijo le añadirá otro desdoro de su pasado a su figura, el cifrado en el aforismo popular «De tal palo, tal astilla»⁹, cuando Alejandro se defiende constatando como todo Nápoles sabe, ser hechura de su padre cuando mozo (loco, jugador...), por tanto: «A los padres debemos imitarlos: / si yo os imito, estad agradecido» (vv. 1529-1536). Así se apunta la vía hacia el final, que todavía afrontará una situación extrema en el tercer acto: Alejandro llega al asesinato, mata a Doristeo, el pretendiente de su hermana y se refugia en sagrado, con la voluntad de salvar a esta y a su padre como un Eneas (vv. 2170-2182). Se inicia así repentinamente la mudanza del hijo pecador, posibilitando, con el traslado familiar a Hungría, un encuentro familiar con el perdón de Carlos en remedo y ecos bíblicos del banquete de José y sus hermanos y el final feliz, con que termina la comedia Alejandro dando aviso de que «todos a sus padres sirvan».

9. Carranza, *Comentarios sobre el catecismo cristiano*, p. 290: «Ordinariamente habemos visto que en esta vida castiga Dios ejemplarmente la inobediencia de los hijos a sus padres, y entre otros castigos el uno es castigarlos con el mismo pecado, que como ellos fueron inobedientes y rebeldes a sus padres, así les da Dios hijos rebeldes y desobedientes, porque por la ley que pecaron, por ella mesma sean castigados».

De manera que en el itinerario vital de esta familia (hijo pecador, buen hijo, padre irresponsable...), de evidente carácter doctrinal con final feliz, concurren también, de un lado, agresiones en el ámbito público con testigos y privado, y de otro, circunstancias atenuantes (como la del mal padre de pasado envilecido que afecta al resto de la familia) que permiten abrir la puerta a la enmienda, al perdón y reconciliación familiar, en este caso no por intervención sobrenatural, sino por esa virtud incluida en el deseo de emular al piadoso Eneas (evocador del de Enrico en *El condenado por desconfiado*, vv. 1355-1358), que incluye en su acogerse a sagrado lo que pudiera entenderse y completarse también en un sentido transformador y metafórico.

[LOPE DE VEGA], *LA FIANZA SATISFECHA* [1612-1615]

De atribución dudosa a Lope y datación imprecisa¹⁰, como su género, la comedia es una acumulación de despropósitos morales en el ámbito familiar para potenciar la justificación de la doctrina final.

El tono de la comedia se marca desde el inicio cuando un depravado joven Leonido está obsesionado con deshonorar a su hermana Marcela, casada con Dionisio, ultraje fallido, porque la joven se ha defendido y solo ha sido herida («*Sale Leonido con la espada sangrienta en la mano*», p. 2), que se suma a otras fechorías anteriores: roba a una dama una cadena, abofetea a un sacerdote, etc.

El «alborotado» marido de Marcela acusa directamente al padre del joven, Gerardo, de ampararlo siempre en su soberbia y delitos, de manera que estamos ante otro prototipo de mal padre consentidor, que sin embargo, pronto maldice al hijo y le vaticina su castigo («un brazo moro / te pase con una lanza», p. 5), con la indiferencia del hijo, en un enfrentamiento filio-paternal que termina dando Leonido de palos a su padre primero y posteriormente abofeteándolo (pp. 4-5). Y así, esta trayectoria e inclinación al mal continuará en tierras de moros donde Leonido subyuga al rey con el relato biográfico de sus fechorías, remedando cínicamente y a *contrario sensu* el de los héroes¹¹, y se hace musulmán continuando con su depravación y soberbia, rechazando incluso la oferta del rey para reinar con él («que todo

10. Utilizo la edición dieciochesca de Francisco de Leefdael. La comedia es objeto de interesantes trabajos a los que remito para estas y otras cuestiones (autoría, ediciones, censuras, recepción crítica...) y su bibliografía, así como la de su relación con el don Juan de *El burlador de Sevilla*: Chantraine de Van Praag, 1967; Álvarez Faedo, 2000 y Urzáiz, 2017.

11. Ver, por ejemplo, el de Alejandro en *Libro de Alexandre* (pp. 7 y ss.), y compárese con el de Leonido: «Fue mi nacimiento asombro / a todos los de mi pueblo / por las estupendas cosas / que como oírás sucedieron» (p. 7) en signos de la naturaleza: truenos, relámpagos, el Etna erupcionó, el mar se embraveció...; en señales corporales: «naciendo / di una voz que causó espanto»; actitudes: ensangrentaba los pechos de su madre «en señal de aborrecerlos» (p. 7)...; y cuando fue creciendo «Llegó mi maldad a tanto / que el mayor blasón que tengo / es pensar que no se encierra / mayor diablo en el infierno»; jamás ha matado a nadie (luego declara haber acabado con su madre), pero sí afrentado a todos: a su madre con lascivos pensamientos, a un sacerdote lo abofeteó en el templo y lamenta no haberle dado ciento; nunca estuvo en misa, ha deshonorado a más de treinta doncellas e intentó hacerlo con su hermana, abofeteó a su padre «que es la cosa que en el mundo / me ha dado mayor contento» (p. 8)... Fácil recuerdo del Enrico de *El condenado por desconfiado*, cuando declara «Yo nací mal inclinado» (v. 721), y con quien

mi reino es tuyo: / ponte mi corona real [...]. / *Leonido*.- No reino yo en compañía», p. 10). A Túnez llegan presos su padre y hermana, que encuentran acogida en la mora Lidora, pero el rechazo y violencia de Leonido continúa hasta el punto de que a su padre le pone el pie en la boca («*Pónele el pie en la boca*») y después «*Dale con el pie*» (p. 14), prosiguiendo en renegar de ser su hijo (p. 15), en violentar a su hermana (p. 15), para terminar cegando al padre dándole con la daga en los ojos («*Dale con la daga en los ojos y llevará Gerardo un lienzo con sangre*», p. 15), y sin cejar en su ira tratar de matarlo...

