

# ÍMPETU

**REVISTA ÍMPETU, NO. 4**  
**“EL AMOR EN LOS**  
**TIEMPOS DE CRISIS”,**  
**SEPTIEMBRE DEL 2020**

Recepción: 27/07/20

***Un recorrido por los dramas de honor:  
el teatro de Calderón de la Barca y su  
influencia en la dramaturgia lorquiana***

**Elisabeth Maíquez Sánchez**

Investigador Independiente  
eli.maiquez22@gmail.com

**#CalderóndelaBarca**  
**#honor**  
**#honra**  
**#relacionesamorosas**  
**#mujeres**  
**#dramaturgialorquiana**



## Un recorrido por los dramas de honor: el teatro de Calderón de la Barca y su influencia en la dramaturgia lorquiana

Elisabeth Maíquez Sánchez

**RESUMEN:** En el teatro de Calderón de la Barca son fundamentales los conceptos de “honor” y de “honra”, puesto que reflejaban la realidad social y motivaban al público de la época. Estos valores determinaban las relaciones amorosas y afectivas, incluso familiares. Su peso recaía, sobre todo, en las mujeres, que debían casarse por imposición, conservar su honra y respetar el honor de su esposo. Mediante *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza*, se analizarán estos conceptos en profundidad, así como su huella en la dramaturgia lorquiana, sobre todo en las tragedias rurales: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Palabras clave: Calderón de la Barca, honor, honra, relaciones amorosas, mujeres, dramaturgia lorquiana.

### A journey through dramas of honor: the theatre of Calderón de la Barca and his influence on the lorquian dramaturgy

**ABSTRACT:** In Calderón de la Barca's work, the concept of honour is fundamental due to its reflection of social reality and how it moved audiences of the time. Honour determined the loving and affectionate relationships, especially the ever-important family relationships. More often than not, the weight and pressure of maintaining honor fell on women, who had to both respect their husband's honor while simultaneously preserving their own after marriage by imposition. Through *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* and *A secreto agravio, secreta venganza*, these concepts will be analyzed in depth, as well as their marks on Federico Garcia Lorca's dramaturgy, especially in his rural tragedies *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba*.

Keywords: honour, honor, women, relationships and Lorca's dramaturgy.

Un recorrido por los dramas de honor: el teatro de Calderón de la Barca y su  
influencia en la dramaturgia lorquiana

Elisabeth Maíquez Sánchez

En este estudio se abarcan los conceptos de “honor” y de “honra” desde el punto de vista de los textos áureos, más concretamente desde los dramas de honor calderonianos *El médico de su honra* (1637), *A secreto agravio, secreta venganza* (1637) y *El pintor de su deshonra* (1650). Las obras de Calderón son el claro reflejo de la sociedad española del siglo XVII y cómo esta se regía mediante las leyes de honor. Dichos conceptos determinan las relaciones amorosas y afectivas, ya que en ningún caso los personajes femeninos se casan por amor, sino por imposición paterna, lo que provoca que ellas sean el objeto directo del deshonor y la deshonra. Esta es una constante en la literatura hispánica que permanece incluso en el siglo XX con las tragedias rurales lorquianas *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Así pues, contrastaremos las obras de ambos autores para acercarnos a sus similitudes y, también, a sus diferencias, marcadas sobre todo por el tiempo de cada uno.

Si comenzamos con la terminología de dichos conceptos, debemos aclarar que en nuestros días no se percibe una frontera tan nítida entre los términos de “honor” y de “honra” como se daba en la España del Siglo de Oro. Además, estos suponían el eje fundamental en torno al cual giraban las obras teatrales. Por ello, no es de extrañar que tanto Lope de Vega como Tirso de Molina o Calderón de la Barca no mostraran una actitud indiferente ante la petición popular de ver sobre las tablas comedias en las que el honor y la honra fueran la temática principal. Las definiciones que el *Diccionario de autoridades* propone son las siguientes:

HONRA. Significa también pundonor, estimación y buena fama, que se hallan en el sujeto y debe conservar . . .

HONOR. Se toma muchas veces por reputación y lustre de alguna familia, acción u otra cosa . . .

