

El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca

L. FERNÁNDEZ GUILLERMO Y M. T. MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

Muchos son los trabajos que, desde diversos puntos de vista, estudian la obra dramática de Calderón como un universo esencialmente masculino, en el que los valores impuestos por el hombre determinan no solamente los patrones de conducta que deben normar su propia vida, sino también la de la mujer. Y si bien pueden ser numerosos los estudios dedicados a la figura femenina en el teatro del Siglo de Oro, tal vez no sean tantos los que en él analicen a la mujer como parte de las determinaciones masculinas, cuyo destino y acciones dependen de la voluntad de los hombres.

En ese universo dominado por los varones aparecen las mujeres, seres totalmente dependientes de padres, maridos o hermanos que muy rara vez toman en cuenta sus voluntades, deseos y sentimientos, pues a éstos se impone un orden social y moral al que deben someterse, siendo relegadas de cualquier decisión, aunque esta afecte su destino.

Calderón ha otorgado gran importancia a la voz de las hijas, esposas y hermanas, voz que expresa secretos anhelos, ocultos temores, ardientes pasiones; es así que los parlamentos femeninos, muchos de los cuales ocupan amplios espacios en sus dramas, se han podido clasificar de acuerdo con el tema o motivo básico que desarrollan, como lo hace Lourdes Bueno en su libro *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*¹. En él, la autora analiza los recursos retóricos que utiliza el dramaturgo para construir estos parlamentos. Las palabras se dejan arrastrar por las emociones y, como si de un espejo se tratara, nos revelan por completo la propia interioridad

1. Lourdes Bueno clasifica el discurso femenino como monólogos de a) Emoción (sentimiento amoroso); b) Duda, c) Queja, y d) Razonamiento o reflexión. (Cap. III. Monólogos *Sensu Strictu*. Bueno, 2003: 69-125).

del personaje: sus deseos ocultos, secretos temores y pasiones ardientes, en un estallido inmenso que inunda el discurso femenino (Bueno, 2003: 69).

Sin embargo, además de lo que la estudiosa señala, consideramos que se percibe un sentimiento de soledad que acompaña y domina a las protagonistas desde el principio hasta el fin del drama. La expresión de este sentimiento suele caracterizarse no sólo por el contenido y el tono del discurso que lo comunica, sino que, además, está determinado por el ambiente, el lugar físico en que se halla el personaje cuando lo pronuncia, haciendo de dicho espacio un elemento fundamental que refuerza el sentimiento de aislamiento y soledad expresado.

Según José Lara Garrido (2000: 118), «Calderón es el dramaturgo del Siglo de Oro que más alcanza con medios escenográficos el efecto de anudar ficción y realidad», es decir que toma en cuenta el entorno como una parte esencial de la acción y el discurso dramáticos.

Por otra parte, uno de los aspectos más destacados de la creación calderoniana se da en el acertado y puntual manejo que el dramaturgo hace de sus soliloquios y apartes. Ambos aspectos –discurso y entorno– funcionando conjuntamente, han sido los que han despertado nuestra curiosidad e interés, como le sucedió a Emilio Orozco Díaz (1983: 126-127), quien subraya «la visión paisajística y ambiental» que prevalece en las obras de Calderón y su fuerte «sentido espacial», el cual «implica no sólo profundidad, sino también elevación, desbordamiento y proyección hacia fuera». Y según nosotras, incluso la interior pasión del ánimo de sus personajes, en particular la de sus protagonistas trágicas, en total armonía con «la exterior superficie de todo el Universo». Así, se asocia el «macrocosmos» con el «microcosmos» en lo que el crítico designa como una «Retórica muda» de «mayor elocuencia», que él asocia a la pintura y que a nosotras nos interesa ver desde la perspectiva emocional.

Un somero análisis de algunos discursos femeninos calderonianos, deja ver que, si al tiempo que se atiende a los parlamentos de estas mujeres cuando aparecen en escena, expresando sus preocupaciones (que retratan las preocupaciones masculinas, como suele ser el honor), se observa el lugar físico en el que están en cada momento y se sigue el recorrido espacial que ellas realizan a lo largo de la trama, es posible trazar su trayectoria como figura dramática, y así lograr una caracterización de la imagen de perpetua soledad, de aislamiento físico y moral, a los que la mujer del drama calderoniano está condenada.

