

EL TEMA DE LA VIOLACIÓN SEXUAL EN LA COMEDIA

FRANK P. CASA
The University of Michigan

A pesar del idealismo que generalmente caracteriza las relaciones entre hombres y mujeres en la literatura del Siglo de Oro, la violación de la mujer, especialmente en el teatro, aparece con frecuencia asombrosa. Las mujeres se ven obligadas a menudo a hacer frente a figuras amenazadoras cuya violencia no puede ser contenida debido a su fuerza física o a su importancia social.

Ni la virtud personal ni la posición social puede salvar a la mujer en estos trances. Dorotea en el *Quijote*, Estrella en *La Estrella de Sevilla*, Ana en *El burlador de Sevilla*, Elvira en *El rey don Pedro en Madrid*, Casilda en *Peribáñez*, Isabel en *El alcalde de Zalamea*, Laurencia en *Fuenteovejuna* todas sufren ataques físicos con resultados varios a pesar de sus vidas ejemplares. Las mujeres imploran, resisten y finalmente sucumben. Cuando logran ponerse a salvo es debido normalmente a una astucia o a la aparición inesperada de un pariente. Raramente ocurren casos, como el de Segismundo en *La vida es sueño*, en que el violador en potencia muestra compasión por la mujer.

Las consecuencias de las violaciones son siempre causa de dolor y de ruptura social, las únicas excepciones ocurren en los casos en que las circunstancias sociales permiten el casamiento de las dos personas. La pasión que impele a los violadores puede resultar de un repentino deseo sexual provocado por la belleza de la mujer,¹ de un afán de dominación o de una ina-

¹ Encontramos un claro ejemplo en *La fuerza de la sangre*: "Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llamase la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen". Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares* (ed. Juan Bautista Avalle-

pagable lujuria. En estas confrontaciones la víctima puede ser de alta alcurnia o de clase baja, pero el violador es casi siempre un personaje de cierta importancia. Esta preferencia por personajes altos es curiosa y reveladora a la vez y nos invita a especular que las violaciones cometidas por gente común carecen de interés dramático de contenido moral porque la violencia sexual de los villanos es vista como algo altamente probable y por esto no ofrece suficiente materia de reflexión moral o social.²

Lo que atrae a los dramaturgos del Siglo de Oro es la contradicción implícita entre el acto brutal y la creencia en el valor moral inherente en la nobleza que domina la época. El protagonismo de los nobles en esta acción no es, entonces, una convención artística sino algo ligado a la expectación de civilidad y cortesía que es el signo de la aristocracia.³ La falta del noble en comportarse según lo esperado corresponde no sólo a una grave infracción moral sino también a un desafío al orden social, un elemento clave en la visión armónica del mundo que caracteriza la comedia.⁴

En el teatro, la posesión de una mujer, sea por medio de un ataque físico o de un engaño, es característica de una personalidad que no acepta los mandatos de la cortesía y las responsabilidades inherentes a su clase. Pero el aspecto más significativo del tratamiento dramático es que la violación de la mujer nunca es tratada desde el punto de vista de la mujer, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el papel del hombre en la sociedad. Esta deflexión no es privativa de la comedia porque sus orígenes se encuentran en la más remota antigüedad. En efecto, la violación más conocida de la literatura occidental, la de Lucrecia, es convertida por los mitógrafos romanos en el episodio que engendra el nacimiento de la República Romana.⁵ La conexión entre la violación y los acontecimientos claves para cambios sociales y políticos aflora en todas las épocas. Aristóteles en *La Política*

Arce). Castalia, Madrid, 1982, vol. 2, p. 148 (3 vols.).

² Documentos medievales ingleses dan evidencia de una participación considerable de parte de la gente común en las violaciones. Cf. John Marshall Carter, *Rape in Medieval England*. University Press of America, New York, 1985, p. 169. Al mismo tiempo hay que notar que los jurados ingleses se negaban a condenar a nobles acusados del mismo crimen. Cf. Barbara A. Hanawalt, *Crime and Conflict in English Communities: 1300-1348*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979, p. 108.

³ Al contrario de la comedia, en los romances caballerescos franceses los violadores provienen de las clases bajas. Cf. Kathryn Gravdal, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1991, p. 144.

⁴ Véase Leo Spitzer, *Classical And Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1963.