Ante tamaños despropósitos la solución no puede venir sino de lo sobrenatural, de lo maravilloso cristiano¹², por lo que se le aparece Cristo, primero de pastor «*descalzo, ensangrentados los pies con un zurrón*» (p. 19), y después «*crucificado*» (p. 21) lo que favorecerá que Leonido antes de morir, especularmente como Jesús, en pago de sus delitos (había anunciado que satisfaría a Dios todo de una vez pues lo ofendía) pida perdón a su padre Gerardo y confiese que también mató a su madre: «*Descúbrese una apariencia donde está Leonido crucificado, ensangrentado y con corona de espinas*» (p. 28), devolviendo la vista al padre, que reconoce: «*Muriendo pagó las ofensas / que contra Dios cometió*» (p. 28).

Por tanto, hay una insistente puesta en escena de todos los pecados y afrentas truculentos de Leonido hasta su muerte ejemplar en términos de inversión: Jesucristo (el buen hijo) acepta la muerte prevista y consentida por su padre para salvar al género humano y Leonido (el mal hijo) es el que agrede a su padre y el responsable de su propia muerte.

En la comedia, en suma, hay efectivamente un padre consentidor y por tanto responsable, pero también se explicita insistentemente una inclinación natural al mal, no exclusiva de Leonido, que deviene teológicamente en la posibilidad del perdón y su salvación, aunque esta vez *post-mortem*.

TIRSO DE MOLINA, LA SANTA JUANA. TERCERA PARTE (1614) Y QUIEN NO CAE NO SE LEVANTA [1623-1630]

Semejantes situaciones contra el cuarto mandamiento se dan en estas dos comedias hagiográficas tirsianas, la tercera de *La santa Juana* de 1614¹³, protagonizada por esta «no santa»¹⁴, y *Quien no cae no se levanta* de datación imprecisa, aunque no parece temprana según las fechas que apunta su editora en torno a

comparte fechorías y vida al margen de Dios, y del que se aleja, entre otras circunstancias dramáticas, en su amor al padre y la esperanza en su salvación (vv. 721-884).

12. Para la continuidad cultural del concepto de «lo verosímil maravilloso» desde Aristóteles hasta su transformación cristiana en «lo maravilloso cristiano» ver Escudero, introducción a *El mayor desengaño* y *Quien no cae no se levanta* (2004, pp. 96-99).

13. Citaré por la edición de Ibáñez, Oteiza y Tabernero, 2022, a cuyo estudio remito para más detalles.

14. Desde principios del xvii al xx distintos textos se escriben para apoyar su canonización y en 2015 el papa Francisco la declara venerable, primer paso para su beatificación. Ver García de Andrés, 1999, 1, p. 16; Ibáñez, 2005, y 2015.

1623-1628¹⁵, y que está dedicada a la conversión de santa Margarita de Cortona, joven de vida disoluta extrema¹⁶. Ambas comedias comparten, como es habitual en el género, intrigas profanas que es donde obviamente se desarrolla el pecado del cuarto mandamiento¹⁷. En el caso de *La santa Juana* protagonizada por don Luis, un joven de natural travieso, dedicado al juego y las mujeres, y que ha dilapidado la fortuna paterna y no tiene freno alguno de su padre don Diego, quien le consiente todos sus vicios, porque es su único hijo vivo y huérfano, como reconoce el viejo en varios lugares (vv. 276-295; 366-382...). Esta condición de mal padre se mantendrá, a pesar de las reiteradas advertencias y amonestaciones de Juana sobre su debilidad y dejación paterna, pero sin éxito (vv. 1336-1359, 2667-2695, 2735-2739). Hasta el punto de que será cómplice y testigo indirecto de la deshonra de doña Inés por parte de su hijo, cuando este suplanta a César, amante de la joven, a quien previamente su padre ha encarcelado a petición de su hijo para favorecer su tropelía (vv. 1464-1487; vv. 1841-1851). En esta relación paterno-filial viciada, don Luis intensifica sus «travesuras» y en consecuencia su enfrentamiento con su padre. Dos derivas, por tanto, la del mal hijo y la del mal padre, que llegan a su punto más extremo cuando a las insistentes amonestaciones paternas, la reacción de don Luis es violenta y patética en dos fases, primero lo derriba al suelo («*Derribale*», vv. 2253-2254) y después ante la insistencia del padre en advertirle de palabra y probablemente invocándolo gestualmente a piedad, lo patear: «Levantaos y pasaré, / que no cabemos los dos / en el mundo. (*Dale con el pie y vase.*)» (v. 2281), acciones que no extrañan a los testigos indirectos del pecado (vv. 2338-2352). Una vez más, tras la agresión, don Diego recurrirá a Juana quien nuevamente lo reprobará por su condición de mal padre, antes de interceder por su salvación (vv. 2633-2696), que se dará de manera sobrenatural cuando se le aparezca su amigo de juventud y correrías, don Juan, en el Purgatorio y al darle la mano sentirá don Luis el fuego del castigo, en especular situación con la de *El burlador* y el comendador, propiciando su arrepentimiento y posterior salvación (vv. 2825 y ss.).

En el caso de *Quien no cae no se levanta*, la pecadora Margarita en su camino purificador y salvífico es pretendida por los jóvenes Valerio, soltero, y por Lelio, casado con Lisarda, que padecen un amor loco por ella. En realidad, todos los personajes de su entorno son víctimas de su desorden vital y moral ante su indiferencia (vv. 1650-1664), especialmente en lo que me interesa los dos viejos de la comedia, Roselio, familiar de Lelio, y Clenardo, padre débil y pusilánime de Margarita ante su comportamiento.

En este contexto de pecado y discordia, será Lelio quien atente contra el cuarto mandamiento y su matrimonio, apremiado por las deudas del juego y su pasión hacia Margarita.

15. Ver para esta y otras cuestiones bien analizadas el estudio de la edición de Lara Escudero, 2004, pp. 47-52.

16. La crítica la ha considerado un don Juan en femenino (ver la edición de Lara Escudero, 2004, p. 113, nota 141).

17. Lo profano ocupa en *La santa Juana*. Tercera parte en torno a 900 versos más que lo religioso (Oteiza, 2022, p. 207) y en *Quien no cae*, vendría a tener un porcentaje semejante, aun teniendo estructuras diferentes y menos fácilmente cuantificables.