En este sentido, nos hemos propuesto explorar en una pequeña muestra de dramas de Calderón la relación entre el discurso (parlamentos monólogos) y los espacios abiertos o cerrados en que se emiten. En estas obras, casi desde que comienza la primera jornada, y aun antes de que la figura femenina principal aparezca en escena, se empieza a percibir su existencia marginal y la obligada actitud de sometimiento a la voluntad de los hombres que la rodean.

Nuestra idea, hipótesis, es que, una vez realizado un estudio que abarque un *corpus* más amplio, podrían llegar a configurarse los **itinerarios de la soledad** femenina en el drama de Calderón de la Barca, los cuales describirían y explicarían los caminos que las heroínas calderonianas recorren desde su soledad inicial hasta la final, en el desenlace dramático.

Con el fin de exponer, brevemente, las primeras observaciones en este acercamiento al tema que nos proponemos estudiar, el trabajo que hoy presentamos se ha dividido en dos partes: el afuera de la soledad y el adentro de la soledad. El corpus considerado abarca las siguientes obras: *El mayor monstruo del mundo*; *El médico de su honra*; *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*.

1. El afuera de la soledad

De los muchos elementos del entorno a los que el autor recurre con frecuencia destacan dos por su fuerte carga emocional: el jardín, como espacio ordenado de aislamiento y/o encuentro amoroso no deseado, y el monte, como lugar salvaje en el que se da el abandono físico y moral. En ambos, la protagonista se encuentra en absoluta soledad e indefensión muchas veces, incluso en una especie de letargo o somnolencia que propicia que su confesión discursiva sea más interior y profunda.

Según Lara Garrido, «el jardín, animado confidente de amores, es asimismo el lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado en el que la dama quiere olvidar sus «sentimientos» [...]. En la predilección barroca del contraste, Calderón tematiza la riente plenitud del *locus amoenus* frente a la «melancolía» discordante...» (124) y, de igual manera, contrasta el monte con la agresión y violencia masculina contra la mujer víctima de su pasión desenfrenada.

Es precisamente en el jardín en donde aparece Mariñe, protagonista de *El mayor monstruo del mundo*, rodeada de un entorno acorde a su belleza y relacionada con la fragancia de las flores, los colores del campo y el canto de las aves en el momento mismo del amanecer, es decir del surgir de la luz del día, por lo que comparte su luz y su esplendor en perfecta sintonía con la naturaleza. Vemos, pues, su empatía con el entorno desde su inicial presentación en un espacio idílico y en soledad.

MÚSICA [...] por divertir sus tristezas,
vivo el **campo** al amanecer.
Las **aves, fuentes y flores** 5
le dan dulce parabién,
repetiendo por servirla
al aire una y otra vez [...]
Fuentes sus espejos sed,
corred, corred;
aves su luz saludad,
volad, volad;
flores paso prevenid, 15
vivid, vivid.

Ante lo cual su «galán esposo» clama por que recupere su alegría y con ella la naturaleza toda vuelva a brillar,

TETRARCA [...]su luz al alba, su esplendor al día,
su **fragancia a las flores**, 60
al **campo sus colores**,

sus **matices a Flora**,
 sus perlas al Aurora,
 su **música a las aves**,

Los presagios (en voz de Mariene) y los celos (en la del Tetrarca) terminan con el idílico entorno, y el dolor de la protagonista queda expresado ante la vista del temido puñal:

MARIENE [...] El don que a mis plantas pones,
 ni le acepto, ni le admito; 930
 que de púrpura manchado
 y entre flores escondido,
 tanto me estremezco, tanto
 en verle me atemorizo,
 que muda y helada creo, 935
 torpe el labio, el pecho frío,
 que soy de **aquestos jardines**
 estatua de mármol vivo.

El jardín pasa a convertirse en el entorno absoluto de Mariane y ella, convertida en «estatua de mármol vivo», en parte de aquel como lugar elegido, el cual, según Orozco Díaz, funciona como «elemento vivo que intervine en el desarrollo de la acción», así como motivo en el que se da «forma acabada a los aspectos iniciados en la lírica [...] no sólo con sentido plástico sino también percibiendo la emoción de esa superposición de lo artificioso a lo natural» (Orozco Díaz, 1947: 159).

