

PARA UNA RELECTURA INTERTEXTUAL DE *EL MÉDICO DE SU HONRA* DE CALDERÓN*

Fausta Antonucci
Università Roma Tre (Italia)

Recibido: Septiembre 2013

Aceptado: Diciembre 2013

<https://doi.org/10.14603/1B2014>



RESUMEN: Se analizan en este trabajo algunos intertextos poco o nada estudiados cuyos ecos se perciben en *El médico de su honra* calderoniano: desde la pieza de Claramonte *Deste agua no beberé*, a *La locura por la honra* de Lope de Vega, pasando por *La fuerza lastimosa* del mismo Lope y *El conde Alarcos* de Guillén de Castro, sin pasar por alto, obviamente, *El médico de su honra* atribuido a Lope, que es el anillo de conjunción entre estos textos y la tragedia calderoniana. El estudio de este entramado intertextual arroja nueva luz sobre algunos puntos problemáticos en la interpretación de *El médico de su honra* y ayuda a una mejor comprensión de esta gran obra.

PALABRAS CLAVE: Pedro Calderón de la Barca. Intertextualidad. Reescritura. Lope de Vega. Romancero viejo. Andrés de Claramonte. Guillén de Castro.

An Intertextual Reading of Calderón's *El médico de su honra*

ABSTRACT: In this paper some scarcely studied texts are analyzed, whose ecoes one can detect in Calderón's *El médico de su honra*: from Claramonte's *Deste agua no beberé*, to Lope de Vega's *La locura por la honra*, in addition to Lope's *La fuerza lastimosa* and Guillén de Castro's *El conde Alarcos*, and of course *El médico de su honra* attributed to Lope, the joining link between the above mentioned texts and *El médico de su honra* by Calderón. Studying this intertextual weave throws a new light over some problematic issues in the interpretation of *El médico de su honra*, and helps a better understanding of this masterpiece.

KEY WORDS: Pedro Calderón de la Barca. Intertextuality. Rewriting. Lope de Vega. Romancero viejo. Andrés de Claramonte. Guillén de Castro.

* Una versión muy abreviada de este trabajo fue leída en el congreso internacional *La formation du théâtre tragique dans l'Europe méditerranéenne. Adaptation, circulation et renouveau des modèles (XVIe et XVIIe siècles)*, organizado por las Universidades Sorbonne Nouvelle Paris 3 y Paris Ouest Nanterre La Défense (París, 17-19 de enero de 2013); ver Antonucci, 2013.

1. CIRCUNSTANCIAS CRONOLÓGICAS DEL CORPUS ANALIZADO.

El médico de su honra de Calderón, una de las obras más estudiadas de su producción dramática, es, como todos saben, la reescritura de una pieza anterior que las ediciones de la época atribuyen, con escaso fundamento según Morley y Bruerton, a Lope de Vega; pieza que lleva el mismo título y cuya intriga es, en lo sustancial, idéntica. Hace más de cincuenta años Sloman llevó a cabo un estudio comparado de las dos obras, mostrando cómo con pequeñas modificaciones y retoques Calderón logra un resultado mucho mejor desde un punto de vista tanto poético como dramático¹. A partir de entonces, la crítica se ha desentendido casi por completo de la condición esencial de reescritura de *El médico de su honra*, con el riesgo de atribuir a Calderón rasgos que en realidad ya se encuentran en la pieza que él reescribe². Peor suerte aún le ha tocado a la relación intertextual que *El médico de su honra* calderoniano entretiene con *Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte: nadie ha profundizado en las observaciones sueltas que hicieron al respecto Sloman y Cruickshank³. A su vez, *Deste agua no beberé* reelabora pasajes y motivos de intriga de *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro, cuyos ecos filtran hasta *El médico de su honra* por el trámite de la pieza de Claramonte.

Todos los textos que acabo de mencionar estuvieron relacionados entre sí tanto en la vida teatral de la época como en las vicisitudes editoriales. El primer *Médico de su honra* se publicó en la *Parte XXVII* de *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio*, un volumen facticio impreso, según reza la portada, en Barcelona el año de 1633. En realidad, las páginas relativas a *El médico de su honra* salieron, según Cruickshank, de la imprenta sevillana de Manuel de Sande «sobre 1630»⁴. Y en Sevilla, desde 1624 hasta 1629, actuó la compañía de Cristóbal de Avendaño⁵, que representó la pieza, si damos fe a la frase impresa después del título. También el texto de *Deste agua no beberé* salió de la imprenta sevillana de Manuel de Sande «sobre 1628», según Cruickshank, y se recogió en un volumen facticio y fraudulento al igual que el de la *Parte XXVII*: las *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda Parte* (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630). Ambas piezas fueron llevadas al tablado por una misma compañía, la de Antonio García de Prado, aunque en tiempos

¹ Sloman, 1958.

² Una notable excepción es el trabajo de Romanos, 1982, que apunta además a las relaciones existentes entre el primer *Médico de su honra* y algunas obras de Lope de Vega, señaladamente *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. A la amplitud de los ecos intertextuales que se escuchan en *El médico de su honra* alude Armendáriz Aramendía, 2007: 15, pero sin precisarlos.

³ Cruickshank, 1981.

⁴ Cruickshank, 1981: 11.

⁵ Ver al respecto DICAT, s.v.

muy distintos: en 1617 *Deste agua no beberé*⁶; el 8 de octubre de 1629 y el 10 de junio de 1635, ambas veces en Palacio, *El médico de su honra*. Cruickshank supone que la primera vez se tratara de la pieza atribuida a Lope, mientras que en 1635 es más probable que se tratara de la pieza de Calderón⁷. Si no se trató ambas veces de la misma pieza (la de Lope o la de Calderón), el dato puede interpretarse como indicio del interés de un público tan selecto como el de la Corte por las reescrituras teatrales. Pero es muy probable que este interés lo compartiera también el público más heterogéneo del corral de comedias. Muchos años antes de las fechas recordadas, entre 1602 y 1606, tenemos noticia de una serie de representaciones de piezas que dramatizaban la historia del romance viejo del conde Alarcos: en 1602 y 1606 la homónima *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro⁸, en 1604 *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega. Esta última fue representada en Salamanca por la compañía de Baltasar de Pinedo, en la que por aquel entonces figuraba como actor Andrés de Claramonte, cuyo interés por esta trágica historia, vertido luego en *Deste agua no beberé*, quizá haya surgido en aquella circunstancia⁹.

La constelación de textos que acabo de esbozar es susceptible de ampliarse aún más, como mostraré en las páginas que siguen. Seguir el hilo de Ariadna de las relaciones de reescritura e intertextualidad que los unen nos lleva a resultados insospechados e interesantes para la mejor comprensión de *El médico de su honra* calderoniano¹⁰. No se trata de un mero ejercicio de erudición estéril en busca de fuentes olvidadas, sino de un análisis comparativo cuyo objetivo es entender qué es lo que hace de *El médico de su honra* una tragedia tan impactante, tan novedosa y original a pesar de estar construida con materiales que proceden de piezas anteriores. Este análisis nos permitirá ver en *El médico de su honra* calderoniano el vértice de una cadena textual que empieza en el periodo más temprano del teatro áureo, y en la que se aprecia con el

⁶ Urzáiz Tortajada, 2002: vol. 1, 256. Citado por DICAT, que señala cómo Urzáiz no proporciona la fuente de este dato. Tampoco la proporciona Rodríguez López-Vázquez, 2008: 20. He encontrado la procedencia de esta fecha (Díaz de Escobar, 1913) en d'Agostino, 2004.

⁷ Cruickshank, 1981: 11. *El médico de su honra* de Calderón se publicó por primera vez en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo (Madrid, 1637).

⁸ Cfr. DICAT, s.v. «Los Españoles o La Española» y «Ríos, Nicolás de los».

⁹ DICAT, s.v. «Pinedo, Baltasar de» y «Claramonte, Andrés de». Rodríguez López-Vázquez, 2008 analiza de forma convincente los ecos de *La fuerza lastimosa* que se perciben en *Tan largo me lo fiáis*.