(Real Academia Española, “Tomo IV (1734)”)

Por su parte, el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* establece una distinción entre ambos términos más clara: por un lado, asocia el honor con una categoría social y la preeminencia propias de la nobleza de sangre o de título, por lo que no podemos desligar esta concepción de la de linaje; y, por otro, la honra es entendida como la reputación o la fama de un sujeto. De esta manera, la honra puede perderse o arrebatare por factores internos o externos a una persona (Dunn 166).

En los dramas de Calderón, los protagonistas suelen ser personajes pertenecientes a la nobleza; sin embargo, no es por su estatus por lo que se llega al conflicto, sino por una acusación que causa vergüenza y deshonor. Si se concibe el honor como una característica de la nobleza (de alta alcurnia), la honra no depende del mérito ni de la virtud, sino del respeto público, y esta puede ser dañada por las acciones de otros: “honra es aquella que consiste en otro; ningún hombre es honrado por sí mismo, que del otro recibe honra un hombre; ser virtuoso hombre y tener méritos no es honrado. . . “ (Lope de Vega cit. en Dunn 166).

A este parecer, el comportamiento de la mujer (ya sea en calidad de esposa, hija o hermana) compromete el honor de toda la familia, por lo que cualquier desliz puede provocar una crisis de honra. Se dramatiza la deshonor como si fuera una fuerza que no respeta ni la voluntad ni el mérito. Para quien defiende su honra

apunta Dunn que “la vida sin ella es insoportable” (167), llegando a preferir la muerte. Los dramaturgos del Siglo de Oro desarrollan una suerte de casuística de la honra cuando entra en conflicto con el amor, la lealtad y la amistad. En los dramas de honor se trata el conflicto de la honra (la pérdida de ella) y la necesidad de venganza que destruye tanto al deshonrado como al colectivo social que la protege, que en el siglo XVII se convierte en la mayor parte de la población: “Los casos de honra son los mejores, / porque mueven con fuerza a toda la gente” (Lope de Vega cit. en Dunn 167). Para M. Mckendrick el tema de la honra es un ejemplo de la angustia de una sociedad obsesionada con la pureza de sangre (cit. en Dunn 167). Esto mismo sucede en las tragedias rurales lorquianas, en las que el dramaturgo toma esas referencias concretas de las obras áureas: “La memoria literaria de García Lorca está habitada por Calderón de la Barca en un diálogo que va más allá de lo convencional” (Soria cit. en Kroll 301).

Felipe B. Pedraza Jiménez en su obra *Calderón. Vida y teatro* desarrolla lo que él llama “Hacia una definición de la tragedia calderoniana” (104) donde cita a Alexander A. Parker, quien con respecto a *La devoción de la cruz*, *El pintor de su deshonra* y *Las tres justicias en una* asegura lo siguiente: “Calderón se dio cuenta de que el bien y el mal no pueden ser diferenciados mediante una simple visión de lo que es justo y lo que es injusto” (104). Por esta razón, los personajes de sus dramas son al mismo tiempo culpables e inocentes:

Lo que Calderón entiende —y esto es lo que lo equipara a los grandes trágicos desde Sófocles a Chejov— es el dolor humano, la importancia de las criaturas ante una vida que las zarandea y arrastra, valiéndose de las íntimas apetencias de las víctimas. (Pedraza 105)

Junto al honor y a la honra tenemos en la dramaturgia calderoniana —al igual que en el teatro de Lorca— otro factor importante a tener en cuenta en el desarrollo de la acción: el destino en la vida humana. Es, como decía Schopenhauer, “el verdadero sentido de la tragedia” (Cit. en Pedraza 108). El papel del destino no es automático, pues la predicción y los agüeros actúan como agentes catalizadores que desatan los conflictos. El miedo a la fatalidad descubre las sombras de los personajes que quedan absorbidos por su mortífera espiral. La libertad del individuo supone en Calderón el vértice de su universo trágico, puesto que sus criaturas, aunque se encuentren en unas condiciones psicológicas perturbadoras promovidas por las pasiones humanas, no limitan su capacidad de decisión que determina su peripecia vital y acaban sucumbiendo al *fatum*. El honor es igualmente una fatalidad que actúa como una fuerza trágica y determina al personaje, quien queda atrapado por las leyes de honor que dicta la sociedad en la que sin él no se conciben: “donde lo que está en juego es el ser o no ser hombre para los demás, el tener o no tener derecho a la existencia dentro de una comunidad” (Ruiz 111).