En cambio en *El médico de su honra*, Mencía, la protagonista aparece en una torre desde la que observa la caída de don Enrique de su caballo. Caída que va a simbolizar desde el inicio de la obra el descenso moral del personaje, quien a pesar de ser descrito como «un bizarro caballero/ [...] que en el viento parecía/ un pájaro que volaba»; (I: 50-53) resulta ser quien abusa de la hospitalidad de don Gutierre al penetrar en el jardín donde descansa Mencía ayudado por Jacinta, su esclava, con el propósito de alcanzar sus favores.

D.º ENRIQUE Amor ayude
 mi intento. Estas verdes hojas 1045
 me escondan y disimulen;
 que no seré yo el primero
 que a vuestras espaldas hurte
 rayos al sol
 [...]
 Sola se quedó. No duden 1075
 mis sentidos tanta dicha,
 y ya que a esto me dispuse,
 pues la ventura me falta,
 tiempo y lugar me aseguren.
 ¡Hermosísima Mencía!

Jardín en el que convergen la traición y la amenaza a la honra que le costará la vida a la protagonista, quien se refugió en él buscando «divertir sus pesadumbres», al igual que

Al igual que las protagonistas de las obras antes mencionadas, doña Leonor se queda sola (con Sirena, su criada y confidente) y pretende «divertir la porfía/ de aquesta melancolía» (I: 412-413), momento en el que expresa la pena y el dolor, y por supuesto su profunda soledad. El espacio en el que se halla resulta ser para ella un árido entorno, totalmente afín a su desdicha, al unirse por honor con el hombre equivocado. Sol ardiente y fuego interno que la consumen de dolor y pena.

D.^a LEONOR Pues salga mi pena, ¡ay Dios!,
de mi vida y de mi pecho.
Salga en lágrimas deshecho
el dolor que me provoca,
el fuego que el alma toca, 425
remitiendo sus enojos
en lágrimas de mis ojos,
y, en suspiros a la boca.
[...]
Abrasen, cuando navego
tanto **mar y viento** tanto,
mi vida mi fuego cuanto 435
consume el fuego violento,
pues mi voz es fuego y viento,
mis lágrimas fuego y llanto.

En oposición al monte agreste la protagonista apela al mar y al viento, en medio de sus dolorosas e inútiles quejas en las que se compara, entre otras, con «una flor constante» herida en sus hojas por el aura; con una «simple ave» cogida a traición y encerrada en «dorada prisión»; en «hiedra» que perdió «el duro tronco que amó»

D.^a LEONOR ¿Qué mucho, pues que mi aliento
se rinda al dolor violento,
si se quejan **monte, piedra,**
ave, flor, eco, sol, hiedra,
tronco, rayo, mar y viento?

Haciéndose con ello parte misma de la naturaleza y del paisaje anhelado y separándose de aquel en el que se encuentra inmersa.

2. El adentro de la soledad

Para comprender el «adentro» de la soledad hemos identificado, para comenzar a realizar estas calas, dos aspectos básicos que pueden ayudar a delinear el perfil de la «soledad interior» del personaje femenino. En primer lugar, los antecedentes de las protagonistas: aquellos hechos de su vida que se infieren por la trama o los parlamentos, pero que no han sido explícitamente presentados en la obra. En segundo lugar, la movilidad entre el mundo exterior y el mundo interior (la casa y otros lugares cerrados en que habitan), la movilidad dentro del mismo espacio cerrado, y aun la movilidad en el interior anímico del personaje. Es a través de esta movilidad que se va marcando el «grado de segrega-

ción» de las protagonistas, del que habla José Amescua (1991: 255), o sea, el gradual aislamiento de la figura femenina en relación directa con el entorno hasta llegar a su destino último: el lugar específico que ocupa en el desenlace final.

Las tres obras que conforman la clásica «Trilogía del honor» (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*), cuya estructura ha sido bien estudiada por Ruiz Ramón (1984), presentan similitudes que ayudan en este intento para caracterizar lo que hemos llamado «el adentro de la soledad» de las heroínas calderonianas.

El antecedente común de las esposas, Leonor, Mencía y Serafina, es haber sido abandonadas por el hombre al que realmente amaban. Este abandono las deja solas y sin motivo ni fuerza para oponerse a lo que la autoridad paterna designe para ellas. Se casan, entonces, por obligación, con hombres a los que no aman².