¹⁰ Uno de los primeros estudios en señalar la importancia de las relaciones de intertextualidad en el teatro áureo fue el de Profeti, 1984. El término «reescritura» empezó a utilizarse algo después con una extensión más reducida y más puntual (para un repaso exhaustivo de las cuestiones terminológicas ver Sáez, 2013). En estas páginas utilizo el término «intertextualidad» para indicar un fenómeno más general y difuso de eco de motivos y secuencias de textos anteriores (o «intertextos»), mientras el término «reescritura» me sirve para indicar la utilización intencional y declarada por Calderón de un texto específico, *El médico de su honra* atribuido a Lope.

paso de los años un cambio en las preocupaciones ideológicas y en la concepción misma de los componentes trágicos; componentes que nunca han dejado de latir en una parte consistente de la dramaturgia áurea, aunque ajustados a la fórmula mixta que caracteriza la Comedia Nueva.

2. *EL MÉDICO DE SU HONRA Y DESTE AGUA NO BEBERÉ*

En su minucioso estudio de la relación entre *El médico de su honra* calderoniano y la obra del mismo título atribuida a Lope, Sloman señala que los nombres de los protagonistas de Calderón, don Gutierre Alfonso Solís y doña Mencía de Acuña, son los mismos que los de *Deste agua no beberé* (en *El médico* atribuido a Lope se llaman don Jacinto y doña Mayor). Según Sloman, sería este el único préstamo que Calderón tomó de la pieza de Claramonte¹¹. Cruickshank añade la utilización de «un romance para predecir la muerte del rey don Pedro, que cantan unas voces misteriosas fuera de escena, tal como sucede en la obra de Calderón (vv. 2530-33, 2634-37)»¹². La presencia del romance como *vox populi* que presagia el final desastrado del rey es efectivamente un rasgo para el que Calderón pudo inspirarse en Claramonte, aunque es necesario observar que la construcción teatral del agüero es muy distinta en las dos obras. En Calderón se basa en dos elementos que, aunque ominosos, admiten una explicación racional: la herida accidental que el rey Pedro sufre a manos de su hermano en la tercera jornada (vv. 2266-2275)¹³, y los ocho versos de romance mencionados por Cruickshank que alguien canta «dentro» casi al final y que un cortesano liquida como «versos [que] en Sevilla se hacen» (v. 2645). En la pieza de Claramonte, al contrario, la profecía se encarna en personajes y eventos fantásticos: en la primera jornada, el villano y la pastora que tras cantar largas canciones de aviso al rey se desvanecen milagrosamente dejando en sus manos una mortaja y un puñal (vv. 91-226); en la tercera jornada, los dos dragones que aparecen en el cielo de Montiel simbolizando la lucha entre los dos hermanos¹⁴. Pero, si cotejamos con atención los dos *Médicos* y *Deste agua no beberé*, descubriremos más elementos que apuntan a una lectura atenta de la pieza de

¹¹ Sloman, 1958: 21, nota, escribe: «Calderón [...] seems to have drawn on Claramonte only for the names of two characters, attracted to the play, perhaps, by the similarity of the plot».

¹² Cruickshank, 1981: 14.

¹³ El episodio se encuentra también en el primer *Médico* (vv. 1538-1545), pero aquí el rey Pedro se hiere a sí mismo cuando lo que quería era herir a su hermano. Comentaremos *infra* este cambio, importante para el significado de la obra. Para las citas de *El médico de su honra* atribuido a Lope remito a la edición publicada en Armendáriz Aramendía, 2007: 517-627.

¹⁴ Todas las citas remiten a la edición de Rodríguez López-Vázquez, 2008.

Claramonte por parte de Calderón, que se inspiró en ella para redondear su reescritura del primer *Médico*.

Antes de seguir me parece necesario ofrecer un escueto resumen de *Deste agua no beberé*, pues no se trata de una pieza tan conocida como para dejar de recordar las coordenadas esenciales de su intriga. En el castillo de Alanís doña Mencía de Acuña, en ausencia de su marido don Gutierre Solís, recibe al rey don Pedro, que se encapricha de ella y se propone seducirla esa misma noche. Doña Mencía lo rechaza con gran entereza, y el rey decide vengarse. La ocasión se la ofrece, a su vuelta a Sevilla, doña Juana Tenorio, una dama que, enamorada de don Gutierre, se queja falsamente ante el rey de haber sido deshonrada por aquel. El rey entonces manda a don Gutierre que mate a su esposa y se case con doña Juana. Don Gutierre se niega, y el rey delega el asesinato en otro caballero, que sin embargo se apiada de doña Mencía y la salva, dejándola abandonada en el monte. Mientras, don Gutierre enloquece por la supuesta pérdida de su esposa pero sigue negando con firmeza su deuda hacia doña Juana; al final, se descubre la existencia en vida de Mencía y el engaño de Juana, el rey reconoce sus faltas y reintegra a la pareja de esposos en su gracia.

Espacio y tiempo de la acción son idénticos en *Deste agua no beberé* y en los dos textos titulados *El médico de su honra*: Sevilla y una casa noble en el campo cercano, el breve reinado de Pedro I llamado el Cruel o el Justiciero. Las tres piezas comparten además motivos de intriga tan importantes como el deseo amoroso que impulsa a un hombre de sangre real a seducir a la esposa de un vasallo, una dama que se queja ante el rey porque un caballero no mantuvo su palabra de casarse con ella y se ha casado con otra, más un marido que se ve obligado a matar a su mujer. En el tratamiento de los tres motivos ya el primer *Médico de su honra* introduce sin embargo cambios sustanciales. Por de pronto, el protagonista del acoso a la dama ya no es el rey sino el hermano del rey, lo que responde a una orientación de mayor prudencia en el tratamiento teatral del tema de los desórdenes del poder. La dama que se queja por el incumplimiento de la promesa de matrimonio ya no es mentirosa sino que dice la verdad; para justificar al galán se introduce entonces el motivo del falso indicio de infidelidad de la dama. La obligación de matar a la esposa ya no deriva del efecto combinado de la lascivia de un poderoso y de los celos crueles de una mujer enamorada, sino de una exigencia de honor del marido que se cree traicionado por la mujer y tiene de ello multitud de indicios, aunque el espectador sabe que estos indicios son mentirosos.

En la solidaridad de estos cambios, que unen el primer *Médico de su honra* con la reescritura calderoniana, se abren divergencias mayores y menores que muestran, a mi modo de ver, una deuda directa de Calderón con la pieza de Claramonte¹⁵. Empezando por las menores, observamos que, mientras la queja de Margarita al rey en *El médico de su honra* atribuido a Lope se desarrolla en romance –ó-e (vv. 513-714), en la pieza de Calderón la análoga queja de Leonor se desarrolla en octavas (vv. 609-672). No tendría este cambio nada de significativo, pues Calderón cambia toda la estructura métrica del primer *Médico*, a no ser porque se trata del único pasaje en octavas de *El médico de su honra*, y porque también está en octavas la secuencia correspondiente de la queja de doña Juana a su hermano don Diego, y de don Diego al rey, en *Deste agua no beberé* (vv. 510-581; vv. 876-931)¹⁶. Además, Calderón coincide con Claramonte en la forma de dramatizar las muestras de enfado del rey ante el protagonista, tras haber recibido las quejas relativas al incumplimiento por este de la palabra de matrimonio a la dama ofendida. Tanto en *Deste agua no beberé* como en *El médico de su honra* calderoniano, el rey le da las espaldas al caballero: «¿Las espaldas me volvéis / cuando os hablo de rodillas?», pregunta don Gutierre en *Deste agua no beberé* (vv. 985-86); y «¿Las espaldas me volvéis?» es asimismo la pregunta atónita del don Gutierre calderoniano (v. 826); mientras que en *El médico de su honra* atribuido a Lope el rey niega su mano a don Jacinto que se la quería besar («Nunca a un villano / doy la mano. Desviad», vv. 814-15).

