

L A E S F E R A H O N R A D A : E S P A C I O Y
P E R S O N A J E S E N E L M É D I C O
D E S U H O N R A D E C A L D E R Ó N .

T E S I S

que para obtener el grado
de

Doctor en Lingüística y Literatura Hispánicas
(especializado en Literatura)

presenta

José Amezcua Gómez

EL COLEGIO DE MÉXICO
México, DF., 1987.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.

1. PRIMERA PARTE: El espacio y los objetos.

- 1.1 El espacio respetable.
- 1.2 La casa, la llave, la daga.
- 1.3 Otros objetos, otros ámbitos:
 - 1.3.1 El espacio exterior: el camino y la imagen del
 - 1.3.2 La cacería. (caballo.
 - 1.3.3 Arriba ≠ abajo.

- 1.4 El espacio exterior: la calle.
- 1.5 El espacio sagrado.
- 1.6 El espacio degradado:
 - 1.6.1 Una anomalía espacial.
 - 1.6.2 La casa como cárcel.
 - 1.6.3 El lugar del crimen.

- 1.7 Conclusiones.

2. SEGUNDA PARTE: Los personajes.

- 2.0 Personajes, individuos, roles.
 - 2.1 El señor y el servidor:
 - 2.1.1 El rey y los vasallos. Generalidades.
 - 2.1.2 El rey y los vasallos. El territorio real.
 - 2.1.3 El infante y los vasallos. La estructura del poder.
 - 2.1.4 El marido y la mujer. Generalidades.
 - 2.1.5 El marido y la mujer. El señor y el servidor.

 - 2.2 El triángulo. La función de la criada.
 - 2.3 Hombres de burlas, hombres de veras.
 - 2.4 Dos esferas, dos líneas argumentales:
 - 2.4.1 Dos seres nocturnos.
 - 2.4.2 Don Gutierre.
 - 2.4.3 Don Gutierre y el honor.
 - 2.4.4 El rey.

 - 2.5 El padre y el hijo.
 - 2.6 Don Gutierre, el infante y el rey.
 - 2.7 Hombres y mujeres:
 - 2.7.1 Doña Leonor (y doña Mencía).
 - 2.7.2 Mencía y el rey.
 - 2.7.3 Mencía: el sueño, el miedo y la culpa.

 - 2.8 Conclusiones finales.
- Bibliografía.

La idea de la sociedad es una imagen poderosa. Tiene potencia, por propio derecho, para controlar o para excitar a los hombres a la acción. Esta imagen tiene forma; tiene fronteras externas, márgenes, estructura interna. Sus perfiles contienen el poder de recompensar la conformidad y de rechazar los ataques. Hay energía en sus márgenes y en sus áreas no estructuradas. Para servir como símbolos de la sociedad cualquier experiencia humana de estructuras, márgenes o fronteras puede ser utilizada.

(Mary Douglas. Pureza y peligro)

I N T R O D U C C I Ó N.

Es sabido que nuestro mundo resulta no ser tan ancho como a veces quisiéramos concebirlo, ni tan ajeno como para considerarlo externo a nuestra existencia. Adonde quiera que dirijamos nuestros pasos habremos de enfretarnos a los objetos, esos signos del mundo que nos rodean e invaden nuestro territorio; se acumulan y cercan nuestro derredor, se imponen como obstáculos en nuestro camino y terminan por impedir nuestro movimiento de acercarnos a los otros. La invasión de los objetos va más allá todavía: penetran insospechadamente en nuestra mente y se nutren de nuestra ideas, de nuestros conceptos más abstractos --el Ser, lo Sagrado, la Vida, el Mal-- para devolvernos después visiones encarnadas de éstos. Los objetos se imantan también de nuestra vida afectiva y reproducen cristalizados nuestro miedo, el amor sentido o el rechazo por lo que nos violenta. De ahí que aún el lenguaje humano padezca la limitación que le impone la fatalidad de los objetos omnipresentes y que, para llegar a denominar abstracciones, no pueda sino recurrir a las cosas tomadas del universo común del hombre. "El lenguaje se reduce --según Mircea Eliade-- a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella"(1). El Ser puede encarnar en un personaje, lo Sagrado en un poste o en un edificio, el Mal en una daga.

Nuestro sentido del espacio depende asimismo de la situación de los objetos: lo cerrado y lo abierto, lo próximo y lo lejano, lo alto y lo bajo, son concebidos así por nuestra

(1) Eliade 1979, p. 18. Los datos completos de las obras se dan en la Bibliografía.

percepción por obra de cómo están dispuestos los objetos (2). Percibimos el tiempo no sólo por la esfera del reloj, sino también por el deterioro de las cosas, por el polvo acumulado en ellas; con frecuencia sentimos también ese otro tiempo acumulado en nosotros por la nostalgia de hechos pasados cuyo recuerdo queda por siempre simbolizado en un objeto.

Y también, como las cosas que se han llenado de significados y han pasado a formar parte de la representación de nuestro mundo interior, la disposición que cobra el espacio se traduce en ideas axiológicas: lo alto puede denominar lo inalcanzable o lo Sagrado, en tanto que lo bajo llega a indicar la inferioridad, pero asimismo la vida terrenal y las limitaciones del hombre (3). Los valores de una cultura, las prescripciones sociales, las prohibiciones sexuales, la jerarquía de unos hombres sobre otros, las ideas religiosas; todo ello se halla simbolizado en esa relación espacio-objetos aludida. Aprendemos desde niños a preservar los espacios, de tal manera que unas leyes culturales no escritas nos impiden no sólo dejar los utensilios de la cocina en el baño o los zapatos sobre la mesa del comedor, sino que nos llevan a respetar lugares sagrados: el templo y el Palacio Nacional, así como la sala de conciertos. Es necesario conocer los límites espaciales y no confundir la denominación de cada ámbito, pues las alteraciones en la ordenación topológica indican una transgresión en el modelo cultural y, frecuentemente, la rebeldía con la que una concepción intenta penetrar en otra cultura. Como puede verse, cada cultura en momentos históricos particulares y en sitios geográficos localizables distribuye valores varios en una determinada oposición espacial. Puede hablarse, por tanto, de modelos topológicos que

(2) "Debido a que las cosas están ahí, con el espacio y en el tiempo, no podemos representárnoslo de otra forma, y sólo por medio de la experiencia podemos tener una noción clara de este espacio [...]; el espacio no es más que una construcción del espíritu establecida a posteriori. En efecto, sólo gracias a que los objetos que nos rodean son cuerpos sólidos, relativamente estables, podemos determinar las medidas o las relaciones de donde sacamos esta noción de espacio, o incluso captarla intuitivamente" (Mitry 1978, pp. 293-294).

(3) Lotman 1978, pp. 270-282.

sin llegar a constituirse en ordenaciones escritas, tienen sobre nosotros la presión de leyes de un código cultural.

La fatalidad del espacio y los objetos, que se vuelve un reto para los filósofos (4), para la poesía sugiere un acuerdo entre el mundo visible, mensurable y finito, con el que no es ninguna de estas cosas. Lo más lejano --el cosmos que sólo logramos entrever, o Dios, o la explicación de la Verdad-- puede volverse concreto, y entonces cercano y visible. La idea tan divulgada sobre el microcosmos de la obra literaria que reúne en sí toda una galaxia destruye la soledad del hombre frente al infinito, a la vez que eleva lo particular humano a lo sideral. De esta suerte, los astros lejanos y la energía inefable se tornan en objetos reconocibles, familiares y próximos al hombre, como en el poema de Octavio Paz:

¡islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras ardiendo, respirando, racimos de piedras vivas...!(5).

La obra literaria, entonces, puede ufanarse de captar cuanto está ligado al cosmos y al más allá, y también cuanto de abstracto pueda concebir la mente humana; todo ello dentro de los límites acabados del texto. Las figuras --humanas o no-- que se destacan en la obra representan no sólo modos de vida, sino que proyectan juicios sobre la existencia que el autor expresa para conformar su visión del mundo. Moby Dick no es ya solamente la ballena blanca, sino el objetivo

(4) Para Kant, "no se puede representar nada que no tenga espacio, aunque se puede perfectamente pensar en él [el espacio] sin objetos".

Bergson: "Espacio homogéneo y tiempo homogéneo no son, por tanto, ni propiedades de las cosas ni condiciones esenciales de nuestra facultad de conocer: expresan bajo una forma abstracta el doble trabajo de solidificación y de división que hacemos sufrir a la continuidad moviente de lo real para asegurarnos en ella puntos de apoyo, para fijar en ella centros de operación". Mitry 1978, pp. 293 y 296, respectivamente.

(5) "El cántaro roto", en Paz 1970, p. 233.

terrible al que tiende toda una vida para destruirlo; así, no es difícil que asociemos a la ballena con el Mal, con la figura tiránica que encarna el Poder, con la Venganza de un hombre a quien se ha infligido una herida jamás cicatrizada.

El texto literario llega, de este modo, a una concentración de significados, de manera que lo mismo que la conformación topológica, las figuras y los objetos reflejan juicios de valor por los que se muestra al artista viviendo dialécticamente su cultura. El modelo que impone la cultura es reelaborado por el escritor, que escoge, no tan libremente, como podrá apreciarse, caracteres, objetos y espacios de ese arsenal de la cultura, a los que somete de nueva cuenta a una ordenación, ya entonces suya. La nueva modelización revelará significados nuevos, connotaciones insólitas, señales de ideología (5b).

En este sentido, debemos preguntarnos por qué, de todos los lugares elegibles del paradigma topológico, el escritor prefiere desarrollar un acontecimiento en una sala de estar, o en medio del campo, en altamar, en una buhardilla o a medio

(5b) Sin pretender dar una definición exacta de la palabra, exponemos los rasgos más importantes de la noción de ideología que aquí utilizamos. Para nosotros, es un sistema estructurado por la cultura que da cuenta del pensar sobre la sociedad; el sistema está integrado por "un conjunto de creencias o ideas, o incluso actitudes, estrechamente relacionadas, características de un grupo o comunidad" (Plamenatz 1983, pp. 15-16), aunque de hecho puede ser sustentada por un individuo, quien de esta manera reclama la validez de su punto de vista social sobre un sistema de ideas predominante, o la visión de un grupo menor, al que representa, frente a la ideología sustentada por otros (*Ibid*, pp. 33-41). Si bien el hecho de que la ideología pretenda tener vigencia universal pueda presentar la coartada que la asimila a la idea de "falsa conciencia" de Marx (cfr. Brugger 1983, pp. 298-299 y Plamenatz 1983, pp. 28-34), es preciso insistir en esa pretensión totalizadora que explica la asimilación de los grupos más diversos a una ideología sustentada por un solo grupo, por una clase social. Para una visión de conjunto, v. Vargas Lozano 1984, pp. 77-119.

camino entre un poblado y otro. Es necesario preguntarse también por qué algunos personajes tienden a asimilarse a un determinado lugar, para volverse representación de él, en tanto que otros insospechadamente rehúyen acercarse a ciertos ámbitos. ¿A qué obedece la frecuencia del descampado en la novela de aventuras? ¿Qué indica la frecuencia de la sala de estar en los dramas de Ibsen? ¿Qué revela la intranquilidad de Amadís en los sitios cerrados de la corte?

Cuando nos enfrentamos a resolver estas preguntas, o simplemente cuando nos las planteamos surge la diferencia entre la escenificación del teatro y el texto de la novela en cuanto a representación espacial. Ambos géneros refieren acontecimientos --la fábula que interesó tanto a Aristóteles (6)-- realizados por personajes en el tiempo y en el espacio. Pero en el teatro y en la novela la acción se representa de manera diversa. En la novela es dable seguir los hechos a través del orden cronológico. Ello crea, por fuerza, la posibilidad de un cambio espacial casi ilimitado. A don Quijote lo percibimos en los campos de Montiel, lo vemos detenerse ante una venta, pasar la noche en el lugar y después seguir sus

(6) Es notable que Aristóteles no haya incluido la noción de espacio entre las partes fundamentales de la tragedia. Lo que llega a ver del problema, la escenografía, es sólo una imagen parcial de un asunto más amplio que, por lo demás, desecha rápidamente de su estudio, pues "aunque por naturaleza [la escenografía] tiende a seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos propio de la poética"; por tanto, deduce el Estagirita que "para la puesta en escena es más importante el arte de los escenógrafos que el de los poetas" (Aristóteles. Poética, cap. 5, p. 42). Con ello demuestra el filósofo su visión esencialmente escrita de la tragedia, pero también se pone en evidencia la superchería de la "unidad de lugar", y en general de las llamadas "unidades aristotélicas", como ha demostrado Gilbert Highet: "La unidad de lugar fue una adición que hizo Ludovico Castelvetro en su edición de la Poética (1570)". La tradición clásica, I, pp. 226-227.

aventuras una tras otra. Por eso, para Michel Butor, el arquetipo de toda novela es el viaje, y "puede afirmarse que éste [el viaje] es el tema de toda literatura novelesca"(7). En otras palabras, podemos afirmar que esa propensión al viaje no es otra cosa que la búsqueda de movimiento, la obsesión por correr parejas con el tiempo, por recobrarlo para apropiárselo, por inscribirse temerariamente en esa ilusión que es la temporalidad. Esta continua movilidad no puede pretenderla el teatro. De manera limitada logramos ver en escena algunos trozos del transcurrir de la vida de algunos personajes, pues al dramaturgo no le es posible representar sin interrupción el desarrollo cronológico de una trama: a lo más, puede escoger los pedazos más importantes de ese transcurrir para dar la idea de un proceso. Con toda la complicada tramoya de las salas de nuestros días, el movimiento queda detenido en el drama por las paredes del escenario. Así, se nos revela la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita; impone en él un reto y un obstáculo a las pretensiones de desarrollo temporal. En El sueño de una noche de verano, Shakespeare da la idea de transcurrir nervioso; incluso participamos de cierto mareo regocijado que confiere la velocidad. En realidad, lo que ha ocurrido es un cambio rápido de decorados que son unos cuantos, la continua entrada y salida de personajes del escenario y el movimiento en un espacio limitado. Todo el veloz fluir del tiempo ha sido una ilusión creada por el montaje extraordinario del dramaturgo dentro de un decorado que apenas cambia: la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo, actuando sobre los acontecimientos como una fuerza centrípeta. Con razón ha podido afirmar Michael Issacharoff que se puede suprimir

(7) Butor 1967, p. 51.

la trama en el texto dramático, los decorados, aun los parlamentos; incluso se puede abolir la idea tradicional de personajes y dejarlos en escena a manera de objetos; pero lo que no es posible es suprimir el escenario, es decir, abolir el espacio del género dramático (8).

De todo lo anterior se desprende la necesidad de partir de la perspectiva topológica para toda investigación sobre el teatro y para la puesta en escena. Errores de perspectiva en el estudio del género dramático, como el de visualizar la obra simplemente como script que deja a un lado el requerimiento esencial de la representación, bien pudieran neutralizarse con la observación sistemática del topos dramático en su amplia gama.

Por otro lado, la vertiente que ofrece la indagación del espacio es inmejorable para sorprender el vasto universo metafórico que se articula en el texto, pues es precisamente en el terreno de la simbolización donde puede localizarse la problemática espacial. Junto a la escala de valores sustentada por los parlamentos, el camino trazado por la fábula y la localización de núcleos en donde se satura el significado (9) es en la representación topológica donde se logra sorprender el modelo ideológico que sustenta el texto dramático. Como las imágenes, se bañan los diversos ámbitos del teatro de una afectividad preservada virginalmente, por la que las ideas de valoración social o de oposición política alcanzan su fuerza de persuasión.

La perspectiva espacial resulta, por eso, fecunda para analizar el Teatro español del Siglo de Oro, pues el género está formado por un conjunto de obras de una gran homogeneidad: un número reducido de temas (el honor, el amor, la religiosidad, el respeto irrestricto al rey, etc.),

(8) Issacharoff 1981, pp. 211 y ss.

(9) Cfr. lo que observo sobre el sitio privilegiado de los desenlaces en mi artículo Amezcua 1984, pp. 1-11.

unos personajes cuyos tipos resultan invariables (galán, dama, rey, gracioso, "barbas", etc.), unas situaciones comunes (dama en el balcón, duelo de galanes en la calle, dama vestida de hombre en los caminos, sorpresa del marido que llega, etc.) y finalmente, unos desenlaces coincidentes(10) Todo ello nos muestra un género sólidamente constituido cuyo código es posible determinar, pues las ideas han cristalizado en situaciones, personajes y ámbitos que pueden llegar a constituir verdaderos emblemas.

Hemos elegido un texto que reúne inmejorablemente la mayor parte de los tópicos aludidos, pero que es, a la vez, una obra maestra, entre otras cualidades, por la intensidad sostenida de principio a fin. El terror y la compasión logran ese estado catártico de que hablaba Aristóteles, quizá pocas veces obtenido en la Comedia nueva como se alcanza en El médico de su honra. Pareja a esa tensión dramática, las imágenes bullen en la obra, contagian su significado a objetos, personajes y espacios, maduran a lo largo del texto, para resolverse en el tercer acto en la sinestesia de un lenguaje auditivo y visual, corpóreo, por el que las ideas se ofrecen icónicamente: la mano ensangrentada, la prisión, la cédula de la puerta.

Para el estudio sobre el espacio en la obra calderoniana nos hemos valido de las más variadas opiniones y enfoques y de las disciplinas más diversas. En primer término, nos hemos apoyado en el procedimiento mostrado por Yuri Lotman en sus análisis de la poesía rusa (11). Para Lotman, el significado topológico forma una constelación, cuyo código es dado desentrañar. El espacio, para el investigador soviético, es un modelo en donde se proyecta la realidad social y la visión del mundo artista: "la estructura del espacio del texto

(10) Loc. cit. v. Reichenberger 1959, pp. 303-316.

(11) Lotman 1978, pp. 270-282.

--escribe-- se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial [...] De aquí la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial [...] Esta propiedad de los modelos espaciales reviste particular importancia para el arte" (12).

Agrega Lotman que "el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos de 'alto-bajo', 'derecho-izquierdo', 'próximo-lejano', 'abierto-cerrado', 'delimitado-ilimitado', 'discreto-continuo', se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: 'válido-no válido', 'bueno-malo', 'propio-ajeno', 'accesible-inaccesible', 'mortal-inmortal', etcétera" (13).

He seguido lo anotado por Lotman en varios puntos. En principio, y ya que la literatura en general es un "sistema de modelización secundaria" (14), el modelo saussureano de oposición binaria seguido por Lotman puede aplicarse a nuestro texto, no sólo porque es así como se articulan los significados culturales, sino porque según lo han revelado Dámaso Alonso y Edward Wilson --para no citar sino dos nombres eminentes (15)--, la disposición binaria constituye una ley de la construcción de la obra calderoniana. Es necesario, con todo, aclarar que no todas las oposiciones anotadas por Yuri Lotman pueden encontrarse en El médico de su honra;

(12) Ibid., pp. 270-271.

(13) Ibid., p. 271.

(14) Para Lotman, los sistemas de modelización secundaria como el arte son "estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural [...] No se debe entender 'secundario con respecto a la lengua' únicamente, sino que se sirve de la lengua natural como material [...] Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua" Ibid., p. 20

(15) Dámaso Alonso llama a este procedimiento calderoniano "correlación bimembre" o "correlación por dualidad". v. Alonso 1976, pp. 109-175. Wilson 1946, pp. 61-78.

como cada texto particular, la obra elegida posee su propia estructura y, en consecuencia, organiza su mundo semántico de acuerdo a unas opciones de la gran variedad que prevé el paradigma topológico cultural.

También de Lotman proviene mi noción de modelo, cuya definición, si bien no es precisada en un lugar determinado, es posible rastrear en las páginas de su Estructura del texto artístico. Me parece que, en principio, el investigador ruso tiene en cuenta para ese concepto, no tanto la noción aristotélica de mimesis como la de estructura cultural, según la maneja el estructuralismo --por ejemplo, la definición que Lévi-Strauss da del término (Lévi-Strauss 1968, pp. 251-252)--; antes que aventurar una definición exacta, adelantaré algunos rasgos que se han revelado esenciales del concepto de modelo:

- a) Es una elaboración abstracta independiente de la realidad, pero que
- b) reproduce rasgos esenciales de esa realidad;
- c) constituye un sistema, y por tanto, su organización implica que una modificación en uno de sus elementos redundará en una modificación en los demás y en el sistema; de la lectura de Lotman se desprende que
- d) no es necesario que el modelo haya sido construido deliberadamente por la sociedad y la cultura; y
- e) el modelo "al reproducir un acontecimiento aislado, reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo" (16).

Asimismo, he tenido en cuenta las sugerencias de una

(16) Lotman 1978, p. 269 passim. Los subrayados, siempre que no se anota lo contrario, son míos.

ciencia recién surgida, la Proxémica, bautizada así por Edward T. Hall (17), quien desde el ángulo antropológico, estudia el comportamiento del hombre con el espacio --el problema del espacio social en diferentes culturas; la noción de territorio como esfera personal; la percepción humana del espacio; los diferentes tipos de distancia entre los hombres, etc. Hay, ciertamente, unas raíces fincadas en la Naturaleza --como lo demuestran sus observaciones con animales-- que elabora después la cultura para distribuir axiológicamente los espacios. Junto a estos textos fundamentales, otras obras me han proporcionado valiosas ideas sobre la relación del espacio y la amplia gama de posibilidades que ofrece la cultura. Por ejemplo, las sagaces observaciones de Bachelard sobre la homología del cuerpo y la casa, sugeridas en el libro que el autor dedicó a los asuntos espaciales (18). El problema del contacto humano, de la distancia humana que se establece entre los

-
- (17) Hall 1979, p. 6: "He acuñado la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración de la cultura". Para una discusión, desde el ángulo de la comunicación, de las ideas de Hall, cfr. Judith Friedman Hansen. "Proxemics and the interpretative process in human communication", Semiótica, 17: 1976, núm. 2, pp. 165-179. Es de hacer notar la abundante bibliografía con la que hoy contamos sobre los diferentes aspectos del espacio. No puedo detenerme a enumerar las obras al respecto, pero es necesario citar algunas de las que me he servido a lo largo de mi investigación: las investigaciones de Mircea Eliade sobre los caracteres del espacio sagrado (Eliade 1979), las interpretaciones axiológicas del espacio en el análisis de los mitos, realizadas por Lévi-Strauss en materiales recogidos en las tribus indígenas del Brasil (Lévi-Strauss 1972a, pp. 81 y ss. y Lévi-Strauss 1972, pp. 284-294 passim). El análisis hecho a propósito del espacio en el cine por Jean Mitry me ha revelado problemas epistemológicos que yo no había tomado en cuenta (Mitry 1978, pp. 292 y ss.).
- (18) Bachelard 1975, sobre todo caps. I, II y IX.

seres, y en general la visión táctil del cuerpo, ha dado lugar a toda una visión psicoanalítica del espacio y el hombre; estas nociones han ayudado a conformar mi visión topológica, notablemente El contacto humano de A. Montagu y F. Matson (19).

Por último, el artículo de Michael Issacharoff (20), me ha aclarado muchos puntos de la conformación topológica en el campo específico del teatro. Hasta ahora y que yo sepa, la labor de este investigador es el intento más serio de sistematizar el estudio del espacio teatral. Issacharoff comienza por destacar la importancia de esta vertiente de análisis en la investigación dramática, ya que la escena es un elemento necesario para que se realice el fenómeno del teatro. Por este camino, Issacharoff distingue entre espacio mimético --aquel que sólo se muestra en el escenario-- y el espacio diegético --el que sólo aparece en los parlamentos, pero que la escena no reproduce--, lo que correspondería a la diferencia de Wayne C. Booth entre showing y telling, respectivamente (21). También, desde otro ángulo, Issacharoff distingue en el teatro tres áreas principales espaciales:

- 1) El espacio teatral (el diseño arquitectónico del edificio),
- 2) El espacio del escenario (el escenario y la escenografía), y
- 3) El espacio dramático (el espacio como es usado por un dramaturgo particular).

Sin embargo, bien pronto desecha el investigador los dos primeras áreas, ya que su estudio "is essentially of an historical, sociological or descriptive bent and deals, in the

(19) Montagu A. y F. Matson 1983.

(20) Issacharoff 1981, pp. 211-224.

(21) Ibid., pp. 215-216.

same way as histories of literature with their emphasis on the genesis of works, with parameters that are somewhat postivist in scope" (22). Así, según Issacharoff, el estudio de los topos dramáticos es sincrónico y dinámico(23), y aunque llega a afirmar que este estudio debe incluir "any or all of the following: decor, properties, costumes and/or the body of the actor", termina por admitir que

The crucial problem is how to approach the study of dramatic space. It is manifestly the most elusive of the three spaces of the theatre. In contrast to a theatre building that can be visited, revisited, photographed and studied at leisure, the semiotic space in drama is ephemeral by definition. Even photographs or other visual reproductions of a performance can only provide disparate and incomplete elements, and their effect is normally to render static a dynamic reality. The semiologist of the theatre is thus obliged to start out with the written documents we normally have for most (though by no means for all) theatre productions: the script (24).

En mi estudio sobre El médico de su honra he partido del texto calderoniano porque, además de la poderosa razón práctica aludida por el investigador, es evidente para mí que la representación de una obra es ya una lectura --es decir, una toma de partido-- dada por la elección del director; ello no implica, sin embargo, desdentrarse de la instancia de la

(22) Ibid., pp. 211-214.

(23) "It is synchronic, since it specifically excludes from consideration the history or sociology or previous performances [de la obra que se estudia]; it is dynamic, since [literatura] entails an attempt to study the mechanism of space, from one scene to the next, as well as the relations linking space to the other constituent elements of performance". Ibid., p. 214.

(24) Loc. cit. En cuanto a si el estudio del espacio cumple o no como sistema semiótico, Michael Issacharoff se sirve de los cuatro requisitos dados por Benveniste (Benveniste 1974, pp. 43-46), a saber: a) un modo de operación; b) un dominio de validez; c) un número limitado de signos; d) una relación entre los signos que les conceda una distinta función a cada uno. Issacharoff concluye, por tanto, que el estudio del topos dramático llena los requisitos de un estudio semiótico. Issacharoff 1981, p. 20.

representación, ni concebir la obra dramática como un puro texto escrito; en nuestras reflexiones, los problemas de la escenificación, como se verá, ocupan parte fundamental de nuestra visión, de suerte que un deslinde previo de los espacios de representación se impone previamente a fin de descubrir cómo han de moverse los personajes sobre el tablado y qué significa una "anomalía" en la precisión del espacio. Dicho de otra manera, la definición del espacio mimético implica ya una organización semántica que resulta central para nuestro estudio. A este respecto, es preciso destacar que aunque el trabajo no parte primordialmente de la puesta en escena de El médico de su honra, la escenificación que ayudamos a montar (25) nos ha revelado un sinnúmero de aspectos que la lectura del texto apenas mostraba; el enriquecimiento de la visión de la obra fue muchas veces originado por la observación de la puesta en escena.

La orientación que sigue el trabajo no es nuevo, en estricto sentido, dentro de la investigación del Teatro español del Siglo de Oro. Aquí y allá pueden encontrarse luminosos atisbos sobre la simbolización del espacio en Casaldueiro (26), J.E. Varey (27) o en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (28), para no citar sino algunos de los ejemplos más relevantes. Un poco más recientemente, María Grazia Profeti ha incluido el

(25) La obra fue puesta en escena por Sylvia Corona en la Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa) durante el mes de junio de 1980; quien esto escribe asesoró el aspecto literario de la producción y colaboró con algunas ideas en su escenificación.

(26) v. "Lope de Vega: Fuenteovejuna", "El desenlace de El burlador de Sevilla" y "Sentido y forma de La vida es sueño", los tres ensayos en Casaldueiro 1967, pp. 41-45, 136-138 y 170-181, respectivamente.

(27) Varey 1973, pp. 315-317.

(28) Durán, y González Echevarría 1971, pp. 201-209

tema en su estudio de El caballero de Olmedo de Lope (29), y ha llegado a conclusiones similares a las mías en cuanto a la oposición genérica y sexual de la distribución adentro/afuera. La originalidad de este trabajo estaría, en todo caso, en la propuesta de un estudio sistemático de la varia problemática topológica en un género caracterizado por la especificidad espacial, además de todo aquello que una visión como la nuestra pueda incorporar al estudio de El médico de su honra.

(29) Profeti 1981.

PRIMERA PARTE: El espacio y los objetos.

1.1. El espacio respetable.

Aunque no nos hemos propuesto tratar el espacio desde el punto de vista exclusivo de la representación teatral, es importante iniciar el estudio echando un vistazo a la distribución de los escenarios que presenta la obra. Albert Sloman ha hecho una relación de escenas según el lugar en el que ocurren los acontecimientos (1): el esquema resulta incompleto, pues deja fuera lugares importantes que no debieran soslayarse (como el camino y el jardín), o bien deja de anotar cambios de escenario que son reveladores. Por tanto, damos en seguida nuestra propia ordenación (2):

Jornada I

1. Camino frente a la casa de campo de don Gutierre.
2. Interior de la casa de campo de don Gutierre.
3. Interior del Palacio Real, en Sevilla.

Jornada II

1. Jardín de la casa de campo de don Gutierre.
2. Palacio Real, en Sevilla.
3. Jardín de la casa de campo de don Gutierre.

Jornada III

1. Interior del palacio real, en Sevilla.
2. Casa de don Gutierre en Sevilla.
3. Calle de Sevilla.
4. Casa de don Gutierre en Sevilla.
5. Calle de Sevilla.
6. Calle de Sevilla, frente a la casa de don Gutierre.

(1) Sloman 1969, pp. 21-22:

- Act. I: 1. Outside Sevilla: husband's house.
2. Sevilla: Royal Palace.
- Act. II: 1. Outside Sevilla: husband's house.
2. Sevilla: Royal Palace.
3. Outside: Sevilla
- Act. III: 1. Sevilla: Royal Palace.
2. Sevilla: husband's house.
3. Sevilla: streets.

(2) Cito El médico de su honra de Calderón por la ed. de C. A. Jones: the Dolphin Book, Oxford, 1976. En adelante referiré la jornada en primer término, en romanos, y en seguida los versos, en arábigos. Citas de otras obras siguen el mismo procedimiento; cuando las ediciones de ellas no registren la numeración de versos, se cita la jornada, siempre en romanos, e inmediatamente las páginas en números arábigos. Los subrayados son siempre míos, salvo aclaración contraria.

El esquema anterior nos deja ver la mayor frecuencia con que se dan en El médico los espacios cerrados, interiores -jardín e interior de la casa de don Gutierre fuera de Sevilla, interior de la otra en Sevilla, interior del palacio-, opuestamente a los lugares abiertos -camino y calle-, en donde, además, las escenas son en general, salvo la última, más breves. Esa oposición, es reveladora de las ideas que se manejan en la obra. En las dos casas de don Gutierre ocurren los acontecimientos más importantes de la trama: el reconocimiento entre Mencía y el infante, la intromisión secreta de éste, que compromete a la dama, el descubrimiento de la daga por el marido, la entrada furtiva de don Gutierre haciéndose pasar por el otro, el descubrimiento de la carta delatora por don Gutierre, y finalmente, la muerte de Mencía a manos del sangrador traído a la casa por el propio marido. La casa, por esta razón, es el sitio central de la obra (3). Le sigue en importancia el palacio, pues dentro de él suceden también hechos fundamentales: allí, Doña Leonor se queja de don Gutierre ante el rey, el hidalgo es puesto en prisión; éste descubre que la daga encontrada corresponde al infante, doña Leonor rechaza la oferta de matrimonio de don Arias, don Gutierre se querrela de don Enrique ante el rey, y por último, es en ese lugar donde don Enrique hiere en la mano a su hermano.

La distribución del número de versos que corresponden a cada espacio es la siguiente:

Casa	938 + 570 (del jardín)	= 1,508 versos
Palacio		1,184 versos
Calle		217 versos
Camino		44 versos
	Total	<u>2,953 versos</u>

(3) Por eso resulta desproporcionado el juicio de Montesinos (1951, p. 16), para quien "en el Teatro español, la vida familiar aparece apenas indicada. El héroe vive fuera de casa, y en su casa misma, las sollicitaciones de la vida de fuera son tan fuertes que casi nunca lo vemos en un círculo íntimo".

Aunque no aparecen en la obra otras casas representadas miméticamente, en el plano diegético se refiere la de doña Leonor, en donde también ocurren hechos fundamentales (la relación entre ella y la dama, las entradas y salidas del caballero, la atrevida estancia de don Arias en la casa y su escape repentino). La casa, según estos hechos, cobra una extraordinaria importancia en la trama, al grado de que ese espacio se vuelve portador de las ideas fundamentales sobre la familia y la sociedad. Iniciaremos, pues, nuestro estudio sobre el espacio analizando ese territorio, así como recogiendo las alusiones a objetos y ámbitos conectados con él.

Como se presenta en la obra, la casa es el lugar asociado a la mujer. Contrariamente al movimiento de los varones, quienes transitan por los caminos, van a palacio, entran y salen de casa de don Gutierre, doña Mencía permanece en su casa; sólo se permite descansar un poco en el jardín de su quinta, pues a ella le está vedado, a lo que parece, circular por espacios exteriores. La idea del gineceo contamina la casa toda, de suerte que ésta viene a ser el lugar propio de la esposa, el lugar que debe estar cerrado al peligro exterior, el recinto donde se guarda el honor de la mujer, y con él, el del marido. O el del pretendiente, pues doña Leonor plantea una variación de esta idea: una vez que don Gutierre le ha dado palabra de matrimonio, acepta recibirlo dentro de ella; en ese momento, la dama debe cerrar las puertas a cualquier otro hombre, pero como comete la imprudencia de recibir a don Arias, don Gutierre ve deshonorada a la dama y rompe su palabra de matrimonio. Es importante anotar que en el texto, la promesa de matrimonio equivale a las bodas; el pretendiente y el marido reciben por ambos actos -la palabra concedida o el matrimonio celebrado- derecho sobre la mujer y sobre la casa:

Doña Leonor: Dióme palabra que sería mi esposo;
que éste de las mujeres es el cebo
con que engaña el honor el cauteloso
pescador, [...].
Con esta libertad entró en mi casa.
(I, 649-657).

Leonor, que en muchos aspectos es una figura tan opuesta a Mencía, como habremos de ver (Infra, 2.7.1), debe, como Mencía,

guardar el honor en su casa; si va a la corte y sale a la calle, es porque la razón de su deshonor la lleva a realizar estos movimientos. Cuando llega a la corte, es para pedir justicia al rey a causa de que su honor ha sido mancillado por don Gutierre; al salir a la calle, lo hace muy de mañana para ir a misa "porque ninguno me vea/ en Sevilla, donde creca/ que olvido la pena mía./ Mas gente hay aquí. ¡Ay Inés!" (III, 746-750). La mujer no debe salir de su casa; una mujer deshonrada, mucho menos. Se destaca de esta manera la asociación casa=mujer, en la que insistiremos más tarde (Infra, 1.3.1).

Si la entrada de hombres extraños a la casa significa el deshonor, la mujer, por tal motivo, no debe abrir la puerta a nadie que no sea el hombre de la casa (marido o pretendiente). Los personajes que violan esta importante ley del código matrimonial conocen el peligro que representa su conducta para el honor de ese espacio, por lo cual se disculpan con palabras de ellos mismos o de sus servidores:

Don Diego. En las casas de los nobles
tiene tan divino imperio
la sangre del Rey, que ha dado
en la vuestra atreuimiento
para entrar desta manera.
(I, 77-81).

Da. Mencía. ¿Qué es esto?
D. Enrique. Un atreuimiento
a quien es bien que disculpen
tantos años de esperanza.
(II, 61-63).

D. Arias. [...] y en casa entré
de Leonor (atreuimiento
de enamorado), sin ser
parte a estorbarlo Leonor.
(I, 960-963).

D. Gutierre. [...] Mi bien, yo soy: ¿no me conoces?
Da. Mencía. Sí, señor; que no fuera
otro tan atreuido...
(II, 896-898).

La recurrencia de la palabra atrevimiento, y sus variantes, no sólo indica que se ha quebrantado una ley de la cortesía; la reiteración en esos momentos cruciales va más allá e indica la inviolabilidad del territorio conyugal.

Ya se ve que el espacio de la casa es un lugar intocable. Los demás varones deberán respetar los límites de ese recinto, en donde se encuentran simbolizadas las leyes sagradas del matrimonio y el honor del marido. Así, don Arias (4), quien obró ligeramente al entrar en casa de doña Leonor siguiendo a otra dama, de pronto se da cuenta de lo peligroso de su conducta, "y a la voz/ de marido, me arrojé/ por el balcón" (I, 973-975). Y don Enrique, después de haber entrado subrepticamente al jardín de Mencía, igualmente percibe la problemática situación al oír que llega don Gutierre:

Da. Mencía. Don Gutierre es éste, ¡Ay Dios!
D. Enrique. ¡O qué infelice nací!
Da. Mencía. ¿Qué ha de ser, señor, de mí,
si os halla conmigo a vos?
D. Enrique. ¿Pues qué he de hacer?
Da. Mencía. Retiraros.
D. Enrique. ¿Yo me tengo de esconder?
Da. Mencía. El honor de una mujer
a más de esto ha de obligaros.

(II, 127-134).

(4) Por ahora sólo menciono algunas trasgresiones al espacio conyugal; pero hay tal abundancia de entradas y salidas, de ocultamientos y huídas en las sombras -representados y aludidos en los parlamentos del texto- que el tema precisa de ser analizado detenidamente. Wardropper ya veía con acierto que en cuanto a estos recursos de entradas, escondites y huídas, "dramáticamente hablando, hay poca diferencia entre una comedia de capa y espada y un drama de honor, porque en ambos se utilizan los mismos trucos y motivaciones. Ambos géneros dramáticos se basan en la ocultación de los motivos, en escuchar detrás de las puertas, en el disfraz de la identidad, en toda clase de confusión". Wardropper 1976, p. 589. Subrayado del autor.

Además de relacionarse con el honor de la mujer, la huida de los transgresores del espacio conyugal tiene vinculación inmediata con el marido. Ya lo expresa don Enrique al ocultarse: "no he sabido/, hasta la ocasión presente/, qué es temor. ¡O qué valiente/ debe de ser un marido" (II, 143-146). Pero no se trata aquí de miedo a la lucha con el esposo de la dama, pues en nuestro texto ninguno de los personajes transgresores --el infante y don Arias presentan visos de tenerlo. Se trata de otro temor, de tipo psicológico, quizá, pero sobre todo de índole moral. Los personajes se saben violadores de un espacio que debe ser ajeno a las veleidades eróticas, por lo cual se sienten culpables; frente al esposo que entra y sorprende al otro en su casa, ninguna calidad, ningún rango social es mayor. En ese momento desaparecen toda temeridad y todo impulso sexual, el linaje y los atributos sociales de superioridad: sólo está allí el transgresor sorprendido in fraganti, que se sabe culpable ante la llegada repentina del señor de ese territorio.

El asunto es más claro en don Enrique, perteneciente a la familia real y, por otro lado, poco escrupuloso ante las normas éticas del hogar. En principio resulta sintomático que la caída del caballo --tópico de la pasión desgobernada y elemento que adelanta la catástrofe, como lo ha señalado Valbuena Briones (5) ocurra frente a la casa de Mencía; al recuperar el sentido y enterarse de que la dama está casada con don Gutierre, la desazón del infante es tal, que intenta marcharse apresuradamente de la quinta. Una y otra vez, Mencía primero y después don Gutierre le piden permanezca allí hasta restablecerse, pero él insiste repetidamente en irse:

D. Enrique. Don Arias, dame un caballo;
dame un caballo, don Diego.
Salgamos presto de aquí.

D. Arias. ¿Qué decís?

(5) Valbuena Briones 1976, pp. 694-713. También v. Wilson 1976, pp. 287-292.

D. Enrique.

Que me deis presto

un caballo

[...]

Estáse Troya ardiendo,
y Encas de mis sentidos,
he de librarlos del fuego.

[...] la caída

no fue acaso, sino agüero
de mi muerte; y con razón,
pues fue divino decreto
que viniese a morir yo
con tan justo sentimiento
donde tú estabas casada.

[...]

y no fue sino que al ver
tu casa, montes de celos
se le pusieron delante,
porque tropezase en ellos

(I, 235-264)

Y aunque la grandeza
desta casa fuera aquí
grande esfera para mí,
[...] no me puedo detener

(I, 351-355)

Hay en don Enrique un miedo irracional a la casa, expresado en su imperioso impulso de marcharse de allí y cristalizado en las imágenes hiperbólicas de los "montes", de la casa en llamas. En su actitud pudiera haber celos, pero también en todo ello destaca una prevención por ese territorio que ha revelado repentinamente su carácter intocable al darse a conocer el matrimonio de Mencía. Por lo pronto, el infante no volverá a presentarse en ese lugar cuando se halle en él el marido, ni a la luz del día e inocentemente; cobrado el temor, el personaje, sigilosamente, de noche, ayudado por Jacinta, encubierto por las sombras y las "verdes hojas" del jardín, penetra en el recinto conyugal. Ya está allí; "Calla, calla", dice a Jacinta, "no pronuncies / otra razón, porque temo / que los vientos nos escuchen" (II, 18-20).

Como se verá en los ejemplos que hasta aquí hemos aducido, la referencia a un sinnúmero de ideas cobra cuerpo en el término casa. Hasta qué punto en la obra se piensa en el honor como espacio físico se puede observar en las palabras del rey. "El honor

-dice- es reservado / lugar donde el alma asiste". Y agrega, re-
prendiendo al infante por la ligereza con la que ha actuado al
pretender a Mencía y entrar en su casa: "Si a la enmienda / vues-
tro amor no se apercibe, / dejando vanos intentos / de bellezas
imposibles, / donde el alma de un vasallo / con ley soberana
vive" (III, 147-158).

El honor halla, pues su espacio en la casa. Es el lugar don-
de encuentra su realización la separación personal del hombre
respecto a los otros; es su territorio infranqueable (6). El
honor significa asimismo una distancia entre la fuente de ese
bien -la mujer- y los demás hombres; si esa distancia es respe-
tada puede conservarse la opinión; pero si -como ocurre en nues-
tro texto- no lo es, sobreviene el deshonor. El varón del teatro
español, como diría Eduard T. Hall, pertenece a la "especie de
contacto", pero la mujer se revela como un animal "de no contac-
to" (7). Ella, sobre todo, debe poner distancia al peligro del
contacto con otros varones que no sean el señor de la casa; la
medida de esa distancia la dan las paredes de la casa.

Por la asimilación de la mujer y la casa, ésta adquiere par-
ticularidades femeninas y una connotación de guardadora del honor
del hombre; sus caracteres ante el varón extraño revelan en el
honor un significado sexual. El que un extraño trascienda los
umbrales de la casa conyugal es ya un acto de adulterio, y los

(6) Escribe Pitt-Rivers (1979, p. 125) que el hecho de que en la
sociedad mediterránea "los insultos más graves que pueden di-
rigirse a un hombre no se refieren a él mismo, sino a las mu-
jeres de su familia", evidencia la responsabilidad que le ca-
be del comportamiento de las mujeres de la casa, y agrega:
"es como si el honor fuera de la casa estuviese exonerado
hasta cierto punto de las obligaciones morales que siguen
siendo exclusivas del aspecto interior o femenino de la vi-
da". v. también Ibid., p. 178.

(7) Para Hall (1979, pp. 21-22), las especies de contacto en su vida social
"se apiñan y buscan el contacto físico entre sí", en tanto que las de no
contacto "evitan por completo tocarse", y añade que las especies de no
contacto son "más vulnerables a las tensiones estresantes que ejerce el
apiñamiento. Es cierto que todos los animales de sangre caliente empiezan
a vivir por la fase de contacto. Esta fase es sólo temporal en las muchas
especies de no contacto, porque los hijos la abandonan en cuanto dejan a
sus padres y empiezan a vivir por su cuenta".

personajes transgresores de la obra de Calderón lo saben muy bien, de ahí su miedo. Don Arias en la casa de doña Leonor (I, 953-977), y don Enrique en el jardín de Mencía (II, 1-315) demuestran esta idea. El espacio de la casa por su naturaleza intocable y sagrada, y por sus vínculos con lo sexual, llega a ser tabú (8). Así, lo valioso y lo moralmente reprobable resultan polos de la misma categoría ontológica del lugar de honor.

Hasta ahora no hemos mencionado sino lugares comunes que sabemos no sólo pertenecientes a la España del Siglo de Oro (9), sino a toda una forma cultural de concebir las relaciones conyugales. La civilización patriarcal es algo que no está tan lejos de nosotros que pueda parecernos extraña. Esta primera indagación, sin embargo, por más gratuita que pueda parecer, nos servirá para iniciar nuestro estudio, pues es la base ideológica de la sociedad del tiempo de Calderón. Pero, como espero demostrar, el dramaturgo se aleja de esta concepción básica y descubre una serie de implicaciones terribles del hogar tradicionalmente regido por la ley del honor. Y éste es un hecho que cada día resulta más evidente desde que lo expresaron los investigadores de la Gran Bretaña (10).

(8) Cfr. Freud 1980, pp. 37-39.

(9) Sobre el confinamiento de la mujer a la casa, y su oposición al mundo exterior masculino en el teatro español del XVII, V. lo que escribe María Grazia Profeti respecto a El caballero de Olmedo de Lope de Vega, en donde aparece "la mujer, inmóvil y encerrada en un espacio delimitado, el hombre, al cual pertenece el exterior, en movimiento" (Profeti 1981, pp. 28-29). En la actual cultura popular, la idea ha llegado a cristalizar en refranes y frases proverbiales: "La mujer, en su casa y con la pierna quebrada"; se llama "mujer de la calle" a la prostituta, en oposición a la "mujer de su casa". El refrán citado era ya conocido a comienzos del siglo XVII, como lo muestra el entremés El borracho de Quiñones de Benavente (1965, p. 45) y El Quijote (II, 49, p. 398).

(10) Cfr. Wilson 1951, Parker 1976, Sloman 1969, p. 34 y ss., y Entwistle 1950, para no citar sino algunos ensayos fundamentales.

1.2. La casa, la llave, la daga.

Como dijimos anteriormente, sólo el marido o el pretendiente pueden entrar en el ámbito cerrado de la casa. La cualidad de la casa como una propiedad del marido no debe soslayarse: el edificio es también lugar del que emana el honor por ser sinónimo de riqueza material.

Aunque la casa sea el sitio por excelencia de la mujer, el "dueño" de la casa y el "señor" del destino de la esposa, es el marido. No resultará extraño, por tanto, que Mencía declare su condición de siervo de don Gutierre (II, 215-222).

Don Gutierre posee honra, entre otras cosas, porque posee bienes: una "quinta" y una casa en Sevilla donde lleva a Mencía "adonde todo lo goza [ella] / sin que nada a nadie envidie" (III, 105-106). Tiene criados que demuestran un tren de vida con lujos: Coquín, su escudero, y Silvia, Teodora y Jacinta, quienes sirven a su esposa; la holgura económica le permite ofrecer como regalo al infante un soberbio ejemplar de yegua (I, 427 y ss.), pues don Gutierre tiene otros caballos (I, 123-124, por ejemplo). Don Gutierre es, como puede verse, un hombre de considerable fortuna⁽¹¹⁾ Además, es un hombre honrado por su linaje; es hidalgo ("un ilustre caballero", lo llama Mencía; "caballero [...] que [...] sabrá [...] cumplir muy bien sus obligaciones", afirma doña Leonor), y quizá también pretende que es de limpio linaje (I, 218 y II, 804-808, Infra, 1.6.3).

La mujer, por obra de la analogía a que aludimos anteriormente, es como la casa, una propiedad del señor; Mencía no se siente la dueña de ese territorio, y así, cuando don Enrique le pregunta

(11) "Just as Puritan made wealth a sign of God's benevolence toward him, so the Spaniard conceived of his dignity in terms of the external signs of his status. A rigorously structured society may, consciously or unconsciously, develop a series of signs which other societies or other times find absurd", establece Frank P. Casa (1977, pp. 10-11).

"¿Sois vos el dueño desta casa?", Mencía responde: "No señor; / pero de quien lo es sospecho / que lo soy" (I, 214-217); de igual manera que los objetos, que los caballos (y en la obra se asocia el significado 'pía' con el de 'mujer' I, 427-494, Infra, 1.3.1) y las dos casas, Mencía es un atributo de don Gutierre-esposo, más que un ser con voluntad propia --"ni para sentir soy mía" (I, 139), llega a decir la dama. Como a un caballo al que hay que matar cuando se le rompe una pata, Mencía debe morir cuando "enferma" su honor (12).

En este mundo de propiedades, la mujer, desde otro punto de vista, es también, como receptáculo del honor masculino, sinónimo del arca familiar (13), su más caro tesoro; por eso se llama a la esposa "sol" y "planeta mayor" (Infra, 2.1.2).

Considerada como 'casa' o como 'arca', la mujer repite como símbolo corporal del honor cualidades de recinto cerrado de sus rasgos sexuales específicos. En El médico se alude en varias ocasiones a la llave, el objeto que abre las puertas de ese espacio; pero la llave sólo puede ser usada por el marido (o por el hombre con quien la dama está comprometida). Cuando finge que acaba de llegar a su casa, don Gutierre menciona la llave; primero como ladrón, como transgresor, ha afirmado al llegar que "las tapias de la huerta / salté, porque no quise por la puerta / entrar" (II, 859-861); pero después, vuelto a su papel de marido, responde, fingiendo nuevamente, que "de esa huerta / con la llave que tengo, abrí la puerta" (II, 967-968) (14).

(12) Cfr. M. Pidal 1964, pp. 147-153; Correa 1958, pp. 103-197. Afirma Pitt-Rivers (1979, p. 124): "podemos decir que el honor masculino es agresivo y el honor femenino vulnerable".

(13) Pitt-Rivers (Ibid., p. 70) ve a la mujer como administradora de los bienes del marido; la esposa "se queda en el pueblo cuando el hombre se va a trabajar y, por esa razón, se queda con la llave del arca familiar".

(14) Al sospechar de su esposa, don Gutierre comienza a reflexionar en la venalidad de las sirvientas, pues "el oro es llave maestra / que las guardas de las criadas / por instantes nos falsea" (II, 622-624).