El lugar y la manera de referir el vacío afectivo provocado por la desaparición del amante es muy diferente en las tres protagonistas: Leonor va de camino al encuentro de su esposo; Serafina está ya con su esposo, pero hospedada en la casa de su amiga Porcia, en tanto que Mencía vive ya en el hogar conyugal. Es en estos espacios, en que aparecen por primera vez en escena, donde ellas hablan de la anterior relación amorosa, del dolor de la separación del ser amado y la unión obligada con el hombre designado por su familia. Los relatos varían mucho en extensión y en el tipo de detalles que incluyen. Mientras Mencía lo hace muy sucintamente, en apenas diez versos (I: 565- 574), Serafina y Leonor relatan con amplitud desde sus primeros encuentros amorosos (Leonor, 61 versos; Serafina, 145 versos.), la promesa de matrimonio y el abandono. Parece significativo que el lugar físico en que hablan estas mujeres determina su posibilidad de expresión: Mencía, entre las paredes de la quinta donde habita con don Gutierre, apenas puede hablar del asunto: informa sin denotar ningún sentimiento. En cambio, Leonor y Serafina se explayan en referir no sólo la historia del abandono, sino que lloran y expresan el dolor que las consume; ellas se hallan en un espacio del que no es dueño ni el padre ni el marido, un lugar intermedio entre el hogar paterno y la residencia conyugal, a la que se trasladarán poco después.

Del mismo modo, en el momento en que el reencuentro con el antiguo amante ocurre, el lugar y la situación parecen influir en la respuesta emotiva –influida por los recuerdos y sentimientos pasados– y el tipo de discurso que emiten: Serafina y Mencía se hallan en una casa, que, sea o no propiedad del marido, es el edificio en el que una autoridad masculina domina. Con el desmayo o la casi parálisis, las protagonistas del *El pintor de su deshonra* y de *El médico de su honra* esquivan el golpe emocional que les provoca la visión del enamorado:

D.º ÁLVARO ¡En mi casa Serafina
tan sola, y rendida al sueño!
SERAFINA [*Desvariando*] Déjame; por Dios te ruego,
don Álvaro, no me mates.
[...]
Un hielo
el corazón me cubrió
(I: 652-653)

2. Gutierre, esposo de Mencía, a su vez, había abandonado a Leonor, que también es una mujer que vive en soledad desde su aparición, cuando va a pedir justicia al rey; pero de ella no nos ocuparemos, por ahora.

MENCÍA Ya se fueron, ya he quedado
 sola. Oh, quién pudiera, ah, cielos,
 con licencia de su honor
 hacer aquí sentimientos!
 [...]
 romper con el silencio
 cárceles de nieve, donde
 está aprisionado el fuego...

La repentina presencia del hombre del que realmente se habían enamorado empieza a producir una transformación anímica, pues a la relación poco significativa, desde el punto de vista afectivo, con un marido al que no aman, se agrega ahora la vuelta del amor fuera de tiempo. La insistencia del recién llegado en ver y hablar con la amada aumenta el temor de la mujer, alrededor de la cual parece profundizarse el vacío de su existencia: por diferentes razones no pueden entregar su amor a ninguno de los hombres presentes en su vida.

Cuando Mencía puede hablar con don Enrique, en su parlamento alude al asunto de su pasada relación, como si de otra persona se tratara, en tanto que Serafina se refiere a la pérdida que remarca el abismo que ya existe entre ella y don Álvaro en un diálogo interrumpido por las palabras de otros personajes que también creían muerto al caballero, y quienes confirman que la dama se ha casado.

SERAFINA [...]
 que aún una dicha que tengo,
 no lo es ya, pues muerto o vivo,
 de cualquier suerte te pierdo.
 (I: 626-628)

En contraste, Leonor (*A secreto agravio...*), no obstante la cercanía física de su tío, al reencontrarse con don Luis en el camino, le habla de manera menos encubierta y se extiende en explicarle claramente por qué se casó con otro.

En estas primeras aproximaciones del estudio que hemos emprendido, el aspecto de la movilidad de las figuras femeninas entre el mundo exterior y el mundo interior – espacios cerrados y espacios abiertos– parece ser importante para determinar el gradual aislamiento que sufren estas mujeres. Y en este aspecto nos centraremos en Mencía y Serafina, pues ellas representan los dos extremos: la esposa de don Gutierre no aparece nunca fuera de su casa, mientras que la del pintor se mueve, a lo largo de la obra, por diversos sitios; y si bien el confinamiento de ambas va aumentando cada vez más, llegan a él por diferentes caminos.