Otra coincidencia que se rastrea entre *Deste agua no beberé* y *El médico de su honra* calderoniano es la responsabilidad de un criado que, sobornado por el seductor, lo introduce en el recinto de la casa donde se encuentra la dama. En *El médico de su honra* atribuido a Lope lo que permite a Enrique entrar en casa de doña Mayor no es sino una desgraciada casualidad, como muestran las palabras que pronuncia el infante al penetrar

¹⁵ El que Calderón conociera *Deste agua no beberé* puede probarse por la presencia en otra comedia suya, la temprana *Amor, honor y poder* (1623), de dos secuencias de intriga inspiradas con toda evidencia en otras análogas de la jornada primera del drama de Claramonte. Se trata de los vv. 216-358, que reelaboran los vv. 257-370 de *Deste agua no beberé* (el rey don Pedro pide agua a doña Mencía, y al ir a beberla se entretiene, fascinado por su belleza, elaborando el topos antitético del agua fría que no sabe templar el fuego de amor que acaba de encenderse en su corazón; la misma situación es la que enfrenta a Estela y al rey de Inglaterra en *Amor, honor y poder*; incluso el juego retórico que la acompaña es el mismo). El segundo eco intertextual se encuentra en los vv. 743-986 de *Amor, honor y poder*, que reelaboran los vv. 583-814 de *Deste agua no beberé* (doña Mencía sabe que el rey don Pedro irá a verla a su cuarto, de noche, para tratar de seducirla, y se queda en vela para defender su honor; lo mismo hace Estela en el drama calderoniano, para defenderse del ataque nocturno del rey de Inglaterra; ambos soberanos saldrán despechados del intento).

¹⁶ Sobre el uso calderoniano de la octava en las obras reunidas en la *Segunda parte* de sus comedias (entre las que se encuentra *El médico de su honra*), ver Antonucci, en prensa (y Antonucci, 2012b, sobre la octava en las comedias de la *Primera parte*).

en la habitación de la dama: «¡Qué dichoso / he sido en hallar abierta / puerta que me ha de dar vida!» (vv. 982-984). Al contrario, en la pieza de Calderón, en la apertura de la segunda jornada vemos a Jacinta, la esclava de Mencía, guiando a Enrique hacia el jardín donde encontrará a su señora durmiendo. Jacinta ha cedido ante la promesa de la libertad («Si la libertad, Jacinta, / que te prometí presumes / poco premio a un bien tan grande», le dice Enrique, vv. 1029-31); pero Calderón ya nos da un indicio de su escasa fiabilidad en la acotación que acompaña su primera aparición en escena (v. 44+), donde dice que se trata de una «esclava herrada», es decir, que había sufrido una marca en el rostro por haber tratado de fugarse o por haber dado ya muestras de rebeldía e infidelidad. En *Deste agua no beberé*, el criado que guía al rey don Pedro hacia el cuarto de Mencía no aparece en escena, pero las palabras del rey hablan claramente de la ayuda de un miembro de la servidumbre: «Un criado me guió / hasta el cuarto de Mencía; / que a dádivas y porfía / pocos han dicho que no» (vv. 642-645). Es bien interesante el que Calderón haya recogido esta sugerencia de *Deste agua no beberé*, redondeando por otra parte la figura de la esclava Jacinta (a la que da el nombre del protagonista del primer *Médico*) y cargando sobre ella una enorme responsabilidad en la desgracia de su señora. Responsabilidad que no consiste solamente en guiar a Enrique hacia el jardín de Mencía, sino también en aconsejar a Mencía —en la tercera jornada— que escriba a Enrique la carta que la perderá definitivamente (vv. 2387-2414). Es curioso que, frente a tantos críticos que han culpado a Mencía de unas imprudencias que en parte al menos justificarían su desastroso final, relativamente pocos hayan subrayado la importancia de Jacinta como uno de los agentes de la catástrofe¹⁷. Una importancia que se realza aún más si consideramos que se trata de una creación original calderoniana, pues falta del todo en *El médico de su honra* atribuido a Lope.

3. OTROS INTERTEXTOS: *LA LOCURA POR LA HONRA*

Pero existe un pequeño desfase entre *El médico de su honra* calderoniano y *Deste agua no beberé*, que incumbe precisamente a la secuencia que acabo de comentar: la entrada del seductor en el espacio doméstico de la dama, propiciada por un criado infiel. Este espacio, en *El médico de su honra* calderoniano, es el jardín de la casa, mientras que en *Deste agua no beberé*, así como en el primer *Médico de su honra*, es la

¹⁷ Uno de estos críticos es Pérez Magallón, 2010: 51-52, que al paso que observa el papel de Jacinta en la desgracia de Mencía, insiste en que la motivación que la mueve es la perspectiva de obtener la libertad (aunque esto vale solo para la secuencia de la segunda jornada en la que Jacinta introduce a Enrique en la casa).

habitación de la dama. ¿Por qué Calderón, innovando frente a estos dos textos, habrá elegido ambientar en el jardín una secuencia tan importante para el futuro desarrollo trágico de la intriga? Podemos atenernos a la explicación, perfectamente aceptable, de que en la dramaturgia calderoniana el jardín es el espacio propio para el galanteo cortés de personajes que se sitúan a un nivel más elevado que el de los caballeros y damas de la comedia de capa y espada (género donde el jardín casi no aparece en Calderón)¹⁸. Pero también podemos aventurar otra explicación, basada en la red de remites intertextuales que puede haber obrado en la memoria del dramaturgo a la hora de reescribir esta escena.

Una dama que ha sido obligada al matrimonio con otro hombre, y que antes de casarse ha tenido amores con un príncipe de sangre real; un enamorado que no cesa en sus pretensiones, a pesar de estar ahora casada la dama de sus pensamientos; el mismo enamorado que llega a pedir a una mujer que le dé entrada al jardín donde sabe que encontrará a su amada, a la que acosará físicamente en una escena de seducción bastante tópica... Se trata de las situaciones iniciales de *La locura por la honra*, comedia de Lope de Vega compuesta hacia 1610-1612 y publicada en 1618 en la *Parte XI*. En esta obra, la mujer casada, Flordelís, cede al amor del infante, el príncipe Carlos, una noche en la que su marido ha ido a una partida de caza; este vuelve sospechando algún engaño y descubre el adulterio, entre otras cosas, por las armas que el infante se ha dejado en el corredor; mata a su esposa pero le perdona la vida al príncipe (porque «más vale [...] que yo viva sin honor / que Francia sin heredero», vv. 1849-1852)¹⁹. Toda la secuencia de la noche de adulterio y venganza reelabora con gran evidencia, y hasta con citas literales, el romance de «La adúltera» (conocido también como «romance de Blancaniña»)²⁰. Los parecidos con la intriga de ambos *Médicos* son notables (la relación amorosa entre el príncipe y la dama antes del matrimonio de esta, la insistencia del príncipe en querer seducir a la dama ya casada, la prudencia del marido ante la identidad del rival, el indicio de la daga perdida), pero son especialmente llamativos y, diría, más coherentes, en *El médico de su honra* de Calderón, por la ambientación en el jardín y por el papel del personaje femenino que guía al príncipe al encuentro con su amada²¹.

¹⁸ Ver al respecto Antonucci, 2002: 74-75.

¹⁹ La cita procede de la edición de d'Artois, 2012a.

²⁰ Swislocki, 1986. Para más bibliografía y comentarios, remito a d'Artois, 2012a.