⁵ El tratamiento más conocido de este tema en la comedia es la obra de Francisco Rojas Zorrilla, *Lucrecia y Tarquino* (ed. Raymond MacCurdy). University of New Mexico Press, Albuquerque, 1963.

afirma que una de las razones principales de la caída de los tiranos es la ofensa que ellos hacen al honor de sus sujetos al violar a sus mujeres, (1311a, 1314b) y Maquiavelo dedica atención especial en sus *Discursos* a los casos en que se han perdido reinos debido a la violación por parte de un tirano de una mujer principal.⁶ No es sorprendente entonces el hecho de que la violación de la mujer en la comedia siga esta pauta.

Las violaciones en la comedia van desde casos en que la mujer se ve obligada a ceder, a casos de un engaño hasta llegar a los ataques brutales. Pero a pesar de esta variedad hay un patrón general que se puede discernir en todos ellos. El lugar arquetípico en que ocurre la violación es el dormitorio de la mujer. El sitio lleva en sí una alta carga simbólica y es emblemático del papel de la mujer en la sociedad del Siglo de Oro. Los ataques fuera de la casa también están presentes, pero en estas circunstancias el dramaturgo los presenta para subrayar la naturaleza animal del ofensor dándole así la característica feral del rapiñador.⁷ La entrada subrepticia en el dormitorio de la mujer lleva consigo varias capas de transgresión. Antes que todo representa la violación del hogar que desde la antigüedad tiene un carácter sagrado.⁸ Segundo, es un crimen civil condenado en España desde 1180 (Cortes de León) como “quebramiento” o “domus disrupta”.⁹ Tercero, el ataque a una persona en un momento vulnerable es muestra de cobardía moral. Todas estas circunstancias y emociones son evidentes en la narración que nos hace Dorotea en parte I, cap. 28 del *Quijote*, un episodio paradigmático de la representación literaria de la violación:

Y fue que una noche, estando yo en mi aposento con sólo la compañía de una doncella que me servía, teniendo bien cerradas las puertas, por temor que, por descuido, mi honestidad no se viese en peligro, sin saber ni imaginar cómo, en medio destes recatos y prevenciones, y en la soledad de este silencio y encierro, me le hallé delante; cuya vista me turbó de manera, que me quitó la de mis ojos y me enmudeció la lengua.¹⁰

⁶ Cf. Stephanie H. Jed, *Chaste Thinking: The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*. Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 3.

⁷ El Comendador en *Fuenteovejuna* es calificado de fiera, tigre. Cf. Lope de Vega Carpio, *Obras escogidas* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles). Aguilar, Madrid, 1966, vol. 1, p. 839 (3 vols). O de bárbaro e inhumano (p. 846).

⁸ En las viejas leyes germánicas la casa adquiere un carácter sagrado. Véase José Orlandis, “La paz de la casa en el Derecho español”. *Anuario del Derecho Español*, 15 (1944), pp. 107-161, en particular, p. 108.

⁹ Cf. Luis G. de Valdeavellano, *Curso de historia de las instituciones españolas*. Revista de Occidente, Madrid, 1968, p. 416.

¹⁰ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. Luis Murillo). Castalia, Madrid, 1982, vol. 1, p. 351 (2 vols.).

Los elementos que definen la posición de la mujer en la comedia están todos presentes: el miedo, la preocupación por su seguridad y por su buen nombre y la incapacidad de expresarse. La fuerza semántica de estas palabras no podría expresar más claramente la realidad de sus circunstancias y la limitación del mundo en que se mueve la mujer. Y es precisamente la profanación de este pequeño espacio, de este mundo ya tan reducido, lo que hace más angustiosa la experiencia y más inhumano el ataque.

Como sabemos, Dorotea trata de salvar lo que pueda cediendo a la fuerza implícita de Fernando y confiando en su promesa de matrimonio.¹¹ La promesa de matrimonio para facilitar las relaciones sexuales es una práctica bien documentada de la sociedad española.¹² Es muy posible que esta costumbre se diera como un recurso de la sociedad para paliar la severidad de la prohibición de las relaciones sexuales. Esta práctica hace posible una serie de situaciones altamente provocadoras de las cuales se aprovechan los dramaturgos: momentos de erotismo, engaños, confusiones y eventuales escenas de anagnórisis, pero al mismo tiempo deja paso a otro tipo de encuentros: la cita clandestina entre dos amantes que, a su vez, permite a personajes atrevidos como don Juan Tenorio intentar la violación por engaño, como vemos en sus tentativas de aprovecharse de los deslices de la duquesa Isabel y doña Ana.¹³

La comedia distingue generalmente entre dos tipos de violación: una que permite una eventual reconciliación y otra en que no hay posibilidad de llegar a un acomodamiento. En el primer caso, el violador es presentado más bien como un hombre impetuoso controlado momentáneamente por sus pasiones. En el segundo caso, el ofensor es descrito como un ser malevolente cuya acción es simbólica de un defecto moral permanente. Ambas caracterizaciones se basan en las teorías renacentistas sobre la sicología huma-

¹¹ Véase Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Aguilar, Madrid, 1948.