Podríamos decir que Mencía es una figura más bien estática, no se desplaza nunca fuera del marco de la propiedad del marido, que se ausenta por periodos prolongados de su casa, donde la mujer pasa mucho tiempo sola con sus criadas³. Jacinta –esclava

3. Cuando para ocultar al Infante, Mencía finge haber visto a alguien dentro de su casa y dice a su esposo: «Mencía: Como esto en tu ausencia pasa, / mira bien toda la casa; / que como sane que aquí / no estás, se atreven así / ladrones. (II: 1332-1336)».

herrada (acotación en I, entre 44-45) es su confidente, hecho que nos remite, como destaca Amescua (1991: 88), a la oposición *libertad / no libertad*, concepto relacionado con la idea de la casa como cárcel⁴, el cual va haciendo perceptible el encierro en que vive la esposa. En este lugar, la intromisión del peligro que representa la vuelta del antiguo amante, obligan a Mencía a disimular, a tratar de desentenderse, por miedo, de una situación en que chocan su vida pasada y las circunstancias del presente («ni para sentir soy mía» I: 139). Su conducta muestra cómo se va deslindando de su propio ser, y cómo, hasta antes del encierro en la casa de Sevilla, a donde su marido la lleva, la desolación que se va apoderando de ella es más moral que física. Desde la noche en que don Enrique la visita, cuando don Gutierre llega inesperadamente, la aflicción que invade a Mencía, como bien observa Marie-Francoise Deodat (1999: p. 211), la atrapa en un miedo invencible del que ya no podrá salir, incapaz de recuperar el dominio de sí misma. A partir de la expresión de Mencía: «Toda soy una ilusión» al ver la daga del Infante, subrayada con el «¡Jesús, qué imaginación! (II: 1388-1389) de don Gutierre, se intuye el creciente temor que, sin embargo, no le impide revivir el amor que sentía por don Enrique («Qué mal, temor, resisto / el sentimiento» , II: 1928-1929).

Mediante el sueño y el desmayo, Mencía se evade de la realidad; ambos actos pueden verse como una manera de movilidad de la persona hacia su interior⁵. Cuando Don Gutierre la encuentra dormida, y ella cree que es el Infante, el sueño la compensa de la ausencia del hombre amado. Después, al desmayarse huye del terror al ser sorprendida por su marido, escribiendo la carta para don Enrique, en la que le pedía no ausentarse.

Con su partida, el hermano del rey don Pedro abandona a Mencía por segunda vez; el miedo a esa ausencia y su intento de evitarla la conducirán a una prisión definitiva. El único desplazamiento físico que Mencía efectúa en toda la obra, no se produce a la vista del lector-espectador. En el tercer acto, reaparece en el cuarto de la casa de Sevilla, a donde su marido la ha llevado, desmayada, desde la quinta en las afueras de la ciudad. Al volver en sí, Mencía se halla completamente sola, como presa incomunicada en una celda:

MENCIA Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
De estas ventanas son los **hierros rejas**,
y en vano a nadie le diré mis quejas,
que caen a unos jardines, donde apenas
habrá quien oiga repetidas penas.
¿Dónde iré desta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?
(III: 2496-2507)

Una vez desangrada, la prisión del sepulcro será el lugar de su confinamiento final.

Por otra parte, el constante desplazamiento físico de la protagonista de *El pintor de su deshonra* contrasta con la inmovilidad de Mencía.

4. Mencía declara no ser dueña de la casa, sino ser (pertenecer a) de quien sí es el dueño de la casa (I: 215-217).

5. Serafina, en *El pintor de su deshonra*, también sufre un desmayo, pero en ella se produce antes de ver a don Álvaro frente a ella. Es como si al deslindarse de su propio ser cayera en un vacío, y al volver, la pérdida experimentada al creerlo muerto, se ahondara: «Serafina: [...] / que soy tan desdichada, / que aun una dicha que tengo, / no lo es ya, pues muerto o vivo, / de cualquier suerte te pierdo. (I: 634-637)».

Marie-Francoise Deodat (1999: 222-223) comenta cómo el paso por la «casa abierta» de don Luis, donde Serafina se reencuentra con don Álvaro, reactualiza el dolor que ya no se desprenderá de ella. Desde antes de emprender el viaje de Italia a España, a donde se traslada Serafina con su esposo, ella admite ante don Álvaro que siente –lamenta– «ser ajena» (I: 1049-1052). Ese sentimiento de no pertenencia parece atenuarse por un breve tiempo en el hogar conyugal⁶, pero la irrupción de don Álvaro, que no se resigna a perder a su amada, transforma de nuevo el estado anímico de Serafina; su nerviosismo despierta las sospechas de don Juan, creando una atmósfera de tensión que rompe la comunicación entre marido y mujer⁷.