²¹ Es extraño el que la crítica haya observado, en ambos *Médicos*, ecos del romance viejo «La amiga de Bernal Francés» (por la crítica de la segunda jornada en la que el marido se convence de la culpabilidad de su esposa cuando esta, en la oscuridad, lo toma por su enamorado), y haya dejado en cambio de notar los ecos del romance de «La adúltera», ecos que me parecen muy evidentes y que pueden

Otro elemento en mi opinión respalda la hipótesis de que *La locura por la honra* sea uno de los textos de los que se escuchan ecos en ambos *Médicos*: la configuración de los personajes basada en cuatro protagonistas (Gutierre / Jacinto — Mencía / Mayor — el príncipe Enrique — Leonor / Margarita) repite la de *La locura por la honra* (Floraberto — Flordelís — el príncipe Carlos — Blanca), que es una innovación de Lope con respecto al sencillo triángulo adulterino del romance viejo de «La adúltera» en que se inspira. El papel que Lope en *La locura por la honra* asigna al personaje de Blanca —el de la mujer celosa que ha visto a su amado casarse con otra mujer, y que empuja a la muerte a su rival— es homólogo al de la infanta protagonista de otro famoso romance viejo ya recordado al comienzo de estas páginas, el del conde Alarcos: y no parece imposible que Lope haya recordado, al crear el personaje de Blanca (o mejor dicho, al asignarle su función dramática), el de la infanta de *La fuerza lastimosa*, reelaboración teatral del mencionado romance. Lo que cambia, en *La locura por la honra*, es el dato nada deleznable de que Blanca, en lugar de padecer el castigo divino por su maldad como le sucede a la Infanta del romance, o de tener que casarse finalmente con otro hombre, como le sucede a la Infanta de *La fuerza lastimosa*, se vea premiada en el final, por decisión de su padre el Emperador, con la mano de su amado Floraberto. Si miramos a los personajes de ambos *Médicos* en cuanto funciones, veremos con facilidad que Margarita y Leonor desempeñan, en el sistema de los protagonistas, exactamente la misma función que la de la Blanca lopiana, en cuanto que, tras haber llorado el casamiento de su amado con otra mujer, consiguen —tras la muerte de esta— el ansiado matrimonio al que la relación amorosa inicial las abocaba. Esta remuneración final no procede por lo visto de *Deste agua no beberé*, donde el personaje de doña Juana Tenorio tiene que admitir en el final sus mentiras y renunciar a casarse con don Gutierre.

Reconocer esta relación intertextual creo que ayuda a entender mejor las razones de la tan discutida cuestión del matrimonio final de Leonor con Gutierre en *El médico de su honra* calderoniano: razones que residen, ante todo, en el paradigma dramático que alguno de los intertextos manejados por Calderón vinculaba al personaje. Con ello no quiere decirse en absoluto que la configuración de la acción y de los personajes en Calderón dependa servilmente de los intertextos: en lo que el dramaturgo escoge y en lo que desecha reside el secreto de su originalidad. Sin ir más lejos, no deja de ser

deberse, más que a una intertextualidad directa con el romance, a una intertextualidad mediada por la ya mencionada pieza de Lope.

altamente significativo el que Leonor, y antes de ella Margarita en el primer *Médico*, sean del todo inocentes de la malicia que caracteriza a la Blanca de Lope, quien propicia el adulterio de su rival y tiene por tanto una responsabilidad directa en su muerte. Por otra parte, ya hemos visto lo que separa a Leonor y Margarita de la doña Juana Tenorio de *Deste agua no beberé*, a pesar de lo homólogo de su actuación en lo relativo a la denuncia ante el rey del incumplimiento de la promesa de matrimonio por el protagonista. Si bien tanto Margarita como Leonor, a diferencia de doña Juana, son sinceras en sus quejas, Leonor destaca por la contención y la mesura de su comportamiento ante el rey y por lo modesto de sus requerimientos: solo pide que Gutierre la dote para entrar en un convento, donde podrá encubrir mejor la deshonra que la aflige. Al contrario, toda la actuación de Margarita ante el rey es excesiva (don Pedro tiene que recomendarle, en cierto momento, que hable «sin dar tantas voces», v. 556); y la justicia que pide parece ser la muerte de Jacinto, pues declara que a no esperar la ayuda regia habría estado dispuesta a matarlo personalmente²². Rastrear el recorrido intertextual que está detrás del personaje de Leonor, pues, sirve sobre todo para apreciar mejor el cambio enorme que este ha experimentado con respecto a sus modelos.

4. LOS PERSONAJES DE MENCÍA Y GUTIERRE A LA LUZ DE SUS MODELOS INTERTEXTUALES

Algo parecido puede decirse del personaje de Mencía: al contrastarlo con sus homólogos en la constelación de textos que hemos reconstruido, se percibe mejor su carácter propio. No se parece Mencía en ninguna de sus actuaciones a Flordelís (su homóloga de *La locura por la honra*), sino más bien a su homónima de *Deste agua no beberé*. La similitud se aprecia sobre todo en la escena del acoso del poderoso seductor (primera jornada de *Deste agua no beberé*, segunda jornada de *El médico de su honra* calderoniano). Como la protagonista de la pieza de Claramonte²³, doña Mencía está durmiendo cuando el príncipe Enrique se le acerca y la despierta; como en la pieza de Claramonte, no obstante el firme rechazo que la dama manifiesta ante las insistencias del seductor, este se atreve a acosarla físicamente, y contesta con desprecio a la amenaza de dar voces que es la única defensa que se le ocurre a la dama. Aunque el primer *Médico de su honra* dramatiza también la misma escena de seducción, no

²² Se lee: «[...] porque a no esperar en ti, / supiera de cueros dobles / vestir el pecho, y matarle / haciéndole más regiones [será: legiones] / de pedazos que el sol tiene / áamos [sic], el mar salobre / arenas, el cielo estrellas, / la Citia fieras inormes...» (vv. 703-710).

²³ Que sin embargo solo simula estar durmiendo («fingir / quiero que duermo», vv. 639-640).

presenta la misma solidaridad que se observa en *Deste agua no beberé* y en *El médico de su honra* de Calderón en cuanto a los dos momentos, inicial y climático, de esta escena²⁴. En este sentido, no me parece en absoluto un dato baladí el que Calderón haya escogido, para su infeliz protagonista, el mismo nombre de la protagonista de *Deste agua no beberé*, siendo aquí Mencía una mujer constante en el amor por su marido²⁵.

Pero una investigación sobre los intertextos que se perciben en la tragedia calderoniana nos conduce aún más lejos. Recordemos las muchas vías por las que la trágica historia del conde Alarcos se cuela en *El médico de su honra*: a través de *La locura por la honra* y *Deste agua no beberé* (y también de *La fuerza lastimosa* y, a un nivel segundo de intertextualidad, de *El conde Alarcos*) con el personaje de la mujer celosa que, como Blanca o doña Juana Tenorio o la Infanta, se queja por el incumplimiento de la promesa de matrimonio del protagonista; celos y quejas que, directa o indirectamente, llevarán a la muerte de la esposa. Pues bien, si esto es cierto, no es menos cierto que, en *El médico de su honra* calderoniano, se perciben ecos directos del romance viejo que dio origen a esta secuela de transmodalizaciones dramáticas. A diferencia de lo que sucede en el primer *Médico*, en la tragedia de Calderón el espectador escucha —referidas por el barbero— las palabras que pronuncia Mencía en punto de muerte: «Inocente muero; / el cielo no te demande / mi muerte» (vv. 2688-90). Palabras que, al reivindicar la propia inocencia y perdonar al asesino, recuerdan las que la infeliz condesa del romance dirige a su marido: «[...] y rogad a Dios por mí / mientras tuviéredes vida, / que d'ello sois obligado / pues que sin culpa moría. [...] / A vos y'os perdono, conde, / por el amor que os tenía [...]»²⁶.

Si reconocemos en las palabras de la moribunda Mencía un remite intertextual deliberado, podemos conjeturar que Calderón haya querido subrayar con ellas una

²⁴ En el primer *Médico*, Mayor no duerme cuando Enrique penetra en su aposento; y cuando el príncipe amaga con abrazarla, su reacción es distinta, como puede comprobarse por este breve cotejo de citas: «Mayor: Dejadme, o haréis que borre / de quien sois tanto valor. / Enrique: Cuando por bien no queráis, / sabré... Mayor: ¿Qué habéis de saber? / Enrique: ... rendiros. Mayor: No soy mujer. / Enrique: Intentaré... Mayor: ¿Qué intentáis?» (*El médico de su honra* atribuido a Lope, vv. 1058-1063); «Rey: ¿De qué sirve resistencia, / pues mi condición conoces? / Mencía: Daré voces. Rey: Si das voces / mostraré mayor violencia» (*Deste agua no beberé*, vv. 755-758); «Enrique: Ya llegué a hablarte, ya tuve / ocasión; no he de perdella. / Mencía: ¿Cómo esto los cielos sufren? / Daré voces. Enrique: A ti misma / te infamas.» (*El médico de su honra* de Calderón, vv. 1136-1140).