Marcelino Menéndez Pelayo asegura sobre *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza* —en las que el protagonista acaba matando a su esposa para vengar su deshonor y reestablecer su honor— que “estas obras son en su fondo, en su esencia, radicalmente inmorales” (Cit. en Coenen 11); sin embargo, no permitió que esa visión inhumana no dejara brillar su valor estético, llegando a decir que no hay en ellas “escena ni personaje episódico que distraiga o entorpezca el progreso de la acción” (11). No debe olvidarse que estas obras respondían a una realidad social, por lo que la recepción de ellas era muy diferente a la que tenemos en nuestros días: “Solo un público de tales

características pudo haber apreciado con plenitud la dimensión trágica del destino de don Juan Roca o de don Lope de Almeida” (Coenen 43). En Calderón, al mismo tiempo que se defiende un código de venganza que destaca por su crueldad, también se da una visión religiosa en los autosacramentales con su doctrina del perdón. De esta manera, con sus dramas nos pone ante una contradicción que vacila entre el uxoricidio y el respeto a la mujer, debido a la visión que de esta proyecta el cristianismo.

Del mismo modo, Pedraza Jiménez en el capítulo “Dramas de honor, dramas de soledad” (166) propone entender el honor como metáfora y resorte dramático que supone la presión social del individuo. Así, teniendo esta idea presente, asegura que los tres dramas de honor que estudiamos son “dramas de soledad”. Este término hace referencia al aislamiento en el que se encuentran los personajes, y es que sobre ellos cae el peso de la incomunicación que, en cierto modo, funciona como detonante para el desarrollo de la tragedia. En estos dramas, los protagonistas —ya sean femeninos o masculinos— están condenados por la falta de diálogo y expresión, y de esta condición del personaje parte la acción dramática. Doña Leonor, doña Mencía y Serafina —protagonistas de nuestras obras— han sido casadas en contra de su voluntad y se han visto sometidas por los avatares de sus maridos. Estas mujeres tienen, además, que cargar con la incompreensión de unos varones a los que únicamente les importa su honor y su honra: seres que no vacilarán en acabar con sus vidas. Ejemplo de esto son los versos en los que don Gutierre manda a Ludovico a matar a doña Mencía:

DON GUTIERRE. Que la sangres  
y la dejes que, rendida

a su violencia, desmaye  
la fuerza, y que en tanto horror  
tú atrevido la acompañes  
hasta que por breve herida  
ella expire y se desangre. (vv. 2585-2591)

Las mujeres calderonianas son personajes cuyas vidas dejan de ser suyas en el momento en el que sus padres acuerdan sus matrimonios. Son mujeres que dejan de ser libres, que acarrear con el peso de una casta y son consideradas justa moneda de cambio para pagar el deshonor que ni a ellas pertenece. Son féminas que en todo momento se ven amenazadas por la espada de Damocles que lleva consigo la deshonra:

DOÑA LEONOR. Ya vuelvo determinada.  
Esto, Sirena, es forzoso:  
Declárese mi rigor,  
porque mi vida y mi honor  
ya no es mía: es de mi esposo. (vv. 865-869)

En los tres dramas se da, como apuntamos al principio del estudio, un amor no correspondido. En el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, la protagonista, doña Leonor, está casada con don Lope de Almeida, pero realmente está enamorada de don Luis, a quien cree muerto. Doña Leonor, a este respecto, le dice a Sirena lo siguiente: “Lo que una vez amé, /lo que una vez aprendí, /podré perderlo, ¡ay de mí!, /olvidarlo no podré” (VV. 494-498).



La protagonista sabe que al estar casada con don Lope no puede ya establecer ningún tipo de vínculo con don Luis y, mucho menos, que don Lope sospeche de una supuesta infidelidad. Esto supondría el asesinato de ella por parte del marido; de ahí que se vea sumida en una contradicción de sentimientos al ver que don Luis sigue con vida:

DOÑA LEONOR. Lloro unas muertas memorias  
que vienen vivas en él.