La movilidad hacia un espacio abierto, exterior a su casa, con motivo de las fiestas de Barcelona, deja a Serafina expuesta, en la indefensión, y facilita el suceso que la incapacitará para escapar física y moralmente del amante exigente [...] prisionera ahora de don Álvaro, quien de haber sido el hombre amado se transforma en su mayor enemigo. Trasladada de nuevo, ahora de España a Italia, Serafina queda aislada física y moralmente en la «casa en el monte»⁸, propiedad del padre de don Álvaro, espacio cerrado y custodiado que ella percibe como «sepultura de mis años» (III: 202). Ahí cobra plena conciencia de haberlo perdido todo (esposo, casa, estado, honor, reputación, (III: 158-159). La mujer ha sido víctima del egoísmo en un proceso de sucesivas pérdidas. Presa de la angustia de la muerte, temiendo ser descubierta por el esposo deshonorado, y sin atreverse a pensar en huir de la soledad que le impone su ofensor; sólo pide otro encierro, el del convento, otro tipo de aislamiento, pero que al menos, sugiere protección⁹.

Así, en los parlamentos, monólogos o soliloquios, la protagonista expresa sus deseos y temores secretos, que sólo puede confesarse a sí misma, más a gritos que con murmullos. Se trata de un juego entre el pensamiento y la reflexión que, al verbalizarse, adquiere forma y que, en el caso de los dramas y tragedias de Calderón, queda conformado en un peculiar entorno físico.

Bibliografía

- AMEZCUA, J. (1991): *Lectura ideológica de Calderón*. «El médico de su honra», México: UAM-I.
- BUENO, L. (2003): *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 69-125.

6. El tiempo transcurrido, que el dramaturgo marca entre el fin del primer acto y el comienzo del segundo, permite a la dama recobrar cierta serenidad en un ambiente de confianza y ternura entre los esposos. («... el llanto / que jamás imaginé / que ver enjuto podría, / tanto a un día y a otro día / domesticado se ve, que no es posible...»)(II: 161-171).

7. Entre las dos invitaciones que don Juan hace a Serafina para ir a las fiestas, la reacción del esposo empieza a transformar la confianza que reinaba entre la pareja (Don Juan: «¡Válgame Dios!, ¡qué de cosas llevo que pensar conmigo!»)(II: 473-476). En un aparte más largo analiza su llegada a casa y las reacciones de su esposa: la sospecha comienza a invadirlo (Ver Deodat-Kassedjian, p. 228).

8. La acotación en el acto III, entre los versos 118-119, dice «Sala en la casa del monte o castillo de don Luis».

9. Otras heroínas calderonianas, como Isabel (*El alcalde de Zalamea*) y Mariene (*El mayor monstruo del mundo*) recorren también un camino hacia la reclusión y la muerte; y aunque sus circunstancias son diferentes a las de las esposas de la *Trilogía del honor*, pueden asimismo identificarse los elementos que trazan la trayectoria de una soledad moral y física que, igualmente, se va ahondando hasta el confinamiento final.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1956): *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Espasa Calpe.
- (1996): *El alcalde de Zalamea*. Ed. José Montero Reguera. Madrid: Castalia Didáctica.
- (2000): *El mayor monstruo del mundo. Obras maestras*. Coords. José Alcalá Zamora José y José María Díez Borque, Madrid: Castalia, pp.41-73.
- (2000): *El médico de su honra. Obras maestras*. Coords. José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid: Castalia, pp. 113-145.
- (1956): *El pintor de su deshonra*. Ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Espasa Calpe.
- DEODAT-KESSEDJIAN, M.-F. (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, Vervuert.
- LARA GARRIDO, J. (2000): «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Estudios sobre Calderón I*. Ed. Javier Aparicio Mayden, Madrid: Istmo, pp.114-134.
- OROZCO DÍAZ, E. (1947): «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», *Temas del Barroco (De poesía y pintura)*. Granada: Universidad de Granada.
- (1983): «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte» en *Calderón. Actas del congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*. Coord. Luciano García Lorenzo, Madrid: CSIC, pp. 125-164.
- RUÍZ RAMÓN, Fco. (1984): *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.
- (2000): *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*. Madrid: Castalia.
- VALBUENA PRAT, A. (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.