²⁵ Por otro lado, el nombre de Mayor en el primer *Médico de su honra* también recuerda el de otro personaje teatral de una esposa fiel e injustamente acusada de adulterio por el marido, la duquesa de Braganza de *El más galán portugués, duque de Berganza* de Lope de Vega (a su vez, transmodalización dramática de otro romance viejo, el romance de la duquesa de Berganza justamente, cuyo primer verso suena «Lunes se decía, lunes»). Como ya había hecho en *La fuerza lastimosa*, Lope se las ingenia para construir un final feliz a la trágica historia del romance viejo. Ver al respecto Antonucci, 2010.

²⁶ Di Stefano, 2010: 189.

analogía con el romance viejo que ya se observaba en el primer *Médico de su honra*, donde el cadáver de Mencía se muestra tendido en la cama, es decir, en la misma forma en la que el Conde del romance compone el cadáver de la condesa y lo muestra gritando a sus criados²⁷. Ahora bien, esta forma de mostrar en escena un cuerpo muerto no es nada común en el teatro áureo: en un estudio sobre la ostensión del cadáver en el teatro de Lope Christophe Couderc no rastrea ningún caso parecido, y un crítico de lecturas tan amplias como Agustín de la Granja, al estudiar la representación del espacio del sueño en el teatro áureo, trae a colación —como únicos ejemplos de cadáver que se muestra al público tendido en la cama— los mencionados en un anterior trabajo de Varey, es decir *El médico de su honra* atribuido a Lope, el de Calderón, y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, donde se muestra a doña Inés de Castro «muerta, sobre unas almohadas»²⁸. Los demás casos se refieren a santos o santas cuya muerte en la cama cierra su historia terrenal culminando asimismo la pieza hagiográfica²⁹, lo que podría incluso llevar a suponer una proyección de este uso típico de la comedia de santos en la representación de la esposa muerta en *El médico de su honra*, por lo que tanto Mayor como Mencía aparecerían a los espectadores, por partida doble, como iconos de inocencia.

Manteniéndonos en el eje de comparación relativo a la forma de mostrar en escena la muerte de la protagonista, hay que observar por otra parte la mayor insistencia en lo sangriento que caracteriza *El médico de su honra* calderoniano, con respecto a su intertexto inmediato. Por más que el barbero haya hablado al rey de las marcas de sangre que ha dejado en las puertas de la casa para reconocerla, en *El médico de su honra* atribuido a Lope Jacinto no menciona en ningún momento la sangre ni la sangría, cuando se queja ante el mismo rey por la muerte de su esposa; solo habla de que «Mayor [...] rindió su vida a un desmayo» (vv. 2496-99). La presencia de la sangre en cambio es abrumadora en las palabras que Gutierre dirige al rey y que preceden la

²⁷ «Cuando ya la vido el conde / traspasada y fallecida, / desnudóle los vestidos / y las ropas que tenía, / echóla encima la cama, / cobríala como solía [...] / Levantóse dando bozes / a la gente que tenía: / - Socorred, mis escuderos, / que la condesa se fina. » (Di Stefano, 2010: 190).

²⁸ Couderc, 2009; Varey, 1987: 238-239; Granja, 2007: 274. Si de veras el único otro caso de cadáver que se muestra al público tendido en una cama —o almohadas— es el de Inés de Castro, se trataría de una coincidencia no simplemente curiosa sino bien significativa; de hecho, Inés de Castro es el modelo histórico de un conjunto de textos romanceriles que narran asimismo (como el romance del conde Alarcos) la trágica historia de una mujer inocente asesinada, por razones vinculadas a los celos y deseos amorosos insatisfechos de los poderosos.

²⁹ Ruano de la Haza, 1994: 451, trae a colación los ejemplos de *El mejor esposo* de Guillén de Castro, y de *El sol de Italia en Hungría* de Rodrigo Pacheco; a los que podemos añadir *La vida y muerte de la Santa Teresa de Jesús*, atribuida a Lope pero de autoría dudosa.

ostensión del cadáver de Mencía³⁰, por lo que suponemos que el adjetivo «desangrada» que caracteriza la acotación relativa al descubrimiento de la escena interior (v. 2871+) apuntaría a que tanto la actriz como el artefacto que representa la cama deberían mostrarse teñidos de rojo³¹:

A verla en su cuarto, pues,
 quise entrar esta mañana
 —aquí la lengua enmudece,
 aquí el aliento me falta—
 veo de funesta sangre
 teñida toda la cama,
 toda la ropa cubierta,
 y que en ella, ¡ay Dios!, estaba
 Mencía, que se había muerto
 esta noche desangrada;
 [...]
 Pero, ¿para qué presumo
 reducir hoy a palabras
 tan lastimosas desdichas?
 Vuelve a esta parte la cara
 y verás sangriento el sol [...]
 (vv. 2848-2864)

Podríamos interpretar esta tan insistida presencia verbal (y en parte al menos visual) de la sangre como una vuelta al teatro trágico de raíces senequistas que, contra las recomendaciones aristotélicas, confiaba la producción de las emociones trágicas (compasión y temor) al horror de la sangre, de la violencia incontrolada y excesiva. Y es cierto que esta acentuación del componente sangriento de la «cura» que don Gutierre le aplica a su esposa produce horror, como ponen de manifiesto las primeras palabras que el rey dirige al protagonista tras mirar a Mencía desangrada: «Cubrid ese horror que asombra» (v. 2876)³². Por otra parte, basta con analizar atentamente la obra para darse cuenta de que las emociones trágicas —temor y compasión— no surgen sino en mínima parte de la constelación semántica de la sangre y de la violencia, siendo al contrario el

³⁰ Como no podían dejar de notar los críticos más avisados, entre ellos Ruiz Ramón, 2000: 80-81. En realidad la presencia de la sangre es abrumadora en toda la pieza, y teje una red de recurrencias alrededor del lexema (y del semema) de la sangre que no existe con tanta coherencia en el primer *Médico de su honra*: desde el momento en que Mencía ve la daga desnuda de Enrique detrás de la capa de su marido y se imagina que él la quiera matar, pasando por la súplica de Gutierre al rey, por la herida que sin querer Enrique inflige a su hermano (agüero del fratricidio futuro), y por el momento en que Mencía prefigura su muerte al leer la sentencia que Gutierre le deja escrita en el papel que ella estaba dirigiendo a Enrique.

³¹ Lo mismo opina Ruiz Ramón, 2000: 81.

³² El desenlace sangriento produce horror incluso en los destinatarios de hoy, pero un horror no ya de tipo estético o emotivo sino ideológico, como puede comprobarse al recorrer la historia de la crítica de *El médico de su honra* (buenas guías al respecto Armendáriz Aramendía, 2007; y Pérez Magallón, 2010). Sobre el horror como resorte estético de la tragedia, ver Couderc, 2010.

producto combinado de todos los recursos que Aristóteles recomendaba como oportunos para construir una buena tragedia, y que se aplican a la construcción de la intriga, basada en peripecias y anagnórisis, derivada hacia el final desastroso —una acción violenta entre personajes unidos entre sí por un fuerte vínculo de afecto— por un error trágico que no se produce por maldad intrínseca del protagonista³³. De hecho, la interpretación por Gutierre de todos los indicios que se acumulan en contra de Mencía es equivocada en esencia, como sabe el espectador, pero no deja de ser correcta en apariencia (y el personaje solo puede juzgar por las apariencias): debe reconocerlo el mismo rey en el final, cuando, tras la mención del indicio último y más grave, el billete escrito al Infante por la dama, concede que el único remedio en este caso es... el remedio del uxoricida, es decir, sangrar a la esposa.