En una escena casera en la familia del viejo Roselio, se produce una disputa entre Lisarda y su marido Lelio, que acaba de perder todo en el juego, y exige a su esposa que le dé sus joyas («*Lelio, quitándole a Lisarda, su esposa, unas joyas, y Britón*» (v. 1058 acot.), en escena tipificada y similar a la de Alejandro y su hermana en *La obediencia laureada*, y cuando Lisarda, celosa, le advierte que Margarita tiene relaciones con Valerio, Lelio la abofetea («*Lelio.- Mientes y toma (Dale un bofetón.), acordaraste della*», v. 1168). La llegada del viejo Roselio, su tío político, va a agravar la situación, puesto que le recrimina la acción, y Lelio acorralado y urgido por la necesidad de dinero se enfrenta a él, lo derriba y patear («*Derríbale y dale de coces*», vv. 1208-1213).

El ataque sucede en un ambiente particular (Lisarda no quiere que se enteren los vecinos) y por tanto sin testigos a excepción de la afectada que sin embargo lo disculpará (como buena esposa, dice su tío) y del criado tan viciado como su amo. Sin embargo, esta agresión aun en ámbito privado es afrenta para el viejo Roselio que pide satisfacción: «deja las leyes del duelo» (v. 1225), le dice su afrentada hija Lisarda, insistiendo Roselio en que «el acero desnudo, / ya jubilado en la espada, / me vengará» (vv. 1240-1242), lo que le llevará a enfrentarse a Clenardo, padre de Margarita, «con la lengua desnuda desta espada» (v. 1601). Esta perspectiva del viejo Roselio es interesante porque nos llevaría a la esfera civil y no religiosa del pecado de Lelio, quizá justificada por su parentesco indirecto (tío y sobrino políticos), lo que no mitiga el pecado, que lo es por su contexto situacional y genérico, y por ello no tiene recorrido civil. Que es el que sí tiene en múltiples comedias en las que se conculca el cuarto mandamiento en su vertiente del respeto, «honor y reverencia» debidos a los viejos en general que defiende Carranza. En estas, la afrenta en otros contextos y géneros no se percibe como pecado y por tanto se rige por las leyes de honor y sus propios protocolos (mentís, bofetón, satisfacción...), que la Iglesia más o menos expresamente condena¹⁸.

18. Me refiero, por ejemplo, a la comedia lopiana de base histórica, *El primero Benavides* (1600), que comienza con un enfrentamiento privado (fuera del escenario) entre Payo de Vivar y el anciano Mendo de Benavides quien le da un mentís que Payo responde con un bofetón (pp. 4-5), que Mendo reprochará, entre otras circunstancias, con referencias a su honor perdido y edad. De manera que en este caso el bofetón al viejo Mendo es una afrenta y por tanto un caso de honra (o de deshonor) que se rige y soluciona civilmente según el código del duelo, aunque resuelto a traición. Esta afrenta (bofetón) y su satisfacción serán el *leitmotiv* de la comedia («bofetón» se repite diez veces, «afrenta» más de treinta y «canas» en una docena de casos). O pienso en la también de Lope *La moza del cántaro*, de 1625 (Trambaioli, 2019, p. 423; Antonucci, 2003, pp. 47 y 54), un drama de honor que vira hacia la comedia de capa y espada con tintes palatinos, en la que doña María, modelo de mujer exenta de amor, rechaza todas las propuestas de sus pretendientes defendiendo su soltería. Y uno de estos, presionando su candidatura da un bofetón al padre, no representado, que llega a casa llorando «con un lienzo en los ojos» (p. 1002) y lamentándose en un relato conmovedor como viejo afrentado y humillado públicamente en la plaza, en acumulación de términos en torno a vergüenza, estar sin honor, opinión, nobleza caída, vengar... (pp. 1002-1003). Satisfacción en caso de honra de tintes trágicos cuyo género resuelve justicieramente la dama pretendida: será doña María la que mate en la cárcel a un don Diego arrepentido (p. 1004) por lo que tendrá que huir y hacerse pasar por criada, pero esa es otra historia con final feliz al uso. El bofetón, por tanto, como agresión civil, es el detonante del viraje vital de la protagonista y del género de la comedia. Ver

En fin, la situación irá tornándose moralmente más caótica para potenciar la apoteosis espectacular del arrepentimiento y conversión milagrosos de la pecadora Margarita, mediante los sermones de santo Domingo de Guzmán, que arrastrará a la redención de los jóvenes Lelio y Valerio¹⁹.

LOPE DE VEGA, *EL PRÍNCIPE PERFECTO. SEGUNDA PARTE* (1623) Y CALDERÓN, *LAS TRES JUSTICIAS EN UNA* [1630-1637]

La comedia lopiana está protagonizada por el rey portugués Juan II (1455-1495), el príncipe perfecto del título, en que se convierte en la segunda parte de la comedia²⁰, especialmente impartiendo justicia «con prudencia y discreción» (p. 71) con ecos bíblicos del sabio rey Salomón. Y de los casos varios que se le presentan para juzgar hay uno de interés, que se desarrolla en dos fases, a modo de apólogo popular dentro de la estructura de las audiencias reales y juicios, que en coherencia por tanto se relata y no se escenifica. Es el de Álvaro Brito, que en la primera jornada acude a palacio a pedir justicia y venganza porque ha sido abofeteado por su propio hijo: «sabed, señor, que un bofetón me han dado, / de que estoy doloroso y afrentado» (vv. 840-841), dice al rey, quien ante tal pecado muestra asombro por su gravedad y sagazmente convoca a la esposa para despejar sus sospechas: «No sé por dónde en ley cupiese humana / para tan gran maldad justo castigo» (vv. 851-852).

Así en el segundo acto, siguiendo la orden del monarca, se presentan Álvaro y su mujer Margarida. Y el rey dirigiéndose a ella va exponiendo la argumentación de sus recelos y le conmina a que le cuente la verdad sin temor y bajo secreto porque «No es posible que aquel sea / su hijo, ni este su padre» (vv. 1110-1111), de tal manera que la mujer confiesa no ser hijo de su marido, lo que el rey califica de caso grave (v. 1140).

Con toda la información puede emitir un castigo justo que admira a todos por su discreción y apoya el sobrenombre de perfecto: consigue que el padre perdone, y al hijo lo envía a la India, castigando con su ausencia a la madre y liberando al padre de su presencia.