De una connotación sexual original en el inconsciente, la llave, por su forma y por ser complemento siempre presente de la acción de abrir espacios cerrados, se convierte en la obra en elemento sintomático dada su continua mención. A diferencia de otros elementos igualmente reiterados de la simbología masculina -la daga, el caballo-, la llave carece de función dramática en el texto: no aparece como aquéllos en forma de objeto dentro de la trama (no hay una llave 'instrumento para abrir' en la fábula). Su recurrencia, entonces, indica un carácter plenamente metafórico, sin referente en la serie de acontecimientos (15); su carácter simbólico, por ello, aparece en pureza, así como también su necesidad semántica en el texto. Su rasgo fálico, simplemente, no pudo sino manifestarse para saturar -reforzar- la significación densamente masculina que respira la obra.

La connotación sexual de la llave es evidente en palabras de don Enrique (16), cuando narra a don Gutierre la supuesta traición cometida por un amigo al quitarle la dama; el relato de don Enrique es una reducción del triángulo amoroso (Infra, 2.4):

Yo he tenido
un amigo tal, que ha sido
otro yo [...]
A éste en mi ausencia fié
el alma, la vida, el gusto
en una mujer. ¿Fue justo
que, atropellando la fe
que debió al respeto mío,
faltase en ausencia? [...]
Pues a otro dueño le dio
llaves de aquel albedrío:
al pecho que yo le fío,
introdujo otro señor;
otro goza su favor.
(I, 378-394).

(15) Cfr. Issacharoff 1981, pp. 216-218.

(16) Al analizar la teoría de la representación de Freud, Gerard Mendel (1975, pp. 330-332) se sirve del ejemplo por demás frecuente de la analogía "entre el juego de una llave en la cerradura y el acto sexual", y llega a trazar un complejo esquema paramostrar los procesos distintos de la psicosis y la neurosis. Pero la llave, como veremos más adelante (Infra, 1.6.2), es también atributo del carcelero.

El marido o el pretendiente, como único poseedor de la llave, puede abrir cuando quiera el lugar del secreto; pero también debe cerrar cuando sale de casa y cuando "cubre con tierra su deshonra": "¡Que así me ataje / el cielo, que con la muerte / deste hombre [Ludovico] eche otra llave al secreto!" (III, 601-604), exclama don Gutierre.

A la luz del significado genérico y sexual de la llave hay que interpretar las entradas y salidas de los hombres a las casas que hemos anotado arriba.

En ambos casos -el de don Gutierre y el del infante en el parlamento citado-, los portadores de la llave son los legítimos señores del espacio en que vive la mujer, o al menos, ellos así se visualizan. Gutierre, cuando entra furtivamente a su casa, tomando el rol del otro (ladrón, amante), no puede entrar llanamente por la puerta y usar la llave: por eso penetra en el jardín saltando las tapias. Frente a Mencía, sin embargo, Gutierre, descubierto, debe fingir que, como hombre de bien, como marido, ha entrado sirviéndose de la llave. Por su parte, el infante se ha sentido "dueño" ya -aunque sólo sea pretendiente- del albedrío y del 'pecho" - es decir, del espacio femenino- de la mujer a la que pretendió; por tal motivo, censura al "amigo" que ha dado a otro las llaves de ese recinto. La llave, además de ser atributo sexual masculino, resulta ser símbolo del "hombre de la casa".

Pero si el símbolo de la llave es un rasgo del señor, pretendiente o marido, otro símbolo igualmente masculino, la daga, aparece en El médico con frecuencia mayor. Su importancia, contrariamente a la llave, es tanto simbólica como dramática --o como diría Issacharoff, tanto mimética como diegética (17)--, puesto que la daga aparece como objeto decisivo en varios episodios importantes de la obra, de los cuales vale la pena destacar como el mayor la muerte de Mencía, desangrada por el instrumento

(17) Issacharoff 1981, pp. 216-217.

de Ludovico (18).

La daga que don Enrique deja olvidada en casa de Mencía llega a cobrar una importancia tal, que se vuelve prueba decisiva de la infidelidad de la esposa a los ojos de su marido. Desde el primer momento, cuando don Gutierre aparece en escena saliendo de la recámara de la mujer con la daga en la mano, el objeto revela sus caracteres de peligro; asimismo, la necesidad de ocultarlo a los ojos de los demás -sobre todo a Mencía-, se muestra como rasgo del puñal, particularidad que habrá de conservarse hasta el fin de la trama:

Toda la casa vi yo;
pero en ella no topé
sombra de que en verdad fue
lo que a ti [Mencía] te pareció.
(Ap. Mas es engaño, ¡ay de mí!,
que esta daga que hallé, ¡cielos!,
con sospechas y recelos
previene mi muerte en sí:
mas no es esto para aquí).
(II, 337-345).

Un momento después, el signo de anticipación de la muerte que la acción de don Gutierre ha dado al instrumento ("previene mi muerte en sí"), habrá de cobrar cuerpo dramáticamente; ante el abrazo de su esposo, Mencía descubre la daga en la mano del otro. El temor de haber sido descubierta, la culpa de la infidelidad, la llevan a imaginar que don Gutierre va a matarla. Y es

(18) Aquí no resulta significativo definir si Ludovico desangra a Mencía con la misma daga abandonada por el infante, pues el nivel en el que ahora nos movemos es el de la significación de los objetos, no el de su simple funcionalidad en el desarrollo de la trama. En este sentido, lo que abordamos sobre la muerte de Mencía no es un problema a nivel de la anécdota, sino el significado 'instrumento que hiere' que le da muerte a la mujer, cualquiera que éste sea, destacado por la reiteración. Sin embargo, Sloman (1969, p. 18) piensa que la misma daga de don Enrique es la que da muerte a Mencía. Por su parte, Cruickshank (1973, p. 58) afirma que "this dagger [is] the direct cause of Mencía's death". También Frances Exum asienta que 'Mencía's unfinished letter to Henry and Henry's own dagger are concrete agents in the prophecy of death for Mencía and king Peter' (Exum 1977, p. 5).

de don Enrique y evidencia, en fin, su oculto deseo muy cercano al estupro. La daga, un objeto traído de fuera a la casa, anuncia la "muerte", por el deshonor que causa en el recinto sagrado de la familia; pero en la obra, también, ocurre una muerte física, y por ello, la muerte de Mencía habrá de sobrevenir cargada de los violentos rasgos del crimen sexual.

Por otro lado, además, la escena de Mencía aterrada frente al marido que esgrime el puñal en su mano, tendrá su correspondencia con aquella en donde el rey, perdida la compostura por el temor, grita al ver su propia sangre derramada por el hermano:

¿qué hiciste,
traidor?[...] ¿De esta manera
tu acero en mi sangre tiñes?
¿Tú la daga que te di
hoy contra mi pecho esgrimes?
¿Tú me quieres dar la muerte?
[...]

¿Tú a mí
te atreves? ¡Enrique, Enrique!
Detén el puñal, ya muero
(III, 217-227).

La daga, pues, en esta escena es sinónimo de 'traición' para el rey, dato que la historia había demostrado, pues, en efecto, don Pedro hubo de morir apuñalado a manos de su hermano en Montiel.

Calderón parece darse cuenta de que el término puñal estaba diciendo ya más cosas que el puro significado denotativo que tenía en la secuencia dramática. El dramaturgo pone en boca de don Gutierre la acepción de 'objeto que revela secretos', "lengua de acero elegante", cuando, oblicuamente, el caballero culpa al infante ante el rey (III, 55-60). Poco después, don Pedro insistirá en ese rasgo del 'puñal que habla', al mismo tiempo que identifica a la daga con la falta cometida por Enrique, en el momento en que reprende al hermano:

¿Veis este puñal dorado?
Geroglífico es que dice
vuestro delito; a quejarse
viene de vos; yo he de oírle.
Tomad su acero, y en él
os mirad: veréis, Enrique,
vuestros defectos (20).
(III, 209-215).

En este parlamento, además, sorpresivamente se introduce a don Gutierre en ese "he de oírle", pues ya sabemos que quien ha venido "a quejarse" ha sido don Gutierre Alfonso. Así, por un lado, se dice que el puñal reproduce a don Enrique, pero por otro, el instrumento se identifica también con la deshonra del marido. Importa detenerse en la convergencia que se entabla entre don Enrique y don Gutierre por obra de la daga, pues ello constituye un síntoma de algo más que es necesario analizar. Veamos las cosas con mayor detenimiento.

En su salida repentina de palacio, el infante deja olvidado por segunda vez el puñal. Y de nuevo don Gutierre lo recoge. Si se tiene en cuenta el viraje que muestra don Gutierre en su personalidad al ir reuniendo pruebas, que para él son evidencias, de que su esposa le ha sido infiel, no resultará tan extraño que el hidalgo recoja nuevamente la daga de don Enrique, cuando este objeto no tiene ya valor dramático, pero sí connotación moral. Es decir, don Gutierre, a partir de este momento, va cayendo en una locura siniestra que lo acerca, rápidamente, al espacio contrario al moralmente valioso en que ha vivido, al terreno de las pasiones sin freno, de la traición y de lo moralmente censurable, donde moran seres como don Enrique. Si el uno "mata" la honra de doña Mencía, el otro realiza dramáticamente la muerte de ella; homicidas ambos, el vínculo común es la daga, instrumento extraño a la casa (21).

(20) Cfr. las inteligentes observaciones de Cruickshank (1973, pp. 58-59) sobre el papel de la daga como causa de la muerte, como "tongue of the wind".

(21) Infra, 2.6. en donde se discute la asimilación infante-Gutierre desde el punto de vista de la conformación del Yo.

Don Gutierre, cuando repite la acción del otro al entrar subrepticiamente, se ha deslizado de su espacio original de nobleza moral al ámbito de "afuera"; no resulta raro entonces que se sirva de un instrumento extraño, el mismo que, paradójicamente, le ha causado la deshonra.

Y la daga vuelve aparecer en manos de don Gutierre. En cierto momento llega a pensar en matar a Mencía con ese mismo puñal ("Muera Mencía; su sangre / bañe el lecho donde asiste; / y pues aqieste puñal / hoy segunda vez me rinde / el Infante, con él muera [Mencía]". III, 257-261). Para que el sangrador cumpla la orden de matar a Mencía, don Gutierre amenaza: "Aqieste acero / será de tu pecho esmalte, / si resistes lo que yo / tengo ahora de mandarte" (III, 522-525).

A la vez que se muestra la trayectoria de la locura del personaje, su moralidad recorre un proceso de degradación (22); sutilmente, con "otro lenguaje" que el de las propias palabras de don Gutierre, la caída psicológica y moral se nos da por elementos fuertemente semantizados del universo espacial del hidalgo; hemos analizado la casa, la llave y la daga de esa serie: en las líneas que siguen veremos otros elementos de la configuración espacial.

1.3. Otros objetos, otros ámbitos.

1.3.1. El espacio exterior: el camino y la imagen del caballo.

Resulta notable la relevancia que cobra la figura del caballo en el teatro del Siglo de Oro. La frecuencia con que aparece desde Lope hasta Calderón muestra, por principio de cuentas, uno de los elementos más importantes de la figura del hidalgo (Supra, 1.2.), y por ello, la presencia latente de mil y una heroicidades de la épica y la novela de caballerías. Por otra parte, la figura ecuestre presenta tal variedad de representaciones en el teatro

(22) Para un detenido análisis de la personalidad de Gutierre, v. Frenk 1977, pp. 486-496, y Hesse 1977, pp. 71-82.

del XVII que cada una de ellas precisa ser analizada en su contexto a fin de no caer en generalizaciones simplistas; la figura alada, como de raptó amoroso, no expresa lo mismo que la del caballero que viaja a caballo de Medina a Olmedo, y ésta difiere de la del "hipogrifo violento" y de la caída de don Enrique en nuestra obra. El tema, ya se ve, precisa de un estudio de su significación, pues mucho de la cultura del Siglo de Oro encarna en esa arrogante figura. En las líneas que siguen vamos a estudiar las diversas acepciones que presenta la figura del caballo en El médico. En la obra se suceden varias secuencias en donde ese animal juega un papel de primer orden; el caballo, por principio de cuentas, es un elemento del espacio exterior y confiere significado a ese ámbito.

La caída de don Enrique del caballo abre la obra; el suceso ocurre en descampado, en el camino frente a la casa de don Gutierre. Hemos señalado arriba el significado de presagio funesto que tiene el tópicó, según lo apuntado por Wilson y Valbuena Briones (v. Supra 1.1, n. 5). Habrá que tomar en consideración también que quien cae es una persona de la familia real, pues si la altura física se aplica frecuentemente para calificar al infante -don Gutierre, en la primera escena que tiene frente a él, le confiere atributos astrales (I, 315 y ss.)- la caída de un "alto" personaje resulta más dramática y significativa; como si se dijera que lo que habrá de venir tiene que ver con el despeñamiento de don Enrique por su pasión terrenal hacia doña Mencía, que de aquí en adelante el personaje ha dejado lejos la "majestad y grandeza" para actuar como cualquier súbdito movido sólo por sus impulsos.

Contaminado de esa acepción negativa, el espacio del camino muestra también desde el principio una acepción de peligro. El rey mismo, de camino a Sevilla, califica al hecho de "horror y mancilla" y de "rémora" del viaje (I, 21-22). Aparece en seguida en escena doña Mencía acompañada de Jacinta; claramente se establece que ellas se encuentran dentro de la casa -Jacinta avisa a su ama que "en casa ha entrado.../ un confuso tropel / de gente". (I, 73-75). Se entabla entonces la oposición entre el descampado y el interior de la casa, o más bien, entre el camino y

la casa; frente al peligro del camino, el rey aconseja a los acompañantes de don Enrique llegar " a esa quinta bella,/ que está del camino al paso,/ don Arias, a ver si acaso,/ recogido un poco en ella (23),/ cobra salud el infante" (I, 13-47). Según el rey, la casa ofrece protección y tranquilidad, indispensables para que el hermano se reponga.

Pero la actitud del monarca, al abandonar a su suerte al infante, provoca en don Arias un duro comentario sobre la "fiera condición" del soberano. Inmediatamente, don Diego se apresura a hacer callar al amigo; como están en pleno camino, no puede decirse que las paredes oyen, pero sí que "los troncos, don Arias, ven,/ y nada nos está bien" (I, 34-35). Otro tipo de peligro surge, pues, en el camino: allí habrá que cuidar la lengua, pues ése no es un sitio seguro para lanzar opiniones (24). El camino es también un lugar esencialmente masculino: sólo varones circulan en él, opuestamente a la casa, en donde aparecen Mencía y Jacinta. En esta primera escena -la única, por otro lado, que se desarrolla en el camino-, quedan, pues, caracterizados los dos espacios fuera-dentro por los significados peligro-protección y masculino-femenino, respectivamente; la acción de la caída del caballo tiene un papel fundamental en el establecimiento de esa oposición.

Pero para Mencía, la caída del caballero no señala algo funesto, pues si bien afirma que "una gran desdicha allí / ha sucedido" (I, 48-49), acto seguido comienza a darle al suceso cualidades etéreas y positivas, atribuyéndole imágenes que transparentan su arrobó y admiración por ese mundo de fuera. Ella está en paz, viviendo una calma que le permite expresar sin temor, líricamente, una afluencia de imágenes muy cercanas a la contemplación. El caballo, en sus palabras, se transforma: parece un pájaro por su

(23) Esta es lectura de Vera Tassis (Madrid, 1686), pues en las primeras eds. de la obra (Segunda parte, Q, QC y S) se lee "regocijo un poco en ella". cfr. Jones ed. Médico, p. 2, n. 1, I, 16.

(24) Para el tema del silencio en El médico, v. el agudo análisis de Rogers 1965, pp. 273-289; cfr. también Infra, 2.5.

ligereza y rapidez; las crines semejan "penachos de plumas". En esa metamorfosis, campo (abajo) y sol (arriba) no parecen contrarios, sino polos de una misma visión armoniosa del mundo, como si la placidez con que éste se contempla impidiera ver la violencia de los contrastes, o tal vez, como si en ese estado de éxtasis el mundo dividido recuperara su unidad original. El universo está en orden y armonía; no existe en él la violencia de la guerra de los elementos, sino, acaso, aquella de la exaltación:

Venía
un bizarro caballero
en un bruto tan ligero,
que en el viento parecía
un pájaro que volaba;
y es razón que lo presumas,
porque un penacho de plumas
matices al aire daba.
El campo y el sol en ellas [las plumas]
compitieron resplandores;
que el campo le dio sus flores
y el sol le dió sus estrellas;
porque cambiaban de modo,
y de modo relucían,
que en todo al sol parecían,
y a la primavera en todo.
(I, 49-64)

Al caer al suelo, el caballo sufre una última transformación: de ave se torna en rosa (25):

Corrió, pues, y tropezó
al caballo, de manera
que lo que ave entonces era,
fue rosa; y así en rigor
imitó su lucimiento
en sol, cielo, tierra y viento,
ave, bruto, estrella y flor.
(I, 65-72).

(25) Vuelven a aparecer los cuatro elementos, de nuevo atribuidos al símbolo ecuestre en el parlamento de don Gutierre (I, 435-444), cfr. Wilson 1976, pp. 287-293.

Las imágenes aladas, gozosas, ya no volverán a aparecer con esa misma espontaneidad en los parlamentos de Mencía (26); para ella, ese mundo exterior, largamente contemplado como espacio de los sueños, se habrá de tornar amenazador a la seguridad de su reclusión. La entrada del infante a la casa la obliga a adoptar otra actitud en la que no cabe más la inocencia; Mencía, ahora, asume la responsabilidad de esposa -"Yo soy quien soy". I, 133. El caballo de los sueños se desvanece ante el peligro; don Enrique vuelve a nombrarlo, pero dentro del recinto la aceptación cambia notablemente y su imagen se llena de fatales presagios.

En las palabras de Mencía, la admiración por la belleza de movimiento del bruto llega a tal grado, que la figura del jinete desaparece por completo; esta despersonalización es otro rasgo del onírico universo en el que Mencía vive hasta ese momento. La irrupción del mundo de afuera, la llegada del antiguo pretendiente, por todo ello, tiene para la mujer connotaciones de despertar; y de aquí en adelante, cada despertar habrá de traer a Mencía el reconocimiento de un mundo cada vez más violento y más ajeno, hasta que el último sueño le abre las puertas de la muerte (Infra, 2.7.3.).

Si en la escena de la caída del infante el caballo es una imagen significativa en la caracterización del espacio exterior, si en los sueños de Mencía, el caballo es la cristalización del rapto amoroso sublimado, en la escena en que Mencía y el infante dialogan, repuesto ya éste de su desmayo, el caballo concentra los atributos de don Enrique. Es decir, en la primera escena, cuando se opera la oposición dentro-fuera, la imagen ecuestre funcionaba como un elemento más del espacio exterior del camino,

(26) En este mismo acto, más adelante, la dama muestra una cierta nostalgia por los amores pasados: "Nací en Sevilla, y en ella/ me vio Enrique, festejó/ mis desdenes, celebró/ mi nombre, ¡feliz estrella!". Pero el recuerdo es una ráfaga fugaz, pues luego declara que "fuése [el infante], y mi padre atropella/ la libertad que hubo en mí./ La mano a Gutierre di" (I, 565-571). cfr. Infra, 2.6. y 2.7.3.

pero en las palabras de don Enrique, dentro ya de la casa, el caballo tiene la connotación precisa de la pasión del infante y se opone, por eso, a la circunstancia de la mujer casada. La amenaza del camino ha entrado a la casa. Al oír que Mencía se ha casado, el infante pretende salir a toda prisa del recinto y pide un caballo ("don Arias, dame un caballo; / dame un caballo, don Diego./ Salgamos presto de aquí", I, 235-237). La alusión al animal vuelve, pero ahora indirectamente, cuando don Enrique, nuevo Eneas "de mis sentidos", identifica el espacio del matrimonio con Troya, la ciudad en llamas de la que debe escapar. Uno no puede dejar de pensar, por un lado, en el fatídico caballo que Ulises construyó para vencer a los troyanos e incendiar su ciudad; asimismo, como señala acertadamente Jones (27), hay allí una referencia a la historia de Eneas. Pero sobre todo ello, lo que importa destacar es la desesperación por salir de allí que reiteradamente manifiesta el infante, la oposición entre el movimiento que desea realizar -o al que desea volver- (= caballo) y el peligro de la casa, ya en estos instantes de tan crecido volumen, que se ha vuelto "montes de celos". De esta manera, el recinto conyugal implica, para don Enrique, un riesgo mayor que el de afuera.

De verse el bruto a tu sombra,
 pensé que altivo y soberbio,
 engendró con osadía
 bizarros atrevimientos,
 cuando presumiendo de ave,
 con relinchos cuerpo a cuerpo
 desafiaba los rayos,
 después que venció los vientos;
 y no fue sino que al ver
 tu casa, montes de celos
 se le pusieron delante,
 porque tropezase en ellos.
 (I, 253-264).

(27) Jones ed. *Médico*, p. 10, n. 1, señala que hay allí una referencia a Eneas, quien huyó de Troya en llamas, llevando sobre sus hombros a su padre Anquises. Wardropper ed. *Médico*, p. 586, n. a vv. 240-242, escribe que "at the time of the fiery destruction of Troy, Aeneas evacuated family, friends and gods. Enrique means to rescue his senses from the fires of his destructive passion so that he may live a new life as did Aeneas".

Es clara ahora la identificación de don Enrique y el caballo en este parlamento; la despersonalización del jinete, según aparecía en el parlamento de la dama, se da ahora de otra manera, por obra del traslado al caballo de las propias pulsiones. La oposición entre la inmovilidad de la casa y el dinamismo de don Enrique se refuerza en los siguientes parlamentos de éste, cuando don Gutierre pide al infante que permanezca dentro del recinto; ante la cortés invitación de su rival, el infante contesta:

Y aunque la grandeza
desta casa fuera aquí
grande esfera para mí,
pues lo fue de una belleza,
no me puedo detener;
que pienso que esta caída
ha de costarme la vida;
y no sólo por caer,
sino también por hacer
que no pasase adelante
mi intento: y es importante
irme.

(I, 351-361).

La insistencia en la fuga ("no me puedo detener", "irme") hace inaplazable ahora el impulso de salir de ese lugar. Mas el obstáculo de la casa (= 'Mencía casada'), revela que el movimiento de don Enrique tenía como objeto llegar a Mencía, de quien aún estaba enamorado. Los "bizarros atrevimientos" y el "pasar adelante", tanto como la imagen del caballo en el aire, tienen connotación erótica, lo que no está lejos de los sensuales sueños de vuelo que analiza Bachelard; ni de la velocidad en el vivir descubierta en don Juan por Casaldüero (28).

Don Arias, un poco antes de este momento, ha puntualizado la intención del infante de venir a Sevilla no sólo por acompañar a su hermano, sino para conquistar a Mencía ("¿Qué el infante don Enrique, / más amante que primero ['más enamorado que antes']/

(28) Bachelard 1958, pp. 30-33 passim, y Casaldüero 1967, pp. 128 y ss.

vuelva a Sevilla, y te halle / con tan infeliz encuentro, / puede ser verdad?", I, 95-99).

Ese intento de llegar a Mencía, pues, tropezó con la casa matrimonial, evitando que don Enrique "pasase adelante" (= 'llegara a Mencía'). El camino, por eso, el lugar donde la gente transita, de donde viene el infante, es un lugar peligroso para Mencía, lo mismo que la casa significa un peligro para el infante. Cuando los caballeros que traen el cuerpo del infante entran en la quinta, la protección que ofrecían esas paredes a la mujer para ponerla a salvo de las tentaciones y de las deshonras, se desvanece. Para don Enrique, opuestamente, la casa es un obstáculo, primero, a sus intentos amorosos; después, es un peligro casi físico para su seguridad, pues la unión de los esposos la ha vuelto un territorio inviolable y sagrado, tabú.

A pesar de esos impedimentos, don Enrique ha entrado en la casa. En esa escena no ha pasado otra cosa que el reconocimiento de ambos y la aclaración de Mencía, pero simbólicamente la entrada del extraño prefigura la catástrofe. En otras palabras, desde el punto de vista dramático, sólo ocurre una agnórisis y la declaración de la imposibilidad de Mencía para aceptar el amor del infante; en el plano de la significación, sin embargo, el pecado ha sido cometido, pues el lugar sagrado ha sido transgredido por "el otro" (Infra, 2.2).

El símbolo del caballo está íntimamente ligado al espacio del camino. Y el camino es el lugar del tránsito, del no permanecer -opuesto a la casa, el lugar de estar-, del movimiento perpetuo. El caballo es el vehículo de ese tránsito esencialmente masculino; por ello, el caballo lleva en sí la connotación de pasión varonil: sueños eróticos y de aventura se concentran en su característica esencial, la velocidad. Pero también por lo anteriormente dicho, el caballo es sinónimo de peligro; para el mismo don Enrique, porque la caída prefigura su degradación moral por seguir la pasión sin freno; para Mencía porque la figura ecuestre encarna al varón, cuando ese sitio ya ha sido ocupado, y porque el movimiento del bruto se opone a su obligado estatismo como esposa. Cuando esta base

mitológico-cultural se cambia, cuando aparece una figura hípica de sexo femenino, Calderón inicia el desarrollo de símbolos ya suyos, inquietantes y mórbidos. Es don Gutierre quien alude a la yegua, y la osadía de la significación llega aún más lejos: el hidalgo ofrece el animal a don Enrique.

Poco antes del ofrecimiento de don Gutierre, éste y el infante dialogan. Don Gutierre insta a don Enrique a quedarse un poco más en la casa, a lo que el rival responde, como excusa a su determinación de marcharse de allí, con una indirecta alusión a Mencía que sólo ella es capaz de percibir. Según sus palabras, don Enrique, al ausentarse de Sevilla, dejó encomendada su dama a "un amigo"; pero el amigo permitió que un tercer personaje la conquistara, de suerte que "otro goza su favor". En esa coyuntura interviene Mencía para exculpar al amigo y hacer ver al infante que habrá que oír sus razones antes de condenarlo. Luego, Mencía alude a la dama, a quien también se debe oír, "que yo sé / que ella se disculpará" (I, 374-424), y recomienda rápidamente: "No os despeñe vuestro brío; / mirad, aunque estéis celoso, / que ninguno es poderoso / en el ajeno albedrío" (I, 415-418). La connotación 'caballo' vuelve ahora a significar a don Enrique y a su caída, pero en forma de prevención; el parlamento anterior ha jugado con el significado 'dama' en las palabras del príncipe. Inmediatamente, aparece don Diego a avisar que el caballo está listo para que el infante parta en él; don Gutierre, entonces, hace el ofrecimiento:

Si es del que hoy habéis caído,
no subáis en él, y aquí
recibid, señor, de mí,
una pía hermosa y bella,
a quien una palma sella,
signo que vuestra la bace;
que también un bruto nace
con mala o con buena estrella.
(I, 427-434).

Se habrá notado que los atributos de la yegua hasta aquí no son los de velocidad o de ser apta para el largo camino, sino

su belleza (29); líneas adelante, el dueño del animal se engolosina describiendo su presencia con tal prolijidad que resulta un retrato de gran morbidez. No es difícil que el espectador realice la identificación 'dama' = 'yegua', después del diálogo anterior entre don Gutierre, don Enrique y Mencía sobre el amigo y la dama; pero si lo que se destaca en la descripción de don Gutierre es la parte física de la yegua (ancas, pechos, cuello, brazos, cabeza, pies), no hay duda de hacia dónde se dirige la sugerencia del retrato:

Es este prodigio, pues,
proporcionado y bien hecho,
dilatado de anca y pecho;
de cabeza y cuello es
corto, de brazos y pies
fuerte, a uno y otro elemento
les da en sí lugar y asiento;
siendo el bruto de la palma
tierra el cuerpo, fuego el alma,
mar la espuma, y todo viento.
(I, 435-444).

Por si hubiera duda, el infante, después de haber aceptado el regalo de don Gutierre, maliciosamente vuelve a hacer, en un aparte, la asociación dama-yegua, al afirmar que "Lo que en este lance hallo, / ganar y perder se llama; / pues él me ganó la dama, / y yo le gané el caballo" (I, 491-494). En este estado de cosas, uno debe admitir que el animal ha cambiado de sexo para apuntar a un cambio de significado. Establecida la connotación masculina del caballo al grado de representar a don Enrique, ahora se introduce otra figura ecuestre de sexo femenino (= 'dama', 'Mencía') que claramente revela ser el complement-

(29) No comparto en este punto la opinión de Wardropper (ed. *Médico*, p. 587, n. a v. 431), quien señala que "the horse seems to bear some palmshaped marking- which, being a sign of triumph, is appropriate to the Prince"; en este parlamento es evidente el cambio de sexo del caballo, que poco tiene que ver con heroicidades y que más bien parece alejarse de la noción de 'caballo macho' para tomar forma de un animal más manso, menos brioso que el que acaba de derribar al infante: "Si es del que hoy habéis caído,/ no subáis en él", aconseja don Gutierre (I, 427-428).

to de aquél (30).

En menos de quinientos versos la imagen ecuestre ha sufrido mutaciones fundamentales; tanto es así que algunas de ellas parecen antitéticas a las otras en cuanto a significado: todas las transformaciones, sin embargo, nos señalan la polarización del infante y doña Mencía, lo masculino y lo femenino, dentro del homogéneo universo semántico de la imagen ecuestre; mediante el esquema que sigue, estas ideas serán más claras:

- | Para el Infante: | Para Mencía: |
|--|--|
| 1) -'peligro físico' (caída)
- 'movimiento con fines eróticos'
- 'atributo masculino' | 2) - 'masculino'
- 'velocidad'
- 'mundo de fuera'
- 'erotismo sublimado'
- 'caballo' = 'infante' |
| 3) - 'vehículo de tránsito'
- 'velocidad'
- 'huída' | |
| 4) - 'femenino' = 'pía'
- 'caracteres sexualizador'
('ancas', 'pecho')
- 'yegua' = 'Mencía' | |

1.3.2. La Cacería.

En la obra aparece otro espacio que se conecta con el caballo y con el camino, el de la caza. Es éste un tópico frecuente en la literatura del siglo de Oro, y del que se sirve ampliamente el teatro (31) y la lírica (cfr. Alonso 1971, pp. 271-293 y Frenk 1978, p. 181). El tema de la cacería aparece siempre con fuertes implicaciones eróticas por las que el cazador -el amante- asalta a la presa -la mujer. Al final del primer acto de El médico, el motivo aparece en boca del infante. Después de haber reñido don Gutierre y don Arias a causa de doña Leonor, los dos hidalgos son puestos en prisión por orden del rey; esta coyuntura se ofrece oportuna a don Enrique, quien comenta en

(30) Daniel Rogers señala sobre esta parte que "there develops one of these fine ironic scenes of which Calderón is so fond" (Rogers 1965, pp. 277-278).

(31) Cfr. por ejemplo lo que anota Casaldueiro 1967a, pp. 24-45.

un aparte: "Con ocasión de la caza, / preso Gutierre, podré / ver esta tarde a Mencía" (I, 1001-1003), y más tarde, ya en el jardín de la dama, el infante tiene con ella un diálogo revelador de las implicaciones eróticas:

D. Enrique. El achaque de la caza,
que en estos campos dispuse,
no fué fatigar la caza,
estorbando que saluden
a la venida del día,
sino a ti, garza, que subes
tan remontada, que tocas
[...]
de los palacios el sol
los dorados balaustres.

Da. Mencía. Muy bien, señor, vuestra Alteza
a las garzas atribuye
esta lucha; pues la garza
de tal instinto presume,
que volando hasta los cielos,
rayo de pluma sin lumbre,
[...]
quiere que su intento burlen
azores reales; y aun dicen
que cuando de todos huye,
conoce al que ha de matarla.
(II, 83-105).

El cazador y la presa no son dos seres puestos en igualdad de circunstancias, sino que presentan al fuerte frente al indefenso. Los atributos del cazador son las armas ofensivas, pero también lo es el ave de presa, el azor. La garza, por su parte, siente la superioridad de fuerza del halcón y reconoce, por su miedo, en qué momento ha de morir en las garras del pájaro depredador:

y así, antes que con él luche,
el temor la hace que tiemble,
se estremezca, y se espeluce.
Así yo, viendo tu Alteza,
quedé muda, absorta estuve,
conocí el riesgo, y temblé;
tuve miedo, y horror tuve,
porque mi temor no ignore,

porque mi espanto no dude,
que es quien me ha de dar la muerte.
(II, 106-115).

Aquí, el símbolo del azor de nuevo repite el carácter varonil; como ha ocurrido con la llave, con el caballo y con la daga, también el tema del cazador adelanta acontecimientos que se habrán de verificar más tarde ("que es quien me ha de dar la muerte") (32).

1.3.3. Arriba ≠ abajo.

El problema de la altura de los espacios juega en determinado momento una función caracterizadora de los personajes. En el parlamento anterior, hemos visto a don Enrique referirse a Mencía como a la "garza, que subes /tan remontada, que tocas / por las campañas azules / de los palacios del sol / los dorados balaustrés". Según esta declaración, el infante siente que la dama se eleva por encima del suelo, que sus virtudes la colocan más allá de los caracteres terrenales; sobre todo, el infante percibe que, a pesar de las excelencias atribuidas a él por razón de su sangre noble, Mencía está lejos de rendirse a sus deseos, por encima de la tentación erótica, y es, por tanto, superior, moralmente hablando, a él. Don Enrique tendrá que forzarla para hacerle cumplir sus deseos ("Ya llegué a hablarte, ya tuve / ocasión, no he de perderla", II, 116-117).

Este planteamiento ya había sido sugerido en la primera escena de la obra, cuando don Enrique cae del caballo, mientras Mencía ve el suceso "desde la torre". Entonces la altura de los espacios responde a un concepto de la moralidad que señala una conducta valiosa y una que no lo es. De aquí en adelante, se entabla una dialéctica espacial no sólo basada en la altura, sino en el afuera-adentro, en espacio-objeto y en la oposición misma de los objetos. Don Enrique en el suelo no sólo

(32) Observa Frances Exum en su ensayo sobre la función del infante en la obra que en esta escena "her death will be both metaphorical (the destruction of her reputation) and literal (the draining of her life's blood by the sangrador)". Exum 1977, p. 3.

se opone a la altura en que se halla Mencía, sino también a la altura de "las torres de Sevilla", que se identifican así con la figura regia, pues ese espacio se vuelve el objetivo inmediato del desplazamiento del rey ("no me quiero detener / hasta llegar a Sevilla", I, 23-24); el infante, se nos anuncia en esta escena, muestra una degradación que lo aleja, tanto de la persona amada como de la nobleza a la que pertenece por cuestiones de sangre. No deja de parecer irónico, por eso, que don Gutierre salude a don Enrique con imágenes astrales:

Déme los pies vuestra Alteza,
si puedo de tanto sol
tocar, ¡oh rayo español!,
la majestad y grandeza.
Con alegría y tristeza
hoy a vuestras plantas llevo,
y mi aliento, lince y ciego,
entre asombros y desmayos,
es águila a tantos rayos,
mariposa a tanto fuego.
(I, 315-324).

Doña Leonor saludará a don Pedro en los mismos términos, llamándole "planeta soberano de Castilla, / a cuya luz se alumbraba este hemisfero" (I, 610-611). Y don Gutierre no tendrá empacho en comparar a Mencía con el sol, en tanto que señala para Leonor el lugar de una estrella menor, "porque hasta que sale el sol, / parece hermosa una estrella" (I, 543-544). Las imágenes astrales serán analizadas oportunamente en otro lado, por lo que aquí sólo importa destacarlas como componentes de los espacios encumbrados, de la excelencia moral o social. (Infra, 2.1.1 y 2.1.5).

1.4. Espacio exterior: La calle.

Otro ámbito que aparece en El médico con connotaciones de peligro, como el camino, es la calle. Sólo dos escenas -si es que dividimos, por razón de cambio de espacio físico, la obra en escenas- ocurren en la calle; pero las alusiones a ella en el acto segundo, así como los hechos que se realizan en este espacio,

tuera la vista del espectador, vuelven a la calle un lugar preñado de significaciones. En cierto momento del segundo acto, el rey comenta a don Diego el por qué de sus andanzas por las calles de Sevilla a altas horas de la noche:

Toda la noche rondé
de aquesta ciudad las calles;
que quiero saber ansí
sucesos y novedades
de Sevilla, que es lugar
donde cada noche salen
cuentos nuevos; y deseo
desta manera informarme
de todo, para saber
lo que convenga.

(II, 385-394).

El alta jerarquía del rey lo coloca como el juez terrenal ; con ese fin, don Pedro debe conocer cuanto ocurre en el reino, tanto la vida privada de sus vasallos como los negocios públicos. Así, quizá con mayor veracidad que Coquín, podría decir don Pedro que "todas las casas son mías" (I, 749), pues su carácter de juez supremo le permite ordenar matrimonios, intervenir en cuestiones privadas e imponer, en fin, la justicia aun en contra de la voluntad de los querellantes.

Si Coquín, por ser "portador de todas nuevas" (I, 743), conoce el interior de las casas -es decir, los secretos de los personajes-, el rey, por ser la personalidad de quien emana la justicia, deberá estar vigilante de la vida de sus súbditos, ser "un Argos / en su reino" (II, 395-396), como señala don Diego. En una sociedad como la que se presenta en El médico -pero también en general en el teatro del Siglo de Oro-, carente de instituciones jurídicas, de tribunales de justicia y de leyes escritas (33), el rey concentra en sí todas las atribuciones

(33) Habrá que estudiar lo primitivo de esta sociedad que descansa, para asuntos de justicia, en leyes consuetudinarias y en el tribunal del rey, pues ello da un carácter típicamente patriarcal a la sociedad representada. Al encontrarse con la ausencia de un sistema judicial en las sociedades primitivas, Girard se pregunta de qué manera se detiene en estas comunidades la venganza continuada; después de tomar en cuenta los juicios de Malinowski Radcliffe-Brown y Lowie, concluye que este tipo de sociedades no echa mano de medidas curativas, sino preventivas contra la venganza; el sacrificio es el acto que viene a llenar el cometido de prevenir el derramamiento de sangre: "El sacrificio [de una víctima propiciatoria] impide que se desarrollen los gérmenes de la violencia" (Girard 1983, pp. 23-25). cfr. Infra, 2.7.3.). 47

jurídicas, todas las cualidades administrativas y toda la representación política.

Volviendo a las palabras del monarca citadas arriba, cabe destacar en ellas la idea de la calle como lugar en donde uno puede informarse, mejor que en ningún otro lugar, de lo que sucede en la ciudad; de manera análoga al camino, en la calle hay rumores, "cuentos nuevos". Al lector de Calderón, sin embargo, le asalta la duda de si en todo este escudriñar las vidas ajenas no hay la intención de destacar en el rey, de parte del autor, algo más que el celo que debe reunir un ministro interesado en cumplir sus funciones de manera excelente. (*Infra*, 2.4 y 2.1.4).

En el tercer acto, el rey, mientras da uno de sus paseos nocturnos, oye voces anónimas que cantan coplas sobre la ausencia de don Enrique de la corte, primero, y después lanzan el presagio de la tragedia de Montiel (III, 482-485 y 586-589, respectivamente). Al oír las canciones, el monarca se encoleriza y pide a don Diego que le ayude a capturar a los cantores para castigarlos; pero no pueden dar con ellos, y las voces vuelven a oírse. Iracundo, tanto por la falta de respeto, cuanto por no haber dado con ellos, don Pedro exclama: "¿no hemos de saber quién es? / Habla por ventura el aire?" (III, 592-593). El aire, el viento, esa presencia que publica los secretos pensamientos de los personajes (34), es un elemento peligroso; el viento, si bien está en todas partes -ya lo hemos visto como presencia tácita en el camino-, en la calle revela su extrema peligrosidad, su carácter amenazador y rebelde ante el mismo rey (35). Pero el viento es sólo el vehículo de las voces anónimas; éstas son las que muestran la verdadera

(34) Mencía ha dicho: "Vuelva el aire/ los repetidos acentos/ que llevó" (I, 132-133); don Enrique: "Calla, calla, no pronuncies/ otra razón, porque temo/ que los vientos nos escuchen" (II, 18-20), y don Gutierre: "vuelva, vuelva/ al pecho la voz" (II, 678-679). cfr. *Infra*, 2.5 y 2.7.3 para ver el problema de la palabra proferida.

(35) Después de muerta Mencía, don Pedro declara que "fue siempre su hermosura/ una constante muralla/ de los vientos defendida" (III, 872-874).

amenaza, pues son la vox populi -el "archivo confuso", según palabras de Ludovico (III, 630)- que reflejan una opinión contraria al trono (36). En principio, los que cantan no se han dejado capturar y parecen gozar con la infructuosa persecución, ya que vuelven a aparecer más tarde; pero también las coplas van claramente dirigidas al rey, pues en ellas se alude a la familia real en ambos momentos, y la opinión no parece inclinarse a dar la razón al monarca. Ya lo dice con Diego a don Pedro: "a vuestro enojo ya / versos en Sevilla se hacen" (III, 596-597).

Hay otro peligro para el rey, éste de carácter físico, que también aparece en la calle, cuando don Pedro es atacado por los "valientes", sin que, al parecer, ellos se hayan percatado que han desafiado nada menos que a la regia figura (II, 407 y ss.). A este respecto, apunta Cruickshank acertadamente que los valientes "are both a social evil and a threat to royal authority" (Cruickshank 1973, p. 54).

Interesa también destacar el carácter de augurios funestos de las voces, pues esos presagios sobre el destino del rey vuelven a la calle un lugar de fatum adverso para el reino, a la vez que, por revelar su vínculo con "el partido" del infante, destacan su oposición a don Pedro. Y una de las tensiones de la obra se alcanza precisamente por dejar el tema de la muerte del rey suspendido, sin resolución en el espacio del texto:

El infante don Enrique
hoy se despidió del rey;
su pesadumbre y su ausencia
quiera Dios que pare en bien.
(III, 482-485).

Y más tarde:

Para Consuegra camina,
donde piensa que han de ser
teatros de mil tragedias
las montañas de Montiel.
(III, 586-589).

(36) No creo, como piensa Cruickshank, por eso, que "personal reasons also make him [al rey] eager to act against the mysterious ballad singer" (Cruickshank 1973, p. 54).

Si sabemos cómo se ha sembrado de presagios el destino de Gutierre y Mencía, cómo a cada paso se estrecha el espacio que separa la vida de la muerte, uno se pregunta qué relación se entabla, a la luz de las coplas proféticas de la calle, entre el rey don Pedro y don Gutierre, entre la casa real y la casa del hidalgo; sabemos de la catástrofe que se cierne sobre ambas trayectorias, pero no es claro qué similitud secreta existe entre los caracteres de Gutierre y el soberano. La ambigüedad de la obra, aludida por algunos investigadores (37), aparece aquí de nuevo. En tanto que a veces el texto tiende a la aclaración de hechos y parlamentos para evitar malos entendidos (38), en otras ocasiones, y sobre todo en lo que toca a la figura del rey don Pedro, las implicaciones se vuelven ambiguas o los acontecimientos quedan sin resolución. De una u otra manera, la asimilación rey-Gutierre arroja una idea de la degradación real, de acuerdo a lo expuesto.

Si la casa es el lugar del orden y los valores morales, la calle se revela como el espacio en donde moran los vicios. Estos atributos de la calle aparecen claramente en el parlamento en el que el rey, de regreso de sus nocturnas andanzas, da a don Diego pormenores de lo que ha visto en la calle; a la vez que el lugar queda caracterizado en esas palabras, los rasgos psicológicos enfermizos del monarca -su visión negativa del mundo donde florecen los pecados, al tiempo que una especie de fascinación por esa podredumbre moral- aparecen pintados también (Infra, 2.4.3):

(37) Cfr. Frenk 1977, pp. 493-494; Wardropper ed. Médico, p. 499; Jones 1976, p. XX, y Cruickshank 1973, p. 52.

(38) "Quien oyere a vuestra Alteza/ quejas, agravios, desprecios,/ podrá formar de mi honor/ presunciones y conceptos/ indignos de él. Y yo ahora,/ responder [...] quiero", dice Mencía (I, 277-286); "oyendo contra mi honor/ presunciones, fuera ley/ injusta que yo cobarde/ dejara de responder", exclama Leonor (I, 939-942). Recuérdese también el "en cuanto..., en cuanto..." de don Gutierre en su soliloquio (II, 599 y ss), para dar sólo unos ejemplos.

Vi recatados galanes,
damas desveladas vi,
músicas, fiestas y bailes,
muchos garitos, de quien
eran siempre voces grandes
la tablilla que decía:
'Aquí hay juego, caminante'.
Vi valientes infinitos,
y no hay cosa que me canse
tanto como ver valientes,
y que por oficio pase
ser uno valiente aquí.
(II, 400-411).

Damas en la oscuridad, alboroto, lugares de diversión, garitos, camorristas; en suma, el pecado en su varia imagen halla su lugar propio en las calles.

Si comparamos los rasgos que se dan del camino (lo masculino + la aventura amorosa + el peligro físico + la amenaza a la honra) con los que hemos visto en la calle, tendremos que admitir que la cantidad de peligros en este último lugar es mayor; ya no son sólo privados los riesgos, como en el camino, pues la amplia gama de vicios que se da en la calle toca a niveles más amplios de personas. En tanto que del camino se nos exponen datos que se oponen a la honra de la casa conyugal, los pecados mostrados en la calle resultan contrarios a la tranquilidad del reino, entendiéndose éste como 'país', y no únicamente como 'el trono' o como sinónimo del rey o la familia real.

Hay que unir, a lo expuesto arriba, otra serie de ideas sugerida: el rey cabalga apresuradamente, después de haber presenciado la caída de su hermano, hacia el palacio real, como huyendo de un presagio. Las censuras de un cortesano a la condición de don Pedro son acalladas rápidamente por otro. En la calle, el rey es atacado por los valientes. Don Enrique, en un acto premonitorio, hiere en la mano al monarca. De manera subterránea, junto a los presagios de muerte, avanza el tema de la oposición al rey, que aflora en las coplas que voces desconocidas entonan en la calle; en ellas se ha tomado partido por el infante y se expresan públicamente las desgracias del rey (Infra, 2. 8).

1.5. El espacio sagrado.

Aquí llegamos al concepto de 'palacio real', que tendremos que deslindar de otros conceptos espaciales. El palacio es el sitio donde mora el monarca y donde reside también la corte; es el lugar en donde se implanta la justicia a todo tipo de personas; desde hidalgos, caballeros, cortesanos y miembros de la familia real, hasta elementos del ejército, mendigos, y en general del pueblo todo (I, 579 y ss.) dirimen sus asuntos frente al rey. En nuestro esquema de la distribución del espacio (Supra, 1.1) se evidencia que el palacio real se encuentra siempre presente a lo largo de la obra; en cada una de las tres jornadas aparece una escena que ocurre en ese sitio. El número de personajes que llegan a palacio es mayor que en cualquier otro lugar mostrado; salvo Mencía y sus servidoras, todos los personajes de la obra acuden a palacio. En este sentido, el palacio revela ser un espacio público como la calle; sólo que, opuestamente a ésta, por un lado, el palacio es un recinto cerrado, al contrario de la calle, y por el otro, el alcázar presenta un carácter de tribunal y una orientación rectora del país. Hesse tiene razón, por eso, en ver El médico como una sucesión de procesos, juicios y aclaraciones (39). No es que el palacio sea el lugar donde se desarrollen exclusivamente las aclaraciones y los juicios, pero es allí donde las querellas de los súbditos hallan los oídos competentes, diríamos hoy, para que sus asuntos se resuelvan. En la casa pueden ocurrir aclaraciones específicas (como la que Mencía hace a don Enrique para dejar claro que ella nunca hizo caso a sus pretensiones, I, 277 y ss., o la prueba a la que don Gutierre somete a su esposa, haciéndose pasar por otro, II, 891 y ss., etc.), pero al palacio es adonde los personajes de Leonor y don Gutierre acuden en busca de justicia, y adonde llegan otros personajes incidentales con similares pretensiones (I, 579 y ss.).

(39) Cfr. Hesse 1977a, pp. 83-98.

Resumiendo lo que llevamos dicho sobre los distintos espacios parece conveniente exponerlo en un esquema:

	Espacio abierto		Espacio cerrado	
como:	El camino	es a	la casa	--> individual
	La calle	es a	el palacio	--> colectivo

Así como el riesgo de la casa conyugal proviene del camino, el peligro para el reino en general, representado por el palacio, proviene de la calle. Es, por todo lo anterior, importante la agrupación de personajes desde esta lectura del texto, pues en razón de esa oposición se revelan los significados subyacentes de lo individual y lo colectivo. Esta bipolaridad es algo que ya habíamos encontrado antes. La daga, por ejemplo, mostraba un doble problema: amenazaba el honor y la vida de Mencía, pero también era un amago de la seguridad del rey (40). En cuanto a la estructura del relato, es evidente también la construcción en una "doble trama", acorde a estas ideas sobre lo individual y lo colectivo: la línea de don Gutierre Alfonso, en donde se presenta el problema de la "casa" del caballero, y el hilo argumental del rey don Pedro, su distanciamiento con el hermano y el vaticinio de su muerte. Más adelante habremos de analizar este problema con mayor detenimiento (Infra, 2.4); por lo pronto, es importante adelantar que en El Médico se entabla un paralelismo entre ambos personajes; en esa determinación, el espacio tiene un papel importante.

Para concluir nuestro análisis del significado 'palacio', detengámonos a observar la escena frente al rey, en la sala de palacio. Don Arias, después de saber que Don Gutierre no era el

(40) Aunque en ambos, curiosamente, la amenaza sea ficticia en un principio, termina siendo verdadera, al cumplirse la muerte de la mujer y al morir don Pedro en la realidad histórica, en Montiel, dato que seguramente sabía el público que presenciaba la obra.

marido de Leonor, y que la mujer, a resultas del episodio en que él entró a la casa de ella, quedó deshonrada, pide al monarca que le dé campo para batirse en duelo con don Gutierre:

Don Arias. Vuestra Majestad me dé
campo en que defienda altivo
que no he faltado a quien es
Leonor, pues a un caballero
se le concede la ley.
Don Gutierre. Yo saldré donde... (Empuñan)
Rey. ¿Qué es esto?
¿Cómo las manos tenéis
en las espadas delante
de mí? ¿No tembláis de ver
mi semblante? Donde estoy,
¿hay soberbia ni altivez?
Presos los llevad al punto;
en dos torres los tened;
y agradeced que no os pongo
las cabezas a los pies. (Vase)
(I, 978-992).

Ha ocurrido una transgresión del espacio regio, no sólo porque los caballeros han tomado la sala como una liza, sin atenderse a que la máxima autoridad, el supremo juez a quien debieran haber acudido, está presente (el "delante de mí" que argumenta don Pedro) (41), sino porque la sala del palacio (el "donde estoy" a que se refiere el rey) debe ser un sitio en donde las pasiones no hallan lugar, donde no debe haber ni "soberbia ni altivez". La falta de los caballeros al reñir es tan grave que merecería nada menos que el castigo de la decapitación, a no ser por la piedad del monarca (42).