SIRENA. Quien bien te quiere, tarde olvida.

DOÑA LEONOR. Como el que muerte me dio  
está presente, brotó  
reciente sangre la herida. (vv. 1347-1352)

Don Lope, por su parte, ante la posibilidad de la deshonra, llega a decir lo siguiente:

DON LOPE. . . . Y si llegara a creer...  
¿qué es a creer?, si llegara a  
imaginar, a pensar  
que alguien pudo poner en mancha  
en mi honor... ¿qué es mi honor?,  
en mi opinión y en mi fama,  
y en la voz tan solamente  
de una criada, una esclava,  
no tuviera, ¡vive Dios!,  
vidas que no quitara,

sangre que no vertiera,  
almas que no le sacara,  
y estas rompiera después . . . (vv. 1699-1711)

En *El médico de su honra* sucede lo mismo con los personajes. Doña Mencía, una vez casada con don Gutierre, se reencuentra con don Enrique, su gran amor. Ella sabe que, por encima de todo, debe protegerse a sí misma de la deshonor aunque eso signifique renunciar a don Enrique: “tuve amor y tengo honor./ Esto es cuanto sé de mí” (vv. 573-574).

Don Gutierre, ante el miedo que le provoca el deshonor, no duda en matar a doña Mencía y teje un plan de venganza: “Pues médico me llamo de mi honra,/ yo cubriré con tierra mi deshonor” (vv. 2047-2048). El Rey, personaje que simboliza la justicia en las obras áureas, eleva al honor a una categoría superior que no se rige por las leyes mundanas: “El honor es reservado/ lugar donde el alma asiste;/ yo no soy rey de las almas” (vv. 2195-2197); de esta forma justifica las acciones de don Gutierre.

El amor como símbolo de la humanidad doliente está presente en las tres protagonistas femeninas, quienes sufren por el destino de la desolación y la muerte irrevocable; así se muestra Serafina —*El pintor de su deshonor*— cuando lee la carta que le ha escrito don Álvaro:

¿Cómo, ¡ay, infeliz!, refiero  
su nombre, sin que el dolor,  
áspid que abrigué en el pecho,  
pisado de la memoria

que le alimentan acá dentro,  
no reviente, inficionando  
el aire con mis alientos?  
Mas, ¡ay de mí!, que no fuera  
tan mortal, tan cruel, tan fiero  
veneno que me matara  
de una vez, como veneno  
que obstinadamente tibio  
y porfiadamente lento,  
a todas horas está  
atormentando y no hiriendo. (vv. 386-400)

Cabe resaltar que, a diferencia de las grandes obras trágicas como *Edipo* u *Otelo*, en Calderón no se da —como sí en Sófocles o Shakespeare— el recurso trágico por antonomasia: la anagnórisis. Los maridos celosos no llegan a saber la verdad de sus esposas debido a esa incomunicación que destacaba Pedraza Jiménez. Así pues, los protagonistas masculinos, ya a salvo su honor, no indagan en lo sucedido y no se da en ellos una revelación. Edipo se arranca los ojos al conocer la verdad, Otelo se suicida, pero nuestros personajes no.

No obstante, Calderón deja una poderosa huella en la tradición hispánica con sus dramas de honor que se hará magnánimamente tangible en el siglo XX, con lo que Dámaso Alonso definió como “una vuelta a Calderón”. Con este concepto, Alonso hace referencia al resurgir de la obra calderoniana por parte de diferentes autores del Veintisiete, entre los que destaca Federico García Lorca, como se

analiza a lo largo de este segundo bloque. La renovación del teatro a principios del siglo XX se convierte en una necesidad para aquellos que desechaban el teatro de corte burguesa y apostaban por una estética dramática y comprometida socialmente. Desde este lugar, Lorca se acerca al Siglo de Oro para llevar a cabo esta hazaña, “y esa renovación vendrá dada en gran medida por el tratamiento proporcionado por el director de escena” (Serrano, “Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Sligo de Oro”).