¹² Cf. Heath Dillard, *Daughters of the Reconquest. Women in Castilian Town Society, 1100-1300*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984, p. 141.

¹³ La práctica de esta costumbre parece haber sido muy extendida y puede ser la causa del hecho de que España contara con la tasa de ilegitimidad más alta de Europa. Naturalmente hay cierta discrepancia sobre la cantidad exacta. Gutiérrez la calcula en 8%. Cf. Adriano Gutiérrez Alonso, "Evolución de la demografía vallisoletana durante el siglo XVII". *Investigaciones Históricas* (Valladolid) 2 (1980), pp. 39-69, en particular, p. 42. Otros sospechan una cifra más alta sin precisar. Cf. Claude Larquie, "Étude de demographie madrilène: la paroisse de San Ginés de 1650 a 1700". *Melanges de la Casa de Velázquez*, 2 (1966), pp. 225-255. En el resto de Europa el porcentaje era menos del 5%. Cf. Jean Meyer, "Illegitimates and Foundlings in Pre-Industrial France" en *Bastardy and its Comparative History* (ed. Peter Laslett, Karla Oosterveen y Richard M. Smith). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980, pp. 249-263, en particular, p. 260.

na que distinguían entre error y maldad según la manera en que el individuo utilizaba la razón en el control de sus pasiones.

La violación de la mujer no es solamente consecuencia de la lujuria de los hombres sino también de una concepción profundamente clasista de la sociedad. En los casos de diferencia social, es evidente que el sentido de superioridad del violador juega un papel importante en su comportamiento y provoca un sentimiento de invulnerabilidad. El noble cree con absoluta certidumbre que hay una diferencia consustancial entre él y su víctima.¹⁴ Esta barrera social no sólo le permite imponer sus excesos con facilidad sino que se convierte a su tiempo en la defensa más importante del violador. Este puede aducir una razón sancionada por la sociedad al negarse a restituir el honor de la mujer, como demuestra el caso del capitán en *El Alcalde de Zalamea*.

La actitud de la sociedad hacia la violencia sexual se ve más claramente en los dramas en que un hombre viola a una mujer y después de muchos incidentes se casa con ella para restaurar su honor. En estos casos es importante notar que la unión de la pareja no siempre va acompañada por una reconciliación afectiva. La unión del violador con su víctima es puramente formal, la manera de efectuar una alianza social más bien que una unión espiritual. La violación no es considerada una agresión al centro síquico de la persona, como una ofensa profundamente personal, sino como un agravio a la sociedad en que la entidad que sufre más no es la persona sino el orden social.¹⁵ No es casual, entonces, que a menudo nos encontremos con situaciones en que la violación provoca cambios legales y sociales. Un caso ilustrativo sería el de Laurencia en *Fuenteovejuna* en que el atentado contra ella se convierte en el estímulo para la rebelión y el restablecimiento de la libertad del pueblo.

La diferencia entre la afrenta personal y el agravio social se encuentra de una manera definitiva en *No hay cosa como callar* de Calderón. La violación de Leonor por parte de Juan termina con un matrimonio arreglado, pero la unión no es debida a una toma de conciencia por parte del violador sino al hecho de que Juan quiere mantener y proteger su lugar en la sociedad. Es significativo que al considerar las consecuencias de la violación, todos los parientes deciden callarse para salvar las apariencias y el honor de

¹⁴ "Pero ello no impide seguir pensando que viene de origen divino la separación y graduación de los diferentes órdenes y, que en ese sentido, la nobleza, muy especialmente, tiene su fundamento en una suprema ordenación divina". José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 46.