(41) En estas notas me aparto de lo que sobre este pasaje escribe Cruickshank (1973, p. 53), quien ve en la orden de encerrar en prisión a los contendientes un rasgo de hipersensibilidad del rey por su propia autoridad, más un dato psicológico que una necesidad de preservar puro el sitio sagrado del palacio. Sin embargo, no es del todo inexacta la calificación de hipersensibilidad de su conducta, evidente en otros pasajes del texto (*Infra*, 2.4.2, 2.5. y 2.7.3).

(42) A. Irvine Watson descubre que "in Calderón's day the daring of swords in the royal presence was looked on as a crime of the utmost gravity. Some idea of the punishment to be expected for such an offence can be gained from the case presented by their swords during the performance of a comedia in the palace in 1635 when Philip IV was member of the audience" (Watson 1963, p. 342).

Al igual que la casa matrimonial del hidalgo, sólo que, claro, a un nivel de jerarquía superior, el alcázar es un lugar sagrado. El palacio, como un templo -y la imagen no es del todo inexacta-, es el lugar opuesto a toda violencia, a toda tentación al pecado; fuera de él, en la calle, la vida mundana aparece en sus variedades más significativas, como una amenaza al cuerpo (los "valientes"), pero también al alma; dentro del palacio sólo debe morar la piedad, la justicia, la discreción y la bondad. El concepto de la monarquía absoluta, como representación del reino de Dios sobre la tierra, aparece dado en el alcázar- en oposición al "mundo", a la vida temporal, a la calle. Si los personajes de la obra dirigen hacia el palacio -y por extensión, al rey- sus problemas familiares, sus querellas individuales y sus peticiones de ayuda, si el propio monarca se apresura a llegar a él, apartando de sí toda piedad por el hermano (Infra, 2.1.2), es que ese espacio se revela como el centro de la vida social, de donde emana el orden que somete al caos. Y es ésta, es decir, la particularidad de onphalos, la que demuestra, en definitiva, la cualidad de ámbito sagrado del palacio, según Mircea Eliade (43).

En el retrato que el propio rey hace de la calle, escena por demás importante que ya hemos tocado (Supra, 1.4), aparece la aventura que don Pedro vive en plena calle con los "valientes". La actitud irreverente de esos camorristas, cuyo violento carácter es censurado por don Pedro, se anuncia ya en el episodio en que don Arias y don Gutierre riñen en palacio; la profanación, a esta luz, se evidencia ahora como invasión del rasgo de otro ámbito, los "aceros" de la calle, en el sagrado lugar del alcázar. Pero también, como hemos visto, la transgresión del espacio matrimonial se realiza utilizando la daga. El paralelismo entre la casa y el palacio sugerido arriba se refuerza por obra de la invasión de los traidores aceros; el motivo de la sangre

(43) Eliade 1979, pp. 42-47.

del rey y la de Mencía está en el aire -es decir, en nuestra intuición- en espera de cumplirse. Los espacios comienzan a manifestar signos inquietantes de una transformación -estamos en el segundo acto-: don Gutierre traslada su hogar de las afueras de Sevilla a esta ciudad como para acercarse a esa fuente de luz que impida la catástrofe. A pesar de ello, el hidalgo nada podrá hacer para detenerla, pues él mismo muestra ya una gradual vinculación a la daga que pervierte su imagen y su conducta; la sangre habrá de derramarse: la del rey, en una escena que prefigura su propia muerte; la de Mencía, por obra del sangrador en el tercer acto.

1.6. El espacio degradado:

1.6.1. Una anomalía espacial.

Pero si hemos asentado al palacio como el lugar propio de la justicia, ¿cómo puede ocurrir que la última escena, la de la justicia final del asunto de don Gutierre, tenga lugar fuera del palacio, por la noche -con todas las connotaciones que se le atribuyen en el texto al tema de la oscuridad- (44), en un lugar muy próximo a la calle: en la casa marcada con el emblema de la sangre de Mencía?

Aunque, en verdad, ¿dónde ocurre esa última escena de la obra? Nos hemos percatado de que el rey estaba en la calle, cuando persigue, ayudado por don Diego, a los cantadores de coplas (III, 460 y ss.); seguimos enterados de que permanece el rey allí cuando topa con Ludovico, el sangrador (III, 598 y ss.), y más adelante, cuando encuentra a Coquín y oye de él los sucesos de casa de don Gutierre (III, 675 y ss.), y luego, al encontrar a Leonor que sale de misa "antes del día" (III, 746 y ss.). Es decir, hasta el verso 765, el lugar de la acción es claramente las calles

(44) Cruickshank 1973, pp. 56-57, e Infra, 2.4.1.

de Sevilla (45); pero inmediatamente, sin transición indicada en ninguna parte del texto, oímos la voz de Gutierre enloquecido -la acotación reza Dentro, o sea, fuera del escenario-, y acto seguido don Diego apunta que "loco furioso / don Gutierre de su casa / sale" (III, 770-772), por lo que el rey le pregunta: "¿Dónde vais Gutierre?" (III, 773). Después del largo parlamento del personaje, se señala en la acotación: "Descúbrese a doña Mencía en una cama, desangrada", dato que además ha quedado indicado en las palabras de don Gutierre ("Vuelve a esta parte la cara, / y verás [...] a la hermosura / más triste y más desdichada, / que por darme mayor muerte / no me ha dejado sin alma", III, 815-823). El parlamento del rey vuelve a señalar la inmediatez del cuerpo sacrificado ("Cubrid ese horror que asombra, / ese prodigio que espanta, / espectáculo que admira, / símbolo de la desgracia", III, 828-831). ¿Dónde se verifican los hechos, entonces, que permiten que el rey -y con seguridad todos los otros personajes- vean lo que hay dentro de la casa de don Gutierre? La posibilidad de una ventana que dejara ver el interior de la casa es sólo una solución para una puesta en escena, pero de ninguna manera creo que lo sea para este problema del texto, pues, en principio, esa alternativa no se indica en los parlamentos ni tampoco en acotaciones antes ni después de este momento (46). Tampoco convence la solución de que los personajes

(45) En el esquema de los espacios dado por Sloman (1969, pp. 21-22), el investigador señala la calle como lugar de la última escena, aunque más adelante acepta el descubrimiento del cuerpo, aparentemente desde la calle: "this is what is disclosed in the inner stage when [...] Gutierre breaks off his account of what has happened and bids the king see for himself" (p. 57).

(46) Sin embargo, la casa de doña Leonor sí tiene ventanas a la calle, pues don Gutierre indica que la noche que descubre la "infidelidad" de la mujer, "al mismo tiempo que ya/ fui a entrar, pude el bulto ver/ de un hombre, que se arrojó/ del balcón", I, 915-918. Pudiera pensarse que, en vista de tales argumentaciones, las paredes que guardan el honor de Leonor -honor, Leonor- se muestran más endebles que las que protegen a Mencía.

han entrado a la casa, pues si ello fuera así, el dramaturgo lo hubiera señalado en parlamentos o acotaciones a fin de que quedara claro el paso de un espacio al otro (47). Pero deslindar estas cuestiones de espacio -ya a estas alturas no sólo escénicas sino semánticas- no debiera desviarnos por más tiempo de los síntomas que esta ambigüedad espacial nos revela. En efecto, surge de todo esto la pregunta de por qué el dramaturgo en nuestra obra ha deslindado perfectamente los diferentes espacios escénicos y, en contraste, ha dejado en un territorio impreciso el desenlace de El médico de su honra.

Es decir, para nosotros esta "irregularidad" en la distribución espacial es sintomática de la variación semántica que han sufrido los espacios en el texto. El hecho de que los acontecimientos de la casa de don Gutierre, que deberían ser guardados dentro del recinto cerrado de las cuatro paredes, y sólo ahí ventilados para darles solución, invadan la calle -lugar abierto, de rebeldía al reino, sitio de la violencia, de la propagación de los secretos, del vicio y la vida mundanal- resulta ciertamente un problema que habrá que desentrañar, pues, entretanto, los significados parciales de la casa han ido cambiando,

(47) Para demostrar que Calderón hacía, cuando lo deseaba, neta diferencia entre los diversos espacios escénicos, daremos un ejemplo del propio texto. Hay un cambio ostensible de lugar en el primer acto, entre los vv. 44-45. La acción anterior ha ocurrido en el camino, frente a la casa; la siguiente escena presenta a Mencía y a Jacinta dentro de la casa. Ya que los dos espacios son contiguos y sucesivos, el dramaturgo podía muy bien haber presentado ambas escenas -la del camino y la del interior- dividiendo el escenario en dos lugares distintos: parte de él habría de reproducir el espacio exterior, en tanto que la otra parte mostraría cuanto ocurre dentro de la casa. Pero el escritor no hace esto; antes bien, refuerza la antinomia de ambos espacios: hace salir de escena a don Diego y don Arias -reza la acotación: "Llevan al infante"-, e inmediatamente presenta la escena del interior de la casa, adonde hace entrar a los personajes, una vez que Jacinta y Mencía han terminado el diálogo. Es evidente que Calderón, en esta parte, quiere acentuar las diferencias de los dos espacios escénicos, haciendo que don Diego y don Arias desalojen el lugar para entrar en escena nuevamente -"Salen don Arias y don Diego, y sacan al infante, y siéntanle en una silla", ordena la acotación (I, 73-75).

de manera que la casa se ha deslizado, como símbolo, de su original valor como el sitio de la honra, a lo moralmente censurable: a la calle, que ya significa ahora un peligro colectivo. Es preciso analizar el asunto con detenimiento.

1.6.2. La casa como cárcel.

Anteriormente se ha aludido al papel de esclava que asume Mencía en determinado momento ("Ya, señor, ¿no va una esclava? / Yo lo soy y lo he de ser", II, 220-222; Supra 1.1, e Infra, 2.1.5) para responder a su marido, en un acto de obsequiosidad nerviosa, después de que ha escondido en su aposento al infante; esas palabras le servirán de pretexto para salir a preparar la huida de don Enrique. Habrá que recordar también que la confidente de la dama es una "esclava herrada", según señala la acotación, entre el verso 44 y 45 del acto primero, y se dice en los parlamentos (v. gr.: II, 9-10). Mencía tiene otras servidoras, seguramente libres, pero la más cercana a ella, quien escucha sus secretas confesiones, y quien puede intervenir en asuntos tan delicados como la honra de su señora, es la esclava. El hecho de que Jacinta sea un ser sin libertad refuerza la oposición 'libertad'-'no libertad' -y el correlato de ésta, 'la prisión'- y permite que esta pareja de conceptos se manifieste en diversos momentos de la obra. Don Enrique, al principio de la segunda jornada, agradecido con Jacinta por haberlo ayudado a entrar en secreto al jardín de Mencía, le dice a la esclava:

Si la libertad, Jacinta,
que te prometí, presumes
poco premio a bien tan grande [que me das],
pide más, y no te excuses
por cortedad: vida y alma
es bien que por tuyas juzgues.
(II, 9-14).

El tema de la esclava aparece también en palabras de don Gutierre, en el diálogo que tiene con Mencía, después de que el marido ha concebido la sospecha de que la esposa esperaba a don

Enrique:

¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos?
Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!;
porque si lo supiera,
y celos [...] llegar pudiera
a tener [...]
no más que de una esclava, una criada,
por sombra imaginada,
con hechos inhumanos,
a pedazos sacara con mis manos
el corazón.

(II, 995-1005).

No es que en este parlamento don Gutierre pretenda dar muerte a Jacinta; lo que intenta el caballero es prevenir a Mencía de que si las cosas llegan a más puede matarla. Así, indirectamente amenaza don Gutierre la vida de Mencía, desarrollando una sustitución en la que aparece la esclava tomando el lugar de la señora. Esta sustitución hace intercambiables las categorías de ambas y provoca una identidad de significados.

Por esa contaminación semántica, muy sutil todavía hasta el principio del segundo acto, que se irá desarrollando a lo largo de la obra, se reitera la cualidad de esclava que recibe el personaje de la esposa, de su sirvienta, cuando nos demos cuenta del encierro en que vive Mencía. La cercanía entre la esclava y el ama se da asimismo en el nivel del relato, pues también es Jacinta la esclava, quien, en resumidas cuentas, pierde a su ama por abrir al "otro" las puertas de la casa, y por sugerirle a la señora que escriba la carta que habrá de delatarla ante su marido. En este momento, pareciera que si bien los términos no han sido cambiados completamente (la esclava no se vuelve ama aunque la ama desciende a esclava), Mencía muestra estar en manos de Jacinta, quien ha adquirido poder sobre ella.

El tema de la no-libertad se continúa, en una gradación que va desde estas sutilezas imperceptibles hasta aparecer claramente en el motivo de la cárcel, en el tercer acto. Un episodio importante en esta gradación lo constituye la prisión de don Gutierre y don Arias- ordenada por el rey como castigo a la infracción cometida por ambos al reñir en palacio (I, 989-990). El hecho representa el antecedente dramático del tema de la cárcel desarrollado después sobre el personaje Mencía-casa, y tiene

lugar en el segundo acto, en el diálogo entre Mencía y don Gutierre. Doña Mencía recibe a su marido, al verlo llegar, con estas palabras: "Con envidia de estas redes, / que en tan amorosos lazos / están inventando abrazos" (II, 153-155. Los subrayados son míos). Don Gutierre explica a su mujer, poco después, cómo es que está fuera de la prisión adonde fue confinado hace unas horas:

El alcaide que conmigo
está, es mi deudo y amigo,
y quitándome prisiones
al cuerpo, más las echó
al alma, porque me ha dado
ocasión de haber llegado
a tan grande dicha yo,
como es verte [...]
aunque, si bien advertía,
hizo muy poco por mí
en dejarme que hasta aquí
viniese; pues si vivía
yo sin alma en la prisión,
por estar en tí, mi bien,
darme libertad fue bien
para que en esta ocasión
alma y vida con razón
otra vez se viese unida.
(II, 168-186).

La identificación del alcaide con don Gutierre ("es mi deudo y mi amigo") se desarrollará también más tarde, de suerte que el actual prisionero se habrá de convertir en alcaide de Mencía. Volviendo a la escena anterior, es importante detenerse en las palabras con las que la esposa responde al parlamento de su marido:

Dicen que dos instrumentos
conformemente templados,
por los ecos dilatados
comunican los acentos:
tocan el uno, y los vientos
hiere el otro, sin que allí
nadie le toque; y en mí
esta experiencia se viera;
pues si el golpe allá te hiriera,
muriera yo desde aquí.
(II, 191-200).

La afinidad del prisionero y Mencía se explica con el motivo de los dos instrumentos que tocan unas mismas notas aunque estén distantes el uno del otro; ella llega a sentir lo mismo que su marido. La cercanía de la esposa y el marido desplaza el significado del prisionero a la mujer. Y el tema sigue desarrollándose en la misma escena, ahora en palabras de Coquín, quien en broma se llama "preso de cumplimiento" (II, 205).

Mencía en verdad, se encuentra inmovilizada en este momento entre la temeridad del infante -que ahora está escondido- y la figura temible del marido, frente a ella. Cuando se decide a romper esa inmovilidad, al hacer que salga don Enrique a oscuras, y "confesar" la presencia de un extraño en la casa, comete la imprudencia que sembrará las primeras sospechas en don Gutierre (48). El confinamiento de Mencía a su casa según las normas conyugales, el que la podamos visualizar siempre en el espacio cerrado de la quinta y la casa de Sevilla, la condena fatal de toda movilidad de su parte como infructuosa y contraproducente, la contaminación semántica de su figura con los significados de esclava y prisionera- todo ello presta rasgos importantes al personaje, a la vez que la atmósfera de encierro del espacio en que vive Mencía se subraya con tintes sobrecogedores. Ya en el primer monólogo, la dama revela estos temas fundamentales, cuando se lamenta de ni siquiera poder "romper con el silencio / cárceles de nive, donde está aprisionado el fuego" (I, 121-128). El motivo de la inmovilidad a que está condenada Mencía se desarrolla en ese mismo soliloquio:

Perfeto
está el oro en el crisol,
el imán en el acero,
el diamante en el diamante,
los metales en el fuego:
y así mi honor en sí mismo
se acrisola, cuando llego
a vencerme, pues no fuera
sin experiencias perfeto.
(I, 144-152).

(48) Cfr. O'Connor 1973, pp. 315-316.

Comparado con Mencía, el dinamismo de don Enrique resulta ostensible; él tiene tres salidas repentinas de lugares cerrados: en el primer acto, al saber que Mencía está casada; en el segundo, de la casa de la dama, cuando llega el marido, y en el tercero, de palacio, por herir en la mano al rey. La ausencia de movimiento de Mencía- tanto por influencia de las leyes morales encarnadas en el esposo, como por obra de la presión ejercida por Enrique, llegará a la reducción del movimiento del prisionero para desembocar en la inmovilidad total, en la muerte; ya se apunta este rasgo en la escena en que, ante la repentina aparición de don Gutierre, quien le arrebató la carta que escribe, cae desmayada: "estatua viva se quedó de hielo", comenta el marido (III, 413).

Pero volvamos al tema de la prisión. En el tercer acto, el ámbito de la casa parece transformado; a la vez que el espacio conyugal se ha mudado de las afueras de Sevilla a esta ciudad, la casa se vuelve una cárcel (49). Cuando Mencía queda sola, después que don Gutierre le deja escrita su sentencia de muerte, resulta evidente que la casa ya no es más el sitio donde moran el respeto social y el honor rectamente entendido, y en donde la mujer debiera tener su refugio contra los peligros físicos y de la deshonra. La casa se ha transformado en la prisión de la sentenciada a muerte en espera de la ejecución -"her prison of silence has become a condemned cell", dice Rogers 1965, p. 285-; el marido es el carcelero, el alcaide, que debe "cerrar al daño las puertas" con la llave. (II, 650) (50).

(49) Ruiz Ramírez 1981, p. 10, afirma que "el espacio en el que se mueve Mencía se va reduciendo más cada vez".

(50) Después de que Ludovico ha dado muerte a Mencía, don Gutierre lo saca de la casa, y en un aparte, vuelve a mencionar la llave: "¡Que así me ataje/ el cielo, que con la muerte/ deste hombre eche otra llave/ al secreto!". (III, 601-604).

La llave, así, se contamina de las ideas de sangre y muerte, de manera que daga y llave resultan símbolos cercanos.

1.6.3. El lugar del crimen.

La escena es terrible, pues la mujer despierta (51) y se encuentra sola; grita pidiendo ayuda a sus criados (52), más la casa ha quedado vacía, pues don Gutierre ha despedido a todos ellos. El asesinato se ejecuta a manos del sangrador. Las constantes alusiones a la sangre derramada hallan su cristalización en el cuerpo de Mencía. La casa se vuelve el sitio del horror, donde las puertas se bañan literalmente de sangre, según las palabras de Ludovico, el sangrador:

Fáltame ahora de avisarte,
señor, que saqué bañadas
las manos en roja sangre,
y que fuí por las paredes,
como que quise arrimarme,
manchando todas las puertas,
por si pueden las señales
descubrir la casa.

(III, 649-656).

(51) La oposición que inquietó tanto a Calderón entre vida y sueño se da en forma violenta en el personaje de Mencía, pues los despertares le causan a la mujer tan gran turbación que constituyen verdaderas amenazas a su vida; para ella el sueño demuestra ser un refugio -su 'casa' interior- a la violencia del mundo que ha invadido su espacio exterior, su casa. Pero también el sueño -y en particular, el perder el sentido- viene a ser un anuncio de la muerte; la propia Mencía afirma que "este desmayo/ fue de mi vida aquí mortal ensayo" (III, 442-443). Mencía despierta en escena tres veces: la primera por la llegada de don Enrique al jardín (II, 60 y ss.), la segunda por obra de don Gutierre (II, 895 y ss.), quien finge ser otro; la tercera vez al volver del desmayo (III, 432 y ss.) para enterarse, por el papel, que ha de morir. El despertar del desmayo tiene también particularidades de "aguero de mi muerte" para el infante (I, 244-245). cfr. el análisis del desarrollo de la significación del sueño, *Infra*, 2.7.3.

(52) Anterior a esta escena es otra en la que Mencía, ante una amenaza igualmente terrible, la presencia de don Enrique, intenta defenderse y dar voces:

Mencía. ¿Cómo esto los cielos sufren?
Daré voces.
D. Enrique. A ti mesma
te infamas.
(II, 116-120).

Luego dirá don Gutierre al rey, para disculparse de tener la puerta de su casa manchada con una mano ensangrentada:

Los que de un oficio tratan,
ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas:
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta; que el honor
con sangre, señor, se lava.
(III, 885-891).

El signo de la mano sangrienta habla ya, incluso plásticamente, de la casa como un lugar maldito; por si no hubiéramos descubierto las referencias a la casa como espacio degradado ("¡Que por alteza / vino mi honor a dar en tal bajeza!" exclama don Gutierre, III, 414-415), se hace uso del elemento icónico del escudo de armas para sellar el terrible significado que guarda el lugar.

Pero también el escudo es un signo de hidalguía. Y una referencia que inquieta, dentro de esta serie de asociaciones sobre la sangre y la hidalguía, es la que el rey ha hecho en su diálogo con don Diego, después de haber dado su paseo nocturno por las calles de Sevilla:

Rey. Mas porque no se me alaben
que no doy examen yo
a oficio tan importante [el de valiente],
a una tropa de valientes
probé solo en una calle.
Don Diego. Mal hizo tu Majestad.
Rey. Antes bien, pues con su sangre
llevaron iluminada...
Don Diego. ¿Qué?
Rey. la carta del examen.
(II, 412-420).

Es claro que se está jugando aquí, por una parte con el examen a que se sometía a los artesanos para darles la licencia para ejercer su profesión, misma licencia que debían exhibir en la puerta de su casa. Pero, por otro lado, se entabla el juego de palabras

con "an allusion to the certificate of limpieza de sangre, required for high position, proving that one has no Moorish or Jewish blood in one's veins", como acertadamente señala Wardropper (53).

Otra referencia emblemática la da Coquín en el chiste con epigrama que le cuenta al rey para hacerlo reír; en él se alude a un castrado que usaba bigotera:

Floro, casa muy desierta
la tuya debe de ser,
porque eso nos da a entender
la cédula de la puerta:
donde no hay carta, ¿hay cubierta?
(II, 455-459).

Es notable que en estas palabras de Coquín se entable la relación del emblema de la cédula con "overtones of sexual ambiguity", al decir del mismo Wardropper (54).

Sin embargo, ¿qué tiene que hacer esta referencia sobre un castrado dentro de una obra en que el protagonista parece reunir gran parte de los caracteres cultural y sexualmente masculinos? Una nota al margen de Frank P. Casa acaso pudiera orientarnos al respecto. El profesor Casa recuerda que, como sabemos todos, en la cultura mediterránea la tolerancia de que otro hombre intente siquiera acercarse sexualmente a la esposa de uno es un acto autodestructivo para el marido, pues

It is not only that man's honor has been challenged, that the sacredness of the marriage has been threatened, that the legitimacy of one's line is being endangered, but also evidence that the husband is impotent. The challenge is therefore absolute and full of implications which threaten the very existence, moral, social and psychological of the individual (55).

Así, lo que el "otro" quita al marido en su acto de acercarse

(53) Wardropper ed. Médico, pp. 596-597, notas a vv. 413-420. En este punto, debe admitirse lo acertado de la visión de Américo Castro (1961, pp. 79-99 passim).

(54) Wardropper ed. Médico, p. 597, n. al v. 597.

(55) Casa 1977, p. 14.

a la mujer no es otra cosa que su virilidad; si alguien ocupa - en la casa, en la mujer - el lugar del marido, es porque éste ya no es capaz de ocuparlo, y entonces, al ponerse en duda su capacidad (sexual), se le degrada ante los demás. "¡Qué por Alteza / vino mi honor a dar a tal bajeza!", exclama don Gutierre y, si bien se ve, el hidalgo tiene razón en declararse degradado, pues la amenaza de don Enrique al honor de la casa implica también un insulto a la aptitud sexual de Gutierre. El fantasma del castrado ronda la casa del marido sin honra. Para ahuyentarlo, el marido esgrime una y otra vez el puñal: amenaza la vida de la esposa, se arrepiente, jura matarla con él... y termina por dar la daga a otro para que realice el crimen (56).

En ambos casos, el emblema expuesto por el rey, y aquel del que habla Coquín, la prueba de "ortodoxia" (de la sangre, de la sexualidad), aparece degradada, pues los dos signos icónicos se refieren a personajes rebajados socialmente: el no-hidalgo (los valientes) y el no-hombre (el castrado). Dentro de esta serie de ideas, el emblema de don Gutierre de la mano ensangrentada resulta consecuente, pues en él volvemos a hallar el mismo signo de la degradación. Si el espacio que aparece referido en la obra literaria es imagen del mundo de ideas que se manejan, podemos concluir que el señor de la casa en El médico de su honra recibe connotación de este espacio. Los hechos y las palabras nos lo muestran en todo su proceso de envilecimiento: lo que ha hecho de su casa, como un espejo, lo retrata a él: la obsesión del honor lo ha llevado a una confusión de valores por la que vuelve al lugar en que vive en una cárcel para su mujer, una

(56) Cfr. Infra, 2.5., en donde analizamos el emblema del castrado desde otro punto de vista (también Infra, 2.6). Este pasaje en general ha sido visto por la crítica con indiferencia; algunos estudiosos pueden escapar a esta generalización; de entre ellos, Blue (1979, pp. 244-247) lo vincula con el sello de la mano ensangrentada de la puerta, en tanto que Cruickshank (1970, p. 125) y Rogers (1965, p. 279) ven en él sólo un eco del "curarse en salud" de don Gutierre.

tumba en donde yace el cuerpo de Mencía (57), un lugar, finalmente marcado por la sangre inocente, en donde los valores masculinos -la honra, la hombría- muestran el mismo deterioro de la casa(58).

1.7. Conclusiones.

Por tanto, y resumiendo lo que llevamos dicho, es preciso retomar el problema de la ambigüedad del espacio del final del tercer acto a esta luz. El deslizamiento que se opera de la calle a la casa de don Gutierre no es sino imagen de lo que ocurre al hidalgo. No hay ya límites entre un lugar y otro, pues ambos, la calle y la casa, participan del significado de lo moralmente reprobable, del "símbolo de la desgracia". De esta forma, también el peligro interior de la casa de don Gutierre -el honor malentendido llevado a los límites del asesinato- rebasa el individual recinto conyugal para derramarse en la calle y convivir con los otros pecados mundanales del espacio exterior; como ellos, y por haberse transformado en un asunto ventilado "afuera", el drama de don Gutierre es igualmente público. Los límites del espacio de la casa se borran y se confunde el sitio con la calle; ello más que una irregularidad, muestra ser un eco de la crisis en la significación del espacio. El desorden es ahora notorio, pues las fronteras entre lo valioso y lo que no lo es no existen más, y en ese estado de cosas, el Universo vuelve al Caos original. Como anota Mary Douglas (59), en las socie-

(57) Las referencias al sepulcro y al cadáver aparecen, primero, en el segundo acto:

Gutierre. A peligro, estáis, honor,
[...] en uestro sepulcro
vivís; puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la guesa
(II, 639-644).

Al entrar al aposento de Mencía para sangrarla, Ludovico alcanza a ver "una imagen/ de la muerte, un bulto [...]/ que sobre una cama yace;/ dos velas tiene a los lados,/ y un crucifijo delante" (III, 526-536).

(58) William R. Blue (1979, p. 246) afirma con razón que "su casa [de Gutierre, al final de la obra] y su vida están desiertos. No hay amor ni honor, en esta casa, sólo la habitan la apariencia, la crueldad, la sospecha y la tristeza".

(59) Douglas 1973, pp. 76 y ss.

dades antiguas, como en la hebrea, "se abomina de los híbridos y de otras confusiones", pues lo sagrado "requiere que los individuos se conformen con la clase a la cual pertenecen [...]; requiere igualmente que no se confundan los géneros distintos de las cosas". "La santidad [es decir, lo sagrado] significa mantener distintas las categorías de la creación. Implica por tanto la definición correcta, la discriminación y el orden".

Así, el desorden, la confusión de un espacio calificado originalmente como valioso con su opuesto, cierra la obra. La distinción entre el "afuera" y el "adentro", desde el ángulo ético, se ha borrado. Los "aceros" del espacio exterior y el instrumento del sangrador revelan su identidad y acercan los dos ámbitos semánticamente. La solución del rey de restituir el Orden, por eso, no pasa de ser un acto impotente, un artificio de la convención dramática del XVII, y poco puede hacer el monarca para volver el Caos al Orden. Antes bien, el rey don Pedro sólo empeora las cosas al recomendar un nuevo casamiento a don Gutierre dentro de un contexto tan envilecido ya, tan lleno de presagios de muerte, que esperamos repetirse el crimen, ahora en el cuerpo de doña Leonor.

Por su parte, el rey es presa también del Caos. Si antes lo habíamos visto impartir justicia en el palacio -el espacio real por excelencia, el sitio de la justicia-, ahora lo vemos intentando hacer lo mismo en la calle, una vez que el lugar ha venido a significar el desorden, las pasiones desgobernadas y el crimen; simplemente el rey se muestra incapaz de detener las fuerzas vigorosas del desastre que lo arrastran a él también. El palacio, territorio original del Bien se ha llenado de presagios funestos -las espadas, el puñal de don Enrique, la sangre del rey-, aunque todavía parece guardar su pureza y su carácter intocable -los personajes están lejos de él en la última escena. Pero el rey ha perdido parte de su dignidad y de su aura de monarca de raíz divina. No ha podido dar con los cantores irreverentes, se ha revelado incapaz de detener la mano ejecutora del asesinato, ha sido incapaz de hablar cuando los hechos vergonzosos lo pedían, no ha podido impartir, por último, la justicia rectamente. Todo ello lo vuelve cómplice del Caos. La degradación de los espacios

lo alcanza también a él. Cruickshank apunta con acierto: "we see him degenerate from a well-meaning but incompetent 'justiciero' to a king who for reasons of state and convenience deliberately perverts justice" (60). La justicia ya no es tal en la calle, sino, a lo más, un irónico simulacro de ese valor social. Si la obra está sembrada de tribunales, procesos y aclaraciones, se esperaría que este desarrollo debiera tener su conclusión en una escena que dejara por fin impoluto y triunfante el sentido de lo justo; pero eso no ocurre en nuestro texto, pues como los demás valores, la justicia se envilece y el acto justo se da ambiguamente, se deja inconcluso, sin un dictamen válido.

(60) Cruickshank 1970, p. 130. También Infra, 2.4.4 y 2.6.

SEGUNDA PARTE: Los personajes.

2.0 Personajes, individuos, roles.

En la investigación literaria es común que la palabra personaje reciba el significado de entidad psicológica, de elemento diferenciado por sus rasgos de carácter --character, en inglés-- que lo hacen diferente, individual, quizá también irrepetible. Don Quijote, Ana Karénina, Hamlet, pero también don Juan Tenorio y Fortunata, son llamados personajes, básicamente por su diferencia psicológica. T. Todorov señala con razón que "la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética", y que "la reducción del personaje a la 'psicología' es particularmente injustificada. Y es precisamente esta reducción la que ha provocado el 'rechazo' del personaje por parte de los escritores del siglo XX [...] La psicología no reside en los personajes, ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones" (1).

También Roland Barthes afirmaba en 1966 que el personaje "tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una 'persona', en una palabra, un 'ser' plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica" (2).

El problema no habría de parecer tan grave si esta visión no hubiera dejado de lado otros aspectos de esa categoría, igualmente importantes al carácter "individual", que es preciso plantear. Por un lado, en el texto literario se entablan relaciones entre las figuras humanizadas a las que es necesario prestar atención, pues esos vínculos son formas también, al igual que los personajes mismos. Esos nexos o redes, imperceptibles a simple vista, llegan a formar estructuras a lo largo del texto, cuya observación suele destacar un tipo de construcción distinta a la del hilo del relato; tales vínculos significan algo, pues constituyen un modelo de la visión del artista (las parejas de enamora-

1) Todorov 1974, pp. 257-260.

2) Barthes 1970. Cito por la ed. española (aunque el original francés es de 1966.) Ya en 1964 Eric Bentley rechazaba la identificación

dos, la oposición héroe/villano, la asociación galán-gracioso, la agrupación de amigos, el triángulo amoroso, la relación rey-vasallo, etc.). La obra literaria, también, suele generar duplicaciones a partir de un personaje central; por este camino, se extiende en el texto la resonancia de un problema planteado por un protagonista, de suerte que un relato puede ser visto como una construcción, en donde el cuadro de dramatis personae no es otra cosa que la elaboración de figuras a partir de una primordial. Como resultado de ello, lo que aparentemente pudiera constituir una varia proliferación de caracteres surtidos a capricho del autor, no es sino la recurrencia de obsesiones, la reproducción, con nombres distintos, de un tema que angustia al autor, o bien de la fatalidad del parecido entre los hombres.

La imaginación del texto, por otra parte, puede a veces enfrentar con tanta insistencia una figura a otra, que la original diferencia entre ambas, por obra de la sostenida homología que los reproduce una y otra vez en pareja, como en un espejo, las torna cada vez más cercanas, más parecidas, como las dos caras de una moneda. o, quizá, como la figura persistente del sueño que nos ronda, tan nuestra como nuestro cuerpo.

Sin abandonar del todo la calificación psicológica del término personaje (¿podría la investigación literaria prescindir de la problemática de carácter llamada Raskólnikov, por ejemplo?), el análisis que sigue intenta penetrar en ese otro tipo de lectura que hemos adelantado; para nuestros fines, echaremos mano de la concepción de actante dada por A.J. Greimas, aunque es necesario puntualizar que nuestro equivalente --lo que llamaremos rol-- sólo recoge de la Semántica estructural la noción psicológica que reúne haces de atributos, grupos

personaje = individuo que sólo veía el aspecto psicológico de las figuras en el teatro; "la nuestra --se lamentaba-- no ha sido una época teológica sino de individualismo, y lo que ha confundido al público con respecto al autor dramático es que éste, en un sentido profundo, tiene menos que ver con el individuo que con la sociedad [...] Esto nos explica suficientemente por qué, cuando el desprevenido lector contemporáneo se allega a los clásicos de la dramaturgia, suele advertir esa notable ausencia de «seres humanos reales.» [...] y es que el desprevenido lector moderno es un individualista y no considera posible que la esencia de lo humano pueda encontrarse más en el tembladero (sic) de las relaciones que en el peso -muerto del hombre aislado" (Bentley 1982, p. 69 passim. La 1a. ed. en inglés es de 1964).

de funciones, "clases de actores", que nos servirá para destacar ciertas reiteraciones dadas en la distribución de los personajes en el texto (3). Greimas registra en su clasificación dos niveles, los actantes y los actores; nosotros hemos llamado a éstos, personajes, entes dramáticos individualizados con un nombre en el texto (Mencía, Gutierrez, D. Enrique, etc.). La clasificación actancial greimasiana se basa en la premisa de que un texto narrativo equivale a una oración y, por tanto, es susceptible de ser analizado por el procedimiento gramatical con el que se estudia la oración (4). De esta manera, tendríamos los actantes: Sujeto, Objeto, Receptor o Beneficiario, Participantes adjetivos y Participantes adverbiales. Pero este modelo de descripción, por basarse de manera estricta en una estructura tan rígida como la gramatical, resulta poco flexible para dar cuenta de todo el entramado dramático que se borda entre las diversas figuras del texto. En nuestra formalización hemos omitido la base gramatical para quedarnos sólo con el concepto de clases de personajes. Esta noción, por un lado, agrupa varias figuras en una categoría y también constituye una abstracción antes que una presencia, como señala Michael Issacharoff (5). Greimas mismo argumentaba que la relación personaje-actante tenía lugar en un plano metalingüístico, apriorístico, "por el hecho mismo de que son representativos, e incluso se diría que comprensivos, de las clases de predicados" (6); nosotros echaremos mano de esa relación para determinar, por ejemplo, cómo en la distribución de tres figuras -actantes de Greimas-, cada uno de estos tres espacios es ocupado sucesivamente por distintas dramatis personae: (Cfr. Infra, 2.4): cada rol --por ejemplo el del "otro"-- en el triángulo habrá de ser desarrollado indistintamente por varios personajes: D. Enrique, D. Arias, y aun por el propio

3) Cfr. Greimas 1976, p. 267 passim.

4) Puig 1978, pp. 80-81 e Issacharoff 1981a, p. 258.

5) "The actant is not [...] equivalent to a character [personaje], since the actant may, for example, be an abstraction, such as 'liberty', or a collective entity such as the Greek chorus. Furthermore, a given character can take on several different actantial functions in the same play. An actant may, alternatively, exist totally off stage. A character, on the other hand, is the subject of the utterances that bear his name". Issacharoff 1981a, p. 258.

6) Greimas 1976, p. 197.

D. Gutierre. La abstracción planteada por Greimas sirve provechosamente, podemos verlo, para el estudio del teatro español del Siglo de Oro (7).

Quizá el hecho de que nos movamos en nuestro estudio en diferentes niveles, a diferentes grados de abstracción, para sorprender varias distribuciones de personajes que de otra manera se nos pudieran escapar; quizá este ir y venir dé la impresión de que nuestro uso del término rol sea usado con excesiva libertad.

Pero si comparamos las varias ^Adistribuciones que se dan en el texto, pongamos por caso, la de señor-servidor con las de hombre-mujer, padre-hijo, Yo-Super Yo-Ello, veremos que esa complejidad la determinan diversas ordenaciones de la cultura, la sociedad, la conformación psicológica, la civilización familiar, y aun el factor económico. Son estructuras previas a la creación y por ello constituyen modelos del universo ideológico de los hombres. En la mente humana es donde se opera esa matriz de niveles de abstracción diversa, de diferente ángulo de visión con que se concibe la realidad; esos modelos son recibidos por los textos literarios por medio de un complejo sistema ideológico que codifica ese saber cultural, cuyos registros, según el punto de vista sobre las relaciones humanas, hacen avanzar la mira hacia "arriba" o hacia "abajo", a la superficie o a la estructura profunda, a un lado o al otro de la ordenación cultural. Esos puntos de oposición, en el texto, constituyen verdaderos espacios a llenar con personajes, frecuentemente con acciones limitadas ejercidas por personajes, que, así, resultan divididos en partes según la orientación de los hechos que realizan. Esos espacios vuelven a ser ocupados por otras figuras, por otros nombres, o bien puede darse el caso de que -momentánea o en forma definitiva- las figuras humanas abandonen un espacio ocupado anteriormente para acceder a otro (Coquín, de hombre de burlas a hombre de veras). A esos espacios de connotaciones varias -sociales, culturales, genéricas y sexuales, etc.- es a lo que hemos denominado roles. Como podrá observarse, el análisis de la conformación de tal saber cultural, y la jerarquía que implica su entramado, escapa a los fines de un estudio literario como el nuestro. Aquí sólo hemos aspirado a una

7) El mismo Issacharoff precisa (1981a pp. 259-260) que, si bien el uso del modelo actancial es de poco rendimiento en gran parte del

demonstración de ese caudal, cuyo estudio completo y exhaustivo precisaría de la labor de varias disciplinas.

Por otra parte, un texto cualquiera no es en manera alguna un sistema sincrónico absoluto que deba entenderse congelado en su movimiento, invariable desde la primera hasta la última escena; como hemos podido ver (Supra, 1.2, 1.6.2 y 1.6.3), por la metaforización cambiante de la casa, o por la metamorfosis semántica que sufren el caballo o la daga, resulta más cierto lo contrario: la obra es un circuito en continua alteración que transforma, enriquece o contradice los supuestos dados originalmente, y que, por tanto, reordena a cada momento las relaciones entre los elementos. De ahí que por necesidades del significado los personajes participan de esa movilidad dada por la continua elección de los diversos roles tomados del saber cultural.

En El médico de su honra, aunque la relación que se entabla entre los personajes forma un tejido muy complejo, es dable reconocer sus varios registros. En este camino de descripción de grupos de personajes, conviene aludir a las investigaciones del Seminario que dirige Ivette Jiménez de Báez, en el Colegio de México. En muchos sentidos, el presente trabajo debe a ese grupo la inspiración de seguir ciertos caminos --principalmente el del espacio--; en cuanto a los personajes, el Seminario ha visualizado las limitaciones de la categoría del carácter, y ha desarrollado, en consecuencia, un procedimiento para analizar la relación que se entabla entre las figuras; a esa relación la han denominado red actancial, basándose en las observaciones de Julia Kristeva

teatro contemporáneo, está 'well suited to seventeenth-century French and similar traditional drama'. v. también la noción de personaje en la Comedia nueva en Ruiz Ramón 1978a, pp. 25-26: "cada personaje se define dramáticamente por su relación con los otros [...] Para interpretar, pues, el sentido de un personaje o una escena [de la Comedia nueva], no hay que aislar a aquél o a ésta de los otros personajes o de los otros momentos, ni ambos -personajes y situaciones- del universo en que están integrados. Cada personaje no es, teatralmente, aunque pueda serlo, cuando lo es, psicológicamente, un carácter, o lo que llamamos tal, sino un haz de funciones, y cada escena o situación es [...] la figura estructural formada, en un momento dado de la acción, por un sistema de fuerzas, cada una de las cuales es una función dramática [...] El análisis crítico de la estructura dramática [de obras de la Comedia nueva] exige, en consecuencia, ir de lo estructurado a lo estructurante".

y, por lo que puedo saber, sin servirse del término actante según la acepción de Greimas (8). Lo que he intentado en este trabajo, sin embargo, en cuanto a distribución de personajes, no corresponde exactamente a la noción de red actancial del Seminario de la Sra. Báez, pues fundamentalmente el objeto de estudio de Ficción e historia es la narrativa, por lo que la distribución actancial que se maneja allí comprende al narrador, elemento ausente en el teatro. A este escollo, que nos parece insalvable por cuanto los signos del autor deben buscarse en nuestro género en otra parte, debo añadir la distinta orientación que he seguido y que me he esforzado por aclarar en las palabras preliminares de este trabajo (Supra, Introducción) y ahora en lo escrito arriba.

La comedia del XVII español es un género en cierta manera homogéneo en cuanto a la tipología de personajes: este código prevé un número reducido de tipos (dama, rey, gracioso, criada, galán, etc.) (9), que en parte coinciden con nuestra noción de roles, puesto que se conciben como tipos, como denominador común de varias figuras de la escena; sin embargo, estas categorías resultan inamovibles, y si se intercambian en determinado momento --la doña Juana-galán en Don Gil de las Calzas verdes de Tirso, v. gr.-- ello constituye un juego que se revela gracioso precisamente por lo insólito, y por el hecho de que, en realidad, la condición de dama en la obra volverá a restituirse sin que se haya interrumpido en ningún momento la validez del tipo. Lo que nos interesa, como se verá, es recuperar otro entramado que se instaura y se deshace poco después, según el desplazamiento de los personajes; por ello, de esa

(8) Jiménez 1979, pp. 14-15.

(9) Hasta este momento desconozco la obra de Juana de José Prades (Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos, CSIC, Madrid, 1963. Anejos de la Revista de Literatura, 20), de la que sólo puedo citar lo que se dice de ella en la Bibliografía crítica anexa al capítulo "Teatro en el siglo XVII" de J. de Entrambasaguas y Manuel F. Nieto, en José Ma. Díaz Borque. Historia de la literatura española (t. II, Taurus, Madrid, 1980, p. 702): "estudio fundamental para conocer los personajes de la nueva comedia - [...]". Demuestra cómo aparecen siempre los mismos personajes; dama, galán, gracioso, criada, rey y padre. Todos ellos exigen atributos fijos que los individualizan y distinguen de todos los demás".

organización tipológica sólo nos habremos de ocupar cuando una cierta variación introducida por el dramaturgo haga ostensible uno de esos tipos. Debiera resultar claro, por último, que en la investigación emprendida para este trabajo, nuestro interés se ha dirigido fundamentalmente a la observación del texto --en el caso que ahora nos ocupa, a la observación de las figuras in situ-- para llegar a la reflexión más general (literaria, pero también social, psicológica y política).

2.1. El señor y el servidor,

Un tipo de distribución de personajes que se hace evidente desde el momento en el que se inicia propiamente la acción es la bimembre de seres de diferente alcurnia --nobles y vasallos o su homóloga de señores y servidores. La separación de ambos estados es ostensible a cada momento, de tal manera que no hay nunca lugar a dudas sobre la pertenencia de un personaje a uno de esos polos. Es ésta una particularidad que me atrevería a aplicar a la generalidad del teatro español del XVII. Mireno puede engañar a los personajes de El vergonzoso en palacio --quizá también momentáneamente al público--, pero la verdad de su condición no tarda en salir a la luz. Lo mismo ocurre en La moza del cántaro de Lope de Vega, donde un galán queda prendado de una mujer de baja condición y se asombra "de que la naturaleza haya puesto un alma tan hermosa en vaso de tosco barro, no de limpio cristal [...]; por eso, muy extrañado de lo que ve, se pregunta el mismo enamorado:

...si en esta mujer
no está oculta la nobleza,
la calidad y la sangre
que por lo exterior se muestra
¿qué es lo que quiso, sin causa,
hacer la Naturaleza?" (10).

Como era previsible, la obra concluye con el descubrimiento de que, en efecto, la moza provenía de la nobleza. No hay duda, pues, respecto a la pertenencia de los personajes al nivel superior o inferior de la organización social. La comedia nueva presenta figuras de varios estamentos: pastores, villanos, caballeros, soldados, cortesanos, reyes, etc., pero todos esos niveles pueden fácilmente ser reducidos a la oposición señor-servidor que me parece fundamental.

(10) Apud. Maravall 1972, p. 54.

El teatro español continúa en este sentido la particularidad clasista de la tragedia griega, que preveía que roles principales fueran ocupados siempre por personajes de la más alta alcurnia --reyes, semidiosos, dirigentes de ejércitos, poderosos terratenientes (11), sólo que, en tanto, se han operado cambios sociales, y la distribución geopolítica ya no es lo que fue en la Grecia clásica; la situación social diferente, como sabemos, se refleja en el teatro español del XVII: la honra no emana sólo de las familias nobles, sino también de los labradores ricos, terratenientes con decisiva influencia en el pueblo, como Pedro Crespo, como Juan Labrador, como Peribáñez, en quienes, como anota Américo Castro (12) la limpieza de la sangre y la riqueza constituyen factores que avalan su honra. Que tal igualdad no existía en la vida cotidiana, que todo es una ilusión tendenciosa del teatro para presentar la imagen artificial del Orden social en el que conviven armoniosamente monarquía y pueblo, nos lo muestra el teatro mismo desde Fuenteovejuna (13), hasta El alcalde Zalamea, pues si bien, por un lado, ciertos individuos de las capas inferiores aparecen como protagonistas, con atributos de la nobleza --el amor cortesano, el honor, la discreción--, como señala José Antonio Maravall, "esa posible participación en valores superiores por parte de individuos de capas bajas, se afirma y se niega contradictoriamente en los versos de la comedia barroca revelando así el carácter conflictivo de la cuestión" (14). En definitiva,

(11) Cfr. Aristóteles. Poética, II, 5 y III, 12.

(12) Cfr. Castro 1961, pp. 79-99 y 191-200 *passim*

(13) Cfr. Casaldueiro 1967a, pp. 13-16 y 40-46, respectivamente.

(14) Maravall 1972, p. 54 y Maravall 1978, pp. 15-19. Maravall resta importancia al estatuto de pureza de sangre como portador de honra: "En la España de la monarquía austriaca el 'honor estamental' [...] no se identificó nunca, ni fue reemplazado o absorbido por el 'honor étnico', no ennoblecó nunca sin más, a los limpios, ni en sentido contrario liberó de las limitaciones de un bajo estado a toda una gran masa de población --que, desde luego, suponía varios millones-- y que siguieron sujetos al régimen legal de condición vil". Maravall 1978, pp. 20-21.

por lo que se refiere a la comedia española, "no se reconocía la igualdad de los ciudadanos, sino la marcada separación por privilegios, estableciendo derechos y deberes según el nivel social al que se pertenecía, con una precisa determinación de quién es superior y quién inferior, y con una rígida ordenación y separación social", señala Díez Borque (15). Aquí, como en la connotación del espacio y como en tantos otros aspectos, se revela el hecho de la modelización estamental a que llegó el teatro del XVII; código de categorizaciones sociales, de conductas que quieren ser ejemplares, de nociones que pretenden universalidad desde el restringido punto de vista de una clase social -la nobleza señorial-, la visión humana que nos da en general la comedia nueva enfatizó la rigidez de la jerarquía social encontrada en la sociedad del XVII; pero, aún más grave, presentó de qué manera los distintos estamentos debían reducirse a un principio de autoridad incuestionable. Y es este fondo de ejemplaridad del teatro el que, mutatis mutandis, se adivina en Lope, en Tirso, en Calderón; sobre ese común telón de fondo de señores-servidores se desprenden los destinos de los personajes, con frecuencia para no hacer otra cosa que corroborar esas ideas generales, pero también a veces para internarse por un intrincado camino en el que, temerariamente, esa ideología es puesta a prueba, y en donde no siempre sale bien librada.

2.1.1. El rey y los vasallos. Generalidades.

La bipolaridad señores-servidores es fácilmente perceptible en El médico de su honra en la clásica distribución, conocida por todos, de galán-gracioso, pero también se extiende más allá para convertir la obra, desde este punto de vista, en una mutación constante, por la cual un personaje puede ser, simultáneamente, señor y servidor. Esta oposición no sólo es perceptible en el campo de la jerarquía social, sino, median-

(15) Díez Borque 1976, p. 255.

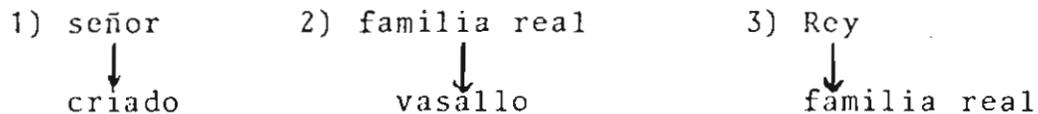
te un juego de fuerzas, se desarrolla a nivel personal entre individuos en las circunstancias más insólitas. La imagen del señor se sobrepone en momentos a la fraternidad debida y reduce, por ejemplo, a don Enrique a un simple papel de vasallo cogido en falta; de la misma manera, la autoridad puede presionar al culpable a tal grado, que acaba por deshacer el vínculo original marido-mujer para reflejar una relación de dominio.