El que finalmente la víctima no sea el padre natural no disminuye la naturaleza e importancia del pecado, sino que lo justifica, de ahí el asombro e incredulidad de Juan II, sustentando así la estrategia dramática para mayor gloria del rey perfecto, que la crítica relacionó con Felipe IV (p. 69)²¹.

Arellano (2015) para los conceptos de honor y honra, y para el código del duelo, Chauchadis, 1987 y 1997 y Pérez Cortés, 1996.

19. Para otras perspectivas de las relaciones paterno-filiales en Tirso ver Delgado, 2005; Lamari, 2010.

20. Hay una primera parte de la comedia *El príncipe perfeto*, que puede leerse en edición de Judith Farré, y la segunda que nos interesa aquí citaré por la edición de Blanco, a la que remito para más información, como la datación, de 1623 «pero compuesta entre 1612 y 1618, y probablemente en 1616 (Morley y Bruerton, 1968: 384)» (p. 67).

21. El editor de la comedia entiende que «la ofensa es bien grave, al abofetear un hijo al padre», y que «Lope rebaja la dureza después al dejar patente (v. 1130) que no se trata en realidad de su hijo, al haber sido el agresor fruto de un adulterio» (p. 131, nota).

Pues bien, *Las tres justicias en una* de Calderón, comedia de datación imprecisa entorno al periodo de 1630-1637 y de publicación tardía (la *princeps* está fechada en 1661)²², contiene una de las agresiones paterno-filiales más comentadas del teatro áureo, con interesantes precedentes como estamos viendo, y con una solución más interesante aún. Porque la comedia de Calderón desarrolla en realidad los fundamentos de la microescena de *El príncipe perfecto. Segunda parte*, de Lope, configurando una excelente tragedia según los patrones de motivos y situaciones a partir de una familia también desestructurada²³.

Lope de Urrea, viejo que se casó con Blanca, joven de quince años, para perdurar el mayorazgo, a pesar de la resistencia de ella, inicia una familia desgraciada, de cuya unión nace don Lope, que ha contado con el amor materno, pero cuyo padre no se cuidó de su educación y él se perdió en mujeres, juegos... y terminó de bandolero.

Sin embargo, nada es lo que es, y todo el enredo se construye sobre una espiral de falsedades, fundamento del desenlace, la del motivo usual de la engañosa paternidad y sus consecuencias incestuosas: don Lope no es su padre, doña Blanca tampoco su madre, en realidad es su tía; sus progenitores son don Mendo, justicia del rey, y Laura, hermana de Blanca, y su amada Violante, resulta ser su hermana.

Este entorno familiar acoge fácilmente el motivo del mal padre, que confiesa su poco amor hacia el hijo por su comportamiento, por quien se ha arruinado...; el de la falsa madre ocultadora y en consecuencia el del hijo desnaturalizado.

No obstante, el viejo Lope, que se excusa y justifica por su desapego, intenta pedir clemencia al rey por las fechorías del hijo aunque lo deshonorra (vv. 643-650), e incluso intentará acercarse a él pidiéndole que se enmiende y que vivan en paz los dos, con la única condición de que sea obediente, que en principio acepta el joven (vv. 1097-1122). Es decir, Lope, padre desafecto, intenta sin embargo protegerlo y encauzar las relaciones paterno-filiales. Pero el error trágico, la hamartía, de don Lope está por llegar: el joven don Lope y don Guillén se citan para reñir por el amor de Violante, momento en el que aparece el padre ajeno a la situación y se enfrentan ambos, el viejo pidiendo respeto a su edad y el hijo reprochándole quitarle su honor, que termina con el hijo abofeteándolo («Dale un bofetón», v. 1914) para escándalo del padre («¡Muera / el que a su padre ofendió!», vv. 1914-1920) y los testigos sobre-cogidos (en situación semejante a la de *La obediencia laureada*). Un bofetón que incluye la caída patética del viejo, a quien levanta el gracioso Vicente recogiendo su capa, sombrero y báculo. La reacción del padre es un cúmulo de imprecaciones e ir a pedir por segunda vez justicia al rey apelando ahora en su alegato al deber del cuarto mandamiento, pero internamente intuyendo que tal comportamiento filial quizá proceda de una falsa paternidad:

22. Ver la introducción a la comedia de su editor Benabu, donde se ocupa de las fuentes portuguesas propuestas para esta agresión, y de las coincidencias con *El príncipe perfecto*, *La rueda de la Fortuna*, *La obediencia laureada*, *La fianza satisfecha* o la tercera de *La santa Juana*, la de esta con algunos errores (pp. 7 y ss.).

23. De las relaciones paterno-filiales en Calderón se han ocupado los ya citados Aubrun, 1957; Oostendorp, 1980; Parker, 1988; Arellano, 2009, 2011 y 2014, y recientemente, Iglesias Feijóo, 2023 y Trambaioli, 2024.

Mi hijo, si es que es mi hijo,
 [...] porque le reñí, faltando
 al cuarto precepto, que
 tras los del culto de Dios,
 es el primero después,
 puso en mi rostro la mano
 [...] Vea el cielo y sepa el mundo
 y escuchen los hombres que
 hijo que cruel procede,
 hace a su padre cruel (vv. 2009-2034).

Es esta acusación paterna contra el cuarto mandamiento la que hace reaccionar al rey que a partir de aquí toma cartas en el asunto junto a su justicia, don Mendo, el verdadero padre de don Lope, que se debate entre su deber y afecto, y la comedia toma otros derroteros trágicos con la muerte del joven, que siempre ha presentado y declarado un respeto hacia don Mendo (vv. 2120-2146), su verdadero padre, contrario al de Lope, el supuesto²⁴.

Un don Mendo que intentará argumentar razonadamente ante el rey a favor de su hijo alegando circunstancias eximentes evidentes (el bofetón y caída fue un accidente causado por entrometerse el viejo, y la denuncia del padre se debe a la cólera primera, vv. 2275-2285) que no convencen al rey y decide recabar información sobre la situación que debe juzgar antes de tomar sentencia, para saber si hubo «hijo tan atrevido» y «padre tan poco sabio», actitud que permite conectar con la resolución lopiana, que Calderón transforma en tragedia, especialmente y debido a la caracterización del rey.