Ahora bien: esta configuración de la intriga según las pautas de la buena tragedia aristotélica se da ya, como cualquiera puede comprobar, en el primer *Médico de su honra*, de acuerdo por otra parte con una tendencia que apunta en la segunda mitad de la década del 20 y de la que el joven Calderón es uno de los protagonistas³⁴. Calderón, en su reescritura, por una parte intensifica el horror del derramamiento de sangre, mencionándolo y mostrándolo en cada pasaje clave de la pieza; por otra intensifica lo dramático del desenlace aumentando el amor que el protagonista siente por su esposa. Es este un rasgo diferencial importante con respecto al *Médico de su honra* atribuido a Lope, en el que, como ya vio Sloman, Jacinto es un marido de cuyas escasas atenciones Mayor se queja ya en la primera escena. Si se cotejan los diálogos entre Mencía y Gutierre en *El médico de su honra* calderoniano con los correspondientes entre Mayor y Jacinto en el primer *Médico*, salta a la vista la enorme diferencia entre ambos tanto en cuanto a la extensión de los pasajes de efusión amorosa como en cuanto a su mayor elaboración lírica³⁵. En la forma de expresar este amor Calderón es plenamente original, y pueden reconocerse en estos pasajes sus rasgos inconfundibles de estilo; pero en

³³ Ruiz Ramón, 2000: 36-41, defiende con fuerza este carácter intrínsecamente aristotélico de las tragedias calderonianas, aunque luego no se detiene en rastrear en la intriga de *El médico de su honra* los momentos en que se concretan elementos del paradigma aristotélico. Baste aquí decir que el reconocimiento por Gutierre de que la daga que encontró en su casa es de Enrique es un caso de anagnórisis; que son peripecias (cambios repentinos en la dirección de la acción) la llegada del marido en el momento de la inoportuna visita de Enrique, la estrategia arriesgada de Mencía que parece funcionar pero pierde eficacia cuando ella se asusta a la vista de la daga, el alivio de Gutierre al ver que Mencía está sola y durmiendo, pero que se transforma en furor cuando Mencía al despertarse lo llama de «Alteza».

³⁴ Ver al respecto Baczińska, 2008; d'Artois, 2012b; Blanco, 2012; Antonucci, 2011 y 2012a.

³⁵ Compárense por ejemplo los vv. 495-554, 1171-1227, 1365-1376, 2470-2479, de *El médico de su honra* de Calderón, con los pasajes correspondientes (vv. 423-428, 1077-1092, 1207-1208, 2104-2131) del primer *Médico*.

caracterizar a Gutierre como enamorado firme y devoto de su esposa, creo que puede haber obrado en él el recuerdo de su homónimo, el don Gutierre de *Deste agua no beberé*.

También en el caso de este personaje, pues, como ya hemos comentado para el personaje de Mencía, la identidad del nombre remite, en parte al menos, a una identidad de rasgos definitorios. Por otra parte, y tal como hemos dicho a propósito de Leonor, los cambios que Calderón opera con respecto a sus intertextos también son extremadamente significativos para la comprensión del significado de la obra. Por lo que hace a Gutierre, su homónimo de *Deste agua no beberé* es radicalmente diferente del personaje calderoniano en la forma de enfrentarse a la necesidad de matar a su esposa. En primer lugar, esta necesidad le viene impuesta desde fuera, por mandato del rey, que quiere vengarse por haber sido rechazado, en sus deseos adulterinos, por Mencía de Acuña. En esta forma de dramatizar el motivo de la muerte de la esposa inocente ordenado al marido por el rey, a consecuencia de la demanda de una mujer (el motivo nuclear del romance del Conde Alarcos), Claramonte se sirve de un cruce con un motivo dramático bien conocido y muy frecuentado, herencia de los trágicos del último cuarto del siglo XVI: el motivo del poderoso injusto que, con sus deseos amorosos impropios, destruye la felicidad conyugal y el honor de sus vasallos.

De cara a la imposición del rey, el Gutierre de Claramonte manifiesta una debilidad y una vacilación que son típicas, por otra parte, de los protagonistas de todas las transmodalizaciones teatrales de la historia romanceril del conde Alarcos. Atrapados entre el amor por la esposa y el honor que los obliga a acatar las órdenes del monarca, la única vía de salida que encuentran a su dilema es el llanto (herencia del romance) y, luego, la incapacidad de administrar la muerte, por lo que o no saben llevarla a cabo eficazmente (*El conde Alarcos*) o, tras mucho vacilar, la delegan en otra persona (*La fuerza lastimosa*, *Deste agua no beberé*)³⁶. Se trata, evidentemente, de un rasgo de comportamiento que les sirve a los dramaturgos para dejar abierta una vía de salida hacia el final feliz, pues es gracias a estas vacilaciones del marido que la esposa en todos estos casos no muere y la pareja puede reunirse al final de la acción; pero no deja por otra parte de ser significativo de la debilidad intrínseca del esposo. Al llanto y a las vacilaciones que preceden el uxoricidio (que estos personajes creen que se ha realizado)

³⁶ También el protagonista de *El médico de su honra* delega la muerte de su esposa en otra persona, el barbero, pero lo hace no porque vacile en su decisión (sobre todo el Gutierre calderoniano) sino por disimular mejor la verdadera causa de la muerte, pues le importa que no se sepa claramente que se ha tratado de una venganza de honor.

sucede una desesperación manifestada dramáticamente en la forma de ataques de locura: innovación esta de Guillén de Castro en la estela de la locura de amor de raíces ariostescas, imitada luego tanto por Lope en *La fuerza lastimosa* como por Claramonte en *Deste agua no beberé*.

Pues bien, de forma parecida a lo que sucede en el *Orlando Furioso*, donde la locura de Orlando no deja de tener visos cómicos, la locura del protagonista de todas estas piezas da lugar a una serie de escenas que, más que trágicas, son cómicas, pues su pérdida de control, sus devaneos, sus alucinaciones lo rebajan al nivel de esos personajes subalternos a quienes se les confía la producción de la comicidad, en razón precisamente de su disconformidad con el código de comportamiento noble vigente en el nivel alto de las *dramatis personae*, que exige, ante todo, control y medida. En este sentido, tales escenas pueden considerarse en cierta medida el preludio del final feliz, en cuanto son una de las manifestaciones concretas de la fórmula mixta que practican los dramaturgos, eligiendo adaptar una historia trágica al molde tragicómico de la Comedia Nueva.

No sucede lo mismo en *El médico de su honra* calderoniano, que orienta con decisión su máquina dramática hacia la tragedia, precedido en este camino por el primer *Médico*. Salta a la vista que el cambio más radical con respecto a la constelación de intertextos que he tratado de reconstruir es el de la instancia que motiva la muerte de la esposa: no ya una instancia externa, es decir la autoridad de un monarca que interpreta mal su papel dejándose condicionar por su lujuria o por el amor hacia su propia hija; sino al contrario una instancia interna, la del honor que, como han mostrado muchos y muy valiosos estudios³⁷, equivale en todo a la identidad del noble: una identidad en la que no pueden separarse lo individual y lo social, porque lo primero (que es donde se afianza el amor) no existe sin lo segundo (que es lo que obliga a matar al objeto de este amor en presencia de sospechas de honor).

Desde este punto de vista, el anillo de conjunción entre el grupo de textos derivados de una u otra forma del romance del conde Alarcos y el grupo formado por las dos piezas tituladas *El médico de su honra* es, a mi modo de ver, la ya mencionada *La locura por la honra*. Aquí, como en *El médico de su honra*, el honor que lleva al esposo protagonista a matar a su mujer es un sentimiento interiorizado —que no

³⁷ Pienso especialmente en los de Vitse, 1980 y 1983, el estudioso que más se ha esforzado por interpretar el significado del código del honor dentro del sistema de valores que caracteriza las diversas fases del teatro áureo.

impuesto desde fuera como en la constelación teatral relacionada con *El conde Alarcos*— por más que el uxoricidio venga determinado por el deseo amoroso insistente e inoportuno de un príncipe. La preeminencia del sentimiento del honor con respecto al del amor, que hace de *La locura por la honra* un antecedente de los dos *Médicos*, ya es evidente en el título, tanto por la presencia del vocablo «honra» como por la aclaración que contiene de que lo que va a presentarse en las tablas no será una locura por haber perdido el amor (como en *El conde Alarcos*, *La fuerza lastimosa*, *Deste agua no beberé*) sino por haber perdido el honor. De hecho, el protagonista no enloquece porque haya tenido que matar a su esposa, sino porque no ha podido matar al príncipe Carlos, para no privar al reino de su heredero. Tanto es así que, como nota agudamente Florence d'Artois, cuando cree que Carlos ha muerto vuelve de inmediato a la cordura³⁸.