Podríamos partir de don Gutierre, para acercarnos a observar el problema de jerarquía social. En él pueden apreciarse fácilmente las cualidades de señor, frente a Coquín, frente a Jacinta y a Silvia y Teodora; pero don Gutierre es también servidor --"vasallo", le llama don Enrique (III, 190)(16)-- de la familia real: del rey, naturalmente, pero también de don Enrique. Asimismo, puede percibirse esta dualidad en el propio infante, pues, por un lado, él se revela superior a don Gutierre, hecho evidente en varias ocasiones, como por ejemplo, en aquella escena en que don Gutierre declara veladamente que la inferioridad de su condición le impide enfrentarse en lucha directa con Enrique, pues "con vos por enemigo, / ¿quién ha de atreverse?, ¿quién?" (II, 543-544); sin embargo, frente al rey su hermano, don Enrique no puede sino mostrar su inferioridad - (Cfr. Infra, 2.1.4). En cuanto a Mencía, por una parte la vemos comportarse como la señora de la casa, frente a Jacinta y las otras criadas, pero también frente a los invasores del espacio familiar (Cfr. Supra, 1.2) del que ella es guardiana - (I, 73-120); ella, por otro lado, como servidora de su marido, lo es por extensión del rey. Como la dama no pertenece a la alta nobleza, no pudo antes aspirar al matrimonio con el infante (I, 300-306 y II, 69-70) lo que evidencia su carácter de vasallo de éste. A esta movilidad escapa la figura del rey, señor terrenal indisputable, pináculo de la organización social.

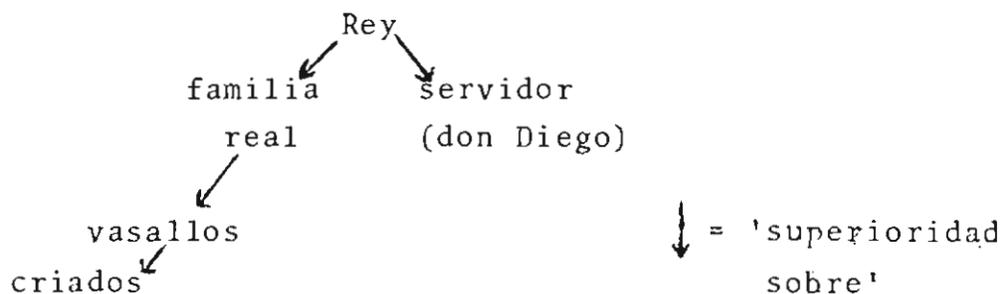
Resumiendo cuanto llevamos dicho sobre las relaciones se

(16) v. las afirmaciones de Exum 1977, pp. 1-6.

ñor-servidor, puntualicemos las tres variedades como sigue:



Otra variación de este esquema bimembre podemos encontrarla en el propio rey, pues don Pedro tiene servidores, además de sus vasallos y de su hermano; don Diego resulta un ejemplo de ello, a partir del segundo acto (II, 383). El esquema anterior puede descomponerse de esta manera, teniendo en cuenta la figura del monarca:



Como puede notarse por este esquema, los criados vienen a resultar lejanos del trato directo con el rey; de ahí que, según esta visión, tengan gran impacto en el espectador las tres escenas de Coquín en charla con el rey (I, 701 y ss.; II, 421 y ss. y III, 675 y ss.), pues entonces los dos extremos de esta cadena de jerarquías sociales parecen tocarse. Pero sobre estos enfrentamientos volveremos más tarde (Cfr. Infra, 2.5).

De acuerdo con este orden jerárquico, en la obra se conceden cualidades de astro rey al monarca (cfr. Infra, 2.6.2). El tópicus es frecuente en el teatro del Siglo de Oro (17). En nuestro texto, el recurso aparece con insistencia a través de una metaforización en donde el mundo celeste --es decir, el rey-- se opone al suelo, en que se encuentran los vasallos. Veremos a continuación algunos ejemplos.

Cuando entra por primera vez en escena, D. Gutierre, en

(17) Por ejemplo en Valor, fortuna y lealtad de Lope de Vega, ed. BAE, p. 546; Id. El rey don Pedro en Madrid, ed. de Sáinz de Robles, t. I, Aguilar, p. 615 apud Young 1979, pp. 89 y 91; otros ejemplos en Díez Borque 1976, pp. 146-147.

un parlamento que resulta irónico si se le mira desde las turbias intenciones del infante, saluda a éste:

Déme los pies vuestra Alteza,
si puedo de tanto sol
tocar, ¡o rayo español!,
la majestad y grandeza.
Con alegría y tristeza
hoy a vuestras plantas llego,
y mi aliento, lince y ciego,
entre asombros y desmayos,
es águila a tantos rayos,
mariposa a tanto fuego:
tristeza de la caída
que puso con triste efeto
a Castilla en tanto aprieto
[...]

Y honrad por tan breve espacio
esta esfera, aunque pequeña;
porque el sol no se desdeña,
después que ilustró un palacio,
de iluminar el topacio
de algún pajizo arrebol.
Y pues sois rayo español,
descansad aquí; que es ley
hacer el palacio el rey
también, si hace esfera el sol.
(I, 315-344).

Hemos reproducido la mayor parte del parlamento, porque vale la pena detenerse a observarlo de cerca. El dramaturgo, ya en el primer verso, introduce la oposición 'alto'-'bajo' ("pies"-"Alteza"), imagen de la pareja 'realeza'-'vasallo', y también en serie con 'astro inalcanzable'-'simple condición humana'. La oposición se continúa con diversos matices e imágenes diversas, pero siempre con la cualidad de la diferencia de altura: "águila"-"rayos", "mariposa"-"fuego", "sol"-"pajizo arrebol". En medio del parlamento se alude a la caída de don Enrique, que, en este contexto, se tiñe de rasgos paradójicos, pues si la nobleza coloca al infante por encima de las cabezas de los vasallos, la caída ocurre como un mentís de tal excelencia, como un ejemplo, en fin, de la falibilidad del hombre, por más que éste sea un miembro de la familia real. Pero el accidente de don Enrique es desde un caballo, y entonces el hecho se vuelve premonitorio: no es sólo que don Enrique

sea humanamente falible, sino que es una persona dominada por la pasión a la que no puede resistirse, y por eso sufre una degradación (cfr. Supra, 1.3.1). Don Gutierre exagera los atributos concedidos al infante; nadie, antes ni después de este momento se atreve a dirigirse a don Enrique con metáforas solares; ni don Arias ni Mencía lo hacen, a pesar del accidente de la caída y el posterior desmayo (I, 27 y ss. y 173 y ss.), pues en estricto sentido sólo el rey -o la dama- puede recibir tal tratamiento. De ahí la afectación de su parlamento, construido con el "estilo hinchado" censurado por los retóricos (18). En última instancia, la exageración de la actitud, a la vez que retrata la obsequiosidad del todo inoportuna del hidalgo, sirve, por oposición, para degradar de manera más enfática al infante, por hacerlo caer de un espacio de mayor altura. No nos detendremos a analizar otros ejemplos con prolijidad; simplemente será necesario citar brevemente los atributos concedidos al rey y a la familia real. Don Gutierre llama al monarca "español Apolo", "castellano Atlante" (III, 1-6). Leonor también saluda al monarca con imágenes astrales y le llama "planeta soberano de Castilla, / a cuya luz se alumbra este hemisferio; / Júpiter español, cuya cuchilla / rayos esgrime de templado acero" (I, 609-613). El mismo don Enrique exclama ante el enojo del rey:

Será mi vida infelice:
si enojado tengo al sol,
veré mi mortal eclipse.
(III, 138-140).

La esfera del rey, pues, por razón de su ascendente divino es colocada fuera del alcance de los seres inferiores. Ello vuelve al rey lejano, etéreo y poderoso. Tales atributos

(18) Pérez de Ledesma en su Censura de la Elocuencia de 1648 afirmaba que "aqueste vicio del hablar hinchado naze de la conatural vanidad con que aspiramos a parecer más de lo que somos; y como lo hinchado tiene su semejanza con lo guesso y robusto, procuramos, a costa de lo sano del juizio, engueçar sin solidez las razones". Pérez de Ledesma 1985, p. 91.

sólo pueden extenderse al infante, si nuestra imagen de él --y la de los contemporáneos de la obra-- parte del conocimiento de que Enrique de Trastámara gana la batalla contra su hermano, y con ella, el trono de Castilla, es decir, desde la perspectiva que muestra a Enrique como rey. Pero en nuestro texto se insiste en la falibilidad del infante, no sólo por su encendida pasión por Mencía, sino porque, como hemos indicado, la icónica escena de la caída del caballo nos lo muestra como un ser degradado. Aún más: la obra resta, digamos, representación institucional al hermano del rey, al grado de presentarlo con rasgos de cobardía ante los problemas que ocasiona (Supra, 1.3.1 y 1.3.1), disminuida su calidad de alta nobleza al papel del vasallo sin derecho de contestación frente a la poderosa imago paterna del rey, que lo abandona sin miramientos (I, 13 y ss) y reprende su comportamiento con violentas amenazas (III, 151-158). No conviene ciertamente a Enrique la calidad que Guimarans atribuye a los infantes en El duque de Viseo:

Los Príncipes en el suelo
somos en toda ocasión,
lo que los ángeles son
delante del Rey del cielo
(Lope. El duque de Viseo,
II, p. 100).

Por tal razón, se notará que, si bien los vasallos se dirigen primero al infante con términos que implican el mundo celeste, desde la segunda jornada estos acentos desaparecen en los parlamentos dirigidos a él (por ejemplo II, 529-554) (19). Por eso también, las palabras de don Gutierre al describir la carta de Mencía dirigida al infante tienen el acento trágico de la caída --ahora del hidalgo-- cuya causa es el comportamiento del hermano del rey; el caballero lee en el papel "Vuestra Alteza, señor, no se ausente", y exclama: "¡que por Alteza / vi

(19) v. Exum 1977, pp. 5-6.

no mi honor a dar a tal baja!" (III, 414-416).

2.1.2. El rey y los vasallos. El territorio real.

De una u otra manera, es evidente que al único personaje a quien conviene la supremacía por razón de sus cualidades divinas es al rey don Pedro. El lugar que habita, el palacio, lo sitúa igualmente (cfr. Supra, 1.3.3 y 1.5) por encima del suelo común, y el texto, como hemos visto, reitera continuamente la altura física del palacio desde los primeros momentos. Don Pedro, de paso frente a la quinta, habla de "las torres de Sevilla" (I, 5) adonde se dirige. También Coquín refiere la altura no común del lugar, cuando dentro del palacio, al ver al monarca, ruega al cielo que no esté muy alto el balcón por si se le ocurre a don Pedro tirarlo por la ventana (I, 708-710); algunos versos más adelante, el gracioso frente al rey no quiere decir su hombre, pues "en diciéndoos quién soy, luego / por un balcón me arrojéis / por haberme entrado aquí / tan sin qué ni para qué" (I, 735-738). Don Gutierre, poco después se refiere a la altura del rey, pero ya en plano metafórico: "porque el suelo que pisáis / es soberano dosel / que ilumina de los vientos / uno y otro rosicler" (I, 817-820). Tan elevado lugar ocupa la Majestad real, que los vasallos sólo pueden pretender tocar los pies de su persona (I, 817-820 y I, 594-596), por lo que la fórmula "dame tus plantas para besarlas" es un saludo constante que se dirige al rey. Y es que, como deja asentado un personaje de Lope de Vega:

al Rey, en la paz o guerra
respetemos en la tierra,
porque está en lugar de Dios
(Lope. El duque de Viseo,
II, p. 100)

El rey, gobernante único, exclusivo representante de Dios en la tierra, quedará solo en el texto como el único varón que disfruta de los atributos solares. De la misma manera, don Gutierre, señor y dueño único de su casa, al dar muerte a Mencía, habrá conjurado el peligro de que su lugar pueda ser usurpado. El señor y el vasallo guardarán su sitio indisputable frente a la amenaza de don Enrique; pero sólo hasta el fin de

la obra, pues como sabemos, los presagios de un destino funesto se ciernen sobre la vida de ambos. Presentido sólo en don Gutierre, cumplido ciertamente en don Pedro, el futuro se abre frente a los dos, pues la obra no se cierra en su desenlace, sino que sigue tejiendo su trama una vez que el espectador se ha levantado de su asiento.

El concepto de monarquía absoluta implica el vasallaje rendido por don Enrique a don Pedro. El absolutismo significaba la concentración del poder en una sola persona, un centralismo político de sólo un individuo, pues el orden divino había concedido únicamente a una persona ese don, y por tanto, el trono era indisputable. En términos de espacio, podría hablarse de territorialidad, usando la palabra con la acepción proxémica que le da Edward T. Hall (20), pues continuamente puede percibirse una lejanía respetuosa que provoca el monarca en los súbditos. Si en descampado los vasallos pueden disentir de su comportamiento, como don Arias en el camino (I, 25-32), ya dentro de "las torres de Sevilla", en palacio, su figura se engrandece, al grado de que desaparecen los signos de crítica al rey. Entonces es claro el reconocimiento de su valor en los súbditos, pues el monarca se encuentra en el territorio al que pertenece. Su figura provoca temor en quienes acuden a pedirle justicia o favores --"turbado estoy; mal el temor resisto", confiesa un soldado--, asombra su severidad y su parco hablar --"pocas palabras gasta", señala otro vasallo--, causa admiración su amplia generosidad. El rey, por su parte, parece querer conservar su distancia de los súbditos, como si cualquier roce pudiera arrebatarse parte de su dignidad:

(20) Hall 1972, p. 14: territorialidad "es el comportamiento mediante el cual un ser vivo declara característicamente sus pretensiones a una extensión de espacio, que define contra los miembros de su propia especie", aunque el propio Hall declara que el concepto lo ha tomado de H.E. Howard y su libro Territory in bird life, Murray, Londres, 1920. Para una discusión más amplia en el terreno antropológico y de la comunicación humana v. Judith Friedman Hansen. "Proxemics and the interpretive process in human communication", Semiotica 17: 1976, núm. 2, pp. 165-179.

Pretendiente 1°		Tu Majestad aquéste lea.
Rey	Yo le haré ver.	
Pretendiente 2°		Tu alteza, señor, vea
	éste.	
Rey	Está bien.	
Pretendiente 2°		Pocas palabras gasta.
Pretendiente 3°	Yo soy...	
Rey		El memorial a queste basta.
	[...]	
	¿De qué os turbáis?	
Soldado		¿No basta haberos visto?
Rey	Sí basta.	

(I, 579-585).

Haciendo uso del vocabulario empleado por Hall, podríamos decir que el rey pertenece a "una especie de no contacto", pues para el gobernante la distancia entre su persona y los súbditos es un requerimiento de su investidura institucional, de su cualidad de hombre superior. Ya lo dice el Condestable a Viseo:

Los reyes son como nieve,
que tratados se deshacen.
Para ser mirados nacen,
nadie a tocarlos se atreve.
Conservar esta blancura
conviene a la Majestad.

(Lope. El duque de Viseo, I, p. 36)

Sólo es dado a los vasallos acercarse a besar la mano en una posición reverencial, inclinados como ante el altar. A este respecto afirma Hall:

La distancia personal es el nombre que dio Hediger al espacio normal que los animales de no contacto [los que repelen todo contacto en la vida social] mantienen entre sí mismos y sus congéneres. Esta distancia es el ámpula invisible que rodea al organismo. Fuera de ella, dos organismos no están tan íntimamente relacionados como cuando sus ámpulas se traslapan. La organización social es un factor que interviene en la distancia personal. Los animales dominantes son propensos a tener mayores distancias personales que los que ocupan posiciones inferiores en la jerarquía social, mientras los animales

subordinados se observa que ceden espacio a los dominadores [...]. Esta correlación entre distancia personal y jerarquía en una u otra forma parece darse en todo el reino de los vertebrados (21).

La distancia personal del rey se traduce en temor en los vasallos. Es ésta una de las características señaladas por Díez Borque en la figura del monarca (22). Y es que, como apuntaba Lope de Vega en La carbonera,

Calle, sufra, obedezca el que desea
vivir en paz y crea
que aunque ha de ser la Majestad amada,
nunca más respetada
que cuando fue temida;
todo hombre calle, que le va la vida
porque es la ley más justa de las leyes
callar, servir y obedecer los reyes (23).

De esta manera, los súbditos, en su inferioridad manifiesta frente al rey, son considerados como niños ante la severidad del padre. Lope de Vega lo destacaría claramente en Lo cierto por lo dudoso:

Pues no son de gallina aquestos miedos.
Moros he muerto, capitán he sido,
mas enojos de un rey, y siendo tales,
a Aquiles volverán a sus pañales (24).

El temor respetuoso ante la figura del gobernante produce un círculo de vacío en derredor suyo, aunque, según parece, ésta no es una particularidad exclusiva del teatro --y la sociedad-- del siglo XVII. Compárese, por ejemplo, el relato que Theodor H. White hace del momento en el que John F. Kennedy, poco después de saberse su designación como candidato a la presidencia de los Estados Unidos, es saludado por los políticos

(21) Hall 1972, p. 22.

(22) Díez Borque 1976, pp. 152, 158-160.

(23) Apud Díez Borque 1976, p. 159.

(24) Ibid., p. 160. v. Infra, 2.5.

más cercanos:

Kennedy entró con su paso largo y ligero, algo saltarín, joven y flexible como la primavera, saludando a los que se encontraba a su paso. Después se deslizó entre ellos y bajó los escalones del cottage de doble nivel para dirigirse a un rincón donde lo esperaban charlando su hermano Bobby y su cuñado, Sargent Shriver. Los demás que estaban en la plaza iniciaron un movimiento impulsivo hacia él. Después se detuvieron. Una distancia de unos 6 m. los separaba, pero era infranqueable. Aquellos hombres mayores, poderosos desde hacía tiempo, se mantenían aparte y lo miraban. Después de unos minutos se volvió, vio que lo miraban y murmuró algo a su cuñado. Este atravesó entonces el espacio separador y los invitó a transponerlo [...]; uno por uno, todos fueron felicitándolo. Pero ninguno podía atravesar la pequeña distancia que los separaba sin ser invitado, porque en torno a él había esa delgada separación [...]. Sólo podían acercarse con invitación, porque ése podía ser el presidente de los Estados Unidos (25).

En vista del carácter intocable del monarca, del rechazo a todo contacto, la entrada del infante en su esfera particular en la escena de la daga constituye una violación de su territorio, pero también de su individualidad física, de su cuerpo, pues en el territorio se prolonga el individuo: "los límites de su persona están más allá del cuerpo" (26). En la escena aludida de nuestro texto, el monarca presiente su muerte:

¡O qué aprensión insufrible!
Bañado me vi en mi sangre;
muerto estuve. ¡Qué infelice
imaginación me cerca,

(25) Theodor H. White. The Making of the President 1960, Atheneum, Nueva York, 1961, apud Hall 1972, p. 153.

(26) Ibid., p. 19.

que con espantos horribles
y con helados temores
el pecho y el alma imprime?
Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice.
(III, 218, 246).

Si consideramos la serie de ideas expuestas, tenemos que conceder razón al rey: en verdad su esfera ha sido violada temerariamente más allá de lo permisible, de suerte que puede hablarse de traición ("¿Qué hiciste, / traidor?"), si se considera al rey como una institución, como el rol del rey de comedia (27).

También, si observamos a don Pedro desde el ángulo de su compromiso, podremos contemplar con otros ojos su apresuramiento por llegar a Sevilla, cuidándose poco de la suerte del hermano desmayado en el camino. Esa prisa inaplazable del rey puede entonces entenderse como necesidad de alcanzar el palacio, donde se encontrará segura su persona, a cubierto de los peligros del día. Don Arias censura al monarca "su fiera condición" por dejar al infante herido en el camino y apresurarse a seguir su viaje. Pero en esas palabras, don Arias sólo puede mostrar la crítica al comportamiento de un hombre con su hermano, sin percatarse del compromiso que don Pedro debe a su función de monarca, sin registrar su rol de rey. Ya Richard A. Young había destacado la conveniencia de estudiar los dos aspectos del rey --el de institución y el humano-- para entender mejor su figura en el teatro de Lope de Vega (28), y por su parte, A. Irvine Watson insistió en las obligaciones de don Pedro con la corona --en su rol del rey, pues-- y destacaba que en la escena mencionada "it becomes easy to unders-

(27) También pudiera considerarse la actitud desorbitada del rey como un signo de esquizofrenia, pues afirma Hall que "ciertos tipos de esquizofrénicos [...] sienten algo muy semejante a la reacción de huida. Cuando alguien se les acerca mucho, estos esquizofrénicos se llenan de pánico, en forma muy parecida a la de un animal recién encerrado en un zoológico". Hall 1972, p. 19.

(28) Young 1979, pp. 37-70 passim

tand why Peter rides on to Seville after the Infante's accident [...]. He is a strong king who refuses to allow himself to be diverted from the path of duty by his personal concern for his brother; he realizes that there is a work to be done in Seville, and that it is his solemn duty to place himself at the disposal of his subjects" (29). Otros críticos han opinado de la misma manera (30).

El poder del rey, tal como lo imagina la comedia, es decisivo para que la sociedad siga un buen camino. En vista de ello, es necesario recordar la importancia que el teatro del XVII le concede en los desenlaces. Si la mentalidad de la época pensaba que la probidad moral de la comedia residía en su desenlace (31), como lo demuestran las argumentaciones de Bances Candamo (32), el soberano garantiza esa probidad ética de la comedia al concretar matrimonios; al dar la última palabra en las rencillas de los vasallos, al intentar ius suum quique tribuere.

(29) Watson 1963, p. 331.

(30) Tiher 1970, p. 239, afirma que el rey en esta escena "is not vaguely heedless of his brother's welfare but obligated to powerful reasons of state", aunque señala que en esta parte, como en otras de la obra, "Pedro's actions are so inscrutable that the reader can find arguments to support either thesis [la de cruel o la de justo]". Lloyd King se muestra de acuerdo con la visión de Watson cuando afirma que "we are left to infer that Pedro has such a stern conceptions of his duties as an impartial head-of-state that considers it a form of weakness to let affairs of state wait, even so short of time to see to a matter of deep personal concern, and of possible political consequence". King 1971, p. 45. La visión de un rey celoso de su deber no es compartida por D.W. Cruickshank, quien ve únicamente en el apresuramiento de D. Pedro por llegar a Sevilla un hecho en el que debemos entender que "Calderón expands the criticism of Pedro and omits the favourable comment". Cruickshank 1970, p. 121.

(31) Amezcua 1984, p. 1-11.

(32) Ninguna [comedia] ai que, como asegura el Padre Camargo, pare en vna comunicación deshonesta, en vna correspondencia [amorosa] escandalosa, o en vn adulterio [...]. ¿Ai alguno que aia visto vna Comedia que pare en quedarse alguna muger por Dama de algún galán? Yo no lo he visto, ni lo he oído decir, ni puede haver comedia que pare en eso. Pues ¿cómo será aquel parar en vna comunicación deshonesta o en vna correspondencia escandalosa? Yo no lo sé, porque las más fenecen en Casamiento". Bances Candamo 1970, p. 33.

Damos, pues, en una doble acepción de la figura del rey. Por un lado, el temor que provoca entre los vasallos, su rígido concepto del territorio, su carácter institucional que no admite contacto alguno, tanto como su jerarquía familiar superior, nos lo presentan con los atributos ciertos de un ser inalcanzable; en este sentido recoge las cualidades del arquetipo del monarca absoluto por derecho divino, del rol de rey de comedia (33). Pero también se adelantan ciertos atisbos de su falibilidad --el territorio finalmente puede ser invadido; sus resoluciones, cuando menos, pueden dar origen a considerarlo como hermano cruel o como celoso guardián del reino. Si bien sus deberes y su compromiso con los supuestos de representante de Dios en la tierra le adjudican los atributos astrales, la oposición alto/bajo pudiera conferirle, a él también, según las muestras de un carácter falible, las particularidades de una existencia demasiado humana como para que dejemos de asociarlo a la vida terrenal, a lo bajo.

(33) Frances Exum (1974, p. 92), al comparar El médico atribuido a Lope con la obra homónima de Calderón, concluye que, si bien "in Calderón's play the king serves as a static symbol of authority whose personality as a man is not emphasized, in Lope's version his personality as a man is of extreme importance".

2.1.3 El infante y los vasallos. La estructura del poder.

Si uno tiende a pensar en el personaje de don Enrique desde el ángulo psicológico, se verá un tanto defraudado por su pobreza de datos de carácter, por su falta de motivación para actuar como lo hace, sobre todo si se tiene en cuenta la complejidad de don Gutierre, o aún la ambigüedad de don Pedro. A pesar de ello, como hemos podido ver (cfr. Supra, 1.2, 1.3.1 y 1.3.2.), el infante genera una serie de imágenes -la daga, el caballo, el cazador, la caída, la invasión de los espacios cerrados- que después se vuelven parte importante del texto, pues lo saturan de indicios de peligro, de premoniciones de desgracias que se ciernen, tanto sobre el rey como sobre la casa de don Gutierre. Desde el nivel de la metaforización, por tal motivo, la figura de don Enrique demuestra ser un núcleo de donde se despliega gran parte de la atmósfera amenazadora de El médico.

Pero también en el nivel del relato el infante cobra gran importancia, pues su rol de "el otro" echa a andar el movimiento de la trama, inerte en la pasividad de la pareja de casados con que se inicia la obra (cfr. Infra, 2.4). Su influencia en el desarrollo de los acontecimientos es decisiva: sus entradas y salidas de casa de don Gutierre constituyen transgresiones al espacio conyugal (cfr. Supra, 1.1 y 1.2); sus palabras comprometen el honor de doña Mencía y, finalmente, su ausencia de Sevilla desencadena la fatalidad e indirectamente provoca la muerte de la dama. Habrá que conceder razón a Frances Exum, quien subraya que "much of the difficulty of interpretation [de la obra] arises precisely from the problematic nature of Henry's role in the play" (34).

Y es que más que como un verdadero carácter, en la acepción tradicional del término, don Enrique está trazado a manera de una fuerza de la naturaleza -de la naturaleza masculina

(34) Exum 1977, p. 1.

na- sin trabas morales, sin juicio: como un caballo desbocado. Nada sabemos de su comportamiento anterior, contrariamente a don Gutierre, a doña Leonor y a doña Mencía: sólo tenemos el dato de que enamoraba a esta última y de que, seguramente, volvía a Sevilla para reanudar relaciones con ella, ajeno al hecho de que Mencía estaba ya casada con don Gutierre (35). Pero aunque suniéramos algo más de lo que se muestra en la obra, ello parecería irrelevante, comparándolo con sus decisivos rasgos de seductor. La velocidad con la que parece transcurrir la vida del infante reitera su tipificación como rol; muestra el apresuramiento para vivir rápidamente y sin conciencia del daño que pueda causar: sus tres salidas repentinas lo muestran vinculado a lo efímero del aquí y ahora, como don Juan, ajeno a todo pensamiento sobre los valores morales de la sociedad, de espaldas a toda preocupación por el Bien y la vida trascendente (36).

De esta manera, la carencia de profundidad y variedad en el trazo de su carácter, no parece empobrecer la figura del infante, pues, como la fuerza natural que representa, sus rasgos son intensos, esenciales y dibujados con unas cuantas pinceladas. Su razón de servir a las fuerzas del mal no va más allá de su apetencia erótica de Mencía ("Ya llegué a hablarte, ya tuve / ocasión; no he de perdella", II, 116-117), y su "traición" al rey, como sabemos, es del todo involuntaria.

(35) Aunque es posible hilar delgado en las pretensiones del infante con la dama, antes del matrimonio de Mencía con don Gutierre. La dama, al puntualizar sus razones de haberse casado con el hidalgo, deja ver oblicuamente que don Enrique no estaba dispuesto a contraer matrimonio con ella: "Si me casé, ¿de qué engaño / se queja, siendo sujeto / imposible a sus pasiones, / reservado a sus intentos, / pues soy para dama más, / lo que para esposa menos?" (I, 301-306).

(36) Pero en don Juan esta conducta, aunque reprobada por Tirso de Molina (cfr. Casaldueiro 1967, pp. 135-142), amenaza la honra, la opinión de las damas seducidas solamente; en don Enrique el problema es más grave, por cuanto, en principio, su comportamiento da lugar a que suceda una muerte; porque su soberbia de noble le hace presumir que puede ofender impunemente a sus súbditos ("¿Quién, decid, agravió a quién? / ¿Yo a un vasallo...?". III, 189-190). Finalmente, porque su lugar dentro de la familia real le debiera comprometer, más que a un vasallo, con los valores que él precisamente ofende.

(III. 219-234). Contrariamente a su rival, quien actúa deliberadamente y, por ello, se hunde en la conciencia del mal, don Enrique es un ser más plano y más anodino por su falta de raciocinio al actuar: simplemente parece no darse cuenta de lo que sus actos pueden provocar. El espectador, por eso, se detiene a pensar en que, si es verdad que don Enrique representa a la maldad, ésta parece intensa en sus efectos -en la repercusión que tiene su conducta en los demás-, pero del todo irrelevante en su origen. Porque, a pesar de su vinculación con la oscuridad y su pasión sin freno, el infante no llega a sugerir, como don Pedro (Infra. 2.4.1 y 2.4.4), o don Gutierre (Infra, 2.4.1 y 2.4.2) las connotaciones demoníacas. En el personaje, el mal no es, según estas ideas, sino ignorancia, unida a una libido exaltada (Infra, 2.6).

Por otro lado, la falta de hondura en el trazo de su carácter es una particularidad frecuente en el rol del seductor, si se piensa en el mismo don Juan de Tirso, en el don Juan de No hay cosa como callar de Calderón (37), en el Juanito Santa Cruz de Fortunata y Jacinta.

La esfera de influencia de don Enrique, sin embargo, muestra problemas más graves que lo que deja ver su carácter; en consecuencia, es en ese terreno en el que el texto muestra un complejo entramado de relaciones. En las líneas que siguen se analizarán las implicaciones de la conducta del infante. Primero veremos con detenimiento su actuación en las primeras escenas de la jornada inicial, en donde se presentan los rasgos más importantes de su rol, para tratar después la resonancia de su comportamiento en el desarrollo de la obra.

En la primera escena de El médico, se hace evidente una distribución de personajes que corresponde a la organización estamental de la sociedad del XVII, es decir, los cortesanos, servidores de la familia real, por un lado, y el hermano del rey, por el otro: el séquito de cortesanos -don Arias y don Diego- asiste a su señor que ha caído del caballo. Esta dis-

(37) Cfr. Iturralde 1983. pp. 35-42.

tribución se vuelve más compleja a medida que la acción se desarrolla. El rey, señor absoluto, sale a escena y da la orden de lo que se debe hacer -a los cortesanos, pero también determina las providencias que deben tomarse con el infante-; en otro lado del escenario, aparece Mencía -y Jacinta, criada suya-, vasallo de don Enrique y del rey, y de similar condición que don Arias (Mencía y don Arias se tratan de tú. I, 102-194 y 97-196).

En el momento en el que despierta, el infante, a solas con Mencía, intenta adueñarse de la situación, seguro de que sus antiguas relaciones con la dama le conceden el derecho de requebrarla de nuevo, sin imaginar siguiera que ahora ella es tá casada. Don Enrique se acerca a Mencía; pero, contrariamente a este movimiento del enamorado, la dama trata de alejarse del caballero, consciente del peligro que entraña la cercanía, e intenta también alejarlo a él de pensamientos amorosos; esto se traduce en dos recursos: recordar a cada momento al infante su condición de "gran señor", que debiera elevarlo -y alejarlo- de la gente común, y también en usar de manera sostenida el "vuestra Alteza" -y su variante "tu Alteza"(38)- en los parlamentos que dirige a don Enrique (I, 157, 159, 173, 183-184).

La actitud del enamorado ante la distante Mencía es deshacer cuanto pueda obstaculizar su movimiento de aproximación; apartar los discursos y disolver jerarquías: utiliza el tú y repite la negación: "No lo deseo [saber en dónde estoy]". "no quiero saber / qué acasos o qué sucesos / aquí mi vida guiaron", "pues con saber que estoy donde / estás tú, vivo contento; / y así, ni tú que decirme, / ni yo que escucharte tengo" (I, 184-198). La dama desvía la conversación hacia la salud del infante. Don Enrique explica que se ha repuesto y que sólo siente dolor en la pierna. Acto seguido, doña Mencía atrae la

(38)"Alteza era el tratamiento que se daba a los reyes hasta 1519, quedando el tratamiento reservado después para los miembros de la familia real", puntualiza José Romera Castillo (1981, p. 49).

atención de don Enrique sobre la casa:

y ya os están previniendo
cama donde descanséis.
Que me perdonéis, os ruego,
la humildad de la posada;
aunque disculpada quedo...
(I, 208-211).

El infante, entonces, cobra conocimiento del lugar en que se encuentra y pregunta a Mencía si es suya la casa, y al obtener de ella la respuesta de que es de su esposo, don Enrique se incorpora rápidamente del lecho; se ha enterado de que ella está casada y utiliza ahora el vos ("¿vuestro esposo?". I, 221), hecho notable por cuanto él se ha servido en todo el diálogo del tú, en tanto que el vos sólo ha sido empleado por Mencía.

Contrariado por la noticia, don Enrique pide a los hombres del séquito un caballo para alejarse de esa "Troya ardiendo" y aprovecha la ocasión para culpar duramente de infidelidad a Mencía; en sus palabras vuelve a aparecer el tú ("donde tú estabas casada", "de tu boda y de mi entierro", "y no fue sino que al ver tu casa". I, 249-269). Doña Mencía, sin dejar de usar el tratamiento reverencial debido a un miembro de la familia real ("Quien oyere a vuestra Alteza..." I, 277), ofendida por los infundados "quejas, agravios, desprecios" que le dirige el infante, aclara la situación y disculpa su boda, ya que "¿soy para dama más, / lo que para esposa menos?" (I, 305-306), es decir, si antes ella había detenido sus pretensiones amorosas, y si quizá él no se habría de casar con ella por razón de su inferior alcurnia. ¿cómo puede pretender don Enrique que ahora, estando la dama casada, vaya a hacerle caso? ¿es que es ella ahora menos que antes cuando era soltera?

La escena se interrumpe por la llegada de don Gutierre, quien, al pedir los pies a don Enrique, se dirige a él con el "vuestra Alteza". La escena concluye con la recomendación de Mencía al infante de oír el argumento de la dama, a fin de conocer ampliamente los motivos de su matrimonio con otro. Doña Mencía, como antes, vuelve a utilizar el vos ("no os despeñe

vuestro brío", "oídla vos, que yo sé / que ella se disculpará". I. 415-424). Don Enrique, por su parte, vuelto a su papel del individuo de rango superior, debe guardar las apariencias y mostrar el respeto debido a la esposa de un vasallo; así, promete a Mencía poner en práctica sus consejos y, usando el vos, se despide de ella:

Guárdeos Dios,
hermosísima Mencía;
y porque veáis que estimo
el consejo, buscaré
a esta dama, y della oiré
la disculpa.
(I, 483-488).

Por último, ya a punto de salir de escena, el cinismo del infante se hace evidente en sus palabras, repuesto del todo de la contrariedad de saber casada a Mencía (I, 488-494).

Es verdad que el vos y el tú no tenían en el teatro del Siglo de Oro la neta diferencia que conocemos hoy, por ejemplo, entre el usted y el tú, pues, como señala Romera Castillo (1981, p. 35 y 51) "en el siglo XVI existía una confusión entre el uso del tú y vos en las formas de tratamiento para dirigirse a una sola persona". Félix Carrasco asienta también que "la [forma] más escurridiza y la más sometida a un proceso de desgaste es el VOS" (Carrasco 1983, p. 1094). En El médico, en general la oposición de las dos formas con frecuencia tiende a perderse, al punto de que en momentos de terminados llegan a ser intercambiables (39). A pesar de todo

(39) Don Gutierre habla al propio rey de tú (III, 5-6) y de vos (III, 34, 41 y 51) en un mismo parlamento: también usa indistintamente el tú (I, 516) y el vos (I, 550-552) al hablar con Mencía. Doña Leonor se dirige al rey en un mismo parlamento con la forma vos (I, 594-595) y con la de tú (I, 669-670). Doña Mencía utiliza ambos tratamientos para dirigirse a su marido (I. 512 y 553). Enrique también usa las dos formas para hablar con el rey (III, 159-166 y 135, 143-144). Don Diego en sólo cuatro versos utiliza libremente ambos tratamientos para hablar con don Pedro (III, 594-597).

-o mejor, a causa de la falta de diferenciación de los pronombres-, resulta sintomático observar en esta parte del texto una cierta tendencia diferencial, una correspondencia entre la utilización de una forma y la intimidad o la distancia respetuosa que guardan sucesivamente entre sí los personajes (40).

Nuestro detenimiento en el análisis de estos primeros 494 versos nos servirá también para observar la paulatina complejidad de la distribución de los personajes, su cambiante condición de uno a otro extremo del esquema señor-servidor. En don Enrique, que es la figura que nos interesa ahora, es evidente esta oscilación. Al caer del caballo es presentado por los cortesanos como su señor; pero inmediatamente aparece el rey y entonces su cualidad de señor se eclipsa ante el supe-

(40) A pesar de que el análisis de las formas de tratamiento en El vergonzoso en palacio muestra en general "la inseguridad que ofrece la lengua de la época en el sistema pronominal de segunda persona", Romera Castillo (op. cit., p. 51) encuentra en el texto ciertas tendencias que llevan a distinguir, aun levemente, el uso del tú -como forma de una intimidad mayor- y el vos -para poner cierta distancia personal entre el hablante y el receptor-; por ejemplo, "en el medio urbano de palacio, en general, se usa más el voseo; mientras que en el rústico de los villanos, se utiliza más el tuteo" (p. 54). Aún más interesante: "en general los personajes masculinos emplean más el interlocutivo tú, mientras que los femeninos utilizan más vos [...] se constata que las mujeres son más conservadoras [...], al igual que el estamento de la nobleza, en el empleo de las formas pronominales de tratamiento de segunda persona" (pp. 55-56). Carrasco (1983, pp. 1095-1096), por su parte, encuentra "en la relación rey-súbdito predominio de VOS", ya que "se trata de una relación sacralizada y fijada de una vez para siempre", pero "de hecho el cambio del VOS al TU se puede producir más bien como expansión entusiástica al contemplar el súbdito el funcionamiento iusticiero [del rey]". En cualquier relación, en suma, la "desviación [de una a otra forma de tratamiento] requiere una justificación basada primordialmente en exigencias funcionales de la acción dramática", "el cambio de clave puede servir para subrayar el doble estatuto actorial de un mismo personaje", como Pedro Crespo (en El Alcalde de Zalamea), quien se dirige a su hijo generalmente con el TU, pero que cambia al VOS "en la jornada III, concretamente cuando lo manda detener por haber herido al capitán; diríamos que los rasgos [roles, según nosotros] de padre-hijo quedan suspendidos para dar paso a la relación alcalde-posible reo".

rior. Al desaparecer el rey, lo que se destaca en ese momento es la jerarquía sobre los demás:

En las casas de los nobles
tiene tan divino imperio
la sangre del Rey, que ha dado
en la vuestra atrevimiento
para entrar desta manera.
(I, 77-81).

Pero al despertar y encontrarse frente a Mencía, el infante desarrolla el rol de galán enamorado ante su dama; en ese momento es ostensible el "vasallaje" que don Enrique rinde a Mencía. Este cambio es momentáneo y del todo circunstancial, pues si bien el personaje pierde su prepotencia ante la dama y, se disuelven en verdad las jerarquías, lo vemos al final de la escena vuelto de nuevo a su condición de señor, distante de los vasallos Gutierre y Mencía.

Acudimos de nuevo a las nociones sobre "distancia personal" y "territorio" referidas por Hall (1979, pp. 21-22, passim). Mencía desde el comienzo de su primer parlamento enfatiza su intocado territorio por encima del suelo ("Desde la torre los vi". I, 45). El relato que hace del caballero y el caballo fundidos en el aire confirman sus aspiraciones, incluso en momentos en que refiere sus deseos eróticos, sublimados en un sueño de vuelo. El rasgo de lugar cerrado de la casa (Supra, 1.2 y 1.5) vuelve a enfatizar el territorio de Mencía. Hasta ese lugar parece que no debiera llegar la amenaza del deshonor; de ahí su sorpresa ante la entrada de los cortesanos a su casa. El carácter "intocable" de Mencía se hace evidente desde entonces. Como el rey, Mencía merece un espacio personal que debe ser respetado; su territorio, por obra del honor, es sagrado, igualmente al del rey. Pero las connotaciones de prohibición que muestran ambos espacios personales son diferentes. Las del territorio real son religiosas y políticas, como hemos visto (Supra, 2.1.2), mas las del espacio de Mencía son sexuales, pues su condición de esposa la debe sustraer del contacto masculino de varones que

no sean el propio marido.

Acorde a esta condición, los acercamientos que intenta don Enrique hacia la dama -físicos, pero también de palabra- provocan que ella realice una táctica de desviación defensiva a las acometidas del caballero, ya sea llamando la atención a la casa, que explicará su condición de casada, ya usando una forma de tratamiento diversa a la empleada por él, y por último, rehaciendo, para puntualizar su distancia, el discurso del otro.

El infante se nos aparece con los rasgos que serán dominantes en él: su inclinación apasionada por Mencía, la prepotencia de que se sirve para dominar a los súbditos y el cinismo del que se sabe superior. De nuevo, sin meditar en los riesgos de su conducta, proyectará la furtiva visita a Mencía, ante la oportunidad que se le brinda (I, 1001-1003).

En el segundo acto la influencia de don Enrique se manifiesta en toda su magnitud. Se interpone con fuerza entre la pareja de casados y disuelve la armonía de la casa; después de haber penetrado en el jardín como ladrón, Mencía y Gutierre no volverán a verse el uno al otro con la confianza de antes. La mancha de la deshonra crecerá como un cáncer en la mente de don Gutierre, y habrá de sembrar el terror en la indefensa Mencía; se apoderará, en fin, de la casa poco a poco, al punto de convertirla en una imagen degradada (Supra, 1.6.2 y 1.6.3). Y si uno piensa que en realidad la amenaza sólo ha estado en el aire, que Mencía ha hecho lo posible por alejarla, y que ella, finalmente, resulta inocente de adulterio, no se puede dejar de pensar en que el Mal avanza, a pesar de los desesperados intentos que los seres humanos hacen para detenerlo. Esa idea que, insistimos, surge al lector de la observación de la resonancia de don Enrique, no de su carácter, lleva al que contempla esa esfera de influencia a determinar un pesimismo sin esperanza en el texto calderoniano. Las fuerzas disolventes se muestran más vigorosas de lo que uno pudiera juzgar en principio; el Bien, o la inocencia quizá, se muestra débil e incapaz de asentar su validez en obra o pala

bra, como si una inexcusable fatalidad llevara eternamente a la criatura a su destrucción.

Y es que, también, los hombres se muestran ciegos: con una ceguera sui generis, como la de don Gutierre (Infra, 2. 4. 2), que orilla a que los personajes se atengan únicamente a las evidencias circunstanciales para dejar de ver las otras, ni siquiera más profundas, sólo de mayor peso social. El conflicto, entonces muestra sus implicaciones colectivas y deja de ser solamente individual (41). Y desde esta visión social se revelan con nitidez los elementos constantes de la jerarquía inflexiblemente establecida, engendradora del Mal: el infante, a pesar de todo cuanto ha desencadenado, escapa a cualquier tipo de castigo y a toda conciencia de culpa. Pero es que respecto al problema del Mal, si bien éste se origina en don Enrique, no termina por agotarse en sus acciones. Lo vuelve culpable su actitud de señor que abusa del poder, dentro de la estructura social referida en la obra, pero la irrelevancia de su carácter y la inmediatez de objetivos de sus actos, orientados exclusivamente a la satisfacción sexual, ciego a toda otra preocupación, lo apartan de los rasgos fuertemente patológicos, oscuramente "malvados". que el texto distribuye en otros personajes. A esta luz, de nuevo, el infante vuelve a mostrar sus vínculos con don Juan, por ser un mero instrumento generador de actos, cuya relevancia es evidente en la muerte de Mencía, aunque debemos admitir también que él no ha buscado conscientemente la muerte de su amada, que sólo persiguió gozarla por unos momentos. Estos actos,

(41) Aunque, en realidad, no ha dejado de ser social, pues como asienta Ruiz Ramón (Ruiz Ramón 1978a, p. 69), "lo transpuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor en tanto que categoría histórica real, sino en tanto que signo de la estructura de una ordenación de la sociedad, para cuya plasmación dramática se utiliza el honor como instrumento dramático estructurante de la acción".

imputables exclusivamente a él y censurados por el texto, aunque no al grado de volverlo culpable de facto (Infra. 2.4), se vuelven terribles cuando se les hace entrar en un sistema preestablecido de culpas y castigos, honor y opinión. Entonces, la maquinaria del sistema se echa a andar para cumplir el rito jurídico de la búsqueda del culpable y su punición; pero como ese circuito se halla dentro de otro mayor en el que los señores son considerados impolutos aun antes de obrar, resulta que la maquinaria puesta a funcionar deja afuera al causante de la deshonra como ser individual, en tanto que sus engranajes entran en relación con un nuevo circuito de actores, cuyo roles sociales vuelven fundamental la actuación del infante -ahora vista también como un rol- dentro de la esfera del poder. De esta manera contempladas las acciones de don Enrique, es indudable la culpabilidad que le toca como parte del Poder, esa pisada de gigante que sacrifica a su paso la existencia de los más débiles.

El rey, por ejemplo, al silenciar el crimen y al negarse a discutir la culpa que puedan tener otros personajes en el homicidio, se vuelve cómplice del crimen, pero con mayor razón del hermano. También, si se piensa en el desenlace real de los acontecimientos -diferente del que Calderón da al final del texto con el recurso de las bodas-, es decir, si se reflexiona en el supratexto de la historia que la acción prolonga más allá de los versos finales, se verá a don Enrique victorioso en el duelo con su hermano: coronado como rey de Castilla, objeto de nuevo de una extraña justicia que restituye el orden.

Por su parte, don Gutierre es, a no dudarlo, quien hace acudir las fuerzas de la venganza a su propia casa, quien convoca a las instituciones -al rey, al código del honor, a la idea de justicia que castiga o premia- y echa a andar la maquinaria social -la exterior, pero sobre todo, la que él lleva dentro-; así, don Gutierre volverá un intento de adulterio en el mayor pecado, y el suceso individual en un acontecimiento colectivo. Por otra parte, el personaje muestra

a qué grado puede llevar la obediencia de un vasallo a la enajenación. Atento como ninguna otra figura de la obra a cumplir el mandato que le impone el orden social en que vive -no sólo el del honor, sino el de respeto extremado a sus superiores-, al sentir amenazada su honra, desvía su furia, originalmente dirigida al ofensor (II, 529-554), y la concentra en el ser socialmente más endeble, en su servidora y amada Mencía. De esta manera, don Gutierre repite otra vez el esquema de la opresión del más fuerte sobre el más débil; añade un eslabón a la cadena de roles de señores-servidores: prolonga así la interminable continuidad de la estructura de poder por la que él mismo, primero burlado por su superior y sin posibilidad de obtener venganza o satisfacción alguna, al volver a su lugar de señor en el feudo que es su casa, reitera la fórmula, pero ahora con inimaginable saña: toda su frustración de no poder luchar contra el señor se vuelca en el asesinato de Mencía. "¿Qué injusta ley condena / que muera el inocente. que padezca?", pregunta fuera de sí don Gutierre (II, 637-638). Desde las reflexiones anteriores pudiera contestarse que esa injusta ley es el código que preserva la salud de un sistema inflexiblemente establecido en la idea de poder: esa ley se transmite en cadena de arriba a abajo, hasta hallar la víctima, después de cuyo sacrificio, el sistema puede celebrar su solidez.

2.1.4 El marido y la mujer. Generalidades.

Un esquema que aparece como estructura profunda en la obra es el de la pareja de casados. El texto no sólo se abre y se cierra con esta agrupación, sino que ella resulta constante como modelo en los pensamientos de los personajes.

Cuando al principio de la obra. Jacinta avisa a Mencía que "ha entrado... un confuso tropel / de gente", y la señora rompe la placidez de su encierro con una exclamación ("¿mas que con él [el jinete] / a nuestra quinta han llegado?"), el esquema ideológico de la familia está dado ya en sus rasgos

principales. La dama se pregunta cómo es posible que un hombre extraño penetre en su casa. Y rápidamente, sin mediar otro parlamento, don Diego responde a esa pregunta y excusa la intromisión (I, 77-81).

Líneas más adelante, don Arias, concedor de la relación de la dama con el infante, se asombra de encontrarla allí. Mencía rápidamente impone silencio, pues "va mi honor en ello" (I, 108); vuelve entonces a aparecer en el diálogo el fondo nuclear de la pareja indivisible. Pero quizá este esquema bimembre no sea del todo claro sino cuando Mencía, ya sola, expresa sus sentimientos por don Enrique (I, 121-130), en un primer momento, para después rechazar el fluir de esos pensamientos al recordar su condición de casada, al asumir el hecho de que ya pertenece a otro:

Ya se fueron, ya he quedado
sola; ¡o quién pudiera, ah cielos,
con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos!
¡O quién pudiera dar voces,
y romper con el silencio
cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego,
que ya, resuelto en cenizas,
es ruina que está diciendo:
'Aquí fué amor'. ¿Mas qué digo?
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
Yo soy quien soy. Vuelva el aire
los repetidos acentos
que llevó; porque aun perdidos,
no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar;
porque ya, con más acuerdo,
ni para sentir soy mía;
y solamente me huelgo
de tener hoy que sentir,
por tener en mis deseos
que vencer.

(I, 121-143).

El monólogo de Mencía queda, así, dividido en dos partes antitéticas. En la primera denomina la presencia del infante; en la otra, la evocación del marido cobra proporciones superiores éticamente a las de don Enrique; la oposición se da estilísticamente también. En la primera parte

del monólogo destacan elementos como el "fuego", los "sentimientos" y el acto de "romper con el silencio" las "cárceles de nieve". El movimiento de liberación choca con las paredes de hielo. Las aspiraciones se debilitan por saberse lejanas de su cumplimiento: por dos veces se repite el esquema "O quién pudiera", pareja que concluye con la aceptación del destino (aparecen las "cenizas" de aquel fuego y la ruina de aquel amor). En la segunda parte del parlamento las frases "no es bien", "yo debo", "tener que" y el "yo soy quien soy" reflejan el imperativo del deber al que se somete finalmente Mencía. En esta última parte también las imágenes transmiten la dureza de la obligación impuesta (subrayo los términos de dureza):

pues no hay virtud
sin experiencia. Perfeto
está el oro en el crisol,
el imán en el acero,
el diamante en el diamante,
los metales en el fuego:
Y así mi honor en sí mismo
se acrisola, cuando llego
a vencerme, pues no fuera
sin experiencias perfeto.
(I, 143-152).