Ya no es el justo y prudente rey de Lope, sino el que llaman en palabras del viejo Lope, «el sabio, el justiciero y el ignorante, el cruel» (vv. 1991-1995) o el justiciero, en consideración de doña Blanca (vv. 2839-2840), e incluso en su misma percepción con la que quiere actuar: «que solicito / conservar de justiciero / el nombre adquirido» (vv. 2221-2223)²⁵.

Averiguada la verdad, el rey ve tres delitos «públicos y ocultos» (vv. 2876-2877): don Lope ofendió públicamente a su padre; y secretamente don Mendo a Laura, madre del joven, y Blanca a su marido, por tanto debe dar a públicos delitos pública satisfacción y a los secretos, secreta (vv. 2882-2884). Y emite sentencia pública de muerte a garrote para don Lope, que expía las culpas de todos conmovedoramente en escena final (vv. 3016-3025): «*Abre las puertas y vese don Lope en una silla,*

24. Como recuerda Arellano, «las escenas de violencia patética no son sólo recursos puntuales para sobrecoger al espectador, sino que deben leerse en el conjunto de la acción, pues expresan de manera sintética y si se quiere brutal, las razones de la catástrofe» (2014, p. 203).

25. Es decir, según apunta Covarrubias, «el que guarda el rigor de la justicia; este tal ha de picar un poquito en cruel, porque *summum ius, summa iniuria*» (s. v. *justicia*). Es sobrenombre de reyes (Pedro I de Castilla, el cruel o el Justiciero; o Jaime Segundo de Aragón, el Justo o Justiciero, *Autoridades*, s. v. *justiciero*), pero como señala su editor, no se concreta qué rey sea.

dado como garrote, y un papel en la mano y dos velas a los lados» (v. 2996 acot.). De manera que este juicio, de sentencia ejemplar (tres justicias en una)²⁶, está motivado por la quiebra del cuarto mandamiento, agravante que determina el trágico final, por un rey justiciero²⁷.

LA RECEPCIÓN

Para terminar este repertorio de agresiones paterno-filiales en escena, consideraré brevemente su recepción, según los testimonios de que disponemos, escasos, pero interesantes, y emitidos de manera discontinua durante cuatro siglos, de tres de las comedias aquí tratadas: *La rueda de la Fortuna*, *La fianza satisfecha* y *Las tres justicias en una*.

La violencia física y el espectáculo fiero, lo *gore*, es habitual en el escenario como evidencian los textos²⁸, especialmente en su búsqueda del asombro o espanto, y por tanto del éxito. Sin embargo, la representación de estas agresiones paterno-filiales, que conculcan el cuarto mandamiento (y otros), no son frecuentes, pero sí representadas intencionadamente por sus autores, con la vulneración justificada del decoro moral y de representación por su carácter doctrinal y catequético. De su recepción contamos con la perspectiva del espectador coetáneo en el caso de *La rueda de la Fortuna*; la del preceptista y dramaturgo de fin del xvii, Bances Candamo, en el de *Las tres justicias en una*, y para *La fianza satisfecha*, con la de los censores de fines del xviii y principios del xix, y la del público y crítica del xx, es decir, con la apreciación de distintas épocas y sensibilidades.

El primer testimonio contemporáneo, que la crítica ha recogido en varios lugares, es el comentario de Lope en una de sus cartas de 1604 sobre el ataque del emperador a su esposa en *La rueda de la Fortuna* de Mira, «comedia en que un rey aporrea a su mujer y acuden muchos a llorar este paso, como si fuera posible», sin reparar en otras graves e indecorosas agresiones de la representación²⁹. De lo que se deriva que el espectador de esta comedia temprana recibe en el escenario sin repugnancia, con emoción y éxito esta agresión marital y la del hijo hacia la madre.

26. Justicia merecida que sin embargo «no sirve para exculpar a los demás ni para ocultar las responsabilidades contraídas por cada uno» (Arellano, 2009, pp. 30-31), y de la que Valdés Pozueco destaca la desproporción de la sentencia: «No es proporcional el delito con la pena, y más cuando hay un agravante: el darle muerte en la casa de sus padres y con garrote vil» (2015, p. 324).

27. Se neutraliza así en este caso la corriente crítica que apunta Aubrun (1957, p. 317) y consolida Parker (1988) por la que en su teatro Calderón encubre su experiencia con su propio padre. Ver Iglesias Feijóo (2023) para una ponderada revisión de esta perspectiva psicologicista.

28. Ver Hermenegildo, 2013; Arellano, 2014.

29. Ver la introducción de Martín y De la Granja, 2012, pp. 493-496, donde apuntan que de la representación no obstante Lope salió «pese a la escena del aporreo, con muy buen sabor de boca», a tenor de la mención que hace de la comedia en su *Virtud, pobreza y mujer*. Ver también Kennedy, 1973, p. 39. Arellano precisa la reacción de Lope: «A Lope, que fue acusado por los clasicistas de disparatar, le parece absurda, imposible, una escena de Mira en la que un rey aporrea a su mujer, por ser indecorosa semejante violencia, aunque seguramente lo que de verdad molesta a Lope es que acudan muchos a llorar ese paso, es decir, el éxito popular y el impacto que la comedia de Mira causa en el público» (2014, p. 201).

Menos permisivo y más escandalizado se muestra a fines del xvii el dramaturgo Bances Candamo en su posición de preceptista cuando defendiendo el decoro dramático, uno de los pilares de su teatro, se refiere a *Las tres justicias en una*³⁰. El comentario, bien conocido por la crítica, parece escrito con cierta premura, confundiendo el título (*De un castigo, tres venganzas*), creyendo que era caso verdadero sucedido en Aragón, y asegurando sin evidencias que el poeta la escribió de joven y quería retirarla por la conmoción causada:

Don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada a su padre, y, con ser caso verdadero en Aragón y averiguar después que era el padre supuesto y no natural, y con hacerle morir, no obstante, en pena de la irreverencia, con todo eso, don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso.