¹⁵ Gravdal nota esta tendencia a la desviación de interés en los romances caballerescos donde la atención del lector es desviada de la mujer al caballero para darnos un "set piece to display chivalric prowess". *Op. cit.*, pp. 44-45.

la familia. Las exigencias de la sociedad triunfan mientras la voz víctima queda marginada si no enmudecida.¹⁶

Los casos particularmente brutales de violación que representan la actuación de hombres cuya agresión contra las mujeres implica la existencia de una transgresión que va más allá de la ofensa personal, terminan normalmente con la muerte del violador. En esos casos, el violador sufre las limitaciones de determinadas circunstancias que previenen la posibilidad de reconciliación. Sin embargo, los mismos elementos narrativos presentes en otros casos de violación se encuentran aquí. En *El Alcalde de Zalamea*, Isabel es secuestrada antes de ser agredida pero la violación del sagrado de la casa no deja de consumarse. Ella está en su cuarto confiando en la protección que la casa de su padre siempre le ha ofrecido cuando sufre el ataque del capitán y sus soldados. La inocente mujer es llevada a lo más espeso de los montes y allí es violada. La salvaje de los montes se convierte en el testigo implacable de la brutalidad humana: “¿cuándo de la tiranía / no son sagrados los montes?”.¹⁷ Igualmente simbólico es el hecho de que la oscuridad más profunda acompaña la violencia hecha a Isabel, una escena que no sólo utiliza el concepto clave de la comedia que une el error a la oscuridad sino que proyecta en la acción un matiz mitológico. La luna como símbolo y encarnación de la diosa de la castidad no se atreve a salir durante la violación para no presenciar el desgarrador espectáculo. Isabel llega a sufrir no sólo una violación sino también el doble peso de la vergüenza y de la posible venganza de parte de su hermano. Su inocencia es considerada impertinente porque la preocupación de la familia no se detiene en el sufrimiento de la muchacha sino en la eliminación de la deshonra. Ella es ahora un ser peli-

¹⁶ Hay una diferencia de opinión notable sobre la interpretación del final de esta comedia. Soufas cree que la decisión de Leonor no es buena porque no puede restaurarla a su “original happiness”. Cf. Teresa Soufas, “«Happy Ending» as Irresolution in Calderón’s *No hay cosa como callar*” en *Forum for Modern Languages Studies*, 24 (1988), pp. 163-174, en particular p. 170. Sloane opina que presenciamos aquí un castigo de un “mischievous young man”. Cf. Robert Sloane, “Calderón’s *No hay cosa como callar*: Character, Symbol, and Comedic Context”. *Modern Languages Notes*, 9 (1984), pp. 256-269, en particular p. 267. A Ter Horst le molesta la ambigüedad moral del final pero cree que Juan recibe un castigo al deber casarse con una mujer que no quiere. Cf. Robert Ter Horst, *Calderón: The Secular Plays*. University of Kentucky Press, Lexington, 1982, p. 107. Dapaz ve en el final un proceso de conversión que lleva a una reconciliación que hace posible la regeneración y renovación en los individuos. Cf. Lilia Dapaz-Strout, “El Casamiento ‘forzado’ y el silencio ritual en *No hay cosa como callar*”. *Hispanic Journal*, 3, 1 (1981), pp. 7-22, en particular p. 10. Mujica concluye que nadie queda satisfecho al final pero que el autor hace una contribución importante a la discusión pro-feminista de su día. Cf. Barbara Mujica, “The Rapist and His Victim. Calderón’s *No hay cosa como callar*”. *Hispania*, 62 (1979), pp. 30-46, en particular p. 44.

¹⁷ Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas* (ed. A. Valbuena Briones). Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1966, vol. 1, p. 561 (3 vols.).

groso para la familia porque se ha convertido en fuente de infamia y como la transgresión existe afuera de la intención del personaje sus explicaciones son superfluas. Ella tiene miedo de presentarse ante su hermano porque se da cuenta de que sus palabras no tendrán más efecto en él del que tuvieron cuando pedía compasión al capitán. Su voz no puede penetrar ni la barrera social detrás de la cual se refugia el capitán ni la concepción del honor que rige la sociedad. El capitán, a su vez, no comprende el dolor del padre como no había comprendido el terror de la hija, porque se amuralla detrás de su posición social ("Con un hombre como yo, / y en servicio del Rey, no / se puede hacer . . .")¹⁸ y nunca llega a entender su error o comprender su responsabilidad. Él perece a manos del alcalde, víctima de los principios que determinan su comportamiento y su percepción de la sociedad. El castigo que la sociedad exige del violador y el silencio al cual se condena a la víctima son simbólicos de la dualidad que vive la mujer en la comedia: ella representa las más altas aspiraciones morales de la sociedad al mismo tiempo que sufre la marginación de sus derechos más fundamentales.