Es posible percibir, por los pasajes aducidos, cómo desde las primeras escenas se encara el esquema central de la familia: la pareja de casados es el núcleo de ese espacio, y esa pareja, una vez instalada -una vez asentada en una casa-, no puede descomponerse ni admitir rivalidad alguna, pues cualquier intento de ese sentido conlleva el deshonor del hogar. Igual que un rey después de ungido, a quien el trono no debe disputársele, el marido, una vez que ha tomado posesión del territorio, no puede aceptar rivalidad. El intento de disputar el trono al rey significa una traición; la rivalidad, la deshonor.

En nuestro texto los personajes principales -don Gutierrez, doña Mencía, el rey, doña Leonor, don Arias- conciben a la pareja como requerimiento de la paz familiar; la estabilidad del hogar descansa en esa relación entre marido y

mujer. Y aunque, como veremos más tarde (Infra, 2.2), la dualidad no significa un equilibrio de fuerzas de ambos individuos, los personajes luchan por sostener e imponer la organización bimembre, rota, ya, en el caso de Leonor, por incumplimiento de la palabra de matrimonio, ya, en el de Mencía, por la sombra amenazante de un tercero -don Gutierre, doña Mencía y el rey, a su modo, intentan resguardar el hogar de la intromisión de un extraño. Por su parte, don Enrique, aunque en un primer momento parezca movido por los celos -es decir, pretenda recuperar su lugar, ocupado ahora por don Gutierre-, más tarde termina por aceptar el hecho de que ella pertenece a otro y por lo tanto, conviene en jugar secretamente el rol del tercero, sin pretender otra cosa que aprovecharse del espacio que le deje la ausencia temporal del marido. En otras palabras, don Enrique al acercarse subrepticamente a Mencía en ausencia del marido, impone una nueva distribución de personajes en el texto, el triángulo (cfr. Infra, 2.4). Sólo que es ésta una relación en la que el infante, por no enfrentar al rival, deja intacta la validez de la pareja. Dentro de los supuestos del hermano del rey no se encuentra el deseo de tener sólo para él a la dama, sino que acepta disfrutarla a pesar de que ella tiene ya un marido; el personaje, por ejemplo, no ofrece a Mencía huir para alejarla de don Gutierre o batirse con éste para ganarla, sino que accede únicamente a su papel de secreto rival. La posibilidad de romper el matrimonio no es un proyecto suyo, sino un efecto que escapa a sus planes; su pasión es "mal amor", puesto que nunca declara interés alguno en sacar a la luz sus sentimientos por la mujer, en disolver esa pareja para construir otra del todo independiente de la primera (42). Don Enrique,

(42) La rivalidad, como hemos visto, implica ya el deshonor, según el código social del teatro del Siglo de Oro. Aun si al rival asisten para disculparlo, como en el Alvaro de El pintor de su deshonra, el amor verdadero, la igualdad de su condición social o la cercanía de su edad con la de ella, se da el deshonor, por la simple presencia de la rivalidad amorosa.

para resumir el problema, y para justificar un análisis del personaje en este lugar, es el único personaje que revela con su presencia y su actuación el rompimiento del esquema de la pareja; es la fuerza que disuelve los valores éticos de la familia, al burlarse de ellos y proponer otro esquema. Pero su cobardía, su miedo al marido (Supra, 1.2 y 1.3), su permanencia en las sombras, también revelan cuánta validez concede al esquema bímembre familiar. El dibujo de la organización de la pareja matrimonial que se encuentra en el pensamiento de todos los personajes principales, es también el fin al que tienden los sucesos de la obra, pues por encima de las pasiones de los personajes, por sobre los vericuetos que describe la trama, el deber ser de la unión marido-mujer guía los pasos de las figuras centrales; los lleva a esconder sus sentimientos, a guardar las apariencias, a cometer crímenes. La ley del honor, según estas ideas, es el código con el que intenta preservarse la validez de la pareja de casados. Por ahora no entraremos a discutir la preeminencia del marido sobre la esposa, pues aunque el lugar del marido sea sobre todo indisputable -por encima de la individualidad femenina-, también el lugar de la mujer resulta único una vez que se ha ganado: don Gutierre rechaza los argumentos que Mencía le propone respecto a sus sentimientos por Leonor (I, 514-515).

La importancia que cobra la pareja para el teatro del Siglo de Oro es tal, que lo que pudiéramos llamar -si hubiera un corpus ya establecido que mereciera ese nombre- el código de situaciones dramáticas prevé como elemento nuclear del argumento el juego de la pareja. También los desenlaces cumplían, unos más estrechamente, otros con más laxitud, la instauración del matrimonio, que se extendía de los protagonistas a las figuras menos relevantes -graciosos, criadas, damas acompañantes, etc.-, asegurando de esta manera la vigencia del modelo de la pareja de casados. El procedimiento fue tan repetido, que los mismos autores se burlaron continuamente de él, como lo demuestra Hannah Bergman (43).

(43) Bergman 1974, pp. 9-13. v. también Infra, 2.3.

Por su frecuencia, se puede pensar ciertamente en que el esquema de la pareja matrimonial ha rebasado su categoría de simple recurso teatral para mostrar un modelo propuesto como universal. La pareja de casados se revela como el sumum al que puede aspirar la vida familiar, la sociedad civil, como diría Locke.

Hasta aquí llega una larga tradición literaria de Occidente -los trovadores provenzales, la lírica cortesana, los romans y las novelas de caballerías- que prevé la instauración del amor en una pareja, cuyas características están tan profundamente grabadas en nuestra cultura, que es difícil pensar en que, como tantas otras ideas que creemos universales, son históricas en rigor. El teatro español del XVII, como eslabón de esa cadena, reitera la validez de la pareja, pero en el sentido de que establece el esquema de marido y mujer como el núcleo más valioso de la organización social civil. La lírica provenzal y las novelas presentaron a la pareja libre de los imperativos sociales, contraria o simplemente lejana de la idea del matrimonio cristiano, en tanto que la Comedia nueva convirtió esa relación en una institución social, casi en un estamento. Sutilmente, se llega a dar también una idea contraria: que el amor quizá no pueda encontrarse en el matrimonio, sino fuera de él; ésta que es una idea, cuando menos, del siglo XII (44), es expresada por Mencía claramente:

La mano a Gutierre di,
volvió Enrique; y en rigor,
tuve amor, y tengo honor:
esto es cuanto sé de mí.
(I, 571-574).

Sin necesidad de ser más explícita, Mencía deja ver que en su caso el gozo del amor -o mejor, el sentimiento del amor- se opone a su condición de casada, y por ello, esos afectos deben quedar en el pasado, fuera de su nueva situación matrimonial. En los tres dramas de honor calderonianos

(44) Cfr. Lafitte-Houssat 1966, pp. 109-112 Fallos VII y VIII del Tractatus Amoris de André le Chapelain, Ibid, pp. 55-56. 111

es evidente esta oposición amor versus matrimonio (45). En los tres el amor ha surgido antes del matrimonio y el problema se origina por el deseo del primer galán de prolongar esta relación cuando la dama está ya unida en matrimonio a otro. En el amor cortés esto es un juego, puesto que, como afirma Lafitte-Houssat, "no hay teóricamente ningún peligro, puesto que [se establecía que] su cuerpo [de la dama] pertenece exclusivamente a su señor y dueño, y ella da a su amante solamente el pensamiento o el corazón" (46). Pero en el teatro del Siglo de Oro el tópico deja ver su carácter terrible: el núcleo del drama proviene del respeto sin límites a la pareja familiar opuesto a la fuerza del movimiento del amor. Puede verse en esta comparación hasta qué punto el núcleo conyugal ha llegado a institucionalizarse para formar, como el Reino y la Iglesia, un modelo de validez universal, una organización sagrada.

Todas las dos tradiciones, la del matrimonio cristiano, entendido como institución familiar y la del amor libremente sentido se encuentra en la lucha de doña Mencía y don Gutierre. La tensión, si se ve el problema desde esta perspectiva, se encuentra entre este estar de la pareja conyugal y la dinámica de los enamorados, que se resuelve en una nueva organización triangular. También en esa lucha que libran en la obra Mencía y Gutierre se vislumbra una latente estructura de poder que se extiende, tanto a la vida política y a la jerarquía social, como al recinto doméstico, según veremos a continuación.

2.1.5 El marido y la mujer. El señor y el servidor.

La constancia del esquema señor-servidor en todos los

(45) En A secreto agravio, secreta venganza el amor lo encarna la relación de la heroína con don Luis, en El pintor de su deshonra Serafina y don Alvaro. v. Ruiz Ramón 1978, p. 31 y Bandera 1982, pp. 53-63.

(46) Lafitte-Houssat 1966, p. 109.

niveles, de cuyo engranaje ningún personaje en el texto puede librarse, nos señala ya lo importante de esta categorización en la visión del mundo de nuestra obra -y por extensión del teatro español del Siglo de Oro-, para la que incluso las relaciones más personales, más íntimas, constituyen parte, actualización. El equilibrio que resulta de visualizar a la pareja como orden moral, así como la independencia de Mencía como señora de su casa que vemos en las primeras escenas, el cariño mostrado por don Gutierre a la dama a quien llama "dueño mío", mostrarán ser sólo elementos en trance de desaparecer cuando ella, a los ojos de su marido, parezca asumir voluntariamente la infidelidad. Entonces, frente a la posibilidad de actuar libremente optando por el adulterio, el desarrollo descubre los mecanismos, hasta ahora ocultos del honor y revela con claridad quién es el verdadero señor de esa casa y del destino de esa mujer a la que sólo -ya se ve- se le ha ofrecido el recinto como guardiana, no como señora.

Es pertinente que veamos de cerca el problema; para ese efecto, hemos de contrastar la primera escena en que Mencía y don Gutierre se encuentran a solas (I, 495-554) con lo que sucede después.

En el primer acto, al quedar solos marido y mujer, don Gutierre rompe el silencio para pedir a Mencía permiso de ausentarse:

Bellísimo dueño mío,
ya que vive tan unida
a dos almas una vida
dos vidas a un albedrío,
de tu amor e ingenio fío
hoy, que licencia me des
para ir a besar los pies
al Rey mi señor, que viene
de Castilla; y le conviene
a quien caballero es,
irle a dar la bienvenida.
Y fuera desto, ir sirviendo
al Infante Enrique, entiendo
que es acción justa y debida,
ya que debí a su caída
el honor que hoy ha ganado
nuestra casa.

(I, 495-511).

El parlamento está construido en el mejor estilo cortesano: la mujer es el "dueño" de la vida del esposo, las dos almas viven unidas en una sola, las dos vidas tienen sólo un albedrío que es el de ella; por tanto, es lógico que don Gutierre pida humildemente permiso a esa instancia superior para ausentarse. El parlamento de don Gutierre continúa, y ahora el caballero da explicaciones a su solicitud.

Don Gutierre sólo habla de obligaciones para los superiores (la Dama, el Rey, el Infante), pero además transforma esas obligaciones ("licencia me des", "le conviene a quien caballero es", "ir sirviendo [*...*] es acción justa y debida") en gusto, o al menos bajo esa luz quiere presentarlas; todo ello da al parlamento del caballero un cierto aire de falsos sentimientos. Pero también las palabras del hidalgo retratan el carácter de Gutierre, para quien el deber se impone de manera absoluta sobre su vida personal (cfr. Infra. 2.7.3). Su exagerado espíritu de servicio ante los poderosos, es verdad, llegan a hacernos sospechar si en su disposición a congradarse con la autoridad, el personaje no llega a la interesada solicitud. Pero, por otro lado, la admiración sin límites a la familia real no puede calificarse de extraña en el contexto de la monarquía de origen divino y poder absoluto que presenta nuestro texto, y en general la comedia española del siglo XVII (47). De una u otra manera, lo importante de la veneración de don Gutierre por su rey es el hecho de que en sus palabras los atributos del monarca se extienden a la señora de la casa. Cuando momentos después Mencía cita a Leonor como probable motivo del viaje de Gutierre a Sevilla, rápidamente el marido vuelve a sus encendidos acentos de amante cortesano para disipar cualquier duda sobre sus sentimientos; entonces compara a Leonor a una estrella, en tanto que atribuye a Mencía la su

(47) Los caracteres que Richard A. Young descubre de la monarquía en el teatro de Lope de Vega siguen siendo válidos como telón de fondo para el teatro de Calderón. v. Young 1979, pp. 9-17, 19-21 passim; la obra incluye una interesante bibliografía sobre el tema de la monarquía en el teatro del XVII.

perioridad del sol (I, 520-544. cfr. Infra, 2.4.2).

La traslación que don Gutierre Alfonso hace de los signos de la familia real a su esposa pudiera no tener importancia, ya que aparece en otros lugares de la literatura española del Siglo de Oro con similar doble aplicación en el amor cortesano y en el amor "a lo divino"; sin embargo, ya dentro del texto, el tópicos entra en contradicción con los sucesos que ocurrirán más tarde, cuando el caballero dispone libremente del destino de la esposa, sin consultarla ni acudir al consejo de autoridad alguna -si no son sus propios pensamientos y su desgraciado juicio- para llevarla a la muerte.

Así, podemos concluir que en tanto la mujer queda fuera de toda sospecha, los atributos celestes le convienen; mientras se comporte como la imagen del ideal doméstico -fidelidad absoluta, encierro, obediencia total, recato personal, etc.- su imagen es la del máspreciado tesoro -las cualidades solares-, pero cuando "una nube negra [...] le mancha" (II, 634-635), dichas cualidades desaparecen y la mujer merece morir. El honor, para concluir, sólo contempla a la mujer ideal, el deber ser de la imagen femenina, y rechaza violentamente cualquier otra representación. Lo absoluto de esta concepción nos lleva naturalmente a la pregunta ¿era posible para la mujer alcanzar el ideal absoluto? ¿podía la mujer cumplir con esos requisitos ideales sin acudir al disimulo, al encubrimiento y a la hipocresía? La obra de Calderón nos da una respuesta: no. Ni siquiera la bienintencionada Mencía puede sobrevivir a la bárbara ley. En su lucha contra la impureza, la pobre mujer termina derrotada, y lo que es más lamentable, olvidada su batalla en la sociedad masculina que le impuso la ley del honor: en la última escena, los acontecimientos marchan a otro rumbo, a otro matrimonio; el rey, como al descuido, se refiere a la pureza de Mencía,

que fue siempre su hermosura
una constante muralla,
de los vientos defendida.
(III, 872-874).

Por todo lo que llevamos dicho respecto a las relaciones señor-servidor, es necesario llegar a algunas conclusiones. Tal distribución implica una inmovilidad social, pues, como ocurre con la significación de los espacios, la jerarquía no debe violarse, el ámbito exclusivo a cada categoría es signo del orden universal. Cuando, en la tercera jornada, surge un signo de alteración de esa jerarquía, es decir, cuando D. Enrique hiere en la mano al rey, el hecho se vuelve una premonición, una señal de catástrofe que oscurece de pronto el cielo palatino:

Rey. Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice
(III, 243-246). (48)

La autoridad incuestionable, la monarquía absoluta de raíz divina, la cúspide de la pirámide social, se evidencia en esta distribución que resulta, por ello, esquema modelizador de la sociedad del siglo XVII. Pero si tal distribución se encuentra también, y con caracteres igualmente inflexibles, en lo que refleja la obra de la vida doméstica, ello significa que el esquema señor-servidor se visualiza como válido universalmente. En apoyo a tales conclusiones sirven las ideas expuestas sobre el paralelismo casa-palacio (Supra 1.5). Como don Pedro, Gutierre es rey de su territorio: es no sólo la figura de quien emana toda autoridad, sino quien vigila los valores de ese espacio, quien imparte la justicia y quien, en fin, determina el castigo a los infractores de las leyes. Esta analogía, que había aparecido ya en el teatro anterior a Calderón -el Peribáñez de Lope de Vega, por ejemplo-, da cuenta en El médico de su honra de una situación turbadora: el señor, amo de sus criados y señor del destino de su esposa, decide, como antes ha ordenado el rey, la prisión a su sierva

(48) Cfr. Supra, 1.4 y 1.5 el problema que implican los "ace^{ros}" en la sala regia como desacato a la majestad.

infractora de la ley. La homología entre la escena del tercer acto en que Mencía se encuentra en la casa-cárcel (Supra, 1.6. 2), cerradas las puertas, en una prisión impuesta por Gutierrez se corresponde con la prisión ordenada por el rey a D. Gutierrez y a D. Arias en la torre (I. 983 y ss.). También, para reforzar el razonamiento, el agente del deshonor, como hemos visto más arriba (49), es uno mismo para la casa y para el palacio. Por último, la figura que recibe las ofensas -don Gutierrez, al rey- es precisamente quien sustenta el poder en ambos espacios. El paralelismo entre el monarca y el hidalgo deja de ser circunstancial.

La homología de las figuras del rey y del marido no constituye algo que Calderón, ni tampoco Lope de Vega, hayan inventado. Ver la vida doméstica como reproducción en pequeño de la monarquía absoluta, no es, en este caso, un esquema específicamente literario, sino, a lo más, un modelo cultural. John Locke (1632-1704) lo percibió como tal en la sociedad de su tiempo. En sus Dos tratados sobre el gobierno civil (1690), Locke discutió el papel de la sociedad patriarcal, que según los pensadores de la época, informa a la agrupación familiar y al gobierno monárquico (50) y vuelve a ambos equivalentes, homólogos. Locke, quien proponía las bases para un tipo de monarquía parlamentaria, alejándose de esta manera de la concepción de monarquía absoluta de sus contemporáneos, no está de acuerdo con esta similitud y afirma que, "aunque existe ese parecido [en las dos agrupaciones] en cuanto al orden de los oficios y también por lo reducido de los miembros que los[s] componen, sin embargo, difieren muchísimo por su constitución, por el ejercicio del poder y también por su finalidad. Y si se la quiere [a la familia] considerar como una monarquía y al pater familias como un monarca absoluto de la misma, resultaría que la monarquía absoluta sólo alcanza un poder muy fragmentario y breve, pues de lo dicho anteriormente resulta evidente que el señor de la familia sólo goza de un poder muy concreto y de distinta limitación en cuanto al tiempo y al es

(49) Supra, 1.2. También cfr. Exum 1977, pp. 5-6, y King 1971, p. 48.

(50) Locke 1969, pp. 3-4.

pacio sobre las diferentes familias que lo componen"(51).

A fin de defender el nuevo tipo de monarquía, Locke desmiente la homología entre familia y poder político: de esta manera, deja ver el modelo común proveniente de la imagen de la sociedad patriarcal. Locke rechaza tanto el despotismo monárquico de tipo absoluto como la autoridad ilimitada del varón sobre los hijos y la esposa. Afirma que, en tanto que en La Biblia se refiere la obediencia de los hijos a los padres, es decir, al padre tanto como a la madre, la agrupación familiar de su tiempo ha caído en el error del sometimiento de todos -los hijos y la esposa- al poder paternal, único e indivisible, al que "se podría aplicar, sin gran violencia [...] el calificativo de dominio absoluto y de autoridad real", (52) y prosigue, ahora sobre el papel femenino en esa sociedad doméstica:

El hecho de que la madre participe de ese poder [familiar] habría hecho muy poco favor a la posición de quienes sostienen con tanto empeño el poder y la autoridad absolutos de la paternidad, como ellos la llaman. Mal apoyo habría constituido para esa clase de monarquía [la familiar] que ellos defienden el que en el nombre mismo se hubiese puesto de manifiesto que la autoridad básica de que ellos derivan el poder y la autoridad de una sola persona manifestase que ese poder no correspondía a una, sino a dos personas conjuntamente (53).

Como puede verse, las críticas del pensador inglés no sólo se dirigen a la organización política prevalente en su tiempo, sino que van más allá: a objetar el modelo patriarcal del que derivan, tanto la monarquía absoluta como la organización familiar basada en la autoridad indisputable del pater familias. Umberto Cerroni comenta la aportación de Locke de esta manera:

El argumento de Locke -esto es muy importante- origina una tendencial separación

(51) Ibid., p. 63.

(52) Ibid., pp. 40-41.

(53) Ibid., p. 41.

entre familia y sociedad política. Locke tiende a configurar la familia como una sociedad exclusivamente natural privada, como una sociedad no política, y al Estado como un gobierno no-patriarcal, o sea como una esfera auténticamente política [...]. Locke se presenta de este modo como el primer gran teórico de la distinción entre sociedad civil y Estado. La sociedad civil, en particular la familia -familia y sociedad civil marchen juntas- es una cosa diferente de la sociedad política [...]. Es interesante ver que Locke ataca la identificación familia-gobierno que provenía de Aristóteles, asegurando que el poder familiar no es poder absoluto y monárquico. Locke reclama, por ejemplo, el mandamiento: honor al padre y a la madre, pero en estos términos: si la familia es nada más que dos personas, ¿por qué cogerla como modelo de las monarquías absolutas? En esta primera genial tesis, indirectamente se expone, por una parte, el sometimiento de la mujer en la familia, y por otra, la imposibilidad de determinar en la familia un módulo político, para la gestión de la comunidad pública [...]. La familia patriarcal debe ser cambiada, y el gobierno político no puede imitar nada de la tradición patriarcal (54).

El modelo de la sociedad tradicional, el patriarcado, pues; ha podido pervivir hasta el siglo XVII y ha dado forma a la monarquía absoluta y al orden familiar. Ambas esferas, debido a su sustentación en un común esquema, se invaden mutuamente, como vasos comunicantes, y concentran el poder en figuras equivalentes. De esta manera, también en la relación de la pareja de casados asoma la estructura de poder señor-servidor, de tanta evidencia en nuestro texto. Como si aun allí, en el recinto apartado de la vida matrimonial, el esquema ideológico del señor y el siervo no hubiera podido desterrarse, tan universal y tan poderoso se piensa el principio del poder encarnado en una sola persona. Así, los espacios de la casa y del palacio resultan homólogos en nuestra obra, lo

(54) Cerroni 1976, pp. 32-33.

que confiere un extraño parentesco a los sucesos, pues si además percibimos dos líneas argumentales -la de don Gutierre-Mencía y la del rey-el infante (Infra, 2.4)-, se tiende a buscar un mismo valor en elementos parecidos a un lado y otro de esta organización bimembre. Por lo pronto, aparece el modelo común que sustenta a los roles del marido y del rey; ello, naturalmente, aproxima a los personajes de don Pedro y don Gutierre desde el punto de vista del significado, es decir, sentimos que algo común sucede en ambos caracteres, lo cual no se refiere ya propiamente a su posición de poder, sino a esa extraña vinculación que se opera en nuestro mente entre el adulterio que sufre don Gutierre -sólo imaginado- y la traición presentida por el rey a la vista de una herida en la mano -también sólo imaginada hasta entonces.

Volviendo a nuestra organización señor-servidor en lo que se refiere a la homología don Gutierre-rey, las declaraciones de sumisión del vasallo -por ejemplo don Gutierre- al soberano ("A mí / vuestra Majestad me dé / la mano, si mi humildad / merece tan alto bien". I, 813-816), se corresponden con -aquella en que Mencía se llama a sí misma esclava de don Gutierre (II, 220-221). También la cualidad paternal que asoma en la relación del rey con su vasallo don Gutierre (cfr. Infra, 2.5) se repite en la condición padre-hija de don Gutierre y Mencía. El hecho de la "baja condición" de Mencía, se refuerza, finalmente, por obra de la identificación final que se opera entre Coquín y la dama, por la que el criado se aleja de su señor, D. Gutierre, para hacer la defensa de la pobre mujer. (Infra, 2.3; también v. Blas 1985, pp. 211-213).

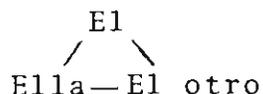
2:2. El triángulo. La función de la criada.

Apartados de la corte, de su bullicio y sus tentaciones, el matrimonio formado por don Gutierre y doña Mencía vive con tranquilidad en su casa de campo. Repentinamente, la irrupción del infante don Enrique rompe la quietud de la casa y siembra la desazón en la pareja. El mundo de la ciudad y de la corte penetra con él en el recinto. El orden original del matrimonio deshace su precario equilibrio bimembre para dar paso a un tercero cuya función no es de ninguna manera circunstancial; se da lugar de esta manera a un esquema de tres elementos. Como es fácil reconocer, la nueva organización triangular determina una tensión en la que el principal agente, el otro, destaca por su papel fuertemente activo, frente a la pasividad original de la pareja. Como diría Yuri Lotman, se da un salto desde un campo semántico inerte, desde "el nivel de estructura semántica sin argumento" hasta "el nivel de actuación concreta" (55).

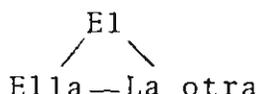
Según este planteamiento, es don Enrique el elemento dramático más importante; a causa del dinamismo de su conducta, la acción camina de la tranquilidad al desorden. Sin embargo, a partir de la llegada del rival, la acción de la pareja se vuelve también enérgica, pues se manifiesta poco después en una fuerte defensa de su espacio. Se logra entonces una nueva tensión entre la fuerza del que quiere acceder al ámbito de la pareja y la de los que intentan rechazar esa intrusión del entremetido. Como veremos, el dramaturgo refuerza después este esquema inicial de tres, tanto en la acción propiamente dicha como en alusiones que aparecen en los parlamentos, con lo que la obra toda se convierte en una lucha en que la energía disolvente del rival refuerza su acometida frente al poder integrador de la pareja. El ritmo en el que se sucede la obra, por eso, es el de un proceso dado por dos vigorosas pulsiones de acceso y repulsión.

(55) Lotman 1978, pp. 292 y ss.

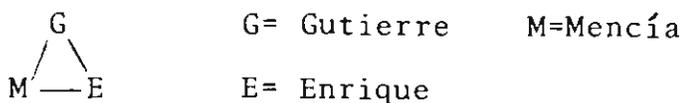
Como hemos de mencionar continuamente al esquema triangular, es necesario dejar sentada su organización, que es como sigue:



Cada uno de estos tres lugares habrá de ser ocupado por un personaje distinto en cada ocasión. A veces el esquema presentará una variación, en momentos en que dos damas presentan rivalidad ante un solo caballero:



Veamos las cosas con detenimiento. Cuando Mencía dice su primer monólogo (I, 120 y ss.), el espectador se entera de que la dama, ahora casada, ha tenido antes un enamorado. Poco después, al despertar el infante, se aclara que ese enamorado es Enrique, hermano del rey (I, 160 y ss.) (56). En ese momento, se evidencia el primer triángulo, el que pudiéramos llamar nuclear, por ser la agrupación de la que depende el problema del deshonor en nuestro texto:



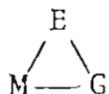
Alrededor de esta agrupación central aparecen otros personajes, a excepción del rey, cuyo rol se mantiene al margen de los sucesos domésticos -estamos en las primeras escenas del

(56) En estricto sentido, y por razón del orden cronológico de los acontecimientos, la primera pareja la forman Enrique y Mencía, organización que deshace el matrimonio de la dama con Gutierre -el rival original-, pues "es el [posterior] intruso quien estaba allí primero en su papel de amante", como acertadamente observa Cesáreo Bandera (1982, p. 54). Debe precisarse, con todo, que la relación Enrique-Mencía se da en el plano diegético de los acontecimientos, antes de que los acontecimientos mostrados en escena tengan lugar. Uso el término diegético, según lo aplica al espacio teatral Issacharoff (Supra, v. la Introducción).

acto primero-, aunque vamos a verlo después intervenir decisivamente en el problema conyugal.

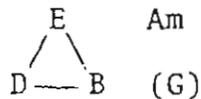
El primer diálogo, después del reconocimiento de Mencía y don Enrique, es interrumpido por la llegada de don Gutierre. Este pide a Enrique que permanezca en su casa a convalecer por un tiempo de la caída; pero el infante, a fin de excusar su repentina salida del lugar, cuenta a Gutierre su desencanto por haber encontrado casada a su antigua novia; sólo que finge una historia en la que el mismo, confiado en un amigo íntimo -su "otro yo", según sus palabras textuales-, le había dejado en custodia a éste la dama de su corazón. El amigo, sin respetar la fidelidad debida a Enrique, "a otro dueño le dió /llaves de aquel albedrío; / al pecho que yo le fío, / introdujo otro señor; / otro goza su favor" (I, 387-391).

El relato del infante desarrolla, y reelabora a su manera, la ordenación triangular, en donde él mismo ocupa ahora el lugar principal, el de El, en tanto que Gutierre pasa a cubrir el del Otro:



El desdoblamiento en una ficción se repite en el parlamento de Mencía, cuando la dama, defendiéndose a sí misma de la acusación de ligereza, intenta ante Enrique y Gutierre librar de culpa a la dama del cuento ("Dicen que el primer consejo / ha de ser de la mujer; / y así, señor, quiero ser / [...] quien os dé consuelo / [...] cuanto a la dama, quizá / fuerza, y no mudanza fue". I, 405-422). Así, fingiendo que lo dicho se refiere a otra dama y no a la de la situación presente, se entabla un juego de dos valores, de dos verdades: el que se da para que don Gutierre piense en otra situación, y el que el espectador y los elaboradores del cuento, Enrique y Mencía, conocen. Para éstos el plano de verdad se bifurca en dos historias; para don Gutierre, opuestamente, la historia es una y ajena a la situación presente. Enrique, en su fingimiento de que un amigo entregó su

amada a otro, desdobla a Mencía, pero también al otro, pues el amigo no sirve a sí mismo sino a un beneficiario que permanece en la oscuridad. El espectador, tanto como Mencía y el infante, sabe que estos dos personajes anónimos, el amigo y el otro, no pueden ser sino uno: don Gutierre (57).



D= Dama

Am= amigo
de E

G= Gutierre

B= Beneficiario.

E= Enrique

En este momento, el proceso del texto reproduce de nuevo la red triangular, sólo que la visión ha cambiado para adoptar otro punto de vista, el de don Enrique. (En el relato del infante, también el propio personaje sufre un desdoblamiento, pues según sus propias palabras el amigo es "otro yo").

Por su parte, la intervención de Mencía, como sabemos, reitera el esquema anterior del relato de don Enrique; en ese parlamento, la mención del beneficiario ha desaparecido, pero no su rivalidad amorosa: "dejo aparte celos, y digo / que aguardéis a vuestro amigo, / hasta ver si se disculpa" (I, 409-412).

De esta manera, la relación de los tres personajes queda vinculada fuertemente en la obra, no sólo por razón del circuito triangular, sino por obra de la sustitución que permite relacionar en un paralelismo inicial, homológico, las figuras distantes del infante y de don Gutierre.

El proceso se continúa y complica aún más el esquema de tres elementos. En la escena en que Mencía y Gutierre han quedado solos, la mujer reclama al hidalgo su intención de irse, pues "¿quién duda que haya causado / algún deseo Leonor?" (I, 514-515). En

(57) Pero el amigo es "otro yo", como lo es la amada, ¿cabría pensar en un sincretismo que agrupara en este otro yo a don Gutierre, a Mencía y al infante?

tales palabras, por un lado, se vuelve al triángulo amoroso, bien que de nuevo con distribución diferente -Ella, El y La otra-; pero también Mencía expresa un problema que la inquieta: el adulterio. Sólo que la dama ha proyectado hacia su marido esa desazón, por lo cual el juego de los dobles se vuelve más complejo, ya que salta la barrera de los sexos.

Así, según la reclamación de Mencía a su marido, el esquema es como sigue:

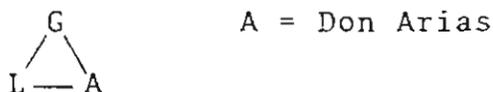


Pareciera que la reproducción de la organización trimembre ya no pudiera detenerse, pues vuelve a darse en la escena en que Leonor, ante el rey, reclama la conducta de don Gutierre al abandonarla para casarse con otra (I, 609-672). El esquema aparece primero en el parlamento de Leonor, desde su punto de vista, para cristalizar después en la acción dramática, cuando aparece don Gutierre en escena. Se revela entonces otra nueva perspectiva, la de Gutierre, y se da lugar a la entrada de un nuevo personaje en la red triangular, don Arias, el caballero que había saltado por la ventana de casa de Leonor.

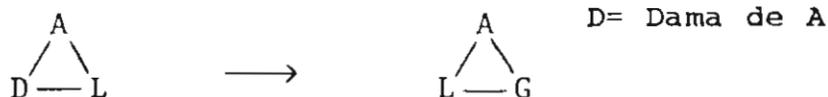
Según las palabras de Leonor ante el rey, los términos del triángulo se ordenan así:



Pero según la aclaración posterior de don Arias (I, 911 y ss. y 948-982), los elementos del triángulo se reordenan para conformarse en el esquema que sigue:



Pero como don Arias explica que no había entrado a casa de Leonor a buscarla a ella, sino a otra dama de la que estaba enamorado, y como después (II, 693-736) él mismo pide la mano de Leonor, tenemos:



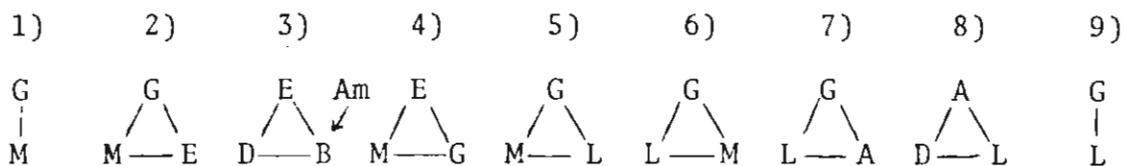
Como sabemos, el primer acto concluye con la maldición que lanza doña Leonor contra don Gutierre. El segundo habrá de presentar en pleno la actividad del Otro, por antonomasia, don Enrique, según la ordenación triangular que hemos denominado nuclear (Gutierre, Mencía y el Infante). En esa jornada segunda se hará referencia al esquema de tres personajes y serán introducidas dos nuevas perspectivas de tal organización (58), la que presenta Gutierre al llegar encubierto a su casa para sorprender a su esposa (II, 841 y ss.) (59) y la que desarrolla don Arias al pedir la mano de Leonor. Podemos concluir que es en los dos primeros actos en donde el texto genera los varios tipos del modelo trimembre. También allí los desdoblamientos de las figuras comienzan a darse; sólo que este último tipo de procedimiento va a manifestarse plenamente en el segundo y el tercer acto. Ahora importaba observar cómo, al irse sustituyendo los personajes de cada uno de los tres ángulos del esquema, se opera también un desdoblamiento. Se entablan por este camino paralelismos insospechados, algunos de los cuales revelan un significado en el segundo y tercer acto, como el de Gutierre

(58) Por ejemplo II, 54 y ss., 511 y ss. y 693 y ss.

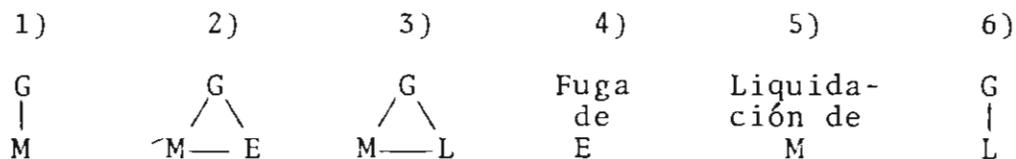
(59) También Coquín "juega" en determinado momento el rol del otro momentáneamente, cuando, al apagarse la luz en el jardín de Mencía, don Gutierre, en busca del presunto ladrón introducido a la casa, topa con el criado al que confunde con aquél (II, 295-310); es ésta una salida "a lo gracioso" del consabido triángulo.

y el infante (60).

Lo que habíamos adelantado al comienzo de este capítulo sobre el juego de fuerzas entre el esquema bimembre inicial y la tendencia a la formación triangular se confirma al observar que, al final, muerta Mencía, el rey pretende restaurar ese orden original casando al viudo con doña Leonor. La fuerza que representa la pareja termina por vencer la disolvente expansión del triángulo, a pesar de que, para lograr esa victoria -que la luz de la muerte vuelve relativa-, se haya tenido que sacrificar a una inocente. El ambiguo desenlace descubre también, la atrocidad de una unión sostenida como norma absoluta al mostrarnos la desgraciada pareja de Leonor y Gutierre. El texto presenta a cada instante la recurrencia del poder centrípeto del matrimonio, al grado de que el espectador llega a sentir esa fuerza como una ley inflexible, basada más en la opinión y la conveniencia del vivir enmascarado que en el amor verdadero; a la formación del triángulo sigue la anulación de uno de los oponentes (Enrique, Leonor, don Arias, Mencía) o la fuga del rival, que expresa así su culpabilidad (Enrique, don Arias). Pero contra esta tendencia al esquema bimembre, vuelve a instaurarse la ordenación triangular:



cuya estructura nuclear sería:



(60) Cfr. *Supra*, 1.2 y 1.3.1 Bandera encuentra idénticas implicaciones entre marido y rival en El pintor de su deshonra (Bandera 1982, p. 61).

El problema de la disolución de la familia por la intromisión de un tercero es mostrado en estos esquemas en su amplitud. Una y otra vez la amenaza del adulterio se cierne sobre la pareja original en forma de alusiones, en recuerdos de situaciones pasadas ahora de pronto actualizadas, en peligrosos juegos de bur-las veras donde se muestra el triángulo, ocultando los nombres de quienes realmente desarrollan los roles, en simples caprichos, en fin, que representa sólo el presentimiento y la locura de los celos. La imaginación del texto satura la atmósfera de peligro y sospecha por obra de esas referencias constantes al triángulo que es adulterio, que implica el deshonor. La unión básica de marido-mujer no es tan firme, como podrá observarse (61), pues constantemente es amenazada por estas elaboraciones temerarias, en donde el influjo del otro atrae a la casa la tentación del mal amor y la visión del "afuera". El otro es el 'no yo' y el 'no tú' de la relación amorosa; si la casa representa la unión de la pareja, el sitio en el que los dos seres conforman su mundo íntimo, la llegada del rival introduce a ese recinto otro universo, el del descampado, con todas las connotaciones de pecado y perversión que hemos descubierto anteriormente (Supra, 1.3.1 , 1.4 y 1.5); pero si se contempla desde otro ángulo, lo que resulta es que asimismo el mundo social penetra en la casa con la llegada del otro, pues la amenaza del tercero en discordia enciende el circuito de las normas sociales (la del honor, la de la vigilancia a la mujer, la de la pareja inviolable, etc.), cuyo desarrollo, como vimos (Supra 2.1.3), echa a funcionar los roles y la maquinaria vigilantes de los principios ético-sociales que deben ser observados a toda costa.

(61) Cesáreo Bandera (Ibid., p. 54) señala que los dramas de honor "se desarrollan de manera explícita sobre un trasfondo de historia de amor que la obra misma revela como algo que la precede y le sirve de marco de referencia", mas ese orden bimembre es frágil, pues el obstáculo del rival "está ahí siempre [...], surge tan pronto como surge el deseo amoroso" (Ibid., p. 57).

Pero no es que esta fortuita relación de 'maldad' y 'universo social' deba entenderse como signo de una oposición de base al acontecer social; no es la sociedad en general la que se cuestiona desde esta óptica de la pareja doméstica, sino el modelo de una sociedad sin piedad cristiana, en su original y más puro sentido; es a esta sociedad sin Dios, o adoradora de un dios demasiado terrenal, a la que se dirigen los cuestionamientos y las preguntas sobre su validez. No es, si se piensa, el universo en total de la sociedad lo que penetra en el recinto de la pareja, pues quienes violan el sello de la cerradura son seres degradados ya desde el principio: Enrique, primero, y después el emisario de éste, Jacinta. Es en ese personaje último en quien nos detendremos un poco, puesto que, por un lado, se trata de una figura que comparte la confianza de su señora -es un ser ligado originalmente al interior-, pero por el otro, es Jacinta quien abre las puertas de ese espacio cerrado por voluntad del Infante.

En principio, resulta extraño que en el relato hecho por el infante a don Gutierre, pasaje aludido más arriba, aparezca "un amigo" a quien don Enrique deja encomendada su dama, y quien dio "a otro dueño [...] llaves de aquel albedrío [de ella]" (I, 387-388). El amigo, pues, se vuelve emisario de la voluntad del "otro". Se trata, como sabemos, de un subterfugio temerario del infante para culpar delante de los presentes a Mencía, sin mencionarla. Sin embargo, si bien entendemos que el nombre de Mencía se oculte detrás del genérico mujer, el echar mano de un cuarto personaje irrelevante en la acción, es decir, el "amigo", que no encubre a ningún personaje, parece a primera vista ocioso; en realidad no ha habido tal persona en la relación entre Mencía, Enrique y don Gutierre: el "otro" -en este caso don Gutierre- no se valió de un mensajero para conquistar a doña Mencía (62).

(62) A no ser el padre de la dama, pues recuérdese que ella misma ha asentado: "fuese [Enrique], y mi padre atropella/ la libertad que hubo en mí./ La mano a Gutierre di" (I, 569-571); pero esto es bordar con hilo muy sutil, ya que el dato no vuelve a darse en el texto y parece irrelevante su función.

Pronto descubrimos que el rol de emisario del "otro" se encuentra también en la triada que hemos llamado nuclear (Gutierre-Mencía-Enrique), desarrollado por la esclava Jacinta. Ella, como el amigo que obró la separación de los amantes, es el elemento que relaciona secretamente a don Enrique y a Mencía. A la vez que se insiste en la incapacidad del Infante para actuar sin su "otro yo", la función de intermediario de la criada comienza a manifestar su relevancia pocos versos después de la escena aludida entre don Gutierre, Mencía y el Infante. La contigüidad de ambos momentos destaca la similitud en el significado de los personajes homólogos. Como por obra de la inercia, una vez que se ha aludido al "amigo" traicionero, al quedar sola Mencía, se hace entrar a escena a Jacinta, quien bien pronto muestra su desproporcionado interés en penetrar los secretos pensamientos de su ama:

Jacinta.	Triste, señora, has quedado.
Da. Mencía.	Sí, Jacinta, y con razón.
Jacinta.	No sé qué nueva ocasión te ha suspendido y turbado; que una inquietud, un cuidado te ha divertido.
Da. Mencía	Es así.
Jacinta.	Bien puedes fiar de mí.
Da. Mencía.	¿Quieres ver si de tí fío mi vida, y el honor mío? Pues escucha atenta.
Jacinta.	Dí.
Da. Mencía.	Nací en Sevilla, y en ella me vió Enrique [...]. (I, 555-556).

Una vez enterada del secreto, Jacinta entra en conversaciones con el infante seguramente, pues al comenzar el segundo acto, vemos penetrar a don Enrique a escena, en el jardín de Mencía, conducido por la esclava (II, 1-24). Más adelante, es ella misma quien habrá de sugerir a la dama que escriba a don Enrique la carta que ha de delatarla ante su marido (III, 355-359). Las intenciones de Jacinta son puestas en evidencia por sus propias palabras:

Este es el jardín, y aquí,
pues de la noche te encubre
el manto, y pues don Gutierre
está preso, no hay que dudes
sino que conseguirás
victorias de amor tan dulces.
(II, 3-8).

[(Ap)] Yo lo haré, porque la busque
quien la deseó. ¡O criadas,
y cuántas honras ilustres
se han perdido por vosotras!
(II, 50-53).

Con toda razón, el texto repetidamente reproduce la reprobación a las criadas por sus silenciosas y temerarias intervenciones que llevan a sus amos la deshonra. Ya vimos que la propia Jacinta se hacía eco de esas críticas. Don Gutierre, en el monólogo del segundo acto, también se refirió a la venalidad de las criadas: "que el oro es llave maestra, / que las guardas de las criadas / por instantes nos falsea" (II, 622-624). La acusación al mismo defecto de las servidoras aparece asimismo en las palabras del rey: "hay en el mundo / mil sobornadas criadas" (III, 862-863). Don Gutierre, en el tercer acto, vuelve a referirse en forma crítica a los criados, "en efecto, enemigos no escusados" (III, 388).

Todas estas censuras nos hacen visualizar el rol de la criada con características dadas de antemano; Jacinta, en este sentido, no hace sino cumplirlas; es una función mediadora con una calificación éticamente negativa. Hasta aquí llegan los ecos de un viejo motivo de la literatura española reiterado una y otra vez a lo largo de siglos, la tercería. Desde la Trotaconventos del libro Arcipreste, pasando por el Cifar y La Celestina hasta la Fabia de El caballero de Olmedo, la figura de la entremetida en el amor se ha destacado por su conducta censurada por todos(63),

(63) Afirma Helen F. Grant que "servants in literature were traditionally often seen unscrupulous, unfaithful, ever willing to rob their masters, and if women, to act as go-betweens in their mistress love affairs, even to betray them" (Grant 1973, p. 120).

aunque también por su rasgo funcional de puente entre los miserables amantes. Jacinta, pues, sirve a los deseos del infante de relacionarse con Mencía, y por ello, resulta mediadora entre el espacio cerrado y el descampado. Ella es quien abre el sancta sanctorum del pecho de su ama para conocer sus secretos, y por esa causa, su figura se asocia con la llave. Es también Jacinta quien abre la puerta de la casa para que penetre por ella don Enrique y quien se refiere al sueño como espacio secreto y sagrado:

No cantes más, que parece
que ya el sueño [en Mencía] al alma infunde
sosiego y descanso; y pues
hallaron sus inquietudes
en él sagrado, nosotras
no la despertemos.
(II, 43-48).

Ya don Gutierre se refiere a la llave asociándola con la sirvienta (II, 622-624). Jacinta, quien debiera guardar la casa, quien debiera ser una puerta cerrada al peligro del deshonor, fácilmente, por obra del interés, se abre para dejar pasar el peligro.

Volviendo al enfoque funcional de la figura de Jacinta, es preciso destacar que, aun cuando Jacinta es calificada negativamente, como se ha anotado arriba, desde el ángulo de don Enrique -pero sólo desde él- encarna una ayuda invaluable, un tesoro, en fin:

D. Enrique. Si la libertad, Jacinta,
que te prometí, presumes
poco premio a bien tan grande,
pide más, y no te excuses
por cortedad: vida y alma
es bien que por tuyas juzgues.
(II, 9-14).

La labor de la criada, pues, acerca ésta al infante y hace circular en ambos la energía del mal amor; la acción de la esclava es el acto encarnado del deseo de don Enrique, y por tal

razón, Jacinta se identifica con el "otro", o más aún, los apetitos del infante se desdoblán en Jacinta (64).

En esta coyuntura conviene aludir a las ideas de Greimas sobre la esfera de acción de los personajes secundarios. Con ayuda de los esquemas de dramatis personae establecidos por Propp y por Souriau, el investigador francés identifica dos tipos de personajes secundarios: a) los que ayudan al héroe a cumplir sus deseos, y b) los que crean obstáculos para que esos deseos no se cumplan. A esas figuras las llama Greimas adyuvante y oponente, respectivamente. A la hora de establecer su funcionalidad, el investigador manifiesta cierta duda sobre la relevancia de esos roles -actantes, según Greimas 1976, p. 267 passim y expresa:

Llama, pues, la atención el carácter secundario de estos dos últimos actantes. Jugando un poco con las palabras, podríamos decir, pensando en la forma participial mediante la cual los hemos designado, que se trata en este caso de 'participantes' circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo. Los participios no son de hecho sino adjetivos que determinan a los substantivos, en la misma medida en que los adverbios determinan a los verbos. Cuando, en el transcurso del procedimiento de normalización, hemos querido conceder un estatus formal a los adverbios, los hemos designado como aspectos constitutivos de una subclase hipotáctica de funciones [...]. Vemos ya dónde queríamos llegar: en la medida en que las funciones son consideradas como constitutivas de los actantes, no vemos por qué no podríamos admitir que las categorías aspectuales puedan constituirse en circunstancias, que serían las formulaciones hipotácticas del actante sujeto. En la manifestación mítica que nos interesa, comprendemos que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas a su deseo (65).

(64) Estos "amores transferidos" ya han sido captados en Celestina (Fernández 1961, pp. 23-42).

(65) Greimas 1976, pp. 274-275.

Si revisamos cuanto hemos señalado sobre el rol de Jacinta y su identificación con el infante -que sería el sujeto, según la visualización de Greimas-, llegaremos a confirmar lo pertinente de las ideas sintácticas del lingüista en este punto. El infante, así, se desdobra primeramente en modificadores adjetivos -pudiéramos decir; aquellas figuras que únicamente asisten al sujeto, sin ayudar a sus deseos ni oponerse a ellos-: como don Arias y don Diego que acompañan a su señor en el trance de la caída. Desde este punto de vista funcional, también el Coquín de los dos primeros actos puede caber en esta clasificación adjetival, pues su función hasta entonces es meramente de gracioso (cfr. Infra, 2.3); lo mismo puede afirmarse de Silvia, Teodora e Inés, respecto al sujeto Mencía.

Contrariamente, el rol de Jacinta revela una función adverbial, pues sirve a la acción del sujeto, la modifica, actualiza el deseo de don Enrique y es una "proyección de la voluntad de obrar" del sujeto.

Importa, por último, dejar asentado un dato importante sobre la esclava. El personaje difiere notablemente de la figura de Coquín, también servidor de la casa de don Gutierre (cfr. Infra, 2.5). En tanto que la función mediadora de Jacinta se manifiesta desde muy temprano en la obra, la de Coquín parece dormitar, oculta en la máscara-rol del predecible gracioso. Coquín, sin embargo, aunque desarrolla su carácter de hombre de burlas previsto por el código de la comedia, no manifiesta como Jacinta su propensión a perder a su ama. Al encontrarlo en el tercer acto con visibles cambios en lo que muestran sus palabras, estos datos de servidor del Bien parecen subrayarse (III, 711-716, Infra, 2.3).