La crítica no pone en duda el horror causado por la agresión al padre en esta comedia, según los indicios redactada por los años 30³¹. Y ciertamente este rechazo finisecular podría apoyarse con otro juicio en los mismos años, hacia 1690, que emite el religioso José Alcázar cuando refiere en su *Ortografía castellana* que una comedia de autor muy famoso fue silbada por el público a causa de la alegría que dos hijos mostraban en escena ante la muerte de su padre:

Permítense las comedias porque instruyan a la juventud en las virtudes generosas, no en los vicios vergonzosos. Por esto fue muy desagradable al pueblo y silbada desde su principio, una comedia elocuente y ingeniosa, compuesta por un autor de gran nombre que introdujo a dos hijos que habían rogado por la muerte de su padre y luego que le vieron muerto, hablaron con grande júbilo.

La comedia, en principio, parece corresponder con *El testimonio vengado*, fechada en torno a los últimos años del xvi y principios del xvii, y su autor, con el mismo Lope. Sin embargo, en ella el padre, rey, no muere, se ausenta porque va a la guerra en secreto (vv. 310-316) y los hijos se alegran porque podrán vivir libremente sin su presencia: «*Don García*.- ¿Partiose? *Don Fernando*.- Ya se partió. / *Don Gonzalo*.- Helo visto y no lo creo. / *Don García*.- Ni yo, porque lo deseo / mucho. *Don Fernando*.- Pues ¿quién como yo, / que oprimido me ha tenido / con su importuna vejez?...» (vv. 316 y ss.)³². En consecuencia, este comentario que no declara autor, título, fecha de rechazo y cuyo texto no coincide ha de considerarse con cau-

30. El comentario se inserta en la primera versión de su preceptiva fechada entre 1689-1690. Ver Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 35.

31. Lo reconoce Moir (en su edición de *Teatro de los teatros*, pp. LXXXIII-LXXXIV), quien destaca su rareza en Calderón, lo que contradice con acierto Arellano (2009, p. 30, nota 15 y 2014, p. 202).

32. Cito por la edición de Salvador, 1997, que trata también de su datación. La comedia lopiana andaba en manos de autores de compañía en Sevilla en 1601, y consta su representación en 1604 en Salamanca (ver CATCOM). El texto con que Alcázar lo acredita no se corresponde con el lopiano de *El testimonio vengado*, por lo que pudiera tratarse de un error, de alguna versión o de otra comedia que reutiliza este pasaje: «A.- Murióse? B.- Ya se murió. / A.- Helo visto, y no lo creo. / B.- Ni yo, porque lo deseo. / A.- ¿Quién como yo? B.- Solo yo, / que me tenía afligido / con su enfadosa vejez [...]». La obra

tela. Contamos, no obstante, con dos testimonios finiseculares sobre la reacción de un público puntilloso ante comedias lejanas y rechazadas por contravenir el cuarto mandamiento, que aunque carecen de confirmación, resultan interesantes por las fechas y condición de sus pensadores.

De *La fianza satisfecha*, comedia fechada en la segunda década, no disponemos de noticias sobre la recepción contemporánea, pero sí de su valoración a fines del XVIII y principios del XIX. Lo refiere Urzáiz³³, señalando que hay de la comedia «bastantes sueltas del XVIII³⁴, aunque curiosamente no hay testimonios críticos fechables en el XVII (no fue incluida en ninguna parte de comedias)», y que «no hay datos que permitan afirmar que la obra tuviera problemas con la censura en el XVII, aunque tampoco quedan registros de representaciones», pero que a finales del XVIII es prohibida por la Inquisición, en un proceso con dictámenes censores a favor y en contra, e incluida posteriormente en su *Índice de libros prohibidos* (1801). Partimos, por tanto, de una conjetura aceptable sobre su aceptación contemporánea hasta su veto posterior. En general, las aprobaciones se apoyan en su ejemplaridad y en refutar las condenas censoras, y las objeciones para su lectura y representación se centran en la crucifixión de Leonido y en generalidades doctrinales (inducción a la maldad, ofensiva, perjudicial...), pero también en juicios más precisos como el del censor Joaquín Lorenzo Villanueva que en 1798 halla en la comedia

muchas blasfemias horrorosísimas contra Dios, muchas irreverencias de un hijo contra sus padres y muchas otras maldades cometidas por el mismo hijo, aunque es verdad que en la última jornada se halla su conversión después de unos ecos de Cristo, impropios de este Señor..., por lo que debe prohibirse la representación y lectura [...]. Prohibida por perjudicial a las buenas costumbres e inductiva a una vana confianza, al repetir el héroe: «Que lo pague Dios por mí», lo que da motivo al título³⁵.

La comedia, olvidada en el XIX, vuelve a interesar en los años sesenta del siglo XX nada menos que en Inglaterra con adaptaciones y representaciones cuya recepción y críticas resultan desfavorables por motivos diversos pero con base en la construcción del personaje Leonido:

en 1966 se estrenó en el Teatro Nacional de Londres una controvertida adaptación de la obra al inglés, *A Bond Honoured*, escrita por el dramaturgo británico John Osborne. En ese mismo año otra traducción al inglés, esta vez de Joe Burrough's, *A Pledge Redeemed*, fue retransmitida por la BBC³⁶.

de Alcázar, *Ortografía castellana*, se conserva en manuscrito que no he podido consultar, y del que da imprecisa noticia Gallardo (1968, I, 96, col. 109).

33. Urzáiz, 2017; las citas en p. 447, nota 8.

34. Lo destaca también Álvarez Faedo tras listar las ediciones dieciochescas de la comedia: «A juzgar por el número de ediciones, debe haber sido lectura habitual —además de representarse con cierta frecuencia— en la época» (2000, p. 10).

35. Citado por Urzáiz, 2017, p. 447.

36. Lo estudia en detalle Álvarez Faedo, 2000; la cita en p. 11. La información que manejo procede de su artículo.

La versión de Osborne sigue el modelo original de Leonido y sus fechorías con las licencias particulares, y como señala Álvarez Faedo algo falló o en el planteamiento de Osborne o en las expectativas del público «pues la obra recibió duras críticas», pero posteriormente también tuvo sus defensores. Los críticos aluden a la truculencia de las acciones de Leonido. Uno lo califica de «ateo, incestuoso, matricida, violador», otro, de «insulto gratuito, humillación sexual, y crueldades físicas». Por su parte, las adhesiones —auspiciadas por el propio autor— tenderán a neutralizar esta crítica, en la línea de censores anteriores³⁷. De manera que las fechorías de Leonido, que en el xvii y hasta bien entrado el xviii no parecen rechazarse en el escenario, a fines del dieciocho y hasta el xx es objeto tanto de repudio como de defensa por censores y crítica.