Pero volvamos a la figura del protagonista. Hay un abismo entre el personaje de don Gutierre y sus homólogos de las piezas que he propuesto como intertextos posibles de *El médico de su honra*. Frente a la necesidad del uxoricidio, nada de llantos en este personaje, ninguna vacilación importante una vez que la decisión ya es inexcusable, y sobre todo, ningún acceso de locura derivado de la desesperación. No puede decirse exactamente lo mismo de Jacinto, el protagonista del primer *Médico*. Como observaba Sloman, cuando el barbero ya se ha retirado para sangrar a Mayor, el esposo uxoricida todavía vacila, incierto entre amor y honor (vv. 2247-2307), en el primer monólogo de la obra en el que declara manifiestamente su sentimiento hacia la esposa. Y cuando ya Mayor ha muerto, y él vuelve a casa tras haber acompañado a la suya al barbero, lo vemos desesperarse en forma incontrolada («sale don Jacinto como loco», v. 2464+), dando voces y gritos que le sirven al rey para justificar la entrada a su casa³⁹. Muy otro es el comportamiento del don Gutierre calderoniano: cuando el barbero ha entrado para sangrar a Mencía, el monólogo del esposo (vv. 2606-2633) no se detiene ya en considerar lo doloroso de la decisión tomada, sino en razonar de forma lúcida y fría sobre los motivos de esta decisión, diseccionando el cómo y el porqué podrá disimular el uxoricidio haciéndolo pasar por una sangría mal restañada. A lo que se añade la decisión de matar al barbero una vez lo acompañe lejos de su casa; asesinato que no podrá llevar a cabo solo por haber topado al rey y a don Diego por la calle. Se trata de

³⁸ d'Artois, 2012a: 190.

³⁹ Se lee: «Don Jacinto, ¿qué es aquesto? / ¿Qué voces son las que, roncás, / a curiosidad incitan? / ¿Qué quejas tan lastimosas / las que se escuchan aquí? / Pues, pasando yo a estas horas / por la calle, el alboroto / a que entre así me ocasiona» (vv. 2475-2482).

un rasgo que falta del todo en el primer *Médico*, y que es importante no porque sea la prueba de la definitiva maldad de don Gutierre, sino porque muestra la frialdad y lucidez del protagonista en este momento álgido. Frialdad y lucidez que —al margen del juicio que merecen a los destinatarios de hoy— están sin duda en las antípodas de la locura de los protagonistas obligados al uxoricidio de las piezas que hemos venido mencionando en estas páginas⁴⁰. El único rastro de esta locura intertextual que queda en *El médico de su honra* calderoniano son las palabras pronunciadas por don Diego al aproximarse este y el rey a la casa del caballero sevillano: «Loco furioso / don Gutierre de su casa / sale» (vv. 2818-2820). Casi una repetición literal de la acotación citada del primer *Médico*, que sin embargo contrasta con la réplica que precede, desesperada en el contenido pues alude al suicidio, pero sobria y breve en la forma, sin rastro de las exclamaciones e interrogaciones retóricas que caracterizaban la réplica correspondiente de Jacinto: «Hoy me he de desesperar, / cielo cruel, si no baja / un rayo de esas esferas, / y en cenizas me desata» (vv. 2814-2817)⁴¹.

5. EL REY DON PEDRO EN EL FINAL DE *EL MÉDICO DE SU HONRA*

Si de las esferas celestes no baja el rayo invocado por Gutierre, es el rey quien se le presenta delante, procedente de una esfera más terrena pero en todo caso colocada en el vértice de la jerarquía social. Las diferencias, al parecer mínimas, entre el primer *Médico de su honra* y la reescritura calderoniana en lo que se refiere al coloquio final entre el rey y el uxoricida son en mi opinión fundamentales para ahondar en el significado de la tragedia de Calderón. Tras el relato de la muerte de Mayor hecho por Jacinto, en el primer *Médico* el rey lo exhorta a consolarse pues «De Dios son todos secretos, / que con mano poderosa / suele castigar maldades, / dando experiencia con otras» (vv. 2521-2524). ¿Quiere acaso decir el rey que Mayor ha sido mala y por ello Dios la ha castigado? Lo cierto es que más adelante critica explícitamente el comportamiento de la dama al escribir el billete a Enrique, afirmando que «[...] a tanta deshonor, / a tanta desenvoltura» (vv. 2590-91) es justa respuesta la sangría mortal que ha sufrido. Finalmente, en una larga perorata, elogia al protagonista («lo hecho está muy

⁴⁰ Por más que algunos críticos (véase al respecto Armendáriz Aramendía, 2007: 135-165; y Pérez Magallón, 2010: 57-70) consideren que Gutierre está afectado por una serie variada de trastornos mentales. Remito a los ya citados estados de la cuestión de Armendáriz Aramendía y Pérez Magallón para las distintas interpretaciones a que ha dado lugar la lucidez y la capacidad de raciocinio de don Gutierre.

⁴¹ «¿Qué aguardan mis desventuras? / ¿No hay abismos que en sus bocas / sepulcros mis tristes ansias, / mis penas y mis congojas? / ¡Ay, honor, lo que me cuestas! / ¡Que tu ley tan rigurosa / sea, que solo con sangre / ufana viva tu pompa!» (*El médico de su honra* atribuido a Lope, vv. 2465-2472).

bien hecho», v. 2601) y lo remunera con una serie de favores sobre todo por «el respeto a la persona / de Enrique, siendo desde hoy / vos dueño de mi corona, / siendo mi amigo, mi amparo, / siendo mi privanza toda...» (vv. 2605-2621). El casamiento con Margarita no suscita más que una débil tentativa de objeción en Jacinto («Mira, señor...», v. 2534) basada, por lo que se entiende a continuación, en su miedo a verse otra vez atrapado en el matrimonio, «cosa / en que mil peligros veo» (v. 2536-2537).

Nada de esto sucede en *El médico de su honra* de Calderón. Ni el rey critica a Mencía, ni habla nunca de castigo merecido, ni elogia o premia al protagonista. Como han notado ya muchos críticos, no se pronuncia con claridad acerca de su trágico gesto, evitando al mismo tiempo la condena y la aprobación. La resistencia de Gutierre a casarse con Leonor es más acusada, y prueba una vez más su amor por Mencía, pues la motiva no con el miedo al matrimonio sino con las metáforas clásicas de los peligros de amor (el incendio y el naufragio) que aconsejan al enamorado que ha escapado de ellos no volverse a arriesgar otra vez a lo mismo⁴².

Sin entrar ahora a discutir la interpretación de este casamiento final, sobre la que han corrido ríos de tinta, quiero mantenerme en un análisis comparativo, que creo especialmente revelador, entre el personaje del rey don Pedro tal como nos lo muestran Calderón y el anónimo dramaturgo que compuso el primer *Médico de su honra*, y el mismo personaje tal como aparece en *Deste agua no beberé*. Este rey don Pedro sí que se merece el apelativo de Cruel, por su forma de actuar a lo largo de la acción dramática. Él mismo se atribuye este nombre cuando trata de plegar a Mencía a sus deseos amorosos, declarando con la arrogancia típica del poderoso: «Pero si aquesto no haces / afrentada has de vivir, / que soy don Pedro el Cruel / y todos tiemblan de mí.» (vv. 723-726). En este contexto, los numerosos agüeros infaustos que presagian su próxima derrota en Montiel y su muerte a manos del hermanastro Enrique no son sino la anticipación de la justicia divina que castigará sus culpas, mientras en el término de la acción el final feliz para los protagonistas Mencía y Gutierre es una expresión de justicia poética.

Ya en el primer *Médico de su honra*, al desplazar la función del seductor insidioso del personaje del rey al de su hermano Enrique se pierde el nexo entre la derrota y la muerte a que se sabe abocado el rey Pedro y el castigo merecido por su comportamiento; al mismo tiempo, no hay final feliz para la pareja de protagonistas,

⁴² «Señor, si de tanto fuego / aún las cenizas se hallan / calientes, dadme lugar / para que lllore mis ansias. / [...] Señor, ¿queréis que otra vez, / no libre de la borrasca, / vuelva al mar?» (vv. 2890-2898).

que acabará disuelta con violencia debido a las sospechas de honor del marido. No obstante, el dramaturgo anónimo no renuncia a apuntar una lectura moralizante de la muerte de la esposa, y a mostrar al marido uxoricida elogiado y premiado por el rey: pálidos rastros de la vocación ejemplar y *morata* que caracteriza el amplio corpus de obras que, sobre todo en las primeras décadas de la Comedia Nueva, dramatizan la temática de los abusos de poder (y entre las que se encuentran todos los intertextos hasta aquí mencionados de *El médico de su honra*).