En el dramaturgo granadino la influencia de Calderón se materializa con la primera representación que hizo con *La Barraca*, ya que la obra escogida era el autosacramental de *La vida es sueño*. Este es el primer contacto que establece con el teatro clásico; de hecho, llegó a decir lo siguiente para lograr el resurgimiento de este: “Lo primero, teatro clásico. Toda nuestra primera aventura —a esto no se le puede llamar temporada— será eso: teatro clásico que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los ‘istas’, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las racas” (García, “Nuevo tabladillo” 9).

En *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) se persigue la temática del honor y la deshonra que llevan consigo las pasiones. En las tres tragedias rurales, al igual que en las de Calderón, las acciones de las mujeres quedan supeditadas por los convencionalismos sociales: el honor se pone de manifiesto como un elemento trágico que da lugar al enfrentamiento. Es un aliciente de lucha entre la sociedad y el individuo.

La Novia, en el primero de los dramas rurales, es una víctima del destino fatal que la persigue hasta el final de la obra. Su decisión de irse con Leonardo provoca la muerte de este y del Novio, así como su deshonra y el deshonor de su familia

política. La fuerza del *fatum* la lleva a la tragedia conducida por la pasión y el deseo carnal, y esa será su desdicha: “NOVIA. No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás” (589).

La muerte del Novio y el deshonor a su familia provoca que la Madre lleve a cabo la venganza contra su nuera e invoca a la sangre:

MADRE. Al agua se tiran las honradas, las limpias, ¡esa no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (*Entran todos.*) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Porque tiene gente, que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra dentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (615)

En este caso, podemos establecer una relación entre la Madre y don Gutierre cuando alega que él mismo será quien defienda su honor mediante su venganza, el asesinato de su mujer:

. . . Médico de mi honra  
me llamo, pues procuro mi deshonra  
curar, y así he venido  
a visitar mi enfermo a la hora que ha sido  
de ayer la misma, ¡cielos!,  
a ver el accidente de mis celos/ a su tiempo repite:  
el dolor de mis intentos facilite. (vv. 1871-1878)

La honra en *Yerma*, más que un valor temático, tiene una finalidad dramática de la que se vale Lorca para escribir el drama de la mujer estéril —que no infecunda— (Ruiz 2013). Apunta Edwards con respecto a *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza* lo siguiente: “En *Yerma* encontramos un claro influjo de estas obras, no tanto por lo que pueda referirse a aspectos concretos del argumento como por ese sentido que posee la sociedad en la que viven Yerma y Juan, según el cual el concepto del honor aún sigue ejerciendo su tiranía” (235).

Igualmente es interesante resaltar que tanto a don Lope como a Juan les mueve el deseo de la discreción ante las supuestas infidelidades de sus respectivas esposas: “DON LOPE. Bien habemos aplicado, /honor, con cuerda esperanza, /disimulada venganza /a agravio disimulado” (Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza* vv. 2526-2529).

Juan asegura que ha de mantener silencio ante tal situación para que no se enteren los vecinos: “¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer” (García, *Yerma* 98).

Yerma, al igual que doña Leonor, fue casada por imposición de su padre: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté . . .” (56). Sin embargo, este personaje, a diferencia de las féminas áureas, sí defiende su honor y su honra, así como su amor propio:

No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis mi honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda, acércate a mí y huele mis vestidos;

¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea el de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos. (99-100)

Por último, *La casa de Bernarda Alba* —probablemente la más conocida— es donde más peso tiene la honra como tragedia en sí misma, de ahí que sea la que más relación guarde con las obras de Calderón, más concretamente con *El médico de su honra*, ya que don Gutierre y Bernarda son personajes obsesionados con un posible escándalo que haga tambalear su honor:

A medida que transcurre la acción, Gutierre se va convirtiendo en un ser deshumanizado, en una marioneta del honor que, como le ocurrirá también a Bernarda, sacrifica sus mejores cualidades en ras del honor. De la misma manera que Bernarda entregará a una de sus hijas a las despiadadas exigencias del honor, Gutierre sacrifica a la mujer a la que ama. Mencía, como las hijas de Bernarda, es víctima de un código tremendo e inflexible. Como Adela, muestra tener espíritu y protesta de su situación, pero como Martirio y Magdalena, acaba resignándose a ella, intimidada por sus irremediables circunstancias. (Edwards 327-28)