Volviendo al personaje de Jacinta, no hay que perder de vista lo referido con anterioridad (Supra, 1.6.2) sobre la identificación que se da entre Mencía y su servidora. Es este un signo opuesto al señalado; revelan ambas visiones la doble función que cumple la esclava: por un lado, es innegable que Jacinta sirve a su señora de confidente y, en consecuencia, es el interlocutor necesario para que Mencía nos ponga al tanto de su relación con don Enrique. Pero también, por este hecho, la criada se asimila al secreto deseo de la dama de realizar esa unión, negada por

su condición de casada. Es decir, Jacinta, otra vez viviendo una relación ajena, recoge, para actualizarla, la nostalgia de Mencía por esos amores inconclusos; con ello, Jacinta muestra su función adverbial de dos sujetos: más que un personaje en el sentido psicológico del término, Jacinta es un espacio de confluencia en donde halla lugar, para cumplirse, el secreto amor de Enrique y Mencía. El texto deja en la penumbra, o la apaga, la pulsión erótica de Mencía, como que gran parte de lo que sucede y lo que tiende a explicarse va encaminado a asentar la inocencia de la dama; con todo, Mencía ha hablado, y este parlamento, con la fuerza de los deseos reprimidos, da por fin en un ámbito eficiente --el rol de la esclava Jacinta-- en el que los deseos son oídos. El honor químicamente puro de una esposa es una quimera, lo cual, sin embargo, no hace merecedora a Mencía del castigo que se le inflige; para ello, la astucia del dramaturgo ha polarizado en un personaje la morbidez de los amores prohibidos: hacia él deben dirigirse las censuras y la reprobación. Vicaria de los deseos de él, vicaria de la pulsión reprimida de ella, Jacinta termina por no ser sino un espacio despersonalizado, un rol que mimetiza los deseos de sus señores, un ámbito, por último, adonde se dirige la reprobación moral del texto por el adulterio (66).

(66) Resulta imprescindible citar, cuando menos, las interesantes ideas sobre el triángulo en el drama de honor, expresadas por Cesáreo Bandera, a quien hemos citado arriba sólo parcialmente. El artículo fue leído después de escrito este capítulo, por lo que no he podido aprovechar con la amplitud que merece el trabajo de Bandera. Hago aquí un resumen. El investigador encuentra similares pulsiones en la pareja de los tres dramas de honor (A secreto agravio..., El pintor de su deshonra y El médico) que permite la entrada del otro. Aunque Bandera no insiste en la organización triangular que nosotros hemos encontrado a lo largo de la obra, sus conclusiones vienen a demostrar lo anotado en nuestro trabajo. Bandera encuentra una raíz psicológica que subyace en el drama de honor, la llamada "mímesis conflictiva" --noción acuñada por René Girard (Literatura, mímesis y antropología, Gedisa, Barcelona, 1984 y La violencia y lo sagrado, Anagrama, Barcelona, 1983)-- que se puede reducir al hecho de que el rival es necesario psicológicamente, pues por él se aprende a desear. "Los más grandes [poetas] saben que el rival no surge por ningún accidente de fortuna o mera coincidencia de circunstancias", sino por la mímesis --la imitación del deseante-- que así resulta conflictiva, por cuanto ese rival es también un obstáculo. Todo ello "se corresponde estrechamente con la necesidad interna de una estructura psicológica en la que la negación antagonista del deseo tiene siempre un papel [en la pareja]"; sobre este trasfondo, "sitúa Calderón la famosa tiránica ley del honor", concluye Bandera (art. cit., p. 57).

2.3. Hombres de burlas, hombres de veras.

Aparentemente, la figura de Coquín, dentro de la organización de los personajes, únicamente vendría a repetir el esquema señor-servidor en su variante galán-gracioso; sin embargo, la presencia del criado se va haciendo cada vez más importante, y su figura va acumulando tal número de datos, que en el tercer acto lo vemos crecer en significación, al grado de llegar a constituir una pieza definitiva en la organización semántica de la obra, por la fuerza de sus opiniones y su sentido común (67). En esos momentos nos enteramos de cuánto se sugiere en la obra por medio de sus donaires, y cómo, a propósito de que "su humor le abona" -como asegura el infante (I, 455)-, sus juicios pueden poner en entredicho las opiniones de los demás. En este sentido, el inolvidable gracioso se encuentra solo, enfrentado a las otras figuras de posición dominante en la trama. Ni siquiera Jacinta, la esclava de Mencía, comparte sus juicios o su humor, y en el pasaje en el que ambos dialogan en el tercer acto (III, 367 y ss.), la criada únicamente sirve de interlocutor al parlamento de Coquín sobre la hipocondría. No obstante, la soledad de Coquín no impide que su oposición al criterio compartido por todos llegue a tomar fuerza; pues su aislamiento convierte a su rol en sitio privilegiado en el que los tintes destacan con mayor nitidez sobre el fondo uniforme de la opinión de los demás. Basándonos en esta diferencia decisiva que vuelve a Coquín una piedra de toque en el texto, hemos analizado su función de "hombre de burlas" sobre el entramado común de los "hombres de veras".

El comportamiento de Coquín en la primeras escenas en que lo vemos aparecer reitera los tópicos de la figura del donaire en el teatro del XVII (68); es decir, vuelve a tono jocoso los

(67) A este respecto, opina C. A. Jones que Coquín "contrives to put the commonsense view of honour which is so remote from that of his social superiors" (Jones ed. Médico, p. XX).

(68) El estudio más sugerente sobre los tópicos reunidos por la figura del donaire sigue siendo el ya viejo de José F. Montesinos (1951). Otras opiniones valiosas --y ahora ya clásicas-- sobre las particularidades del gracioso son las de Pfandl (1933), Manuel de Montolío (1924), Valbuena Prat (1937) y las más recientes de Manuel Antonio Arango (1980) y Alberto Navarro González (1983).

parlamentos serios de los protagonistas, y sobre todo, de su señor. Si don Gutierre saluda al infante con el consabido "démeme los pies, vuestra Alteza" (I, 315), Coquín lo hace pidiéndole "mano o pie, / lo que está (que esto es más llano), / o más a pie, o más a mano" (I, 450-453). Si los demás han lamentado largamente la caída de don Enrique, el gracioso, por lo contrario, en tono festivo asegura al infante que éste es su día, porque "cayó" en él, "y para que se publique / en cuantos lunarios hay, / desde hoy diré 'A tantos cay / San Infante don Enrique'" (I, 474-478). Hasta este momento, pues, Coquín no se ha salido del rol convencional del gracioso. Su retrato, dado con propias palabras, reitera también las cualidades del criado común de la comedia nueva: es un servidor de la casa, de la que roba cuanto puede a la primera oportunidad, sin perder la gracia ("pues le siso al celemín / la mitad de la comida". (I, 464-465).

Ya en palacio, sorpresivamente se encuentra ante el rey. Su figura le impone respeto (I, 705-706) como a los demás (cfr. Supra, 2.1.2), pero no por eso deja de hacer chistes. Frente al rey vuelve a presentarse, pero ahora en su carta de presentación aparece una figura proteica con multitud de oficios:

Yo soy

cierto correo de a pie,
portador de todas nuevas,
hurón de todo interés,
sin que se me haya escapado
señor, profeso o novel;
y del que me ha dado más,
digo mal, más digo bien.
Todas las casas son mías;
y aunque lo son, esta vez
la de don Gutierre Alfonso
es mi accesoria, en quien fue
mi pasto meridiano,
un andaluz cordobés.
Soy cofrade del contento;
el pesar no sé quién es,
ni aun para servirle: en fin,
soy, aquí donde me veis,
mayordomo de la risa,
gentilhombre del placer,
y camarero del gusto,

pues que me visto con él.
(I, 741-762) (69).

No sorprende en verdad encontrar esta variedad inacabable de facetas que muestra Coquín en su parlamento (70). Contrasta en todo caso con las declaraciones de Gutiérrez y Mencía sobre la propia personalidad declarada de cada uno, el "Yo soy quien soy" (I, 133 y II, 629-630), pues frente a tal inmovilidad del ser de sus amos, Coquín muestra un movimiento continuo y acaso una falta de personalidad bien definida; por eso afirma ante el rey: "Soy quien vuestra Majestad quisiere" (I, 12-13). El carácter del gracioso se disuelve en las mil actividades que desarrolla, tanto como lo moviliza de un lugar a otro; la casa de don Gutierre es sólo accidentalmente, por ahora, su lugar de asentamiento, pues quizá mañana, parece decir el personaje, estará en otra parte. De esta manera, los caracteres más generales del rol del gracioso se intensifican en las palabras de Coquín: él está en todas partes y es muchas cosas. Si el rey, don Gutierre, Mencía, aun el infante, poseen un espacio propio, un territorio reconocido por todos, Coquín es un ser que alardea de su acomodaticia condición, que si bien lo priva de un espacio personal, le confiere también una aptitud para asimilarse a cualquier ámbito, por lo que puede afirmar con toda certeza que "todas las casas son mías"... , aunque ninguna lo sea de verdad. Y este rasgo de hombre "sin casa" nos refuerza la impresión primera del gracioso como un ser desvinculado de la sociedad, como individuo del último peldaño de la escala, descastado, sin el prestigio del que gozan quienes tienen casa.

(69) En esta autopresentación de Coquín puede observarse lo advertido de la figura del donaire según la opinión de Maravall, para quien éste "tiene conciencia de sus facultades de donaire y de su posición; ríen los demás y él con ellos" (Maravall 1977, p. 24).

(70) Por ejemplo, Schevill (*The Dramatic Art of Lope de Vega*, 1918) afirmaba que los criados de Lope "embrace every conceivable quality; they are shrew and witty advisors, they invent tricks and discover remedies, they overcome obstacles, they are full of delightful saws, they draw on a vast amount of human experience". apud. Montesinos 1951, pp. 14-15, n. 2. Georges Gintert (1977, p. 440) observa que el gracioso calderoniano "no es lo que suele llamarse un carácter, por faltarle la coherencia psicológico-moral del caballero, del galán o de la dama [...], y por revelar en cambio una conducta varia, versátil y en cierto sentido contradictoria". Subrayados del autor.

Por otra parte, si el rey precisa los límites de su territorio, como hombre superior, Coquín al carecer de espacio personal, se muestra como una figura expuesta a todo tipo de contacto, sin el auxilio de las leyes sociales que prescriben a los demás una esfera infranqueable. Por eso está expuesta su persona a que su señor lo atropelle ("aparta, necio". I, 454), su ama lo insulte ("Villano, cobarde estás". II, 1307) y él mismo teme que el rey lo arroje por el balcón (II, 708-710). Mencía, al quedar reducida a ser sin territorio (supra, 1.6.2), por ese motivo se habrá acercado a la condición vulnerable de Coquín.

Pero volvamos al desarrollo de las acciones de Coquín como gracioso. Sobreviene el trato que le propone don Pedro al criado. Al principio, Coquín se queja del "ilícito contrato / de inorme lesión" (I, 785-786); pero termina por aceptarlo con tal de que el rey en ese momento lo deje ir libremente ("que porque ahora me dejéis / ir libre, no le rehúso, / pues por lo menos un mes / me hallo aquí como en la calle / de vida". I, 798-802). Entretanto, el personaje ha dejado ir, como jugando, calificaciones del rey que nos sirven para construir el retrato de Pedro el Cruel: "porque un rey que no se ríe, / temo que me libre cien / esportillas batanadas"; "dicen que sois tan severo, / que a todos dientes hacéis"; "porque un hombre muy discreto / me dió por consejo ayer, / no fuese quien en mi vida / vos no quisieseis" (I, 765-767, 793-794 y 715-718). Surge entonces la diferencia: el rey es tan grave que no se ríe (71), en tanto

(71) Díez Borque señala que en las comedias de Lope de Vega se destaca la cualidad severa del rey, "y aunque el Rey se muestre riguroso, para hacerse respetar, termina haciéndose piadoso" (Díez Borque 1976, p. 166; también pp. 151, 152 y 159-160). Ya en El duque de Viseo, Lope de Vega presentaba esta particularidad severa del monarca en boca del Condestable; Viseo, contrariamente, censura con muy buenas razones la aspereza real, pues "...tanta frialdad, / conservada en tanta altura, / helará los corazones / y el amor de sus vasallos. / Bueno me parece honrallos / con obras y con razones" (Lope, El duque de Viseo, I, p. 36).

que él encarna la gracia y la diversión; los dientes amenazadores del rey contrastan con los de Coquín, quien los enseña al reir (72). El último elemento de la jerarquía estamental destaca del regidor de la pirámide social por la severidad del segundo, casi una figura hierática que ordena y que es incapaz de dibujar una sonrisa (73). Don Pedro es retratado, de esta manera, más como arquetipo del monarca que como figura humana, en una situación en la que, por razones de la distensión del humor, debiera mostrar más bien sus cualidades humanas (74), de allí su carácter inflexible en esta escena; un poco más adelante de este pasaje, el gracioso intenta hacer reír al monarca, contándole un cuento con epigrama; pero el rey se queda impasible ante el chiste, de suerte que el pobre Coquín empieza a temer por sus dientes. Cuando el gracioso queda solo junto al infante, da rienda suelta a su enojo y lanza una severa censura a la condición del rey, pues si la naturaleza, según Aristóteles, "permitted dalle /risa al hombre [...] / el Rey, contra el orden y arte, / no quiere reírse" (II, 496-501); la gravedad del monarca, pues, aparece a los ojos de Coquín con visos no naturales.

(72) Parece que el hecho de quitar los dientes a los bufones era una costumbre de la época y un tópico literario. A. Irvine Watson (1963, pp. 332-355 y n. 29) cita una obra calderoniana, cercana en fecha a El médico -De una causa, dos efectos-, en donde el gracioso accede a que le saquen los dientes a cambio de 4 escudos. Cita otros textos que presentan el tema: Las zahurdas de Plutón de Quevedo y Teatro del hombre: vida del Conde de Matisio, de Juan de Zabaleta.

(73) Contrariamente a lo que aquí establecemos, el profesor Lloyd King (1971, p. 46) disminuye la importancia del trato del rey con Coquín y piensa que es sólo un juego que para el gracioso y el espectador no pasa de ser divertido, y en donde no debe verse la crueldad de carácter de D. Pedro, sino su incapacidad para comunicarse con los demás, pues "the truth is that Pedro deeply wished to cultivate an image of himself as a just king, but his harshness of temperament often lead him to act in a manner calculated to alienate people rather than to win friends", pero termina por admitir que "Calderón [...] wishes us to understand that a part of Pedro's tragedy lies in his inability to communicate, a personality failure which generates its own momentum of increased effort, further misunderstanding and violent response".

(74) Cfr. El análisis que Richard A. Young hace de la figura de don Pedro el Cruel de El rey don Pedro en Madrid de Lope de Vega, en donde diferencia su comportamiento humano de su imagen como institución (Young 1979, pp. 52-70).

El hombre es un animal que ríe (un "animal risible"), el único en el reino al que la Naturaleza ha concedido ese don extraordinario. Como para contrastar el cultivado artificio de la seriedad real con su propia espontaneidad a la risa, Coquín abunda en detalles de animales; cada especie se manifiesta de diferente manera:

La naturaleza
permite que el toro brame
ruja el león, muja el buey,
el asno rebuzne, el ave
cante, el caballo relinche,
ladre el perro, el gato maye,
aúlle el lobo, el lechón gruña,
y sólo permitió dalle
risa al hombre.

(II, 489-497).

En la visión humana sustentada por el gracioso destaca, pues, la base natural, no diferente de la condición de los animales. Coquín expresa de esta manera, como Segismundo (75) su estado de naturaleza, alejado de la cultura significada por la 'casa'; por ello, su chiste sobre la pía debe ser tomado en el más recto sentido:

En hablando de la pía,
entra la persona mía,
que es su segunda persona.

(I, 456-458).

Pero Coquín no sólo representa lo contrario a lo antinatural, lo serio y lo grave, sino que opone su tranquilo sentido común a la exaltación de la honra, pregonada esencialmente por don Gutierre. Su baja condición, su vinculación a la Naturaleza, en fin, su ausencia de compromiso con los valores de una clase a la que no pertenece, le permiten mirar sin prejuicios la conveniencia o inconveniencia de las razones del honor. En el segundo acto,

⁷⁵⁾ Cfr. Casaldueiro 1967b, pp. 171-173. Para una ejemplificación de la oposición Naturaleza vs Cultura en el teatro calderoniano, v. Amezcua 1982, pp. 121-138.

cuando ocurre la escena en que Mencía, al tratar de ocultar a los ojos de su marido la salida del infante, finge salir a preparar la cena, el criado y el señor dialogan sobre la obligación de don Gutierre de regresar a la prisión (II, 227-273). Entonces el gracioso aconseja al amo "no volver allá". Ante estos juicios plebeyos, la ira estalla en Don Gutierre: ¿acaso puede un hidalgo como él traicionar la palabra dada? La oposición es evidente entre ambos: Coquín es un hombre "vil" en quien no puede encontrarse honor alguno (76), en tanto que don Gutierre es un hidalgo, un hombre al que caracterizan la honra y la defensa de altos principios morales (77). Pero también, en toda la discusión entre don Gutierre y Coquín destaca el sentido común de un hombre del pueblo que permite que veamos los hechos bajo otra luz, una luz que vuelve relativos los valores aprobados generalmente. El gracioso piensa que la prisión de don Gutierre tendrá como desenlace la muerte de señor y criado (II, 206-207 y 210-214); así, al proponerle la "industria" de escapar, piensa que ambos habrán de salvar la vida. Contrastan en este momento, pues, la 'vida' con el 'honor' (78), pues, éste resulta ser un obstáculo a la tendencia natural de preservar la vida. Acorde a esta defensa de la vida, Coquín destaca reiteradamente en su parlamento los términos "salud", "sano", "bueno" (en su acepción 'no enfermo') y "sin lisió" (II, 238-259). La pregunta es ¿hasta dónde podía el sentido común de un criado reducir la importancia de ideas inconmensurables como la del honor, en pleno siglo XVII? El gracioso en este punto es un recurso inmejorable - se trata de un bufón, de un hombre de poco valer, y por tanto, sus opiniones no debieran tomarse en serio -, un rol del que el dramaturgo puede despreocuparse en cuanto a las ideas expresadas, pero por ello, también, perfecto imán de irracionales oposiciones y de censuras latentes a lo establecido. Al presentar "otro"

(76) Es importante también consignar el dato apuntado por William R. Blue (1979, p. 244) sobre el comentario de Coquín, pues, según las palabras del gracioso contra el honor, se comienza a percibir que "los inocentes tienen que padecer y morir por el honor y el engaño", lo cual de nuevo vuelve cercanas las figuras de Mencía y Coquín.

(77) v. lo que afirma José Antonio Maravall sobre la exclusividad del honor para las clases superiores de la sociedad estamental española del XVII, en Maravall 1978, pp. 15-25.

(78) Los conceptos sustentados aquí por Coquín -vida= no honor, y sus correlatos- son contrarios, por ejemplo, a la visión de Leonor (I, 1019-1020. Infra, 2.6.1), para quien la pérdida de la honra equivale a la muerte.

punto de vista al modelo ideológico que sustentan los demás personajes, el rol del gracioso puede ser tenido por inocua diversión, o llegar a convertirse, si se agudiza y continúa la oposición, en algo de mayor peso. Por lo pronto, es preciso destacar cuánto se ha puesto en entredicho la valoración del honor ante nuestros ojos.

Es necesario recordar en este punto la relevancia que adquiere en nuestra obra el problema del honor. No es don Gutierre el sustentador único de este concepto, aun cuando sea en quien *mayormente* se exalte la razón de la honra, que lo lleva a matar a su esposa (cfr. Infra, 2.6.2).

Doña Leonor también sufre y lucha por la deshonor, y le concede tanta importancia, que aun a su enemigo le salva ante don Arias de las habladurías, pues "aunque la muerte le diera a don Gutierre / con mis manos, si pudiera, / no le murmurara hoy / en el honor" (II, 822-825). Como veremos (cfr. Infra, 2.6.1), Leonor es un personaje extraño, pues hace suya una ley que va en contra de su propia condición de mujer.

En cuanto a Mencía, pudiéramos afirmar lo mismo que de don Gutierre, pues el honor para ella, tanto como para su marido, es comparable al oro y al diamante (I, 144-152). Mencía se siente constantemente al borde de la deshonor, a un paso de la muerte, pero este miedo ante el deshonor, en lugar de llevarla a apartarlo de sí, la vuelve tan torpe, que termina por volverla blanco de las sospechas.

También don Arias, aunque parezca condenar la actitud de don Gutierre y se lance a censurarlo llamándolo "galán necio, escrupuloso, / y con extremo celoso" (II, 790-791), parece haber llegado a esto más por ganar la mano de Leonor que por provocar la deshonor de su rival. Tiene en tan alta estima la honra, que se lanza contra don Gutierre ("porque el honor desta dama / me toca a mí defender" I, 951-952 y I, 993-996) y ofrece matrimonio a Leonor, movido por saberse culpable indirecto del deshonor de ella (II, 693-840). Don Arias, además, expresa su inconformidad por la temeraria conducta del infante, su señor, en casa de Mencía:

Iré al infante,
y humilde le rogaré
que destos cuidados dé
parte ya de aquí adelante
a otro; y porque no lo yerre,
ya que el día va a morir,
me ha de matar, o no he de ir
en casa de don Gutierre.
(II, 833-840).

Por su parte, el rey, en quien encarnan los valores de la sociedad, acorde a este carácter, evidencia su inclinación por conceder al honor la mayor importancia. Ante la acusación de Leonor, se indigna y promete aclarar el caso y reparar la deshonra causada por Gutierre (I, 680-694). El interés de don Pedro por el honor coloca su figura en medio de las circunstancias en que se desarrolla el caso, como ser vigilante de la moralidad de los vasallos.

Justo o cruel (79), lo cierto es que el rey don Pedro muestra no seguir, al impartir justicia, otros criterios aparte del honor. Los principios más elementales de la piedad cristiana son dejados de lado en sus juicios. Si bien en su reprensión al hermano nos parece sensata su actitud de defender la parte ofendida y censurar la injusticia cometida contra un vasallo, nada hace después para detener la catástrofe. Como a Leonor, al rey le preocupa más echar un velo al deshonor con el matrimonio que considerar la infelicidad de una unión sin amor. El rey prolonga así la cadena de errores -los propios y los de los protagonistas-, por lo que el final de la obra, como acertadamente expresa Gwynne Edwards, constituye "the commencement of another journey through honour's tortuous byways" (80).

Frente a esta sociedad enajenada por la obsesión del honor, en donde el rey rige los destinos de los vasallos desde la complaciente visión de la apariencia de una vida familiar honrada,

(79) v. Las distintas posiciones sobre el carácter cruel / injusto del rey don Pedro mantenidas por A. Irvine Watson (Watson 1963, pp. 322-346), D. W. Cruickshank (Cruickshank 1970, pp. 115-132) y Lloyd King (King 1971, pp. 44-50).

(80) Edwards 1978, p. 83.

en donde los hombres matan para hacer que su honor brille frente a los demás, las palabras de Coquín cobran mayor fuerza y llegan ciertamente a colocar los hechos en un contexto libre de prejuicios, elemental, en el que el sentido común de la natural defensa de la vida vuelve a mostrar su validez:

y así, el honor de esa ley
no se entiende en el criado;
y hoy estoy determinado
a dejarte y no volver
[...]
¿Y heme de dejar morir
por sólo bien parecer?
(II, 253-260).

Pero el personaje de Coquín no se agota allí. Además de volver a poner en evidencia la figura real al jugar irrespetuosamente con el nombre del rey, llamándole Pero Tate ("que es un pero muy honrado / del celebrado linaje / de los tates de Castilla". II, 424-427) (81), e ironizando sobre su carácter -que sabemos severo- al compararlo con el "Rey Angel" (II, 436-438) (82), el gracioso cobra caracteres piadosos y menos convencionales que los del simple rol asignado para hacer reír. Sin saber que indirectamente sus palabras han de causar la ruina de su ama, avisa a Mencía que el infante se ha marchado enemistado con el rey. La dama detiene inmediatamente las palabras del criado, pero éste asegura que "no es de amor el suceso y por eso lo digo". Coquín no es, como Jacinta, un sirviente que juegue con la honra de su ama por propio provecho, no es un interesado alcahuete como su compañera de servicio; si provoca la desgracia de Mencía, no lo hace queriendo causarle mal -a diferencia de Jacinta (II, 1-53. cfr. Supra, 2.2).

(81) Sobre este chiste de Coquín, anota certeramente Daniel Rogers: "as a joke, this will hardly survive a commentary, but it is curious that honor and lineage should be linked with silence in this way". Rogers 1965, p. 279.

(82) Coquín dice en otra ocasión a don Gutierre: "Señor, yo llego a dudar / (que soy más desconfiado) / de la condición del Rey". II, 150-252.

Al fin, el criado cuenta a Mencía lo sucedido, aunque de pronto le detiene su baja condición; la conciencia de su lengua de criado que no debiera, en tal momento de peligro, hablar de hechos tan comprometedores:

(pero en vano
contártelo pretendo,
por no saberle bien, o porque entiendo
que no son justas leyes
que hombres de burlas hablen de los reyes)
(III, 324-328).

No puede negarse que hay en este parlamento de Coquín una diferencia respecto a su cínica opinión, típicamente de gracioso, mostrada anteriormente con el rey. Pero además, el personaje se ha contagiado de la gravedad de la situación, y puede verse a sí mismo como quien es desde una perspectiva amarga: un hombre de burlas es muy poca cosa para pretender hablar de los reyes. El desenfadado cinismo del que afirmaba, un poco alardeando de ello, que "el honor de esa ley / no se entiende en el criado", desaparece, para dejar ver sólo la del bufón; las anteriores burlas al rey son ahora eclipsadas por una actitud tristemente sensata que pone distancia entre el criado y el monarca. Poco después, a solas con Jacinta, ésta pregunta a Coquín: "¿Qué tienes estos días, / [...] que andas tan triste? ¿No solías / ser alegre?", a lo que el gracioso responde que "Metíme a ser discreto / por mi mal, y hame dado/tan grande hipocondría en este lado / que me muero". El diálogo entre ambos prosigue sobre la hipocondría, enfermedad de moda, lo que lleva a Coquín a echar un nuevo chiste (III, 367-380).

Coquín ha contraído la tristeza al tornarse más consciente de los peligros que aguardan a la casa. Quien alardeaba de su distancia frente a la enfermedad ha sido contaminado de hipocondría, con lo que la vida sana parece esfumarse de su existencia. A la vez que se muestra la débil condición de un hombre que poco puede hacer ante la catástrofe que intuye, se perciben rasgos de la conciencia recién adquirida que aleja al criado de su antiguo reino natural. Ello, sin embargo, no obra la identificación de la opinión de

Coquín con los demás. En el abandono de su estado anterior de "hombre de burlas", su criterio y su piedad se han reforzado en la defensa de la vida.

Ya en el encuentro que el gracioso tiene con el rey en plena calle (III, 675-722), la seriedad de sus palabras lo muestran tan alejado de su inicial donaire, que el comentario gracioso que todavía se atreve a hacer -en el que pide a don Pedro lo libere "de la acción contra mis dientes"- es rápidamente enmendado por su nueva sensatez ("Rey. No es ahora tiempo de risa. Coquín. ¿Cuándo lo fué?"). La función de Coquín en este momento es importante. Avisa al rey del caso de Gutierre y su esposa, con la intención de que don Pedro acuda a tiempo al lugar de los hechos para salvar a Mencía. Este propósito, como él mismo lo señala, "es una honrada acción / de hombre bien nacido", lo que coloca a Coquín insospechadamente a la altura de los demás, pero convenientemente alejado de ellos por manifestar una clara decisión de defender a la inocente. El gracioso aclara en seguida "que aunque hombre me consideras / de burlas, con loco humor, / llegando a veras, señor, / soy hombre de muchas veras". Y "pues de veras vengo a hablar; / que quiero hacerte llorar, / ya que no puedo [hacerte] reír". La nueva condición del personaje permite ahora calificar a su amo -un poco antes, ya lo hemos visto, el mismo gracioso se sentía poco merecedor de hablar de personas de linaje superior al suyo- y dar una visión imparcial de los hechos. Para llegar a ese punto, Coquín ha tenido que abandonar su exclusivo y marginal papel de bufón para adquirir la discreción, primero, y después su compromiso con los acontecimientos. Llegar a este compromiso significa para él alejarse de la visión de su amo(83)

(83) No sólo se aleja Coquín de su amo, sino que llega a mentirle. En la escena en la que Gutierre entra sorpresivamente a la casa mientras Mencía escribe un papel a don Enrique, Jacinta y el gracioso se turban ante el peligro que representa la llegada del amo para Mencía. Don Gutierre pregunta a Coquín la causa de su turbación, y éste responde, ocultando la verdad: "Señor, si algo supiera, / de lástima no más te lo dijera / [...] Somos de buen turbar; más esto baste" (III, 399-403). A la luz de éstos caracteres, parecen desmesurados los juicios sobre el gracioso expresados por Montesinos (1951, p. 22) según los cuales se destacan en la figura del donaire "aspectos nacidos de condición no noble, que con inflexible determinismo le circunscriben en una concreta esfera de acción" por la que debe repetir "con perruna lealtad" la conducta de su amo.

y revelar su fe en la inocencia de Mencía. Ahora, Coquín habla "como hombre bien nacido", y su actuación es "una honrada acción": acusa a Gutierre de dejarse llevar por "aparentes recelos" y "viles celos de su honor" que lo "mal informan". Según dice, Mencía escribió un papel al infante, lo que fue un "error cruel" de la dama, error que no ha destruído su inocencia -"con esta inocencia pues / (que a mí me consta)"-; Gutierre "con pies cobardes" sorprendió el recado, y creyendo confirmarse la sospecha de la falta, despidió a los criados y se encerró con ella.

Yo, enternecido de ver
una infelice mujer,
perseguida de su estrella,
vengo, señor, a avisarte
que tu brazo altivo y fuerte
hoy la libre de la muerte.
(III, 711-716).

Coquín, como sabemos, llega tarde para impedir la muerte de Mencía; pero ha demostrado, a pesar de ello, una condición que, por un lado, lo equipara a sus superiores y lo transforma en un "hombre de veras", y por otra parte, lo aleja de la opinión compartida por todos ellos sobre el honor (84).

Este personaje admirable se ha vuelto parte importante de las ideas nucleares de la obra. Su carácter parlanchín contrasta con la general actitud de los demás, quienes o permanecen en silencio o dicen sólo medias palabras. El Rey se guarda de acusar a Gutierre de su criminal acción, pero Coquín habla libremente de ella

(84) Los juicios aquí expresados sobre Coquín resultan contrarios a los de D. W. Cruickshank (1970), pues según el crítico no es que el gracioso cambie de "hombre de burlas" a "hombre de veras", sino que el personaje puede jugar dos papeles alternativamente, pero sin abandonar su original rol de gracioso (Ibid., p. 123). Naturalmente, Cruickshank, en este punto, rechaza la interpretación de A. Irvine Watson (1963, pp. 340-341) por la que se establecía: "his [de Coquín] sympathetic understanding of don Gutierre's suffering helps to transform him from an hombre de burlas into a hombre de veras".

y juzga los hechos con un ejemplar sentido común. Si los demás, temerosos y cobardes, no pueden levantar la voz para juzgar a una sociedad mal hecha, Coquín termina por hacerlo. No es el único: en las calles ya se oyen romances irrespetuosos y alguno de los súbditos censura la "fiera condición" del rey. Son ataques aislados y dirigidos a un objetivo particular, el rey, no a la monarquía en general. Sin embargo, el teatro es una catarsis -y esto lo sabía bien Calderón de la Barca-; por ella se queman nuestras miserias en escena, se encienden nuestros anhelos de redención para después purificarse en las cenizas del desenlace. Al condenarse a un rey a muerte, por eso, parece arder toda su estirpe. El rey morirá, pues los vaticinios del texto y el intertexto de la historia nos lo confirman. Calderón seguramente no podía presentar esa muerte en escena; pero ese impedimento retórico se convierte en manos del dramaturgo en un recurso eficiente: la muerte sugerida habrá de ocurrir ya no en el teatro, sino en la mente del espectador, que repetirá el romance:

Morirás, el rey don Pedro,
que matastes sin justicia
los mejores de tu reyno...

Calderón refuerza poco a poco la figura de Coquín y le concede la palabra para juzgar los hechos. Ni el "senado", presente en la representación, ni el consejo que autoriza el texto de la obra pueden culpar de irreverencia al escritor (85). Después de todo, se trata sólo de juicios emitidos desde un rol tradicionalmente irrelevante, el del gracioso, que como el del loco, puede decir verdades, pues todo eso es permisible en la figura del donaire; la condición social de quien las dice desautoriza que sean

(85) Una revisión del problema de la censura en el "senado" y el consejo a la luz de los desenlaces calderonianos, puede encontrarse en mi artículo Amezcua 1984, pp. 1-11.

tomadas en cuenta. Nadie podrá acusar al dramaturgo de irrespetuoso o de heterodoxo, pues las faltas de respeto hacia el rey no aparecen dichas por los protagonistas, sino por un bufón. La crítica y las quejas directas contra el honor y contra quienes llegan a verter sangre para sostenerlo las sustenta básicamente el tradicional y anodino gracioso. La verdad, finalmente, del cruento asesinato de una inocente es revelada por la inocua figura del donaire. Ya se ve que la estrategia consiste en conservar esa figura, guardar ese lugar -que no es otra cosa el rol del gracioso en la comedia nueva- y ocuparlo con opiniones que poco a poco revelen las cualidades de un juicio sobre lo ocurrido, de un "hombre de veras" recién surgido que, al hablar desde otro ángulo que el de la ideología del hidalgo (86), impone una opinión contraria al honor. Contra la generalizada costumbre de presentar la relación amorosa gracioso-criado, Coquín no muestra interés erótico alguno por Jacinta. Ello resulta más notorio por cuanto en el Médico fuente, Galindo, equivalente al Coquín de nuestro texto, repite el tópico en su relación con Elvira, homóloga de Jacinta (87). Este es un nuevo dato que nos revela a Calderón de la Barca, otra vez, enormemente interesado en la función destinada a su criatura. Al salvarlo de las convenciones teatrales -al concederle rasgos de una "discreción" que enjuicia los hechos, al evitarle los convencionales, por repetidos, amores y la consabida boda final (88),

(86) Hay que tener presente también que Coquín no participa de la tendencia a las sombras de otros personajes, ni se le muestra encubierto o disfrazado (v. Infra, 2.6.2.1 y 2.6.2.2) como don Pedro, don Gutierre y el infante.

(87) Cfr. García Gómez 1983, pp. 1025-1026.

(88) Al concluir este capítulo vengo a encontrar la jugosa nota escrita por Harry W. Hilborn sobre el gracioso calderoniano y el matrimonio, en el que el autor expone algunos ejemplos del rechazo de los graciosos, de sus consejos y burlas contra la "tontería" del matrimonio, y en fin, de la actitud del dramaturgo de preservar a la figura del donaire, contra la costumbre establecida en la comedia, de la convención del casamiento en el desenlace: "when the calderonian gracioso is given an opportunity to share in the final marriages, his attitude, unlike that of Lope's gracioso, is one of aversion or resignation. In his advice to all lovers, too, he strongly urges celibacy. This element serves to offer a more complete contrast to aristocratic attitudes, with a kind of rugged independence, than we find in the gracioso created by Lope". Hilborn 1951, p. 3.

vuelve eficiente su figura en la significación del texto. De esta manera, Coquín integra la oposición a las instituciones dispersas en la obra: las críticas irreverentes contra el rey en boca de don Arias, las inculpaciones que don Gutierre expresa a la crueldad de una ley inflexible, las censuras de las mujeres a los atropellos de los poderosos (Leonor: I, 665-666; Mencía: II, 67-70), la oposición, en fin, a los extremos de la enajenación social (89). No hay que olvidar, asimismo, que Coquín pertenece al grupo social de los desposeídos, por lo cual está cerca de los "valientes" que asaltan al rey en la calle, de los irreverentes cantadores de romances del tercer acto, del sangrador que acusa anónimamente a don Gutierre; junto a ellos, Coquín forma lo que Maravall llama "los pecheros, todos los excluidos de los estamentos distinguidos" (90); de una u otra manera, encarna como éstos últimos la vox populi (91).

(89) Estas notas de rebeldía a lo establecido también pueden encontrarse en graciosos de otros dramaturgos de la época; por ejemplo, "the gracioso [of Alarcón] was useful as the mouthpiece of the author himself. Since he was permitted in the comedia to speak boldly and frankly to the highest personage, even the king, the author puts into his mouth ideas that could not be expressed appropriately by the other characters. How much was convention and how much Alarcón, cannot be said with certainty". Poesse 1972, p. 111.

(90) Maravall 1978, p. 18.

(91) Supra, 1.4. Respecto a la vinculación del gracioso a la vox populi, v. el resumen que Maravall hace de las ideas de Ricardo del Arco (La sociedad española en las obras de Lope de Vega, Madrid, 1942, p. 70), para quien "el sentido práctico --acaso picante-- del criado [...] viene a ser una especie de vox populi", ideas que Maravall rechaza, pues para él la crítica social que encarna en el gracioso no tiene intención de "cambiar las cosas", sino que, por el contrario, "tiene un valor estabilizador; al hacerla impersonal, al generalizarla, se niega que tenga razón de ser la discrepancia de algunos". Maravall 1977, pp. 26-27. Esta es la misma opinión de Montesinos (1951, pp. 68-70), quien ve en la figura del donaire una voz complementaria a la del galán. A pesar de admitir que los dramaturgos del Siglo de Oro ponen en boca de los criados opiniones opuestas a lo establecido, afirma que ellas "se enlazan armónicamente con los temas que habían de desarrollar los galanes". No hay, pues, oposición de fondo, y por lo visto, carácter ideológico alguno en el gracioso; "si así fuese, si el gracioso de la comedia fuera encarnación del buen sentido el héroe no sería el galán, sino el gracioso". No es posible sostener tal opinión frente a Coquín, por lo menos.

Para lograr tal efecto, Calderón ha tenido que elevar a Coquín a la categoría de "persona" y alejarlo del rol convencional de gracioso, concederle los dones pardójicos del "bien nacido": su tristeza y su piedad, irrelevantes en los acontecimientos; ha debido también despojarlo de sus varias personalidades para centrarlo en sus juicios, lo ha alejado de su reino natural y le ha tenido que cambiar su divertida cualidad de bufón y sus amoríos de entremés por una desabrida hipocondría que presagia la tormenta. La figura de Coquín se imanta de los signos inquietantes que aparecen en el tercer acto; su cercanía con la protagonista le hace aparecer similares señales de soledad y desamparo; el individuo que menos cuenta en la organización estamental, el criado, y la figura de la víctima se acercan tanto al final, que la asimilación semántica de ambos es ya una evidencia de la ideología subterránea que ahora parece aflorar: víctima y criado, desde su lugar discriminado, su no-espacio son los personajes que se dan la mano en el único acto verdaderamente solidario de la obra, el que impone libremente la conciencia de la miseria humana (92). Con razón afirma Alexander Parker que "there is no doubt that Coquín is allied with Mencía against Gutierre and the King. Calderón allows him his say, and it is an explicit counterpart to the official supremacy of honour" (92-b).

No considerar a Coquín como un importante elemento del que emana gran parte de la crítica a los acontecimientos de El médico de su honra, ha dejado al texto sin un punto de vista

(92) La cercanía de Mencía, tema en el que hemos insistido, fue indicado y desarrollado agudamente por William R. Blue (1979, pp. 244 y ss).
(92-b) A Parker 1975, p. 21.

válido (93) desde el cual contemplar y evaluar su significado.

(93) Para Güntert, el gracioso calderoniano, significativamente el Juane-
te de El pintor de su deshonra, "le alumbrá al espectador para que éste
pueda relacionar el aquí con un allá [los hechos que presencia y la vi-
sión de ellos desde fuera], el ahora con un después; comparando los di-
ferentes momentos y viéndolos en perspectiva [...], el espectador acaba
por comprender que no existe solamente aquel plano y, también, que el
punto de vista de los personajes, siendo limitado, no es el único pen-
sable" (Güntert 1977, p. 451. Subrayados del autor). Marc Vitse piensa
de otra manera, pues juzga que la interpretación de una tragedia del
XVII español no puede limitarse a los juicios "fragmentarios" del
criado, ya que, como los demás personajes, se encuentra atrapado den-
tro de los acontecimientos, y por eso carece de "una visión de conjunto
del drama y por ende de su sentido". Por otro lado, "por su condición
subalterna [...] resulta las más de las veces incapacitado para desem-
peñar el papel de todas verdades", pues percibe sólo fragmentos de la
verdad. A estas afirmaciones responde Ruiz Ramón, asentando "la especi-
ficidad de este personaje [el gracioso] en el hecho de que se encuentra
a la vez dentro y fuera del sistema. Su función es indicar al público
dónde hay que situarse para entender lo que está pasando". Además, si
bien el gracioso se identifica en un primer momento con el protagonista,
poco después sobreviene una desidentificación frente al sistema en que
los personajes se mueven". El punto de vista del gracioso, concluye
Ruiz Ramón, aunque dual, es válido para interpretar los textos. (Debate
a Marc Vitse 1983, pp. 29-30).

2.4. Dos esferas, dos líneas argumentales.

No tarda mucho el lector de El médico de su honra, después de iniciada la lectura, de percatarse que los acontecimientos descritos avanzan por dos caminos fundamentales, por dos vertientes que se relacionan con la suerte de la casa de don Gutierre y con la la "casa" del rey (94). Algo de lo señalado en cuanto al espacio (v. Supra, 1.5 , sobre todo el esquema de la p. 53) tiene que ver con estas dos vías, aunque lo que aquí planteamos se refiere más bien a la esfera de acción de don Pedro y a la de don Gutierre, y en consecuencia, como los personajes mismos, es de naturaleza móvil. Así, es fácil notar que a pesar de que hemos considerado al palacio como el espacio regio por antonomasia, don Pedro puede ejercer su dominio en cualquier lugar, siempre que sea reconocido por rey en ese momento. Ya don Gutierre expresa "que es ley /hacer el palacio el rey / también si hace esfera el sol" (I, 342-344), y para Ludovico no es obstáculo la poca luz de la calle para reconocer la voz del señor, "luz que tan notorio os hace" (III, 627). De esta manera, aunque los peligros le aguardan en el exterior (v. Supra, 1.4), su dominio termina por manifestarse en ese lugar -por ejemplo II, 385-420-, y así vemos que en la primera escena (I, 1-26) se nos muestra al monarca en el camino, señoreando sobre los demás personajes del cortejo. También, por otra parte, la obra nos muestra a don Gutierre en palacio, es decir, fuera de su territorio, hablando retadoramente al infante, luego que ha descubierto que la daga abandonada en su casa pertenece a don Enrique; entonces la esfera dominante de don Gutierre aparece opuesta a la de su superior -el rey ha salido de escena-, y ello basta para sembrar el temor

(94) Difiero aquí de A. Parker (1975, p. 6), quien, si bien observa que la obra presenta una doble trama, concluye que ésta se encuentra dada por "[the] two women characters [Mencía y Leonor], who have independent but converging roles to play". Más que dos tramas, las dos trayectorias muestran el encadenamiento de unos antecedentes (Leonor) que cobran actualización en los hechos de don Gutierre y Mencía. El paralelismo del destino de Mencía y el de Leonor, señalados sagazmente por Parker, puede encontrarse entre otras figuras (rey-Gutierre, Mencía-rey, Enrique-Gutierre, etc.), como hemos visto. cfr. Francisco de Blas 1985, p. 212.

en don Enrique (II, 505-692).

Sólo algunos ejemplos aislados y una larga escena en el segundo acto puede decirse que escapan a esta polarización del poder ejercida por el rey y el hidalgo. Los ejemplos aislados muestran a don Enrique, sobre todo, obrando de manera independiente, e indiferente de los dos núcleos de señorío (por ejemplo I, 160 y ss, II, 1-122), aunque, si bien se mira, es él quien provoca el movimiento de la acción en la línea argumental de don Gutierre (Supra, 2.1.3 y 2.2). La escena larga es la que sostienen don Arias y doña Leonor, cuando aquél intenta convencer a la dama de que se case con él (II, 693-840). Doña Leonor es una mujer sin hombre -esto es, sin "señor" a quien rendirle cuentas de su conducta. Por su parte, don Arias es quizá, junto con Coquín, el mejor ejemplo de un individuo que, si bien se encuentra bajo las órdenes de un señor -don Enrique, en este caso-, puede obrar por voluntad propia y lanzar juicios contra sus superiores (Infra, 2.5).

En el comienzo de la obra, don Arias censura la actitud del rey para con su hermano por abandonar a éste "en los brazos de la muerte" (I, 26-32). En la escena final de esta misma jornada, vuelve don Arias a mostrar su carácter independiente, al salir en defensa de Leonor en el palacio mismo (I, 920-992) y presentar pleito a don Gutierre. En ese mismo lugar, después de que el rey ordena que se detenga a ambos contendientes, don Arias manifiesta su decisión de salvar la honra de Leonor (I, 993-996). El rey ya ha prometido hacerlo (I, 689-694), pero don Arias por sí mismo se ha convencido de que "si perdió Leonor por mí / su opinión, por mí también / la tendrá". Para él, contrariamente a Coquín, la honra es fuente de vida y se empeña, por consiguiente, en restituirla a Leonor.

En el segundo acto es donde encontramos la escena aludida entre Leonor y don Arias en que éste ofrece su mano a la deshonrada mujer. Pero el caballero no logra convencer a la dama de sus propósitos, y cuando don Arias alude a que la culpa de don Gutierre pronto ha tenido castigo en su propia casa, Leonor, furiosa, rechaza la alusión, pues no es tan vil que pueda hablar

mal de la honra de su enemigo para vengarse. El pasaje concluye -extrañamente, pues no hay vinculación aparente entre el asunto de Leonor y la visita de don Enrique a Mencía- con la determinación de don Arias de no acompañar a su señor en sus correrías nocturnas a casa de don Gutierre (II, 833-840). Esta es la última vez que vemos en escena a don Arias, aunque sabemos, por las palabras de don Diego (III, 474-476), que marcha después a Consuegra a seguir al infante, una vez que ha sobrevenido el distanciamiento entre don Enrique y su hermano. Desde el principio, pues, don Arias se coloca junto al infante y en posición opuesta al rey; no sólo lo censura, sino intenta defender a Leonor de don Gutierre en el propio palacio real, y a pesar de la determinación de don Pedro de satisfacer las demandas de la dama, don Arias se le adelanta con su propuesta de matrimonio. La función de don Arias se opone caracterológicamente a la de don Enrique, por su compromiso con el honor y su preocupación por el destino de una mujer que ha resultado deshonrada a causa de un error suyo, opuestamente al señor que sigue sus apetitos sin detenerse a observar el alcance de sus actos, ni, mucho menos, se plantea salvar la reputación de la ofendida. Pero si estos rasgos diferencian al privado y al señor en cuanto a carácter, no resultan elementos suficientes para distanciarlos. Don Arias puede negarse a acompañar al infante en sus aventuras, pero termina por seguirlo a Consuegra (III, 475-476). Puede verse cómo esta oposición al rey, imperceptible a simple vista, cobra relieve si la unimos a la función de Coquín, cuyo decisivo cambio orienta la opinión del espectador (Supra, 2.3 e Infra, 2.8).

Pero estos ejemplos aludidos no anulan una regularidad que prevé dos líneas argumentales y dos esferas de poder, cuyos núcleos los constituyen el señor de la casa y el rey; antes bien, enriquecen la densidad semántica de esas relaciones (95). El paralelismo por similitud, además de esa homología que hemos encontrado

(95) (cfr. Otros aspectos de la homología entre el rey y don Gutierre Supra, 2.1.5. e Infra, 2.6.).

entre ambos personajes, se refuerza sostenidamente en la fábula, de suerte que la cercanía de significado de las dos figuras es parte esencial de las ideas de El médico de su honra (cfr. Infra, 2.4.1, 2.4.2, 2.4.4 y 2.8). Según puede verse, el problema es fundamentalmente el de la estructura de la acción: el hidalgo y el monarca revelan coincidencias porque ambos sustentan el poder desde cada una de las líneas argumentales, es decir, porque son parte homólogas de figuras congruentes. Sabemos que una línea argumental refiere los hechos de la familia de don Gutierre, lo mismo que percibimos la segunda línea, en donde aparecen los hechos del rey, bien que, comparados ambos hilos, terminamos por concluir que la línea argumental más importante es la de don Gutierre, no sólo porque estos sucesos ocupan mayor número de versos en la obra, sino porque los acontecimientos revelan desde el principio una ordenación congruente y una intensidad creciente que lleva desde el planteamiento de un problema hasta su resolución. De la línea argumental del rey, por lo contrario, se muestran pocos sucesos y, en consecuencia, pocos elementos para que se nos plantee una situación problemática personal desde el principio. El rey es una figura expectante, de quien no conocemos conflicto particular alguno; pareciera que la función de don Pedro hasta aquí no fuera otra que la de espectador interesado que sigue los acontecimientos a fin de dar su veredicto final. No es sino hasta la tercera jornada, del verso 132 en adelante, cuando se presenta un conflicto personal entre el rey y su hermano, en el momento en el que éste hiere al monarca en la mano; entonces es perceptible una sutil línea argumental que opone a monarca y hermano en un sordo conflicto, iniciado -ahora podemos verlo- desde la primera escena, cuando movido por no se sabe qué premuras, don Pedro abandona al infante desmayado. Esta no explícita oposición se hace evidente en la escena de la daga, en la que éste hiere al rey, y se resuelve, como el público sabía, después de concluida la obra, con la muerte del monarca a manos de don Enrique (Infra, 2.8).

Podemos reunir los hechos fundamentales de ambas trayectorias en vista de la agresión de don Enrique. En la primera línea argu-

mental, la del hidalgo, el infante intenta seducir a Mencía; como resultado de ello, don Enrique provoca un conflicto entre Gutierre y su esposa que se resuelve con la muerte de ésta. Por otro lado, en la línea argumental del rey, el infante hiere, sin proponérselo, al monarca y provoca un conflicto con él que culminará con la muerte de don Pedro. Como podrá observarse, ambos hechos -el intento de deshonor y la herida- no constituyen "traiciones" en sentido estricto, lo que disminuye validez a la "venganza" de don Gutierre y resta razón a la voluntad que don Pedro expresa de perseguir al traidor:

Creo
que ha presumido arrogante
que él solamente de mí
podrá en el mundo librarse
[...]
Está el infante
Maestre allí [en Consuegra], y querrán los dos
a mis espaldas vengarse
de mí.

(III, 462-470).

La homología de ambas muertes, las vincula semánticamente: no hay, según esta visión, culpa que perseguir: tan irrelevantes son los motivos de la locura del rey que se siente amenazado como la de su súbdito por un pecado que no ha llegado a cometerse. Ambas casas, sin embargo, son destruidas por obra de la hipersensibilidad a la "traición" de los dos personajes; con ellas, el 'sol' que representa el reino y la mujer, es destruido también y ellos mismos son acabados por su celo extremo.