El motivo de la violación adquiere un sentido más profundo cuando está relacionado a uno de los mayores temas del teatro del Siglo de Oro, la lucha personal y política entre el rey y los nobles. Estos dramas en que el noble desafía explícita o implícitamente la autoridad regia, elaboran el conflicto histórico entre los dos poderes de la sociedad feudal, principalmente en los siglos XIV y XV, que termina finalmente con la centralización del poder en el monarca. Al llegar al siglo XVII, el absolutismo monárquico considera toda resistencia a la voluntad del rey un ejemplo imperdonable de traición; en efecto, todo tipo de rebelión viene comparada a un desafío a la divinidad, como vemos en la equiparación que se hace entre Segismundo y los Titanes rebeldes contra los dioses olímpicos en *La vida es sueño*.¹⁹ Al fundir la violación, el símbolo de la indulgencia personal, con la rebelión contra el rey, los dramaturgos españoles invocan los dos más graves desafíos al orden social y refuerzan esta milenaria tradición que convierte la violación de la mujer en el acto desencadenador de cambios sociales.

Para los contemporáneos de la comedia la lucha implícita en el proceso de centralización del poder representaba nada menos que un ejemplo de traición contra el rey por parte de los nobles. El proceso político de la baja Edad Media es un largo y penoso movimiento hacia la absorción del poder

¹⁸ *Ibid.*, p. 565.

¹⁹ La fusión de rebelión y de hubris es claramente evidente en la amenaza de Segismundo: "...porque fuera / contra vosotros gigante, / que para quebrar al sol / esos vidrios y cristales, / sobre cimientos de piedra / pusiera montes de jaspes". *Ibid.*, p. 504. La referencia es a la escalada por parte de los Titanes con el propósito de derrocar a los dioses olímpicos.

de parte del monarca a costa de los centros regionales de autoridad, aunque en el caso de España la variedad de reinos y señoríos mediatiza de una manera considerable la autoridad regia. Para el siglo XVII, la división de España en pequeñas unidades independientes se había convertido más bien en un recuerdo histórico a pesar de las contradicciones internas del sistema político español. El concepto de unión, la idea de que el país debiera ser unido bajo una persona que ejerciera una autoridad absoluta, aunque no realizado como proyecto nacional, quedaba bien establecido en la conciencia de los espectadores. En el vasto *corpus* de la comedia, encontramos muchos ejemplos de este tema y entre ellos se destacan *El mejor alcalde, el rey* de Lope, *El valiente justiciero* de Moreto, y *El rey don Pedro en Madrid* de dudosa paternidad. Las obras nos presentan casi la misma situación, la opresión de los campesinos y la violación de una villana de parte de un infanzón cuya riqueza y abolengo le permiten desafiar la autoridad real. De las tres, *El rey don Pedro en Madrid*²⁰ proporciona el mejor ejemplo para nuestra discusión. Como en las otras obras, el infanzón ejerce un control absoluto sobre su tierra, y su carácter despótico le lleva a un despiadado persegui-miento que culmina en la violación de Elvira casi en presencia de toda la aldea. Esta violencia innata del infanzón le lleva a un duelo físico con el mismo rey y termina con su derrota, estableciendo de esta manera no sólo la autoridad legal del rey sino la mayor fuerza física del monarca. Sin embargo, esta compleja comedia desarrolla otro tema que tiene que ver con la rebelión del rey don Pedro contra la divinidad. Así se establece un paralelo entre la rebelión del noble contra el rey y la rebelión del rey contra dios. Al perdonarle dios sus pecados al rey, la estructura dramática exige el perdón del infanzón que se efectúa después de su matrimonio con la mujer deshonrada y el reconocimiento de parte de éste de la autoridad real, poniendo fin, al menos simbólicamente, a la resistencia de los nobles contra el proceso centralizador de los reyes castellanos.