El mismo contraste valorador que se percibe también en la recepción conmovedora de *La rueda de la Fortuna*, certificada por el espectador Lope, y presumiblemente en la reacción ante *Las tres justicias en una* que menciona Bances de manera oportuna, creemos, para su argumentación (equivalente a la de Alcázar) sin acreditar. Escasas declaraciones ciertamente para emitir valoraciones absolutas, pero suficientes para constatar una recepción dual a favor y en contra en una diacronía vinculada a la evolución de las mentalidades, de la vida privada, y especialmente de los cambios en la familia y las relaciones entre padres e hijos desde el pensamiento postridentino de principios del xvii a la revolución sociocultural londinense de los años sesenta. Constante que en definitiva corrobora la modernidad y actualidad de la comedia áurea en la que el decoro moral y de representación no desaparece aunque pueda transformarse³⁸.

CONCLUSIÓN

Las agresiones de los hijos hacia sus padres, que conculcan el cuarto mandamiento, sin ser motivo frecuente en el teatro áureo tienen una presencia significativa especialmente desde principios del xvii hasta los años 30. Desconocemos si responden a una coyuntura social o son resultado de una coincidencia casual, que entendemos de éxito en el escenario por su mensaje doctrinal, aunque los escasos testimonios sobre su recepción evidencian una constante: la falta de unanimidad en su aceptación o rechazo por parte del público, censores y crítica, en una diacronía del xvii al xx coincidente con el cambio de mentalidades y de los modelos de familia. El tema lejos de ser extraño tiene una actualidad preocupante, que evidentemente sale del sentido y objetivo catequético, pero no de su rechazo, una muestra más de la adaptación, actualidad y modernidad del teatro áureo.

37. Ver más en detalle Álvarez Faedo, 2000, pp. 15-18.

38. El tema de las agresiones de los hijos a los padres está de actualidad mostrando su preocupación y alarma. Los informes de las fiscalías del Estado y autonómicas, fundaciones (Amigó) sociedades (Sociedad española para el estudio de la violencia filo-parental, SEVIFIP), prensa nacional y local... coinciden en señalar su aumento en los datos y circunstancias. Ver una aproximación en Cagigal, Serrano y Aza, 2008.

Pero desde la perspectiva de la comedia del xvii, es decir, desde la construcción y soluciones dramáticas del castigo, que nos ocupan aquí, podemos recapitular algunas consideraciones, dejando a un lado otras reflexiones y matices, y concluir que la inclusión del pecado del cuarto mandamiento (generalmente junto a otros) en estas comedias comparte mecanismos y motivos constructivos.

Así, los hijos transitan fuera del orden social y moral, pero los padres, naturales o no, también, en tanto que las dos figuras de poder del teatro áureo (el padre y el rey) se desvirtúan dramáticamente en padres deficientes por su despegue o condescendencia (*La fianza satisfecha*, *La obediencia laureada*, *La santa Juana*, *Quien no cae*), reyes tiranos que usurpan el papel de galán (*La rueda de la Fortuna*) o el papel de Dios (*Las tres justicias*), es decir, figuras paternas reales o simbólicas, que salen malparadas por no cumplir el papel que la dramaturgia áurea les ha designado en el teatro y, a otro nivel, el designado por Dios.

Este pecado sobre el cuarto mandamiento se inserta en la comedia seria (profana y religiosa) de carácter doctrinal y catequético. La acción dramática se desarrolla en familias desestructuradas: padres débiles y culpables, o ignorantes de su paternidad pero desafectos hacia los hijos; madres adúlteras y ocultadoras; hijos ilegítimos o no, pero consentidos o no queridos, cuyas malas inclinaciones no están frenadas por estos malos padres... Situaciones que justifican la desnaturalización filial y propician las agresiones físicas y verbales hacia los viejos (padres o familiares) que se representan intencionadamente contraviniendo el decoro moral y de representación por una finalidad moral y artística: el pathos y el espectáculo. Estas agresiones verbales y físicas (bofetones, patadas, arrojar al suelo...) tienen testigos que sienten y comparten especularmente el horror del pecado con el espectador.

Pero ese horror tiene sus recompensas en los finales felices de los agresores por el arrepentimiento y el consecuente perdón de los pecados, al margen de la pérdida o no de la vida. Es decir, son salvados física o espiritualmente por la misericordia de la justicia de Dios. Pero cuando esta justicia está en manos de los hombres, caso de los reyes de Lope y Calderón, ya no hay misericordia ni perdón, sino castigo ejemplar en el caso de *El príncipe perfecto*, y castigo inclemente y funesto en la comedia calderoniana, que sin embargo avala su sobrenombre y la doctrina del catecismo cristiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Faedo, María José, «*La fianza satisfecha* (atribuida a Lope de Vega) y su polémica acogida en España e Inglaterra», *Castilla*, 25, 2000, pp. 7-30.
- Antonucci, Fausta, «*El perro del hortelano* y *La moza de cántaro*: un caso de auto-reescritura lopiana», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 47-57.
- Arellano, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

- Arellano, Ignacio, «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella aurea (Actas del VIII Congreso de la AISO)*, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, tomo 1, pp. 19-33.
- Arellano, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 44.1, 2014, pp. 199-213.
- Arellano, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCV, cuaderno CCCXI, enero-junio, 2015, pp. 17-35.
- Aubrun, Charles, «Enfants terribles dans la comédie (1600-1650)», *Romanistisches Jahrbuch*, VIII, 1957, pp. 312-320.
- Autoridades = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1964, 3 vols.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970.
- Biblia = *Sagrada Biblia*, ed. Eloíno Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, 29ª ed.
- Cagigal, Virginia, Alberto Serrano y Gonzalo Aza, «La violencia de los hijos hacia los padres», *Miscelánea Comillas*, 66, 129, 2008, pp. 439-459.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las tres justicias en una*, en *On the boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.
- Carranza, Bartolomé de, *Comentarios sobre el catecismo cristiano*, ed. José Ignacio Tellechea Idígoras, vol. 3, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 1972.
- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, en línea, <https://catcom.uv.es>.
- Chantraine de Van Praag, Jacqueline, «La fianza satisfecha. Comedia famosa de Lope de Vega», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Norbert Poulussen y Jaime Sánchez Romeralo, Nimega, Universidad de Nimega, 1967, pp. 245-252.
- Chauchadis, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113.
- Chauchadis, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafrá, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