Calderón da un paso más con respecto al primer *Médico*: no solo elimina por completo moralidades y remuneraciones del final de la pieza, sino que aporta cambios, no por pequeños menos sustanciales, al personaje del rey, que incrementan su positividad y lo alejan aún más de la crueldad del prototipo de Claramonte. Por de pronto, como en el primer *Médico*, ni una sola vez recibe el apelativo de Cruel, sino solo el de Justiciero⁴³. Además, con respecto al primer *Médico*, no se despidе de forma tan seca cuando ve a su hermano desmayado por haber caído del caballo, en la apertura de la primera jornada; se le muestra escuchando a los postulantes y repartiéndoles favores y regalos con gran generosidad en una escena que falta por completo en el primer *Médico* (vv. 579-593); en la ominosa escena de la herida que recibe de la daga de Enrique en la tercera jornada, es Enrique quien inadvertidamente lo hiere en el momento en que iba a tomar el arma que el rey le tendía, y no, como en el primer *Médico*, el rey que se hiere a sí mismo por equivocación cuando iba a herir con la daga a su hermano en un ataque de ira, más acorde con la crueldad que se conocía como característica del personaje.

⁴³ En la primera jornada, la elección de don Pedro de seguir para Sevilla dejando a su hermano herido en la quinta de doña Mencía es, para don Arias, «de su fiera condición [...] bastante prueba» (vv. 27-28); pero don Arias, como se aclarará más adelante, es «privanza» de Enrique (v. 2524) y por lo tanto interesado en sus juicios (un repaso de los comentarios críticos al respecto en Armendáriz Aramendía, 2007: 181-182; y Pérez Magallón, 2010: 113). Ni puede considerarse una manifestación de crueldad, sino forzando muchísimo el texto, la resistencia del rey a reírse de los chistes de Coquín; resistencia que recae, como estos chistes, en el ámbito de la apuesta cómica. Tanto es así que cuando Coquín en el final, tras denunciarle el riesgo que corre la vida de Mencía, tiene que pedirle el pago por esta «piedad» y le suplica que lo deje «libre, sin más accidentes, / de la acción contra mis dientes» (vv. 2767-68), el rey le contesta «No es ahora tiempo de risa» (v. 2769); implícitamente tildando así de «cosa de risa» la apuesta que habían hecho y que preveía que a Coquín se le sacaran los dientes si no conseguía hacerle reír en un mes. Coincido en la interpretación de este pasaje con el acertado análisis de Sánchez Jiménez, en prensa, que ofrece además un repaso muy útil de las variadas posturas de la crítica con respecto al «pacto de los dientes». Quizá el origen de esta apuesta resida en una frase que pronuncia Galindo, el gracioso de *El médico de su honra* atribuido a Lope, cuando se resiste a tomar una vela para entrar delante de su amo en el cuarto de doña Mayor donde está escondido el supuesto ladrón: «Señor, sacarme una muela / aquí tanto no sintiera / como llevar instrumento / con que afrente el pensamiento / del desdichado que espera» (vv. 1127-1130).

Como ya han notado muchos críticos, Calderón construye una serie de paralelismos muy marcados entre esta escena de ominoso presagio (vv. 2273-2286) y las análogas que protagoniza doña Mencía imaginándose víctima del furor de su marido (vv. 1377-1385; 2480-2489); paralelismos que faltan por completo en el primer *Médico*. El parecido en el episodio, en el objeto que provoca el miedo, en la evocación del campo semántico de la sangre, hermana a dos personajes que son —en el contexto de la pieza— sustancialmente inocentes e inmerecedores del final violento al que están abocados⁴⁴. Un final violento que no responde por lo tanto a ningún tipo de justicia poética, por más que una parte de la crítica se haya esforzado por encontrar esta justicia a toda costa, buscando con lupa defectos, imprudencias y otras faltas que pudieran justificar el final desgraciado que espera a estos personajes. Lo cierto es que la verdadera novedad de *El médico de su honra* calderoniano es precisamente la ausencia de justicia poética, que se expresa cumplidamente en la falta de cualquier tipo de premio o de sanción en el final, proceda este premio o sanción de Dios o del rey, vicario de Dios en la tierra. Si quisiéramos hilar aún más fino, podríamos decir que la incertidumbre que manifiesta el rey ante la «acción tan inclemente» de Gutierre, que se le revela cuando ve la mano sangrienta estampada en la puerta de su casa, es el reflejo humano del silencio de Dios⁴⁵, cuya voz no se escucha de ninguna forma en el desenlace de la obra, a diferencia de lo que sucede en los posibles intertextos que hemos examinado en estas páginas.

⁴⁴ Un repaso de las lecturas críticas que han notado este paralelismo en Pérez Magallón, 2010: 110-112, quien expresa al respecto una postura con la que coincido casi totalmente: «[...]si se tiene en consideración el perfecto paralelismo en las imágenes premonitorias, en los sentimientos opresivos, que acosan a ambos personajes, encontramos la prueba de que las dos muertes ocurren sobre inocentes que nada han hecho para merecerlas, excepto cierta imprudencia ante un modo de vivir el sistema del honor o del poder». Lo que no comparto es esta lectura, sin embargo bastante difundida en la crítica, de la «imprudencia» de Mencía y, en este caso, también de don Pedro.

⁴⁵ «No sé qué hacer» (v. 2792), dice el rey en un aparte que ha sido justamente subrayado en su extensión significativa por Ruiz Ramón, 2000: 87.

OBRAS CITADAS

- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 57-81.
- , «El más galán portugués, entre tragedia y comedia», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Maria Grazia Profeti*, ed. Jesús G. Maestro e Ysla Campbell, *Theatralia*, 12, 2010: 71-82.
- , «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011: 129-146.
- , «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012a: 145-162.
- , «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», en *Melos y opros en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. Wolfram Aichinger, Martina Meidl y Michael Rössner, *Iberoromania*, 75-76.1, 2012b: 142-159.
- , «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe - XVIIe siècles)*, ed. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013: 229-237.
- , «La octava real en las comedias de la *Segunda parte* de Calderón», en *Homenaje a Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, en prensa.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana, *Edición crítica de «El médico de su honra» de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- BACZIŃSKA, Beata, «A secreto agravio, secreta venganza de Pedro Calderón de la Barca, piedra de toque del debate sobre la “tragedia española”», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV coloquio anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 2008: 31-45.

- BLANCO, Mercedes, «Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012: 121-144.
- COUDERC, Christophe, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009: 51-78.
- , «*El médico de su honra* de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110, 2010: 67-77.
- CRUICKSHANK, Don W., «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1981.
- D'AGOSTINO, Alfonso, «L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del *Burlador de Sevilla*», *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, 57.1, 2004: 111-149.
- D'ARTOIS, Florence, «Prólogo» a Lope de Vega, *La locura por la honra*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI. 2*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012a: 179-196.
- , «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012b: 95-119.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 a 1640*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GRANJA, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 259-311.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PROFETI, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo*,

- ed. M. Á. Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, vol. 2: 673-682. [Ahora en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992: 107-118.]
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ROMANOS, Melchora, «De Lope de Vega a Calderón: sobre las dos versiones de *El médico de su honra*», *Boletín del Instituto de Teatro*, 2, 1982: 49-60.
- RUANO DE LA HAZA, José María y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013: 159-176.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «El sangrador y la bigotera: fuentes y sentido de un chiste de Coquín en *El médico de su honra*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014: 229-254.
- SLOMAN, Albert A., *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier comedias*, Oxford, The Dolphin Book, 1958.
- SWISLOCKI, Marsha, «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63.3, 1986: 213-224.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, 2 vols.
- VAREY, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en Id., *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987: 227-247.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines / Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- , «El hecho literario», en *Historia del teatro en España. I. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, ed. José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983.