El paralelismo de las líneas del relato rey-don Gutierre no se da sin contactos mutuos, y así observamos que el rey es introducido como parte importante en la trama de don Gutierre desde muy pronto, cuando se le pide que funja como juez en el asunto entre Leonor y aquél (I, 594-1020). Más tarde, el monarca de nuevo interviene en el destino de don Gutierre al ordenar su aprehensión y la de don Arias (I, 984-992).

También se deja sentir la influencia del rey, bien que indirectamente, cuando don Pedro concede a don Enrique liberar a los

presos don Arias y don Gutierre (II, 470-475), pues ello da la oportunidad a que éste regrese a su casa sin avisar, sorprenda a Mencía y se entere, por esa estratagema, de que fue realmente el infante el "ladrón" de la noche anterior.

La decisión de don Pedro, asimismo, al comienzo del tercer acto, de esconder a don Gutierre para que oiga la conversación con el infante (III, 110-246) da por resultado que las medias palabras de don Enrique sean tomadas como declaraciones sobre la culpabilidad de Mencía, de suerte que después de dicha entrevista, don Gutierre determina dar muerte a su esposa (III, 255-269). Por último, don Pedro interviene decisivamente en el desenlace del asunto familiar de su súbdito, pues aunque no logre llegar a tiempo para detener a don Gutierre, ordena el matrimonio de éste con doña Leonor (III, 599 y ss.) (96). De esta manera, el rey poco a poco va cobrando mayor injerencia en los asuntos del vasallo, al grado de que podemos afirmar que no sólo asiste al desarrollo de esos asuntos, sino que influye en el curso de los hechos de don Gutierre; éstos, sin embargo, no revierten en su trayectoria personal hasta la tercera jornada, cuando es herido el monarca accidentalmente por su hermano, en el momento en que pide cuentas al infante de su conducta en casa de Gutierre.

El paralelismo de las dos líneas argumentales y las intervenciones directas o indirectas del rey en los asuntos de su vasallo convierten a las dos vías aludidas en una especie de vasos comunicantes que con frecuencia duplican situaciones, metaforizaciones e incluso rasgos estilísticos (Supra, 1.5 , 2.1.4 , y 2.1.5); en este sentido, volvemos a encontrar la variedad de los esquemas bimembres señalados por Dámaso Alonso en el teatro de Calderón.

En nuestro texto la propensión calderoniana a la producción de las series de dos elementos no llega a los artificios estilísticos de, por ejemplo, La vida es sueño; con todo, en lo que se

(96) Aquí se cumple lo afirmado por Lloyd King sobre la función del rey en El médico: pues en ésta "Calderón, for his dramatics ends, exploited certain possibilities in another stock character, the 'rey de comedia', and his convention-sanctioned intervention in the domestic life of his subjects, as the fount of honour and justice" (King 1971, p. 44).

refiere a las trayectorias paralelas del relato es dable encontrar algunos ejemplos de otro tipo de duplicaciones. Desde la exclamación del rey "dadme un caballo a mí, / que he de pasar adelante" (I, 19-20) que se corresponde con la del infante "Don Arias, dame un caballo; / dame un caballo, don Diego./ Salgamos presto deaquí" (I, 235-237), el texto comienza a generar las dobles series. Las torres de Sevilla aludidas por el rey encuentran eco en la torre desde la que Mencía contempla la caída del infante. Ambas, como sabemos, prefiguran el encierro en las dos torres de don Arias y don Gutierre (I, 989-990 y Supra, 1.6.2). Los atributos solares que don Gutierre concede a Mencía (I, 520-544), él mismo habrá de repetirlos (I, 813 y ss.) al ponerse a las plantas de don Pedro. A la vez, este rasgo también es atribuido por don Gutierre al infante (I, 315-344).

En el plano de las situaciones dramáticas, asimismo encontramos duplicaciones, como la aludida escena de la daga entre la asustada Mencía y don Gutierre que se corresponde a la del tercer acto entre don Enrique y el rey (II, 357-365 y III, 218-238).

Lloyd King apunta otro paralelismo interesante entre Mencía y el soberano; particularmente, en la escena en que el rey accidentalmente es herido por el infante "there is an almost word for word duplication of this exclamation [del rey] by Mencía when she recovers from fainting, after having been caught by Gutierre as she was writing a note to Enrique [...]: "no vía (alguien lo ignora) / que en mi sangre bañada / moría, en rubias ondas anegada?"» (97).

También, naturalmente, la muerte de Mencía que ocurre en escena se corresponde con la muerte del rey en la memoria del espectador que sabía los romances, la leyenda o las crónicas sobre Pedro el Cruel.

2.4.1. Dos seres nocturnos.

Los paralelismos de ambas tramas, tanto como las continuas injerencias de una a otra, invocan parecidos entre las figuras

(97) III, 439-441. King 1971, p. 48.

del rey y de don Gutierre y sugieren la similitud entre la suerte de la casa y la de palacio. Por esa identidad semántica sostenida por reiteraciones y homologías, don Gutierre evidencia que su superioridad en la esfera doméstica participa de las cualidades de un soberano absoluto. Un mismo agresor, asimismo, funciona para sembrar la inquietud de casa y palacio, a la vez que un desenlace igualmente funesto depara a la familia del hidalgo y al trono. Según esta serie de ideas, si la degradación ha llegado a invadir la casa (Supra, los 3 capitulillos de 1.6), puede afirmarse que alcanza también a la monarquía. Partiendo de las similitudes metafóricas entre la fuente de luz que representa el soberano y los atributos concedidos a la esposa como "astro" de la vida familiar, se llega, por un desarrollo dialéctico de la original metaforización luz-sombras, a una vinculación paulatina de ambos personajes a la oscuridad; esta última caracterización podrá, quizá, volver más clara la degradación hogar-monarquía. De ella hablaremos en las páginas que siguen.

2.4.2. Don Gutierre.

La imagen más constante referida a don Gutierre, la que más de cerca parece tocarlo y la que le presta a su figura una morbidez extraña es la de la oscuridad (98). El procedimiento caracterizador por medio de imágenes es frecuente en el teatro del Siglo de Oro antes de Calderón de la Barca, así como también la utilización de las sombras y la noche habían ya dado ejemplos extraordinarios anteriores a nuestro texto, por ejemplo, en el Burlador de Tirso, donde don Juan llegaba a caracterizarse por la noche y afirmar que "éstas [las nocturnas] son las horas más" (99). Muy al comienzo inicia don Gutierre sus alusiones a

(98) Para Beatriz Alvarez, Gutierre es "el personaje nocturno por excelencia", "la noche es el territorio de Gutierre". (Alvarez 1981, pp. 29-30).

(99) Cfr. Tirso de Molina. El burlador de Sevilla, ed. Américo Castro, III, 208; Manuel Durán y Roberto González Echevarría 1971, pp. 201-209. Para una discusión más general sobre la metaforización en la Comedia es invaluable lo señalado por Wardropper (1976, pp. 541-562).

la oscuridad y la noche con extraña delectación. Así, al aconsejar al infante que debe marcharse de la casa, dice:

Tu Alteza, señor, aplique
la espuela al ijar; que el día
ya en la tumba helada y fría
huésped del undoso dios
hace noche.

(I, 480-483).

Estas palabras, dichas a quien por unos momentos ha sido huésped de la quinta, sutilmente apuntan al infante -el día, huésped del mar porque caerá en él- y al mismo don Gutierre -el undoso dios, Neptuno, el mar, cuya oscura tumba recibirá al día. Pudiera parecer poco consecuente este razonamiento, pero el momento en que el parlamento aparece es de una gran tensión: el infante quiere marcharse y para conseguirlo, ante don Gutierre narra una historia que en medio de la ficción guarda semejanza con su propio caso (I, 377-404); Mencía ha aconsejado a don Enrique oír a la dama del cuento para que se disculpe (I, 405-423); don Gutierre ofrece a su huésped una pía "hermosa y bella" (I, 427-449) (100). De esta suerte, el lenguaje utilizado por los tres personajes -quienes aquí por única vez se enfrentan directamente-, revela en estos momentos una ambigüedad -buscada por el infante y Mencía, involuntaria en el caso de don Gutierre- que, por un lado se refiere a los acontecimientos actuales, y por el otro, alude a situaciones pasadas -la relación de Mencía y don Enrique- o es reflejo irónico de lo que realmente está pasando -don Gutierre ofrece una yegua, Mencía (v. Supra, 1.3.1), al 'ecuestre' don Enrique. No parece despropósito, por todo lo dicho, nuestra interpretación.

Como sabemos, don Enrique sale después y deja a los esposos solos. Don Gutierre pide licencia de marchar tras el rey y el infante; pero Mencía le opone un reproche a su salida, pues "¿quién

(100) v. Rogers 1965, pp. 277-278. Supra, 1.3.1.

duda que haya causado / algún desco Leonor?", a lo que el amoroso marido responde retóricamente que:

Ayer como el sol no vía
hermosa me parecía
la luna; mas hoy, que adoro
el sol, ni dudo ni ignoro
lo que hay de la noche al día.
(I, 520-524).

La cita es pertinente, pues en ese parlamento se llega a caracterizar a don Gutierre, en oposición a la luz y el sol que son atributos de Mencía. Tal referencia a la dama hemos de encontrarla después, en forma por demás problemática (II, 970-990).

Volviendo a don Gutierre y sus signos, de nuevo esta función personificadora de la oscuridad se manifiesta más tarde, cuando, a fin de aclarar el asunto de Leonor, el rey esconde a la dama, mientras interroga a Gutierre la causa de no haber cumplido la palabra de matrimonio. El caballero, al principio con reticencia, elude decir la verdad, pero después, presionado por don Pedro, termina refiriendo el motivo de haber roto su compromiso con Leonor:

una noche entré
en su casa, sentí ruido
en una cuadra, llegué,
y al mismo tiempo que ya
fui a entrar, pude el bulto ver
de un hombre, que se arrojó
del balcón.
(I, 912-928).

Prejuiciado por una idea de la honra que llega a concebir como un estado de pureza, limpia de la menor nube que la enturbie (Infra, 2.4.3), don Gutierre, en la noche, descubre una sombra que se escapa y que para él oscurece la condición de su prometida; este hecho es suficiente para hacerle decidir romper con Leonor, "aunque escuché / satisfacciones, y nunca /di a mi agravio entera fe" (I, 922-924). Y es que para el caballero

al sol una nube negra
si no le mancha le turba,
si no le eclipsa, le hiela.
(II, 634-636).

Don Gutierre luego habrá de reforzar este razonamiento frente el rey, ante quien afirma haber tenido amor y honor:

hasta que tirana fue
la nube, que turbar osa
tanto esplendor en mi esposa
y tanto lustre en su fe.
(III, 27-30).

Los hombres honrados no necesitan comprobar si su honor está manchado "basta que imaginen, / que sospechen, que prevengan, / que recelen, que adivinen" (III, 80-83).

Pero si para don Gutierre la honra de una mujer debe brillar como la luz del día, los actos de deshonor, por lo contrario, llevan el signo de la noche. Es en la noche que ve el bulto de un hombre saltar por la ventana de Leonor. Es también en esas horas oscuras que el supuesto ladrón entra a su casa para ofender el honor de Mencía, dejando olvidada la daga (II, 1-382), y es por la noche, asimismo, cuando el propio Gutierre, sorprende a su esposa en el jardín y se personifica a sí mismo como ser nocturno:

En el mudo silencio
de la noche, que adoro y reverencio,
por sombra aborrecida,
como sepulcro de la humana vida,
de secreto he venido
hasta mi casa
[...]
a visitar mi enfermo, a hora que ha sido
de ayer la misma, ¡cielos!
(II, 841-846).

El honor es vida, y contrariamente, el deshonor es muerte, lo que ya había destacado doña Leonor (I, 1007-1020). Don Gutierre habrá de insistir en esta comparación del deshonor y el

sepulcro que hemos encontrado en el parlamento citado anteriormente:

A peligro estáis, honor,
no hay hora en vos que no sea
crítica; en vuestro sepulcro
vivís: puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la güesa.
(II, 639-644).

Opuestamente a los pensamientos de don Gutierre, Mencía, antes de la escena en que habrá de ser sorprendida por don Enrique, pide "que traigas luces; / y venid todas conmigo / a divertir pesadumbres / de la ausencia de Gutierre" (II, 32-35), y don Enrique al intentar llegar a la dama, reconoce "que tocas por las campañas azules / de los palacios del sol / los dorados balaustres" (II, 89-92).

La connotación nocturna de don Gutierre, si bien lo opone a Mencía, lo acerca a don Enrique, quien, como sabemos, se vale de la oscuridad para visitar a la mujer, se esconde a la llegada del otro y recibe la connotación de ladrón, lo mismo que don Gutierre (II, 859-861) al entrar furtivamente a su propia casa:

Vamos pasito, honor, que ya llegamos;
que en estas ocasiones
tienen los celos pasos de ladrones.
(II, 874-876).

Con todo, las figuras del infante y Gutierre no llegan a la homología, pues como señalamos antes (Supra, 2.1.3) los caracteres nocturnos y malvados no alcanzan a integrarse en don Enrique.

Pocas líneas después es clara la identificación de la oscuridad y don Gutierre. No sólo es que las sombras hayan caracterizado los actos del personaje, sino que la oscuridad parece brotar de su ser para nublarle la vista e impedirle el claro razonamiento:

Este es el sitio donde
suele de noche estar [Mencía]; aun no responde
el eco entre estos ramos.

[...]
Mato la luz, y llego
sin luz y sin razón, dos veces ciego.
(II, 871-892).

De aquí en adelante, la ofuscada mente de don Gutierre, la certeza del deshonor que se abre ante él como un sepulcro, su inclinación a la noche, van a llevarlo a actuar agazapado, encubierto detrás "del metal de la voz" que no es suya (II, 893-894) o aguardando detrás de unos tapices para oír las palabras de don Enrique (III, 110 y ss.) o bien actuando de manera en que oculta sus secretas intenciones (III, 262-268) o hablando de tal modo que la verdad se esconde tras confusas palabras (III, 1-92 y II, 973 y ss.); finalmente, don Gutierre huye entre las sombras para no ser reconocido por la gente que pasa (III, 604-607). El asesinato de Mencía ocurre por la noche -el rey aclara que "si le veo [al hombre] / a la poca luz que esparce / la luna, no tiene forma su rostro" (III, 612-615)-, y según el relato del sangrador:

Esto dijo [Mencía], y luego
espiró; y en esé instante
el hombre mató la luz.
(III, 642-644).

El significado del término oscuridad -y sus correlatos 'noche', 'oculto', 'ciego', 'deshonor', 'sin razón'- va a dar pronto al significado 'muerte', 'sepulcro', fuente de toda oscuridad y a sus correlatos 'prisión', 'soledad', que son evidentes en el último parlamento de Mencía, cuando ella recibe la carta de su sentencia (Supra, 1.6.2 e Infra, 2.7.3):

¿No hay ninguna criada?
Mas, ¡ay de mí!, la puerta está cerrada:
nadie en casa me escucha,
Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
Destas ventanas son los hierros rejas
[...]

¿Dónde iré desta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?
(III,

Para don Guticrre, después de muerta Mencía, los mismos astros del firmamento se cubren de sombras, y el sol, que comienza a salir, aparece lleno de sangre:

Vuelve a esta parte la cara,
y verás sangriento el sol,
verás la luna eclipsada,
desveladas las estrellas
y las esferas borradas.
(III, 815-819).

Ya en el último parlamento, cuando don Pedro ordena a Gutierre que se una en matrimonio a doña Leonor, el caballero inútilmente opone a ese mandato graves reparos; en ellos vuelve a surgir la bruma, la oscuridad y la noche:

Señor, ¿queréis que otra vez,
no libre de la borrasca,
vuelve al mar?
[...] ¿Si vuelvo a verme
en desdichas tan extrañas,
que de noche halle embozado
a vuestro hermano en mi casa?
[...]
¿Si veo rondar después
de noche y de día mi casa?
(III, 848-867).

El futuro no se abre como un esperanzador amanecer para don Gutierre sino como un alba de funestos presagios de pesadilla ("sangriento el sol", "las esferas borradas"). No hay salvación para él, ni descanso alguno para su atribulada existencia; su castigo habrá de ser la agonía de ver renovada la sospecha -mostrada ya en el parlamento anterior- en su nuevo matrimonio, en lucha constante contra "borrascas" de celos, sobre el infatigable mar -"undoso dios"- que engulle la claridad y la convierte en noche. Sólo que la oscuridad y las horas nocturnas se han identificado con él de tal manera ("la noche, que adoro y reve-

rencio") que lo han convertido en ejecutor de sus designios: ha "matado la luz" que representaba Mencía; si bien una cara de sí mismo es pasiva, pues el deshonor lo vuelve su objeto y lo precipita a las sombras, también otra parte de su carácter, fuertemente activo, insaciable investigador de deshonras, lo impulsa a unirse a la noche y a matar la luz. En Gutierre se da una tendencia a creer en la luz -en el monólogo del segundo acto (II, 560-692) es evidente esta defensa de la claridad: "no hay quien pueda /borrar de tanto esplendor / la hermosura y la pureza"-, a dejar las cosas como están, pues "Mencía es quien es, / y soy quien soy"; pero en ese mismo instante se libra la batalla entre esta condición y la contraria, la de la actividad de los celos (Frenk 1977, pp. 488-491), la de la hipersensibilidad por la honra ("honor, /no hay hora en vos que no sea crítica"), la que transforma a Gutierre sucesivamente en ladrón, en el "otro", en "médico", en asesino.

Los efectos de la personalidad "nocturna" de don Gutierre, y eso me parece importante, no concluyen en él mismo. Sus actos, como el dramaturgo ha cuidado de subrayar, se proyectan en un mundo que rebasa las paredes de la casa, que inciden en el ámbito social, no sólo porque el honor es un problema que incluye a los demás, sino también porque el texto mismo ha hecho intervenir a una serie de personas -don Arias, el infante, doña Leonor, don Diego- marginales a la pareja don Gutierre-Mencía, y ha comprometido de manera decisiva a la figura del rey en los sucesos de don Gutierre (Supra, 2.1.2 y 2.4.4). La comedia al uso también preveía el lugar del "rey de comedia" en los desenlaces, pero Calderón va más allá de esta convención al permitir que don Pedro desarrolle actos que influyen en el destino de los protagonistas.

Porque si bien no todos los personajes pueden ser vistos como "nocturnos", en la mayoría de ellos descubrimos el juego del encubrimiento, de la ocultación de la verdad, del disfraz o del esconderse tras cancelas o cortinas o tras las sombras de la noche; los personajes también hablan oblicuamente para ocultar sus verdaderos pensamientos o para esconder evidencias

que los condenen. Falta un estudio de estos aspectos de la obra, que aquí sólo puedo apuntar (101): Leonor y Gutierre se esconden, por orden del rey, para escuchar al agente de sus deshonras. El rey sale por la noche a hacer sus rondas, oculto por las sombras y por un traje que impiden su reconocimiento. Leonor llega ante el rey oculta por una capa. El infante recurre a Jacinta para que ésta lo introduzca en la quinta por la noche. Mencía oculta a don Enrique y se vale de una estrategema para que éste pueda salir sin ser visto. Estos ocultamientos habrán de saturar la obra de sigilo y sospecha, hasta que en las escenas finales, la que ocurre en la calle, hemos de encontrar a muchos personajes a cubierto del reconocimiento: el rey disfrazado y oculto por la oscuridad; las voces que cantan romances, pero cuyos agentes no logran verse en escena; Ludovico tapado con una venda que le impide ver por dónde anda y también le impide ser reconocido; Gutierre, quien acompaña a Ludovico, es cubierto por las sombras y, de esta manera, escapa de ser identificado por el rey; Leonor va a misa "antes del día", oculta por la oscuridad y por la capa. La oscuridad, en nuestro texto, está fuertemente ligada al mal.

2.4.3. Don Gutierre y el honor.

Hemos analizado a don Gutierre desde el punto de vista de su vinculación a la oscuridad, la ceguera y la tumba; ahora es necesario volver a él para precisar las ideas sobre el honor que don Gutierre proyecta. Como sabemos, don Gutierre comienza a mostrar los signos de su alienación por la honra desde su anterior relación con doña Leonor.

El parlamento de ésta ante el rey nada adelanta de los caracteres de don Gutierre: ella no alude a él sino como un hombre injusto que la ha dejado "vestida y alborotada" al no cumplir su palabra de matrimonio. No es sino poco después, cuando el soberano

(101) También dentro de esta serie de ideas hay que anotar las observaciones de Beatriz Alvarez sobre "las implicaciones [que] tiene aquello que los personajes ven con claridad, lo que no logran ver y lo que únicamente alcanzan a adivinar" (Alvarez 1981, p. 28). v. también Rogers 1965, pp. 277-278.

interroga al caballero, que aflora la causa del incumplimiento, y con ella, los primeros signos de la obsesión de don Gutierre:

A mi pesar
lo digo: una noche entré
en su casa, sentí ruido
en una cuadra, llegué,
y al mismo tiempo que ya
fui a entrar, pude el bulto ver
de un hombre, que se arrojó
del balcón: bajé tras él,
y sin conocerle, al fin
pudo escaparse por pies.
(I, 911-920).

Esta imagen del extraño cubierto por las sombras en el territorio de otro, la veremos repetirse en dos ocasiones más, cuando el infante penetra en la quinta de don Gutierre (II, 1 y ss.), y al final del acto segundo, cuando don Gutierre se finge un "extraño" para sorprender a Mencía (II, 841-1028). La trama parece volverse, como hemos visto (Supra, 2.1.5 y 2.1) un eco de las secretas inquietudes del hidalgo. Las alusiones al triángulo y al temor al adulterio invaden la atmósfera del escenario, por lo que, desde este punto de vista, el texto parece proyectar en escena los temores latentes del angustiado hidalgo, que ve cómo cobran forma sus presentimientos, cómo los fantasmas que sus celos intuyen cristalizan en la realidad. Parece entonces que la obra no hiciera sino asentar su punto de vista en la mira de don Gutierre, para quien, ya se ve, el mundo es un oscuro espacio exterior donde viven los hombres como potenciales amenazas a la tranquilidad de la pareja, donde ellos, a su vez, son burlados por otras sombras que caen sobre sus casas, donde las mujeres esperan la oportunidad nocturna de la ausencia de sus maridos para recibir al amante. La cadena parece interminable: don Enrique se queja de la traición de Mencía, pero él mismo traiciona la casa de don Gutierre. El deshonor que siente don Gutierre por la conducta de Leonor habrá de repetirse en su vida de casado. La ausencia, prolongada o momentánea del marido o pretendiente deja la puerta abierta a la intromisión del "otro"

Las criadas, "enemigos no excusados", o el propio amigo, el "otro yo", esperan la oportunidad para introducir en la vida de la casa la sombra del extraño. En este universo degradado por el mal amor que don Gutierre observa, muy similar al retrato de la calle que nos da don Pedro)"vi recatados galanes,/ damas desveladas vi". II, 400-401), no hay lugar para la inocencia ni para el buen amor. El mundo es un escenario donde se representa un perverso espectáculo erótico de tres actores, siempre tres actores. A causa de esos fantasmas, los celos del personaje exaltan su locura: lucha afanosamente primero por disolver de su mente ese esquema triangular e imponer en su lugar, de nuevo, el equilibrio de la pareja que le habrá de restituir la paz y la seguridad afectiva (II, 620 y 630-632. Frenk 1977, p. 488). Pero después, frente a los datos que él transforma en evidencias, estalla su pasión vengativa, hallando perfecto eco en la ley del honor que prevé la muerte de la culpable; este código muestra su carácter visceral, sanguinario, por cuanto antes que una norma que obligue, desde fuera, al marido a actuar, constituye parte de la configuración psíquica de don Gutierre: antes de los imaginados adulterios, estaba allí, esperando sólo una señal para salir a flote.

El concepto que don Gutierre revela tener del honor, pues, más que una 'opinión', como a veces se caracteriza a este concepto, muestra tener raíces profundas. Las instituciones sociales no pueden mirarse sólo como orientaciones de una conducta externa, como costumbre o hábitos desligados del yo; por el contrario, llegan a interiorizarse de tal manera, que se convierten en una segunda naturaleza. Don Gutierre puede muy bien ser muestra de lo anterior. Para él, el honor es algo personal e intransferible; es un asunto que le compete a él y a su relación con la mujer, pero que proyecta sobre la pareja la sombra de los otros, y por eso se introduce en don Gutierre la presencia social.

Para don Gutierre, el honor, por otra parte, está vinculado con la idea de la pureza, pero no sólo con la pureza de la conducta femenina, sino con ese concepto, más axiológico que puramente ético, de la existencia:

Mencia es quien es,
y soy quien soy; no hay quien pueda
borrar de tanto esplendor
la hermosura y la pureza.
(II, 629-632).

sólo que la idea de la pureza concebida por don Gutierre es tan absoluta y tan alta que cualquier movimiento puede ponerla en entredicho, empañarla y mancharla:

que al sol una nube negra,
si no le mancha, le turba
si no le eclipsa, le hiela
(II, 634-636).

Por eso, además de conectarse su sentido al brillo, la blancura y la claridad -y el deshonor con la oscuridad (102)- se insiste en que la pureza se pierde al menor movimiento. Quien sustenta la pureza debe, por eso, estar alerta a cada instante, pues vive en el filo de una navaja, a punto siempre de ser herido y caer. Esta caída simboliza a la muerte, contrariamente al estado de pureza, sinónimo de vida (103):

A peligro estáis, honor,
no hay hora en vos que no sea
crítica; en vuestro sepulcro
vivís: puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la güesa.

Nótese cómo es tal la idea de fragilidad del estado de la honra que se le piensa o como un instante efímero --"no hay hora en vos que no sea crítica"-- o como un espacio tan reducido que llega a aparecer meramente como una línea, la línea casi imperceptible entre la vida y la muerte. Así, la pureza del honor es

(102) Cruickshank afirma que "don Gutierre pretende ser el defensor de la luz del honor, pero sólo es el creador de la oscuridad". Cruickshank 1981, p.26.

(103) Cfr. a este respecto lo anotado sobre Coquín (Supra, 2.3) y doña Leonor (Infra, 2.6.1) respecto a la pareja de ideas honor=vida, honor=muerte.

inconmensurable para don Gutierre, de tal manera que se convierte en una obsesión, en algo que tiene que ver con la dignidad del hombre. Frank P. Casa, por eso, afirma que los personajes calderonianos que matan a sus mujeres consideran el honor "as the depository of the innate dignity of man, the symbol of his inviolability and the representation of worthiness as an individual need" (Casa 1977, p. 12).

Como ha señalado la crítica (Cruickshank 1981, pp. 31-38), existen grandes semejanzas entre don Gutierre y don Quijote, pues ambos conciben su "idea" con proporciones tan absolutas, que no es posible contemporización alguna con la realidad. La imagen de la mujer con sus atributos de pureza, según la entiende don Gutierre, es, también, muy similar a la que guarda don Quijote de Dulcinea. Ambas concepciones, si bien manifiestan una relación con la esfera teórica, se desasen prontamente de su referente -la mujer humanizada y falible de don Gutierre y la Aldonza de don Quijote- para volverse sólo imaginación. Este proceso idealizador que exalta la pureza femenina lleva a nuestro personaje por siniestros caminos, opuestos al derrotero de don Quijote, de ahí la evidencia del peligro de una vía como la seguida por Gutierre, pues se llega fácilmente al dogmatismo y al crimen, opuestamente al hidalgo manchego, cuya idea fija es deliciosamente inocua, acaso tristemente ridícula, pero no siniestra.

Así, la pureza perseguida por don Gutierre en la mujer se pervierte por obra de adentrarse en un proceso de oscuridad y de sangre. Quien logra manchar la claridad de ese sol no es, no puede ser, don Enrique (Supra, 2.1.3), pues los intentos de éste no lograron nunca correspondencia; la negra nube que "mancha"

tanto esplendor en mi esposa,
y tanto lustre en mi fe
(III, 29-30) (104).

(104) Sigo la lectura de Cruickshank de su ed. de El médico, pues Jones da en el verso 30 "y tanto lustre en su fe".

s el propio Gutierre, al degradar -por obra de la sangre, por convocar a las instituciones que señalan castigo en un caso de inocencia- una idea que, acaso, pudo representar algún valor. La imagen de la mano ensangrentada, su relación con la daga, sus roles adoptados de médico y carcelero y su actitud de no querer oír disculpas contaminan de rasgos negativos su concepto del honor y vuelven a don Gutierre "encarnación la más completa del sentimiento del honor en lo que tiene de irracional y falso"(105).

Es el peligro cuando las normas sociales se identifican con las propias preocupaciones, pues entonces los hombres defienden esas normas con su propia vida, o sacrifican la de sus seres más queridos. Don Gutierre muestra desde su relación con Leonor unos celos incontrolables que vuelven a aparecer en su relación con Mencía; nada puede disuadirlo de la amenaza presentida de infidelidad, de sus obsesivos celos: los sentimientos son a tal punto poderosos, que obnubilan la visión de la realidad hasta hacer aparecer a ésta tan leve como un sueño, a la vez que el imaginado adulterio tiene el peso en su mente de la más tangible realidad. Los celos, en su fuerza, son superiores a cualquier explicación de la conducta de la inculpada y a cualquier averiguación sobre la verdad:

D. Gutierre	Y aunque escuché satisfacciones, y nunca di a mi agravio entera fe, fue bastante esta aprehensión a no casarme (1, 922-926)
Rey	Pues decidme; para tantas prevenciones, Gutierre, ¿qué es lo que visteis?
D. Gutierre	Nada: que hombres como yo no ven; basta que imaginen, que sospechen, que prevengan, que recelen, que adivinen, que ...no sé cómo lo diga; que no hay voz que signifique una cosa, que no sea un átomo indivisible. (III, 79-86)

(105) M. Méndez y Pelayo. Teatro selecto de Calderón de la Barca, I. Dramas religiosos y filosóficos, Madrid, 1881, p. lviii, apud Jones ed. México, p.xi.

El caballero llega así a lo indecible de su conducta, pues el espectáculo que forja la imaginación de los celos se vuelve más corpórea que prueba alguna de inocencia. Tal concepción demuestra una enajenación del individuo que lo escinde de la realidad y lo lleva a concebir la culpa, aun antes de que aparezca el menor asomo inquietante en la mujer (Casa 1977, p.12). Todo lo valioso, lo irreductible de la dignidad humana se concentra en la idea del marido y la mujer unidos por la fidelidad guardada esencialmente por ésta. Las normas no son ya más reglas de conducta, puesto que han llegado a cristalizar en la esencia humana misma. Don Gutierre afirma que "Mencía es quien es, / y soy quien soy" (106), y con ello significa el hidalgo, no su íntimo ser psicológico --sus celos, por ejemplo--, como pudiéramos entenderlo hoy, sino la personalidad social encarnada en su ser, la idea del deber ser social --la honra demostrada, el valor probado, "la victoria sobre los sentimientos personales, con la que se acallan las protestas íntimas" (107)-- que se sobrepone a cualquier problema circunstancial del individuo.

Pero esta idea del "soy quien soy", por más fundamental que parezca al teatro de Calderón, no nace en su teatro. En La estrella de Sevilla se hace decir a un personaje:

Yo soy quien soy
y siendo quien soy, me venzo
a mí mismo con callar (108).

El motivo se repite en El duque de Viseo, en El arenal de Sevilla, en Los Tellos de Meneses de Lope de Vega, en obras de Ruiz de Alarcón, de Moreto y de Rojas Zorrilla (109). De esta suerte, puede verse hasta qué punto la imaginación sobre el deber ser llegó a integrar la existencia del individuo. Así, los celos de don Gutierre, que inventan sombras de adulterio y que,

(106) Cfr. Spitzer 1947, pp. 113-127 para las fuentes del "soy quien soy".

(107) Maravall 1972, p. 97

(108) Apud Maravall 1972, p. 98

(109) Ibíd., pp. 99-101.

por otro lado, conciben a la pureza como una cualidad absoluta, hallan respuesta en unos principios sociales que le permiten canalizar sus oscuras tendencias hacia la muerte. Don Gutierre no puede hablar de celos, pues ello implicaría rendir su ser a un capricho de su personalidad, lo que no está permitido por la teoría del "soy quien soy"; por tanto, aunque la pasión celosa lo consuma, es necesario ocultarla (110).

¿celos dije?
¡Qué mal hice! Vuélva, vuelva
al pecho la voz; [...]
¿Celos dije? Celos dije;
pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia
(II, 677-690)

Y cuanto más reprime don Gutierre este sentimiento poderoso, más terribles se vuelven las imágenes de venganza en sus parlamentos, al grado de desbordar las ocultas pulsiones de sangre:

¿Celoso? ¿sabes tú lo que son celos?
Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!;
porque si lo supiera,
[...]
no más que de una esclava, una criada,
por sombra imaginada,
con hechos inhumanos,
a pedazos sacara con mis manos
el corazón, y luego
envuelto en sangre, desatado en fuego,
el corazón comiera
a bocados, la sangre me bebiera,
el alma le sacara,
y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
si capaz de dolor el alma fuera.
¿Pero cómo hablo yo de esta manera?
(II, 995-1012).

La propensión a verter la sangre nunca ha sido más intensa

(110) Cfr. Menéndez Pidal 1964, p. 151. Frenk 1977, pp. 489-492

en el personaje. Cualquier sistema de leyes, como se sabe, debe preservar a la sociedad del crimen y al sacrificio del más débil; cuando el código social no sólo permite que sucedan estos hechos, sino que canaliza esas turbias fuerzas como la de don Gutierre por obra de una ley como la del honor, parece que esa sociedad camina por vías de tinieblas. El modelo de valores que sustentan los personajes de El médico, y que el rey acepta como válido al final del tercer acto, no es de ninguna manera positivo: hay demasiada sangre en las manos --y en la mente enajenada-- de don Gutierre para que podamos concebir como valiosa su conducta. Su locura, evidente al término de la obra, no puede ser ejemplar --como la presenta Frank P. Casa (111)--, sino signo evidente de una trayectoria de mortales errores. Al final, cuando "loco furioso/ don Gutierre de su casa/ sale" (III, 770-772), la imagen del personaje nada tiene de aliento heróico, sino del "símbolo de la desgracia".

(111) "The play [El médico] is an exemplification of the lengths to which a man will go to protect not his reputation, for that implies something external to our being, but his dignity as a man and his integrity as a subject. Gutierre's is a positive affirmation of the inviolability of the self. However, such an assertion so absolute in its manifestation, cannot occur without repercussions. All extreme statements carry within them a rejection of their circumstances and imply dreadful consequences for those involved [...] What is gained by such superhuman effort must take its toll. The more important the assertion, the more telling the loss: wisdom is gained at the expense of innocence; a patriotic gesture is accompanied by the loss of life; a defense of one's rights precipitates a rebellion in the realm [...] Gutierre is a man of honor, not a criminal". Casa 1977, p. 17

2.4.4. El rey.

En un interesante libro sobre el mal, Ernest Becker, al rastrear el origen de la desigualdad entre los hombres, descubre la necesidad, en las sociedades antiguas, de una figura poderosa y autoritaria que, a la vez que arrebató a sus vasallos parte de sus bienes en forma de tributos y ofrendas, concede al pueblo la cercanía con la divinidad: "el hombre deseaba tener un dios visible siempre presente que recibiera las ofrendas, y para esto se hallaba dispuesto a pagar el precio de su propia dependencia" (112). Así nació la figura del rey con atributos solares, el "hombre sol", de quien emanaba "la luz y el calor del sol [...], arquetipos de fuerzas milagrosas: el sol brillaba a lo lejos y con sus dedos invisibles hacía que la vida se desarrollara y se expandiera" (*Ibid.*, pp. 96-97). De esta manera, el hombre común vinculaba su vida cotidiana con el cosmos y llenaba de trascendencia su propio destino al venerar al rey solar, representación divina del astro: hacía que sus asuntos tuvieran lugar en medio del cosmos, y de esa forma crecía en importancia su ordinaria existencia, al vivir junto a la fuente de la luz y de la vida (*Ibid.*, pp. 95-96). Para ello, se sigue un proceso doble de microcosmización -el hombre contiene en sus actos y en su existencia el universo entero- y de macrocosmización -la vida del hombre se desarrolla en el centro del cosmos. Becker prosigue su exposición y afirma que el rey solar de las sociedades antiguas "incluía toda la cosmología en sí mismo. Él era el Dios que recibía las ofrendas, el protagonista de la lucha de la luz contra las tinieblas" (*Ibid.*, p. 96).

Como hemos podido ver (*Supra*, 2.1.1), en el teatro español del Siglo de Oro, a la figura del monarca le son concedidas cualidades solares con harta frecuencia; sólo que esos atributos surgen de imágenes que intentan señalar la condición humana superior del monarca ante los súbditos, que destacan la representación de la divinidad entre los hombres, pero no son suficientes para dotar de trascendencia divina al rol del rey en nuestro

(112) Becker 1977, pp. 94 y ss.

género. Es decir, los atributos cósmicos y religiosos del rey sol de que hablaba Becker no aparecen en el rey de comedia -los reyes, por ejemplo, no hacen milagros en escena, carecen de las cualidades sobrehumanas que pudieran hacerlos reales "viciedioses en la tierra", y con frecuencia, presentan particularidades terrenales. Pesa más en el teatro español del XVII la presencia del rey como la más alta representación política -su papel de rector de la sociedad, la concentración del poder en su persona, su papel de Juez Supremo, su carácter de señor absoluto- que los atributos regios de deidad. Ello sin menoscabo del efecto terrible que causa su presencia en los vasallos y sin que deje de sentirse fuertemente la demarcación de su territorio, elementos que "sacralizan" a su manera la personalidad política del monarca. Son estas particularidades de la figura real rasgos de singular importancia para observar por dónde caminaban los intereses fundamentales del teatro español en el XVII, pues ello revela, a despecho de la exagerada visión de la comedia como un género de profundos compromisos religiosos que nos dan algunos críticos, la raíz esencialmente terrenal del género a pesar de las angustias de Eusebio y de Paulo. En todo caso, es importante destacar la necesidad de contrastar las ideas religiosas con la visión humanizada del mundo de la comedia.

Quizá este vacío de verdaderos caracteres divinos en un rol del que se quería mostrar la vinculación con Dios, pueda explicar la insistencia de los dramaturgos en el tópico rey = condición divina, y rey = sol, como si los dramaturgos, conscientes de la fatalidad de su visión humanizada del mundo, quisieran suplir esa incapacidad por obra de la reiteración de los tropos; de esta forma se habría de cumplir con el requerimiento asentado por la idea de divulgar sus caracteres esenciales (113).

Así, ya que el rey como rol de la comedia no puede presentar la trascendencia de la divinidad, y que la acción del teatro del XVII -por su raíz fuertemente social, o por otras razones- es

(113) Maravall 1972, pp. 119-135; v. también Young 1979, pp. 71-109 passim.

incapaz de reflejar, si no es metafóricamente, los atributos solares del monarca, se intensifican las cualidades de superioridad humana de su figura: se destacan los caracteres de supremacía política, destacándola de cualquier otra, pero sobre todo, se subraya el poder psicológico -los rasgos de patriarca, la severidad de su conducta, la turbación que provoca su presencia en los vasallos- y se insiste en la representatividad institucional de su espacio territorial que lo vuelve intocable, distante de la gente común. En razón de esta caracterización sumaria, el rol del monarca puede alcanzar caracteres supremos, intocables si se quiere; pero no divinos.

Lope de Vega mismo apuntaba ya esta diferencia entre la imagen divina y el monarca:

Y así como Dios, por Dios,
a nadie puede agraviar,
así os llevo a contemplar,
temiéndos por Dios a vos;
pero como sois distintos
los dos en juzgar y ver,
pues a Dios no puede haber
traiciones ni laberintos.

(Lope de Vega. El médico de su honra,
p. 953).

Estas cualidades terrenales son evidentes en el rol del rey de nuestra obra. Si bien en ella se hace hincapié en los atributos solares del rey, se le muestra, por otro lado, y a pesar de su presencia política superior, con rasgos humanos. La lucha contra las tinieblas que Becker mencionaba como elemento importante de la figura del rey sol, puede ciertamente encontrarse en la imagen del monarca que nos ofrece El médico de su honra de Calderón: podemos observar la inclinación del gobernante por distribuir la justicia (en cinco ocasiones: I, 579 y ss.: I, 609 y ss.; II, 470 y ss.; III, 5 y ss.; y III, 824 y ss.), su preocupación por escuchar a la otra parte en las quejas que le dan (I, 685-688 y III, 115-122), su tendencia a averiguar toda la verdad sobre los pleitos que le llevan a palacio, por medio de un interrogatorio riguroso (II, 825 y ss.; III, 76 y ss. y

III, 132 y ss.), su voluntad de acudir, tan pronto se entera de que un fatal suceso está por ocurrir, al lugar de los hechos (III, 670-672 y 722-733), y por último, su preocupación por lo que sucede en el reino, lo que demuestra el recorrer de noche las calles de Sevilla, disfrazado, con el fin de informarse "de todo, para saber / lo que convenga" (II, 392-394). Por otro lado, parece que no hay duda de que las intenciones de don Pedro son las de servir eficazmente como un buen juez a sus súbditos -"y así haremos / como Rey, Supremo Juez". III, 732-733-, tarea a la que se aplica concienzudamente y con los mejores propósitos.

Desde esta perspectiva muy general, podría decirse que el monarca de El médico cumple con los elementos establecidos por la comedia (114). Pero qué incompleto parece este retrato de don Pedro en tales términos y cuánto no hay que matizar de esos rasgos generales del rey para entender su figura y su significación en el texto. Sus actos, observados con detenimiento, y en vista del fracaso de sus intervenciones, parecieran contradecir en varios momentos los atributos del símbolo. Es entonces que se hace evidente la tensión de la figura de don Pedro entre el arquetipo previsto y los rasgos que Calderón concede al personaje en el desarrollo del texto.

Para nosotros resulta obvio que la crítica sobre su figura se deja influir por alguno de estos extremos de su personalidad. Así, se le juzga cruel (115) o, ignorando la influencia de su conducta en el destino de los demás personajes, se tendrá en cuenta sólo el arquetipo y en consecuencia, se habrá de insistir en su bondad (116), en una extraña mezcla de bondad y crueldad, un poco rol y un poco personaje(117).

(114) Cfr. la lista que ofrece Díez Borque (1976, pp. 152-155 passim) de atributos y actitudes previstas del rey en el teatro del XVII.

(115) Cfr. Alexander A. Parker 1976, pp. 331-331, en parte Cruickshank 1979, pp. 113-132 y Sloman 1969, pp. 41-45.

(116) Cfr. Watson 1963, pp. 322-346.

(117) Cfr. C.A. Jones "Introduction" a su ed. de El médico de su honra (1976, pp. XIX-XX), y King 1971, pp. 44-50.

A no dudarlo, parte del atractivo de la figura de don Pedro está en este oscilar, no entre la crueldad y el sentimiento de justicia, sino entre el acercarse y alejarse de lo establecido. Así, se llega a una relativización de las acciones del rey y, claro, queda abierta la posibilidad de un juicio ambiguo sobre su actuación y sus rasgos de carácter. Sobre esto último, es un hecho que don Pedro muestra ciertas particularidades de su personalidad que lo individualizan y que son datos susceptibles de ser analizados psicológicamente. También es útil observar la repercusión de sus decisiones en el desarrollo de los hechos. Por ese camino, no podemos sino admitir lo que Lloyd King y Cruickshank (118) afirman sobre la ineptitud del rey para solucionar correctamente los asuntos de sus vasallos. Las evidencias muestran que, a pesar de su voluntad de justicia, el rey don Pedro sirve a las fuerzas del mal. En esa lucha contra las tinieblas de que habla Becker, el monarca, sin proponérselo, ayuda a que triunfen las tinieblas: don Pedro no se muestra capaz de heroicidad alguna para que vuelva a brillar la luz, ni intenta llegar a la aclaración del crimen para castigar al culpable de la muerte de la inocente. Antes que todo eso, prefiere seguir el camino más cómodo del silencio, con lo cual deja sin castigo un acto criminal. Preso entre el silencio y su propia incapacidad como gobernante, don Pedro, al final de la obra, no resulta tan distinto de los vasallos, imágenes humanas con grandes errores. Pero en un gobernante, en un rey de comedia, los errores se vuelven intolerables; los hechos, ya en sí terribles (el tener tan alto el concepto del honor hasta aceptar la muerte de una inocente, el dejar impune el crimen, el no oponer ninguna objeción a las bárbaras leyes sociales), se tornan irritantes por la complicidad del rey: el silencio sobre estos horrores convierte al monarca, dado su papel rector de la sociedad, de un hombre incapaz en un ser terrible, en una imagen vinculada a las tinieblas.

Pero hemos hablado antes de los rasgos de la personalidad

(118) King 1971, pp. 47-49 y Cruickshank 1970, pp. 130-131.

mostrados por don Pedro; esos rasgos lo vinculan a la oscuridad también. Por ejemplo, en su indagación de la verdad, el rey deja ver inquietantes signos de una atracción por las sombras y por la vida nocturna, por el pecado que, encubierto en el día, aflora en la noche con su atractivo esplendor:

Toda la noche rondé
de aquesta ciudad las calles;
[...]
Vi recatados galanes
damas desveladas vi,
músicas, fiestas y bailes,
muchos garitos, de quien
eran siempre voces grandes
la tablilla que decía:
'Aquí hay juego, caminante'.
Vi valientes infinitos.
(II, 385-407).

La reprobación al vicio no llega a anular la morbidez de la imagen dibujada; la atracción es tan viva que termina por predominar, a causa de la pormenorizada descripción, el regusto del rey por delinear cada una de las escenas del pecado. La fascinación que tal espectáculo ofrece a la vista de don Pedro se muestra en ese insistente y acompasado "vi...vi...vi", como si el asombro y la atracción fueran tan intensos, que el rey no pudiera dejar de mirar el teatro de los vicios. Por el hecho de que su identidad permanece escondida por el disfraz y las sombras de la noche, este observar del personaje constituye un verdadero acto de voyeurismo. Por esa mirada se descubre la íntima relación del monarca con las imágenes nocturnas que, así, parecen atraer otras de su mente. Y el monarca vuelve a aparecer de noche, de nuevo rondando las calles, disfrazado como en la primera salida, hacia el final de la obra; las rondas, por tanto, no constituyen un hecho aislado, sino otro dato de la propensión nocturna de don Pedro (119).

(119) El color del vestido de don Pedro, subrayado por las acotaciones, también es un dato a tomar en cuenta: "Salen el rey y don Diego con rodela y capa de color; y como representa, se muda [el rey en traje] de negro", II, entre vv. 382-283.

Pero el rey, además, ordena a dos de sus vasallos -a Leonor, primero (I, 695-700), más tarde a don Gutierre (III, 111-131)- que desarrollen, ellos también, una suerte de actos, que, observados dentro de un contexto de encubrimientos y sigilos, participen de tal voyerismo: encubiertos por un cancel y unos tapices, repectivamente, ambos presencian sendas escenas, sin que los actores de ellas se percaten (120).

La figura de padre castrante que veremos más adelante (Infra, 2.5), la degradación que sufre su figura al impartir justicia por la noche y en la calle (Supra, 1.6.3) son datos también que nos presentan la vinculación del rey a las tinieblas. Y datos de naturaleza aparentemente tan "neutra" sobre la personalidad de don Pedro -como el contrato sobre los dientes de Coquín, o como la generosidad ante los pretendientes, el soldado y el mendigo- se contaminan de lo moralmente negativo: de particularidades y atributos del rol de rey, se convierten fácilmente en "crueldades" para el espectador (121).

El mundo que nos presenta Calderón de la Barca en El médico de su honra es un mundo que poco a poco se desliza a las tinieblas -no es casual que la obra se inicie en la claridad del día y concluya en las sombras de la noche, poco antes del alba. Junto a ello hay que señalar los encubrimientos constantes señalados arriba, que invaden paulatinamente la obra de un clima de mal-sana sospecha.

Sólo Coquín escapa al disfraz y a la ocultación, pero su función dentro de la trama es la de mero informador del desastre, una vez que éste se ha cumplido (Supra, 2.3).

(120) Por su parte, don Gutierre da muestras también de cierta inclinación voyerista. Recordemos esa escena en la que el personaje, de noche, llega sigilosamente a su casa, a fin de ver "qué malicia tiene el mal" (II, 669-670), Infra, 2.6.

(121) Cfr. el debate sobre estas escenas entre Watson (1963, pp. 332-341 y 329-331) y Crúckshank (1970, pp. 123-125 y 121-122). Otros datos negativos del soberano Infra, 2.6 y 2.7.5.

Este mundo sofocante de tinieblas y sigilo, donde los personajes no pueden hablar por temor al castigo (Infra, 2.5 y 2.7.3), hace aflorar la vileza de los hombres, desata el odio de un grupo dominante -los nobles, los varones- hacia los más débiles -los vasallos, las mujeres-; vuelve culpa a la virtud -como en el caso de la desgraciada Mencía- y justifica un acto criminal antes que condenarlo. En este tipo de sociedad, las instituciones, las leyes y los principios se pervierten: la búsqueda de la honra lleva a los hombres a verter la sangre inocente; la vigilancia del reino y la indagación de la verdad excusan el autoritarismo arbitrario del gobernante y permiten el ejercicio de su inclinación morbosa por observar el mal; así, los vasallos ven invadida su esfera personal; el matrimonio opera como recurso para tapar deshonras y encubrir el crimen y, viciados ya sus principios, se impone a la fuerza por encima de la oposición y la enemistad de los contrayentes. El rey actúa según estas normas sociales contaminadas ya por las tinieblas, y no puede -aunque tampoco muestre voluntad de hacerlo- detener el caos, ni oponerse a esa degradación social, inmerso él mismo en las tinieblas, por su cobardía y su incapacidad. El día se renueva y el ciclo matrimonial de don Gutierre vuelve a comenzar. El mundo, sin embargo, no habrá de cambiar, ni la sociedad habrá de marchar por otro camino más feliz, pues, con la muerte del rey, no habrá de instaurarse esperanza alguna de renovación de la vida: el generador de la cadena de atrocidades, don Enrique, por su egoísmo y sus impulsos sin control, abre un gris horizonte para esta sociedad sin remedio. La degradación de la casa, por obra de la irrupción del mundo de afuera, regresa ahora para contaminar al reino y a la idea misma de la monarquía.