- Delgado, Manuel, «Representación y función del padre en el teatro de Tirso», en *Ramillete de los gustos. Burlas y veras en Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 89-100.
- Escudero, Lara, «Comicidad (y horror) en el teatro: el motivo de *El niño de la Guardia*», en *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. Blanca Oteiza, New York / Madrid, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsiarios, 2016, pp. 265-279.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968, 4 vols. Edición facsímil de la de Madrid, Rivadeneyra, 1863.
- García de Andrés, Inocencio (ed.), *El Conhorte: sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*, Salamanca, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, 2 vols.
- Hermenegildo, Alfredo, «Semiosis teatral de la violencia: el siglo xvi español», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013, pp. 119-127.
- Ibáñez, Isabel, «La santa Juana de Tirso de Molina y sus refundiciones: propuestas para un estudio comparativo», en *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, tomo I, pp. 867-876.
- Ibáñez, Isabel, «La Historia desmemoriada: sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia», en *Persona y personaje: el homo historicus y su «puesta en discurso(s)» en el Siglo de Oro*, ed. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2015, pp. 65-77.
- Iglesias Feijoo, Luis, «El conflicto padre-hijo en el teatro de Calderón de la Barca», en *Vínculos de sangre, parentescos manipulados y derechos familiares en Calderón. XIX Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, coord. Hanno Ehrlicher, Christian Grünagel, Wolfram Aichinger y Simon Kroll, Kassel, Edition Reichenberger, 2023, pp. 95-117.
- Julio, Teresa, «"No hay para un padre reposo": conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 11, 2015, pp. 6-19.
- Kennedy, Ruth Lee, «Tirso's *La república al revés*. Its Debt to Mira's *La rueda de la fortuna*. Its Date of Composition, and its Importance», *Reflexion*, segunda época, vol. 2, núms. 2-4, 1973, pp. 39-50.
- La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- Lamari, Naïma, *El padre en la dramática de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 2010.

- Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988.
- Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, ed. Carmela Pérez-Salazar, Cristina Tabernero y Jesús M. Usunáriz, New York, Peter Lang, 2013.
- Mira de Amescua, Antonio, *La rueda de la Fortuna*, ed. Ana María Martín Contreras y Agustín de la Granja, en *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, vol. XII, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2012, pp. 491-630.
- Moreno, Charo, «¿Qué haré entre tantas confusiones?»: sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 507-517.
- Oostendorp, Henk, «La relación entre padre e hijo en algunas comedias de Calderón», en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*, Groningen, Universidad de Groningen, 1980, pp. 11-24.
- Oteiza, Blanca, «Para la historia de un topos literario: el "hijo pródigo"», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 345-355. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.22>
- Oteiza, Blanca, «Espacios de la trilogía *La santa Juana* de Tirso», en *Sobre el diseño espacial y la puesta en escena del teatro de Tirso de Molina*, coord. Francisco Sáez Raposo, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022, pp. 207-222.
- Parker, Alexander A., *The Mind and Art of Calderón*, ed. Deborah Kong, Cambridge, University of Cambridge, 1988, pp. 69-85.
- Pérez Cortés, Sergio, «La ofensa, el mentís y el duelo de honor», *Revista Internacional de Filosofía Política*, 8, 1996, pp. 107-119.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- Tirso de Molina (atribuido a) / Luis Vélez, *El condenado por desconfiado. La ninfa del cielo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- Tirso de Molina, *La república al revés*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 235-290.
- Tirso de Molina, *La santa Juana. Tercera parte*, ed. Isabel Ibáñez, Blanca Oteiza y Cristina Tabernero, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsonianos (IET), 2022.
- Tirso de Molina, *Quien no cae no se levanta*, en Tirso de Molina, *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. Lara Escudero, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2004.
- Trambaioli, Marcella, «Dale un bofetón ella», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.1, 2019, pp. 421-437. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.32>

- Trambaioli, Marcella, «Relaciones paterno-filiales en el teatro de Calderón: algunas calas», *Anuario Calderoniano*, 17, 2024, pp. 321-341.
- Urzáiz, Héctor, «Una censura "a bulto": la prohibición inquisitorial de *La fianza satisfecha*, de Lope», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 445-463. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.29>
- Vaccari, Debora, «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena», en *La violencia en el mundo hispánico*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2010, pp. 395-415.
- Valdés Pozueco, María Caterin, *El mundo jurídico de Calderón y su sentido de la justicia humana*, tesis doctoral dirigida por Ana Suárez Miramón, Madrid, UNED, 2015.
- Vega, Lope de, *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, vol. II, Barcelona / Lleida, Prolope (Universidad Autónoma de Barcelona) / Milenio, 1998, pp. 839-1022.
- Vega, Lope de, *El príncipe perfeto*, ed. Judith Farré, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 921-1069.
- Vega, Lope de, *El príncipe perfecto. Segunda parte*, ed. Emilio Blanco, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVIII*, tomo I, Madrid, Gredos, 2019, pp. 67-202.
- Vega, Lope de, *El testimonio vengado*, ed. Gerardo Salvador Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, vol. 3, Barcelona / Lleida, Prolope (Universidad Autónoma de Barcelona) / Milenio, 1997, pp. 1687-1803.
- Vega, Lope de, *La fianza satisfecha*, Sevilla, Francisco Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, s. a., en *Comedias varias de Lope*, signatura R 21572 (9). Disponible en Biblioteca Digital Hispánica.
- Vega, Lope de, *La moza de cántaro*, en Lope de Vega, *Obras escogidas. Teatro, I*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 999-1028.
- Vega, Lope de, *La obediencia laureada, y primer Carlos de Hungría*, ed. Guillem Usandizaga, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VI*, Barcelona / Lleida, Prolope (Universidad Autónoma de Barcelona) / Milenio, 2005, pp. 295-441.
- Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.
- Wardropper, Bruce, «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-240.