El hecho de que las divisiones sociales estén inevitablemente ligadas a la violencia sexual es crucial para la comprensión de este tema en el drama del Siglo de Oro. Hemos visto que la violación es utilizada como un recurso para caracterizar a un personaje o para originar acontecimientos cuyo propósito es llevarnos a la reconsideración de conflictos sociales. La comedia apenas se detiene un momento para considerar las consecuencias humanas de la violación. La acción es vista solamente como una desgracia social o como un ejemplo de desobediencia a la figura del rey. El foco de la acción no es entonces la experiencia de la víctima sino la significación que tiene la

²⁰ Tirso de Molina, *Obras Completas* (ed. Blanca de los Ríos). Aguilar, Madrid, 1962, vol. 3.

acción del violador para la sociedad. No hay duda de que los dramas históricos reflejan valores sociales característicos de la tardía sociedad medieval. Los nobles que actúan en estos dramas no han todavía abandonado las ideas fundamentales de la sociedad feudal: insistencia en los privilegios de su posición, importancia del valor físico, y el ejercicio absoluto de su voluntad.²¹ Actitudes todas que están en conflicto con la emergente sociedad renacentista. Las fuerzas sociales que se oponen a estas prerrogativas nobiliarias son pocas: la obediencia al señor natural, el concepto del honor y, de manera muy relativa, el comportamiento hacia la mujer. Este último es casi exclusivamente la provincia de la tradición literaria que utiliza las relaciones entre hombres y mujeres como acto definidor de la socialización del caballero.

El apropiado tratamiento de la mujer implica auto-control, el abandono de privilegios, la sumisión del orgullo, todas actitudes que derivan del mundo caballeresco y cuya persistencia en la sociedad europea ha sido documentada por Johan Huizinga en su famoso libro *El otoño de la Edad Media*. La comedia recoge estas ideas y las incorpora en su cosmovisión. Las relaciones entre los sexos se convierten, entonces, en la experiencia que determina el progreso hacia el establecimiento de nuevos valores sociales. Lo que llega a tener importancia no es solamente la fuerza personal y el valor que definían a los rudos caballeros medievales sino los nuevos requisitos de la sociedad en proceso de cambios fundamentales.²² Los protagonistas de estas comedias representan un periodo de transición en la sociedad occidental en que las responsabilidades sociales empiezan a extender su dominio sobre los privilegios personales. La obediencia a la autoridad central, las actitudes sociales apropiadas, el correcto comportamiento personal constituyen las nuevas exigencias sociales y no hay prueba más reveladora de la adaptabilidad del individuo al grupo que las relaciones entre hombres y mujeres.

El Renacimiento considera el papel social del hombre con creciente insistencia. Es el periodo de los grandes libros sobre el comportamiento social escritos por Erasmo, Castiglione, Della Casa, Gracián, Dantisco y cuya popularidad es prueba de esta preocupación. Norbert Elias en su libro sobre la historia social de Europa afirma que la cuestión de un comportamiento

²¹ "The structure of this society is therefore basically feudal in origin, and it neglects, or deliberately ignores many aspects of the actual society of the day". John E. Varey, "Kings and Judges: Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*" en *Drama and Society*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979, 1, pp. 37-58, en particular p. 37.

²² "The centralizing policies initiated by the Catholic Monarchs, Ferdinand and Isabella, had produced a court society which kept many nobles from their local possessions for long periods of time". *Ibid.*, p. 38.

uniforme en la sociedad se hace más y más apremiante, especialmente dado el hecho de que las clases altas ahora viven dentro de un ambiente social urbano, habiendo abandonado la soledad y la salvajez del campo.²³ El nuevo hombre social necesita modificar su arrogancia, su deseo de autoafirmación, la adquisición de riqueza por medio de botín, su desdén hacia los débiles, y tiene que transmutarse en un ser social que se distingue por su cortesía y modales.

La comedia utiliza el tema de la violación para dramatizar este momento de transición en que los hombres se encaminan hacia nuevas metas, sufriendo muchos fracasos en el proceso y haciendo un progreso casi imperceptible. A primera vista estas obras con su implícito desdén hacia los derechos más fundamentales de la mujer dan la impresión de que la sociedad ignora las plegarias de las mujeres, pero una mirada más atenta demuestra que los dramaturgos al presentar el tema de la violación ligado a los desórdenes sociales insinúan un reconocimiento de la importancia que tiene para la sociedad la inviolabilidad personal de la mujer. Por el momento, los dramaturgos ofrecen solamente soluciones simbólicas al problema, acomodamiento, castigo poco convincente del ofensor, preocupación por el aspecto social y no humano del crimen, soluciones que la mujer tiene que tolerar con paciencia, sufrimiento y pasividad. Un reconocimiento más amplio de la injuria personal y psicológica causada por la violación y un rechazo a la superioridad masculina implícita en el acto espera otro momento.

²³ Norbert Elias, *The History of Manners* (trad. Edmund Jephcott). Pantheon Books, New York, 1978, p. 80.