Se destaca como uno de los puntos comunes entre las obras de Calderón y Lorca la “escenificación del secreto” (Kroll 301); es decir, aquello de lo que no se debe hablar y exige silencio. Esta representación de lo oculto es el pilar fundamental de la obra calderoniana de la misma manera que lo es de la lorquiana. A este respecto, Hans-Jörg Neuschäfer hace mención a la ley de silencio no escrita, pero que bien ha sido pactada por una determinada sociedad. Esta ley del silencio

parece ser la real verdad oculta cuya representación es clave en estas obras (Cit. en Conen 43). Otro punto en común sería el de la presencia de fuerzas fatales que derrumban a los seres que habitan las tragedias que, como apunta Carmona Vázquez: “es el *fatum* del sexo y la muerte que arrastra a los personajes dramáticos: la amputación entrañada en las raíces de los seres vivos” (365).

A lo largo de este estudio, se comprueba cómo los valores del honor y de la honra condicionan la dramaturgia del Siglo de Oro como un reflejo de la sociedad de la época. Calderón se vale de ellos y muestra a un pueblo que es implacable con la mujer: esta es un ser constantemente cuestionado. Ellas son las verdaderas víctimas de una sociedad machista, a las que se les niega incluso la libertad de amar. Sin embargo, ya en el siglo XX, García Lorca utiliza estos valores como crítica social, sobre todo para visibilizar la situación de la mujer en la España rural. La Novia, Yerma y Adela son juzgadas igualmente por el qué dirán, pero en ellas ya no se manifiesta tan fieramente el miedo, como sí sucede —al ser mujeres de su tiempo— con doña Mencía, Serafina y doña Leonor. En las protagonistas lorquianas ya vislumbramos ciertos atisbos de libertad. De esta manera, vienen a colación los conceptos de honor y de honra como determinantes del destino humano, del *fatum* irrevocable arraigado en la sociedad del siglo XVII y, siglos después, del XX, que abate a estas mujeres que se mueven por las pulsiones de la tierra, que sienten la pasión y el amor desde el deseo más primitivo. La tierra las hace precipitarse al vacío a pesar de saber lo que esta decisión supone. Las protagonistas calderonianas y lorquianas son seres de tierra, de sangre, de agua: donde nace la vida.



## Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*. Cátedra, Madrid, 2011.
- , *El médico de su honra*. Cátedra, Madrid, 2012.
- , *El pintor de su deshonra*. Ediciones Alcalá, Madrid, 1969.
- Carmona Vázquez, Antonia. "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro en ambos autores." *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, edición de José María Camacho Rojo, U de Granada, 2006, pp. 323-45.
- Coenen, Erik. "Introducción." *A secreto agravio, secreta venganza*, edición de Erik Coenen, Cátedra, Madrid, 2011.
- Dunn, P. N. "Honor/honra." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Edición de F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, 2002, pp. 166-67.
- Edwards, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Editorial Gredos, Madrid, 1983.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Espasa Libros, Barcelona, 2012.
- , "Nuevo tabladillo popular. Una hora de ensayo con los estudiantes de La Barraca y unos minutos de charla con Federico García Lorca." *La voz*, no. 1, 1932, pp. 7-9.
- , *Obras selectas*. Espasa Libros, Barcelona, 2014.
- , *Yerma*. Cátedra, Madrid, 2014.

Kroll, S. “Huellas calderonianas en la obra lorquiana.” *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, edición de Úrsula Aszyk, Juan Manuel Escudero y Marta Pila, IDEA/IGAS, Nueva York, 2017.

Pedraza Jiménez, F. B. *Calderón. Vida y teatro*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Edición digitalizada basada en la de 1726-39, Nuevo Diccionario Histórico del Español (NDHE), 2020.

Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1984.

Serrano de la Torre, José Miguel. “Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro.” *Centro Virtual Cervantes*, 2020.