2.5 El padre y el hijo.

Anotamos anteriormente la ausencia de caracteres realmente sagrados de la figura real, aunque asimismo asentamos la fuerza psicológica que emana de su presencia. Es esta proyección sobre los demás personajes una de las cualidades vigorosas del texto, y la forma en que es percibida la presencia de don Pedro es ya un rasgo ideológico a tener en cuenta cuando se inquiere a la obra su significado. Una de las modalidades que adopta la imagen real para imponer su supremacía es la amenaza de agresión física --en Coquín (Supra, 2.3)--; otra la severidad --en Coquín, pero también ante los pretendientes (Supra, 2.1.2)--; aquí nos ocuparemos de los aspectos de padre tiránico asumidos por don Pedro.

La figura del rey es, como sabemos, de la mayor importancia para don Gutierre. En ella el hidalgo reconoce a la autoridad más elevada en la tierra, a la que se somete por completo. Por eso, con frecuencia aparece en los parlamentos en que don Gutierre alude al monarca, junto a las imágenes astrales que elevan sobre el nivel de los vasallos a la imagen real, la mención al suelo que pisa, a los pies que besa el hidalgo, cuya humilde condición no merece sino estar a las plantas de su señor (I, 500-503, 814-820; III, 128-130, 773-776) (122).

Quizá en ningún personaje de la obra se sienta más que en él esa voluntaria sumisión al rey; incluso en su inquietud por ir a servirlo y ponerse cuanto antes a su disposición, muestra

(122)Lope de Vega hacía decir a un personaje en Valor, fortuna y lealtad:

Si el rey es sol, y en su virtud no hay falta,
pues Dios quiere que el hombre rey le nombre,
cuyo atributo su grandeza exalta,
sirva a su rey, después de Dios, el hombre;
que si no fuera de cosa tan alta
no le tomara Dios para su nombre
(BAAEE, 24, p. 546, apud Young 1979,
p. 89).

da al final del primer acto (I, 495-505), parece asomar una voluntad obsequiosa de congraciarse con su superior. La esposa es "farol del cielo", el mayor tesoro de un hombre casado, ciertamente; pero por encima de esta esfera está el "planeta mayor" que tiene sobre sí la misión de cuidar el orden de la sociedad entera(123). Por esa responsabilidad del rey puede compararse su figura a la de un "Atlante, / en cuyos hombros, constante, / se ve durar y vivir / todo un orbe de zafir, / todo un globo de diamante" (III, 6-10), ya que la monarquía española pretendía la universalidad de sus supuestos, y nunca dejó de pensar, aun en el siglo XVII, en la idea de un imperio español(124).

Pero el monarca del teatro del Siglo de Oro no sólo es un jefe político que reúne en sí los máximos poderes y un rector social, sino que concentra también en su figura las más diversas atribuciones y ejerce una gran variedad de actividades: es administrador del reino y asistente social -se preocupa de la suerte de los mendigos y de los menesterosos; v.gr. I, 589-593-; todo cuanto tiene que ver con la justicia, además, es de su competencia, desde la expedición de leyes hasta la derogación de ellas

que Reyes hay en Castilla,
que nuevas órdenes hacen,
con que desórdenes quitan(125).

(123) En Los novios de Hornachuelos -obra atribuida a Lope de Vega, quizá erróneamente- se presenta a un personaje, Lope Meléndez, quien niega la autoridad del rey. Sin embargo, al encontrar a una dama a la que no puede someter a sus deseos, exclama: "Esta es mi rey, ésta sí / tiene vasallaje en mí" (en Obras de Lope de Vega, BAAEE, 41, p. 388, apud Young 1979, p. 42), aunque al final del segundo acto el rey mismo convence a Lope Meléndez que debe rendir homenaje como vasallo a su figura. Lope Meléndez se postra a los pies del monarca, y con la cabeza en el suelo, recibe el pie del rey sobre ella (Ibid, pp. 49-51).

(124) Cfr. Young 1979, pp. 13-14 y Exum 1974, pp. 51-52.

(125) Lope de Vega. Fuenteovejuna, II, 1620-1622, ed. de Francisco López Estrada.

aunque ya hemos apuntado arriba (cfr. Supra, 1.4), el hecho de que en el teatro español del XVII las leyes son más consuetudinarias que rigurosamente escritas.

El monarca, asimismo, es juez calificador y, muy frecuentemente, lo vemos en la Comedia nueva fungiendo como verdadero juez de paz, para lo cual basta la prueba de los matrimonios concertados por sus órdenes en los desenlaces de nuestro género (126).

Todos los problemas del reino, según la comedia, parecen ir a dar a palacio para encontrar resolución; nuestro texto da cuenta de este hecho: desde la petición de ascenso de un soldado hasta los problemas domésticos de un hidalgo de las afueras de Sevilla llegan al rey, quien debe impartir con equidad la justicia, oyendo a las dos partes del pleito. El teatro español del Siglo de Oro retrata así las pretensiones monárquicas de guardar vigilancia de cada rincón del territorio español y de conservar las atribuciones más importantes en manos de una sola persona. Tal centralismo de la corona,

(126) v. por ejemplo, además de las ya conocidas, Lope de Vega. El galán de la membrilla, III, p. 910, 1a. y 2a. cols., en Obras escogidas, ed. de Sáinz de Robles, tomo III, Madrid, 1962; Id. El guante de doña Blanca, III, pp. 940-941, ed. cit.; Calderón. El postrer duelo de España, III, 1275-1324, ed. de Guy Rossetti, Tamesis, London, 1979; Id. Saber del mal y del bien, III, 2843-2900, en Primera Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, ed. Valbuena Briones, tomo I, CSIC, Madrid, 1974. A veces no era propiamente el rey o el emperador quien tenía a su cargo este concierto matrimonial, sino un "Gobernador" - v. por ejemplo, Calderón. Peor está que estaba, III, 2845-2888, Primera Parte de Comedias de don Pedro Calderón..., tomo II, Madrid, 1981-; otras veces es el padre quien da el visto bueno de la boda final - v. Lope de Vega. La dama boba, ed. cit., III, 3119-3184- o bien el hermano mayor, como en La dama duende, III, 3067-3114. ed. de Valbuena Briones, Cátedra, Madrid, 1981. Aquí se comprueba de nuevo el hecho de que la figura de la que emana autoridad -rey, gobernador, príncipe, padre, hermano mayor- es ciertamente un "espacio" que los comediógrafos cubrían según su deseo o, más bien, según las circunstancias de la comedia.

si bien es fácilmente imaginable, no lo es tanto en el terreno puramente literario, en donde frecuentemente la aparición del monarca en los momentos precisos en que se requiere su presencia, hoy pueden parecer poco verosímiles. A veces también el traslado del monarca desde los lugares más apartados hasta ciudades lejanas vuelve omnipresente y ubicua su figura. Pero estas particularidades poco creíbles parece que no preocupan a los comediógrafos, quienes continuaron usando el recurso pródigamente(127). Y es que, como dice nuestro texto, "el Rey debe ser un Argos / en su reino vigilante" (II, 395-396); acorde a esta idea, el movimiento continuo de don Pedro -en el camino, en palacio, en la calle y finalmente frente a la casa de Gutierre- muestran la necesidad de su presencia en todo momento crítico de la obra.

Acorde a la ubicuidad y al centralismo político aludidos, se da también, pero ahora hablamos de la realidad social, un centralismo geográfico en la España del XVII. "No ha habido -dice Richard A. Young(128)- nunca en ninguna parte capital más animada, más llena de actividad, que Madrid en la época de los Felipes, donde la corte y el rey constituyen el centro indiscutible alrededor del cual giraba el país entero". En cuanto a la significación del espacio, ya hemos visto cómo el sitio del palacio llega a convertirse en El médico en onphalos (Supra, 1.1.5).

En don Gutierre es perceptible la importancia que ha llegado a adquirir en el teatro la figura del monarca como símbolo, pues en el hidalgo se evidencia un respeto irrestricto por su rey, un exacerbado sometimiento de todo su ser a la autoridad y a la justicia del soberano, a cuya imagen el vasallo no se atreve a oponer la menor duda. Y en la entrega final de su destino al monarca, por lo irracional de su acto, el hidalgo refleja la superioridad del poder que concede al rey, y

(127) v. el caso del traslado de los Reyes Católicos desde Ciudad Real hasta Fuenteovejuna en menos de trescientos versos en la Fuenteovejuna de Lope, III, 2014-2291, ed. cit.

(128) Young 1979, p. 13 y n. 9.

que llega a invalidar la voluntad del vasallo; todo ello debido a la admiración sin límites a esa fuerte representación del poder psicológico. Don Gutierre, sin mediar juicio alguno, somete sus problemas familiares más íntimos ante la persona del rey; delega la solución de su problema a un ser de quien ni siquiera se llega a plantear su bondad o maldad, su aptitud o ineficacia, tan evidente parece el carácter superior de don Pedro. Los asuntos personales, conyugales, que uno piensa debieran ser resueltos en forma privada o ser consultados con una persona capaz de juzgarlos detenida o sigilosamente, ya que la honra depende del secreto, son entregados también por los personajes de Leonor, don Arias, y, en parte, por don Enrique, a un rey que peca una y otra vez de ineptitud (Supra, 2.4.4). Pero en don Gutierre pareciera que la intimidad que tan celosamente se guarda ante los demás, frente a tan inconmensurable imagen como la del monarca, no pudiera sino rendirse y abrir sus puertas. Como si siempre hubiera de precisarse la sanción de una figura de autoridad para que, sólo entonces, las resoluciones tuvieran validez, tan humilde e incompetente se concibe el propio vasallo, tan carente de autoridad moral es la criatura, que deberá siempre acudir a la autoridad patriarcal para que le diga qué es lo bueno y qué no lo es -el rey "sabe" más.

Frances Exum afirma que en el teatro del Siglo de Oro, contrariamente a la monarquía medieval que preveía el derecho de resistencia para el pueblo en caso de tiranía, se dibuja la imagen del rey absoluto, ante el cual resulta un pecado ese principio de resistencia, pues el monarca sólo es responsable del mal gobierno o de injusticias ante Dios. La investigadora cita algunos ejemplos en el teatro de Lope de Vega, objetivo principal de su estudio, como los siguientes en El rey don Pedro en Madrid: "Y el que lo llega [al rey] a culpar, / casi pone en Dios defecto", pues "Que es deidad el rey más malo, / en que Dios se ha de adorar"(129). Y esta misma fe en

(129)Exum 1974, pp. 51-54.

la bondad original del rey la encontramos en El médico de su honra, señaladamente en la actitud del personaje de don Gutierre: en ningún momento hay en él el menor asomo de objeción a la conducta de don Pedro; aun en los momentos en que el monarca muestra su cualidad más humana, como el temor a la muerte ante la daga de don Enrique, don Gutierre no puede sino disculparlo de su conducta y de su olvido de que el vasallo ha quedado oculto:

Todo es prodigios el día.
Con asombros tan terribles,
de que yo estaba escondido
no es mucho que el rey se olvide
(III, 247-250).

Los juicios del rey no tienen la impersonalidad de una sala de jurados, sino que parecen ocurrir en un ambiente más familiar, en donde don Pedro se comporta más como la parte interesada que como un juez efectivamente neutral. Por ejemplo, como un padre disgustado, vuelve las espaldas al acusado para mostrarle su contrariedad:

Rey. De vos, don Gutierre Alfonso...
D. Gutierre. ¿Las espaldas me volvéis?
Rey. Grandes querellas me dan
(I, 825-827)(130).

En la escena aludida, el rey somete a don Gutierre a un interrogatorio en donde lo presiona para que responda a sus preguntas, hasta que el vasallo termina por contestar lo que el rey se empeñaba en saber. El rey se inviste de los atributos de la figura patriarcal que inexorablemente acosa al reo, quien resulta gradualmente en esta situación, más un hijo cogido en falta que no quiere revelar su secreto, que un hombre

(130) También en la escena en que reprende la conducta de su hermano, el rey muestra similar contrariedad (V. III, 132-137). Ya en El burlador de Tirso, el rey, disgustado por la liviandad de la duquesa, volvía las espaldas a la dama para dictar su sentencia de prisión (Tirso, Burlador, I, 183-186).

maduro responsable de sus actos (131). Si primero puede responder con un tono de cinismo -"¿Novedad tan grande es / mudarse un hombre? ¿No es cosa / que cada día se ve?". I, 878-880-, poco a poco el hombre es reducido a su condición de hijo culpable:

D. Gutierre. Suplícoos no me apretéis
[...]
Rey. ¿Luego vos causa tuvisteis?
D. Gutierre. Sí, señor; pero creed
que si para mi descargo
hoy hubiera menester
decirlo [...], no lo dijera.
Rey. Pues yo lo quiero saber.
D. Gutierre. Señor...
Rey. Es curiosidad
D. Gutierre. Mirad...
Rey. No me repliquéis;
que me enojaré, por vida...
D. Gutierre. Señor, señor, no juréis;
que menos importa mucho
que yo deje aquí de ser
quien soy, que veros airado.
Rey. [...] Decid, pues.
D. Gutierre. A mi pesar
lo digo: una noche entré
en su casa [...]
(I, 884-913).

Don Pedro simula enojarse para obligar a Gutierre a que cuente "el suceso en alta voz, / porque pueda responder / Leonor, si aquéste me engaña". Y el hidalgo, temeroso de la figura autoritaria, no alcanza a ver que el enojo del soberano es una mera estratagema y desarrolla, por tanto, el juego

(131) En La niña de plata de Lope, Frances Exum descubre esta misma relación padre-hijo entre el rey don Pedro y Enrique, su hermano; cuando el primero reprende duramente a éste en el acto tercero "he [don Pedro] feels so strongly his position as an older brother, he tends to view Enrique through the eyes of a disappointed parent punishing a younger member of the family for failure to meet the latter's standards" (Exum 1974, p. 85).

de la manera prevista por el rey para conocer la verdad. Poco después, ante las aclaraciones que sobrevienen, don Arias re-
ta a don Gutierre, y ello ocasiona que el monarca los ponga
presos. Entonces el hidalgo indirectamente lamenta el enojo
del soberano:

[(Ap.)] No siento en desdicha tal
ver riguroso y cruel
al Rey; sólo siento que hoy,
Mencía, no te he de ver
(I, 997-1000).

Las circunstancias que evidencian para don Gutierre la culpabilidad de Mencía se van concatenando hasta que el personaje termina por acudir al rey para enterarlo de la culpa de don Enrique. Vuelve a presentarse entonces en don Gutierre la fe ciega en el monarca, a quien comienza dándole los más altos atributos: "español Apolo", "castellano Atlante" que carga sobre sus hombros "todo un orbe de zafir" y "todo un globo de diamante". Aunque el hidalgo no quiere dar por hecho su deshonor en el parlamento dirigido al monarca, es evidente que don Pedro logra saber toda la verdad, como lo habrá de mostrar al reprender después al infante. El interrogatorio a que somete el rey a Gutierre en ese momento, si bien no ejerce la misma presión sobre el interrogado, como en la escena que acabamos de ver, sí intenta llegar, de una manera más sutil, al esclarecimiento de la verdad del caso:

Rey. Pues decidme;
 para tantas prevenciones,
 Gutierre, ¿qué es lo que visteis?
 [...]
 ¿qué remedios
 antes del último hicisteis?
 (III, 76-96).

Como hiciera con Leonor anteriormente, don Pedro ordena

Rey. Y así quiero hacer con vos
 lo mismo que entonces hice;
 pero con un orden más,
 y es que nadie os obligue
 a descubriros. Callad
 a cuanto viéredes
 (III, 123-128).

Lo que don Gutierre termina por cumplir. Una vez que el crimen de Mencía ha sido cometido, uno pensaría que don Gutierre estuviera por fin libre de la constante presencia del padre-rey. El hidalgo se ha colocado a sí mismo en el terreno de lo reprobable, lejos de la imagen poderosa que el personaje tiene de don Pedro, y como don Enrique, podría huir de él; quizá intentara hacerlo. Pero el dramaturgo lo vuelve a poner frente a esa figura temida. Y de nuevo don Gutierre vuelve a rendir su caso a la justicia real, y aunque se guarde de mencionar su responsabilidad en la muerte de Mencía, el vasallo-hijo, ahora con mayores culpas, vuelve a adoptar su actitud sumisa frente al rey-padre:

Rey. ¿Dónde vais, Gutierre?
D. Gutierre. A besar, señor, tus plantas;
 y de la mayor desdicha,
 de la tragedia más rara
 escucha la admiración
 (III, 772-776).

En este momento la sumisión de don Gutierre es absoluta. El soberano muestra saberlo todo acerca del suceso. Es dueño de la situación al conocer el secreto de su vasallo, y en consecuencia, tiene también en sus manos el destino del otro. La presión hacia el hijo descarriado no se presenta ahora como un interrogatorio, sino con la orden precisa de que se case con Leonor de inmediato. La admiración de don Gutierre se manifiesta en las objeciones que opone a tal orden, la más arbitraria de todas, pues arroja a Gutierre a otro infierno, cuando "de tanto fuego / aun las cenizas se hallan / calientes" (III, 842-844). El miserable hombre pide al rey una tregua: "dadme lugar / para que lllore mis ansias" (III, 844-845), pero el monarca insiste en que se cumplan inmediatamente sus deseos, y a cada objeción que el vasallo opone, él responde con una orden terminante, al grado de llegar a nulificar todo argumento contrario a su decisión:

D. Gutierre. ¿No queréis que escarmentado
 quede?

Rey. Esto ha de ser y basta.
D. Gutierre. Señor, ¿queréis que otra vez,
no libre de la borrasca,
vuelva al mar? ¿Con qué disculpa?
Rey. Con que vuestro rey lo manda.
D. Gutierre. Señor, escuchad aparte
disculpas.
Rey. Son excusadas.
[...]
D. Gutierre. ¿Si veo rondar después
de noche y de día mi casa?
Rey. Quejárseme a mí.
[...]
D. Gutierre. ¿Y si volviendo a mi casa
hallo algún papel [...]?
Rey. Para todo habrá remedio
(III, 846-878).

Gutierre acabará por aceptar el "trato" ofrecido por el rey -como Coquín, obligado por la voluntad de la figura autoritaria-, una vez que, uno a uno, sus argumentos son derribados; después de todo, el rey no sólo simula -ante los demás- ignorar la culpa del vasallo-hijo, y por tanto, establece su complicidad secretamente con el hidalgo, sino que su figura todopoderosa muestra su voluntad de resolver todos los problemas que hubieran de ocurrir a su criatura. Como sabemos, sobreviene la aceptación de don Gutierre, y con ella, la extraña complicidad termina por concertarse entre el rey -quien conoce todo cuanto pasó, pero que no quiere mencionarlo- y Gutierre -quien ahora, enterado de que el rey conoce su secreto, queda totalmente en manos de éste. El "trato", dado tácitamente, se establece por una palabra, "sangralla", que de esta manera parece una palabra tabú, por cuanto menciona-oculta la historia toda del crimen de Gutierre. Quien lo pronuncia es, por supuesto, el ser que en estos momentos sustenta la superioridad psicológica; al revelar --en un juego ambiguo de ocultamiento y evidencia-- que conoce el secreto del otro, el rey tiende una nueva atadura al vasallo, y queda ahora dueño por completo del destino de Gutierre. ¿No ha cuidado acaso de señalarse a sí mismo como única fuente de solución a todo problema ulterior --"quejárseme a mí", "para todo habrá remedio"?

Uno de los temas que preocuparon a Calderón de la Barca fue el conflicto entre padre e hijo. Alexander A. Parker lo ha revelado en toda la fuerza de su magnitud, después de rastrear el problema en los dramas del escritor, al mismo tiempo que lo descubría en la propia vida del dramaturgo(132) . Entre 1630 y 1640, aproximadamente, Calderón se muestra enormemente interesado en el conflicto, como lo evidencian La devoción de la cruz, Las tres justicias en una y La vida es sueño; en ellas la oposición filial se recrudece ante la arbitrariedad de una figura paterna que niega el nombre, la libertad y el propio respeto al hijo. Con alguna posibilidad puede afirmarse que El médico de su honra fue escrita entre 1633 y 1635 (133); la elaboración de ^{la} obra, pues, se sitúa en una época de crítica y de gran preocupación por la imagen paterna, cuando el dramaturgo vive "a deeper problem that constituted something like a psychological obsession", a decir de Parker (134). Aunque la tarea del investigador británico se centra sobre todo en las obras aludidas, en donde el conflicto cobra proporciones de tragedia y se vuelve el motivo principal, el análisis deja abiertas las puertas para ahondar en otras obras en las que el problema filial no tiene un primer plano. En nuestro texto por ejemplo, el motivo se encuentra oculto tras una relación rey-vasallo, que en último término, designa una relación de poder en la que el padre priva paulatinamente de la voluntad y la libre elección al súbdito-hijo, como hemos visto.

(132) A. Parker (1966, pp. 99-113) analiza el testamento que Diego Calderón, padre del dramaturgo, deja a sus hijos, en donde da cuenta de un hijo natural a quien abandonó y ahora restituye el nombre, y al que pide que sus hermanos den parte de su hacienda. Es sobre el destino de este personaje del que Parker extrae conclusiones acerca de la imagen paterna de la familia de Calderón. Parker observa en las obras un desarrollo que va desde una oposición francamente irreconciliable del hijo y el padre (La devoción de la cruz), y que provoca en el público una decidida simpatía por Eusebio, hasta el perdón del hijo por las arbitrariedades paternas (La vida es sueño), pasando por Las Tres justicias..., la que "repeats this father-son conflict in a less violent, more subtle way" (p. 106).

(133) Cfr. Cruickshank 1981, pp. 11-13.

(134) Parker 1966, p. 101.

En El médico de su honra los acusados tonos patriarcales de don Pedro que señalamos en otras ocasiones (Supra, 1.5, 2.1.1 y 2.1.2) se muestran sistematizados en el rol del padre tiránico. El desarrollo paulatino de esta función ha aparecido aquí y allá en el texto: actuado frente a doña Leonor (I, 594-700) y ante don Enrique (II, 2180-2265); pero es sólo frente a don Gutierre que ese desarrollo adquiere la coherencia de una actitud tomada frente a otro y puede, en consecuencia, hablarse propiamente de un rol. Los primeros datos de esa relación padre-hijo se han dado desde el primer acto (I, 500-505), y culminan con la anulación completa de la voluntad del vasallo por parte del rey. Don Pedro puede ya, en las últimas escenas de la obra, dictar una orden injusta y arbitraria, seguro de que el subordinado, reducido al papel de hijo culpable, habrá de cumplirla al pie de la letra.

Aquí es necesario vincular lo dicho con el tema del silencio tan bien estudiado ya por Daniel Rogers (135). Como hemos reiterado (Supra, 1.4, 2.4.1 passim), la amenaza de que se divulguen los secretos y las deshonras hace que los personajes de El médico vivan en constante vigilancia de sí mismos y de los demás, en perenne sospecha de los actos de los otros; "there are not only facts and movements to hide, but words which must never be uttered even to oneself for fear they may be carried on the wind; thoughts and feelings which must be stifled lest they give rise to the suspicion of a suspicion" (136). Por eso, la sociedad que se muestra en El médico de su honra es una sociedad temerosa, disminuida en su capacidad de hablar. Uno se pregunta si una sociedad de este tipo es capaz de soportar tanto silencio, tanto terror que arrebatara en los súbditos del reino la facultad natural de la palabra. Si bien no podemos afirmar que este estado de sospecha y miedo tenga su origen en el rey, éste, que encarna las instituciones y las leyes sociales, representa en la obra de manera cabal la vigilancia en el

(135) Rogers 1965, pp. 273-289.

(136) Ibid. p. 274.

cumplimiento de esas leyes, y por eso, se convierte en dueño de las vidas y la palabra de sus súbditos. En nuestro texto, el soberano ejerce este poder sobre el discurso de los demás como una forma más de su autoridad. Concede y quita la palabra a los llamados a juicio -véase, por ejemplo, su actitud frente a don Enrique: III, 167-218- y provoca que "medias palabras" digan más de lo que quieren decir originalmente para quien las dice. Y es que las palabras pueden ser como cuchillos que hieren -"¿Veis este puñal dorado?/ Geroglífico es que dice / vuestro delito". III, 209-210-, o bien los aceros pueden "decir" en su ataque callejero al rey (II, 400 y ss.) palabras que es preciso escuchar: ya en las calles cantan romances al soberano que lo enfurecen, y el rey, señor de la palabra, intenta dar con los culpables de tal desacato para reducir al silencio su "triste voz". Acorde a su función de soberano de la palabra, don Pedro ordena a Gutierre: "callad / a cuanto viéredes". Y el vasallo responde:

Humilde
estoy, señor, a tus pies.
Seré el pájaro que fingen
con una piedra en la boca
(III, 127-131).

La imagen del pájaro amordazado conviene perfectamente a don Gutierre, cuyo discurso el rey reduce a nada, a quien su prime toda palabra contraria a las órdenes, a quien, de alguna manera, castra: ahí está, para demostrarlo, la figura del pájaro amordazado. El capón con bigotera no sólo parece, a esta luz, paralelo a don Gutierre por "curarse sobre sano", como ha dicho la crítica (137), sino por su propia condición de impedido virilmente, y porque, como don Gutierre al final de la obra, queda con la casa vacía y con un emblema en la puerta:

Floro, casa muy desierta
la tuya debe de ser,
porque eso nos da a entender
la cédula de la puerta
(II, 455-459) (138).

(137) Blue 1979, pp. 242-247.

(138) Tomo la idea de la vinculación de Floro y don Gutierre de Alvarez 1981, p. 30. También Coquín siente la amenaza 198 de mutilación corporal: sus dientes.

2.6. Don Gutierre, el infante y el rey.

Al recuperar la idea expresada al comienzo de esta segunda parte, sobre los personajes vistos como virtuales realizaciones de un núcleo -que puede o no estar referido en el texto-, hemos podido llegar a sorprender formaciones de estructuras profundas, de las que las relaciones de superficie son síntoma; hemos intentado seguir ese camino al estudiar la relación señor-servidor, al rastrear las formaciones triangulares y al destacar paralelismos insospechados entre figuras aparentemente antagónicas. Es necesario continuar la investigación desde otros puntos de vista que puedan darnos nueva luz sobre el entramado de relaciones; por ejemplo, es dable contemplar las figuras centrales masculinas en una sintaxis que pone en juego las pulsiones psicológicas fundamentales del ser; ello nos lleva a localizar, en primer término, la matriz primordial desde la cual recuperar a las otras representaciones. Nos es dado hallar fácilmente en nuestro texto el núcleo original: es don Gutierre. Los otros personajes masculinos -básicamente, don Pedro y don Enrique- resultan estar unidos a él por obra de la perfecta cohesión de la trama; el más lejano, don Pedro, aparentemente distante de la vida de Gutierre (Supra, 2.4), no tarda en incorporarse de manera decisiva a los hechos de la casa del hidalgo, convocado por éste para dirimir el asunto del honor. Sobre la influencia de don Enrique, como ya lo hemos anotado arriba, no cabe repetirlo aquí (Supra, 2.1.3).

Don Pedro y el infante, pues, son necesarios en la distribución de funciones que permite la acción honor-deshonor y sus implicaciones. Todo ello se conforma en un intercambio de acciones, por cuyo entramado cada una de las figuras se tornan encarnaciones de la imago (139) que don Gutierre despliega a propósito

(139) Imago: "el término, utilizado primeramente por Jung, designa una representación inconsciente fundamental que asume y organiza el modelo de las relaciones reales y fantásticas con el padre, la madre, el hermano o la hermana. La noción de imago responde a una doble función de síntesis y de esquema: como tal puede ser considerada núcleo organizador de complejos inconscientes" (Fedida 1974, p. 107).

de su celosa inquietud por el honor; los personajes, así, se convierten en potencialidades del hidalgo -como antes el esquema triangular de la trama parecía proyección de las inquietudes del personaje (Supra, 2.2)-; pero cobrada ya la corporeidad, se vuelven para amenazar su tranquilidad, para subrayar su pequeñez y para mostrarle encarnados los fantasmas interiores que no se ha atrevido a reconocer.

En primer término, es pertinente destacar la posición dominante del rey sobre los demás personajes; su carácter metafórico solar (Supra, 2.4.4) que lo hace representante de Dios en la tierra no es el menor, aunque puede hablarse de otros datos que hemos destacado ya: su investidura política que concentra en él las diversas atribuciones del Estado (Supra, 1.6) y su fuerte carácter paterno y patriarcal (Supra, 2.5), reconocido por todos en momentos de crisis, son elementos que elevan su figura a una posición de poder psicológico que señorea sobre cualquier voluntad y por encima de todo reparo. Sus rasgos de única fuente de autoridad jurídica de la que emana la ley y deriva la justicia y la equidad en las querellas y la satisfacción a las peticiones de ayuda, lo vuelven, finalmente, figura necesaria a las débiles criaturas solicitantes, a quienes, de esta manera, suprime voluntad y contestación. Por otra parte, su ausencia de cualidades "personales" lo comprometen con un arquetipo del que sólo se desprende en contadas circunstancias (Supra, 2.1.2 y 2.3); aun en esas ocasiones, sin embargo, sus rasgos no llegan a individualizarse (Supra, 1.4 y 1.5), sino, a lo más, a ofrecer una máscara inquietante (Supra, 2.4.4) emparentada con las tinieblas, la otra faz de la monarquía absoluta, o acaso, los datos para presuponer una falibilidad humana que proviene de su exagerado compromiso con leyes y costumbres, y que le impide llegar a una visión más humana de la sociedad.

En efecto, podemos preguntarnos qué desea el rey de manera inmediata, a quiénes se halla vinculado por razones de afecto o amistad; por último, ¿a quién ama? No es ésta una pregunta fuera de contexto, sino del todo pertinente, si se toma en cuenta la

vida matrimonial del don Pedro histórico (140). Calderón presenta la figura del rey de manera que al suprimir cualquier dato amoroso o cualquier alusión a su vida conyugal o erótica, queda en la escena una imagen ascética a la que se ha negado la debilidad de un sentimiento, a fin de reforzar su carácter institucional. Don Pedro no se permite la licencia de reír (Supra, 2.3) ni la piedad hacia el hermano en desgracia (I, 26-32); su premura por llegar a su espacio real, su excesivo celo por preservar intocada su investidura, lo llevan a una suerte de paranoia por la que se siente vulnerado por cualquier contacto, amenazado el trono por sólo una involuntaria e inocua herida en la mano (Supra, 2.1.2).

Todos estos elementos de su representación dramática lo vinculan fuertemente a la idea del deber ser e inhiben en él las pulsiones vitales a la expansión. Para don Gutierre, tan preocupado por los ideales de pureza y honor absolutos, la imagen del rey es fundamental como complemento de su fuerte necesidad de autoridad. Pide licencia a Mencía para seguir al rey, usando juicios imperativos ("y le conviene/ a quien caballero es,/ irle a dar la bienvenida". I, 503-505), asociando en su mente la personalidad del infante a la autoridad real:

Y fuera desto, ir sirviendo
al infante Enrique, entiendo
que es acción justa y debida
(I, 506-508).

Al acudir al rey en busca de ayuda, ya en la tercera jornada, don Gutierre visualiza a don Pedro como un gigante que soporta sobre sus espaldas el reino todo, es decir, se retrata en ese emblema la magnitud del compromiso:

Pues a ti, español Apolo,
a ti, castellano Atlante,
en cuyos hombros, constante,

(140) Para la vida personal de Pedro el Cruel, v. Exum 1974, pp. 17-47. v. también Sloman 1969, pp. 18-58 para asomarse al problema de la reelaboración calderoniana de las fuentes originales.

se ve durar y vivir
todo en orbe de zafir,
todo en globo de diamante;
a ti, pues, rindo en despojos
la vida mal defendida
de tantas penas

(III, 5-13),

compromiso, por otro lado, que don Gutierre ha sentido en carne propia, y también de tal manera oneroso, que al tener que decidir en cuestiones de honor, ha acudido al monarca llorando ("no te espantes que los ojos/ también se quejen, señor", III, 15-16), convertido casi en un guiñapo. La relación de don Gutierre y el rey, que alcanza por momentos a identificarlos (Supra, 2.4.1 y 2.4.2), representa un vínculo entre la fuente de autoridad y de opinión y la desvalida criatura que se debate por entender lo que pasa, atenta al valioso juicio de su superior, que le habrá de señalar el camino a seguir. Don Pedro constituye para Gutierre el deber ser, lo seguro de la Autoridad, el Super Yo en suma (141),

(141) Según Freud (1980a, pp. 26-50), el Super Yo debe su génesis a la represión de la "carga de objeto [pulsión erótica] del complejo de Edipo" y es "una expresión duradera de la influencia de los padres" (p. 27); "la parte moral, elevada y suprapersonal del hombre" lo constituye "el ideal del yo o super yo, representación de la relación del sujeto con sus progenitores" (p. 28); "en el curso sucesivo del desarrollo [individual] queda transferido a los maestros y a aquellas otras personas que ejercen autoridad sobre el sujeto [por] el papel del padre, cuyos mandatos y prohibiciones conservan su eficiencia en el yo ideal y ejercen ahora, en calidad de conciencia, la censura moral". "La tensión entre las aspiraciones de la conciencia y los rendimientos del yo es percibida como sentimiento de culpabilidad" (p. 29). "El ideal del yo muestra [...] una particular severidad y hace al yo objeto de sus iras, a veces extraordinariamente crueles" (p. 42). Pierre Fedida (Op. cit.): "el superyó es asimilado generalmente a una instancia que juzga, censura y prohíbe. En cierta medida, es la expresión psicoanalítica de lo que habitualmente se entiende por «conciencia moral» [...]. La experiencia clínica pone de manifiesto el funcionamiento del superyó en el sentimiento de culpabilidad, la melancolía, así como en los fenómenos de desviación" (pp. 161-162). Para Antoine Porot (1977, II, pp. 1104-1105), el término Super Yo, "en su empleo corriente, se confunde con el de censura, en un sentido moral. Es la instancia represora por excelencia, el soporte de todas las prohibiciones, de todas las obligaciones sociales y culturales"; aunque su actividad participa del inconsciente, el Super Yo "preside también la formación de los ideales: Yo Ideal e Ideal del Yo, funciones imaginarias del Yo, cuyas complejas relaciones con el Yo ponen en causa todos los problemas psicoanalíticos que conciernen a los problemas de identificación".

en quien identifica el hidalgo la representación del honor y el bien social, pero asimismo, la suprema justicia que exige castigo para el culpable del deshonor. Las pulsiones del hidalgo hacia el castigo y la reprobación hallan lugar en esa figura que señala y pide que las leyes establecidas se cumplan improrrogablemente; así, don Pedro se convierte igualmente en un signo exterior a la personalidad de Gutierre, que implica los requerimientos de una sociedad opresiva "metida en casa". El temor al castigo, latente también en la conducta del personaje, y que lo hace intentar la huida ante la presencia del rey, después de haber cometido el crimen (III, 604-608), la actitud de éste de anular en el súbdito la palabra y las objeciones a su mandato, su conducta de padre autoritario, constituyen indicios, señalados por Freud (142) y demostrados por Gérard Mendel (143), del temor a la castración, tema al que se alude, por otro lado, en el texto (Supra, 2.5).

Según lo explica Mendel, este temor es doble: es miedo porque se ha concebido primero como un impulso de vulnerar el poder paterno, de mostrar sus limitaciones, de castrar al padre (144), y lo es porque desencadena la expectación de la respuesta: el padre vengará esa provocación intentando castigar al hijo con la castración. En el texto calderoniano, este movimiento primero de vulnerar a la figura paterna, de herir su persona, se realiza por otro personaje, otro nombre que actualiza la pulsión originada en don Gutierre y no él mismo: en la tercera jornada, el infante hiere sin querer la mano del monarca. Este hecho, incomprensible desde el ángulo de la economía de la fábula, halla su explicación por vía de observar la trama entera

(142) "En cuanto al problema de castración en el niño, es entendido a la vez como angustia de ya no ser parecido al primer objeto de identificación, que es la madre [...] y como angustia de ser castigado por el padre debido a su actividad sexual deseando seducir a su madre"; "el término 'castración' designa finalmente cualquier atentado contra la actividad psíquica, corporal" (Fedida 1974, pp. 44-45).

(143) Mendel 1975, pp. 115-126.

(144) Ibid., pp. 117-126.

desde las pulsiones de don Gutierre, y entonces, entendido como elemento que adelanta una extraña justicia poética, actualiza la muerte del rey, la derrota de la imagen paterna del Super Yo. El impulso agresivo tiene por objeto mostrar fuera de sí a una figura inmovible, revelar el miedo a la agresión de un personaje por demás emblemático del poder como es el rey. El paralelismo de la escena en cuestión con aquella similar en la que Mencía retrocede temerosa ante la daga esgrimida por el marido -figura de connotaciones de Super Yo en ese momento-, arroja una inquietante asimilación: ambos personajes muestran el temor -es decir, la sensación de saberse desvalidos y culpables, niños de nuevo ante la amenaza- a que su sangre sea derramada por un poder que ellos son incapaces de detener, imagen de una razón superior; igual que Mencía, el monarca se turba ante un hecho irrelevante en el contexto de la trama, pero que halla su explicación y resonancia en la simbolización de las relaciones Yo-Super Yo: la agresión al rey es la reacción de castigo -o mejor, de venganza- a su dominio absoluto, a su fuerte señorío sobre otras pulsiones vitales y sobre toda idea de piedad; la punición se dirige al rey, pero dado el proceso que asimila a don Pedro y al Super Yo del hidalgo, se orienta también a castigar a Gutierre. En cuanto a la falta de piedad, el desdén del rey ante la caída del hermano-hijo se corresponde con la actitud del hidalgo, inflexible ante la culpa de la esposa-hija; todo ello desencadena la agresión a esas figuras inclementes. La muerte del monarca, suspendida por el ambiguo desenlace, pero en manera alguna cuestionable por obra del texto conocido de la historia, habrá de mostrar un castigo ejercido por el mismo agente que adelantó el primer signo de la sanción al poder: el infante, "hijo" también en un principio, después de la derrota del padre, habrá de investirse del poder sustentado por éste.

En tal sentido, también las censuras que aparecen desde la primera escena a la imagen del rey (I, 26-32), las alusiones de Coquín a un monarca incapaz de dibujar una sonrisa (Supra, 2.3), la amenaza a su persona de los "aceros" de la calle (Supra, 1.4) y la coplas entonadas para incomodarlo (Supra, 1.4) habrá que tomarlas como elementos determinantes de esa sanción

a la figura de autoridad que se resuelve en la agresión a la "mano" (145) del monarca, primero, y más tarde, in absentia, en la imaginación del espectador, en la muerte histórica de don Pedro.

La reacción del padre a tamaña temeridad del hijo no se hace esperar y es fácilmente perceptible a lo largo del texto como para que nos detengamos ahora a repetir lo dicho en otro lado (Supra, 2.1.1 , 2.1.2 y 2.5). Bástenos recordar aquí la frecuencia con la que aparece don Pedro actuando su rol de padre autoritario ante don Enrique y don Arias, frente a doña Leonor y los pretendientes, y naturalmente, ante don Gutierre; los datos enfáticamente expresados de su "territorio" y sus caracteres de "ser de no contacto" (Supra, 2.1.2) deben traerse a cuento también. En todo caso, es importante puntualizar que este comportamiento autoritario que castiga a los presuntos culpables, cuando menos por su actitud displicente, no aparece en la obra como resultado de ofensa alguna cometida por los "hijos" a su persona -el monarca no está al tanto de las censuras que se le dirigen-, sino que se da como un dato sin causa aparente, constante en la personalidad del deber ser de don Pedro; pudiera afirmarse, más bien, que es la reacción agresiva del infante y el hidalgo al rey la que se halla motivada por el carácter dominante mostrado por éste, por su presentida pulsión de castrar al hijo.

(145) Juan Eduardo Cirlot (1979, süb voce Manó) consigna que entre los romanos, "la manus simboliza la autoridad del pater familias y la del emperador; por ello aparece rematando algunos signum de las legiones en vez del águila". La interpretación de Jean Brun al respecto insiste en particularidades religiosas de la mano: "Los textos, la iconografía, la liturgia hacen de la mano una especie de intermediario entre el hombre y Dios. La mano divina aparece siempre como aquello que posee el poder de crear, de castigar o de salvar [...]. La mano divina se presenta así como aquello por lo cual trasmite Dios un poder que sólo él posee o una salvación que sólo a él puede serle debida", y "en una monarquía de derecho divino, indica que quien posee este emblema es el depositario de un poder que le ha sido dado ejercer sobre la tierra" (Brun 1975, pp. 105-106).

La otra cara del problema padre-hijo se realiza en la escena final. Don Gutierre, después de llevar a cabo la muerte de Mencía, ordenada por el Super Yo, tendrá que ser castigado asimismo, porque, en estricto sentido, él es el autor intelectual de la muerte de una inocente. Pero el castigo terrible que esperamos, de acuerdo a la concatenación de culpas y castigos de la trama, no llega, o bien llega mediatizado por el hecho ambiguo del nuevo matrimonio; debemos presumir que don Gutierre habrá de sufrir esta unión que no desea, en momentos en que él mismo no es otra cosa que una atemorizada prevención por derramar de nuevo la sangre femenina. El hidalgo cargará con la culpa, renovada cada día ante la sospecha de nuevas infidelidades(146). El castigo a don Gutierre, igualmente al que merece el rey, no se da en el texto, y por eso, ante este desenlace doblemente abierto a nuestra imaginación, las figuras del vasallo y su rey vuelven a asimilar sus destinos en un presumido final que sólo logramos intuir y el que, como espectadores, debemos concluir, escribir. Al castigarse al rey, por todo lo dicho, parece también castigarse al hidalgo, padre igualmente terrible cuyo señorío psicológico lo llevó a dar muerte a una "hija" no culpable.

Uno debe preguntarse también, en este contexto de culpas y castigos, por qué es precisamente el infante quien realiza la acción de vulnerar la imagen paterna, cuando la represión ejercida por el Super Yo ha quedado referida de manera tan clara a don Gutierre. ¿A qué obedece tal desviación? Sobre todo, ¿por qué elegir de entre todos los personajes a don Enrique para cumplir tal misión, cuando es él quien da origen al deshonor? Su falta de escrúpulos, sus cualidades egoístas, ajenas a toda reflexión moral, son elementos que lo debieran descalificar para toda función justiciera, señalada, a lo que se ve, por una voluntad superior. Pero la perspectiva que nos lleva a preguntar-

(146) Sloman (1969, p. 19) imagina otro desenlace: "the audience should recognize that the cruelty of both receives punishment, some time after the curtain falls, at Montiel".

nos estas cosas debe visualizar de nuevo no sólo a los dramatis personae como caracteres individuales y como agentes de acciones precisas en la fábula, sino considerarlos a manera de fuerzas desplegadas por el núcleo constituido por la forma que llamamos "don Gutierre", o desde este ángulo, el Yo; así, es a partir de los rasgos negativos del infante, desde la visión de su carencia de sentido moral y de su movimiento por satisfacer sus impulsos inmediatos (Supra, 2.1.3), que el infante se convierte en el emisario idóneo para "castigar" a la figura que representa la negación del placer. Por ese camino, debemos reconocer que el infante se sitúa en el polo precisamente opuesto a la sobrevigilancia ética que encarna don Pedro, y ello lo vuelve función solidaria de un proceso psicológico. El infante es lo contrario del deber ser por cuanto en él cristaliza, como en ningún otro personaje, el principio del placer, el Ello (147).

Enrique, como simbolización del Ello de don Gutierre, es el portador de los atributos que se consideran atractivos en el varón: la juventud y la celeridad en el vivir, la soltería y la independencia de sus pulsiones eróticas del sistema ético encarnado por el rey; la virilidad, en fin, cuyos símbolos -el caballo, la daga, el azor (Supra, 1.2 , 1.3.1 , 1.3.2 y 1.3.3)- reiteran su actividad fálica, más allá de la representación dada a cualquier otro personaje (148).

-
- (147) "El principio de placer [...] reina sin restricciones en el ello [...] El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuesamente al ello, que contiene las pasiones". "La importancia funcional del yo reside en el hecho de regir normalmente los accesos a la motilidad. Podemos, pues, compararlo, en su relación con el ello, al jinete que rige y refrena la fuerza de su cabalgadura, superior a la suya, con la diferencia de que el jinete lleva a cabo con sus propias energías, y el yo, con energías prestadas [del Super Yo]", señalaba Freud (1980a, pp. 18-19). El ello "puede ser definido como el conjunto de fuerzas que componen la energía pulsional inconsciente"; "el ello hace más evidente la fuerza biológica de las pulsiones; está «abierto, en su extremo, del lado somático»" (Fedida 1974, pp. 74-75). Según Porot (1977, I, p. 418), "El Ello significa en la teoría freudiana el depósito de las pulsiones".
- (148) Esta "identificación con el agresor" está suficientemente documentada por Anna Freud (1985, pp. 121-132), para quien tal fenómeno "corresponde a una fase intermedia en el desarrollo de los estados paranoicos" (p. 132).

Pero además de estos datos, contemplados con mayor nostalgia, quizá, por un hombre casado y comprometido irremediablemente con el deber ser, el texto refiere otros de una mimesis de personalidad, por los que vemos a don Gutierre apropiarse de los símbolos y de la conducta del infante, lo que nos lleva a inquietantes conclusiones: don Gutierre ofrece la pía ('dama') al infante (Supra, 1.3.1), reproduce puntualmente la invasión nocturna de la casa realizada por don Enrique, fingiendo una apariencia y una voz que no son suyas; por último, el oculto deseo de don Gutierre se hace evidente en el continuo apropiarse de la daga del otro, como si desde que la hubiera descubierto, el atribulado marido no pudiera ya continuar siendo lo que es sin ella.

A esta serie de ideas debe incorporarse la imagen del castrado que da Coquín en el chiste con epigrama que cuenta al rey (Supra, 1.6.3), imagen reiterada por propias palabras del hidalgo en su respuesta a una orden del rey: "Seré el pájaro que fingen/con una piedra en la boca" (III, 130-131. cfr. Supra, 2.5). Por obra de este sentimiento de castración, pues, don Gutierre pretende ocupar el lugar del otro y cobrar sus atributos. La idea de la mimesis conflictiva sustentada por René Girard y seguida por Cesáreo Bandera (149), que explica que El y el Otro no revelan sólo una relación contradictoria, sino también y sobre todo una asimilación, en este nivel de lectura puede aplicarse cabalmente a lo dicho y servir de conclusión a este razonamiento.

Desde el nivel de la fábula, por otro lado, el infante está fuertemente vinculado al problema de don Gutierre, como hemos señalado (Supra, 2.1.3), de suerte que éste llega a cumplir, en su forma más siniestra, la muerte metafórica anunciada por don Enrique a Mencía; de esta manera, el ejecutor del castigo -o quien ha dado la orden de su realización, da lo mismo- se

(149) Girard 1984 y 1983, y Bandera 1982, pp. 53-63. cfr. Supra, 2.2.

torna en adyuvante de su propio ofensor, de donde ha partido el primer impulso de muerte que amenaza a la mujer. La asimilación no se detiene en este punto, pues además de encontrarse en la relación vicaria entre el marido y el rival, vuelve a manifestarse en la relación entre don Gutierre y don Pedro. Ahora, contrariamente a la red Gutierre-Mencía-Enrique, es el infante quien actualiza la pulsión originada en el hidalgo y dirigida a dañar al rey. Si bien se mira, además, tanto el ofensor como el marido resultan subordinados a la voluntad del monarca; ambos contemplan a la figura regia como a la de un padre omnipotente de la que intentan huir, y esta hermandad que torna homólogas sus posiciones frente al rey vuelve indiferente el hecho de si la acción de vulnerar la figura de poder es realizada por uno u otro.

Se llega, pues, por este camino de pulsiones de don Gutierre (el Yo por autonomasia), a una extraña solidaridad entre ese núcleo y don Enrique (el Ello) y el rey (el Super Yo), de manera que cada uno sirve a los deseos del otro o encarna sus secretas pulsiones, o bien se realiza un movimiento hacia un objetivo y se le hace derivar a otra figura homóloga para que sea ella quien ejecute la acción; así como don Gutierre no mata a su esposa por propia mano, sino se vale del sangrador para llevar a cabo el acto, el "castigo" a don Pedro no será ejecutado por el hidalgo, sino por el infante. Las relaciones vicarias se encadenan: don Gutierre no castiga al ofensor causante de su deshonra, sino que desvía el golpe... y lo descarga sobre Mencía.

Alejadas las tres figuras en vértices del triángulo que las hace opuestas, o que realmente lo son en cuanto a la función de la fábula, no lo están, si se les contempla desde un nivel que toma en cuenta la representación psicológica del Yo. Así, sus acciones se complementan, y se llega, por eso, a una visión de la culpa que distribuye sus efectos entre los protagonistas masculinos de la fábula. El problema se hace social entonces, por cuanto los implicados pertenecen a los diversos estratos, incluyendo a la figura cúspide de la pirámide. Solidarios unos

por su reacción agresiva al deber ser, los otros por la premura de encontrar al culpable y castigarlo, en el fondo todos resultan cómplices del sacrificio de la inocente (150).

(150) Alexander A. Parker llega a similares conclusiones en su idea de la "responsabilidad difusa" de la obra: "all the characters -expresa el investigador- have a collective responsibility for the disaster that overwhelms Mencía, a responsibility they share through miscalculation, imprudence or pride. They bear a collective guilt for the injustice and suffering that enter their world" (Parker 1975, p. 12).

2.7. Hombres y mujeres. La esfera de la mujer.

En capítulos anteriores (cfr. Supra, 1.1 , 1.2 y los tres caps. de 1.3) hemos destacado rasgos esenciales del vivir femenino en El médico. Conviene ahora resumir lo que hemos dicho y apuntar algunas ideas básicas en vista de los personajes de Mencía y Leonor.

El temor a la deshonra determina que la mujer vivá encerrada en su casa y sólo salga a la calle cuando la urgencia de sus asuntos lo haga necesario, o cuando la ausencia de hombres en la casa determine su salida para arreglar problemas importantes. Este dato reviste fundamental importancia para la vida de la mujer, quien por razón de su confinamiento al hogar vive una existencia marginal supeditada a la vida del hombre; no sólo el mundo en que se desenvuelven los hombres le es negado, sino en general todo asunto público y toda injerencia social. La esfera política se desarrolla sin ella y la jerarquía social la confina al último peldaño de su distribución. La segregación a la que es sometida la mujer puede alcanzar varios grados; en nuestro texto se pueden observar dos de ellos: los representados por Leonor y por Mencía. En tanto que la trayectoria del segundo personaje puede servir como demostración del caso típico de la mujer confinada a la casa, sometida a la voluntad del marido, ajena por completo a la vida de "afuera" y ausente de palacio -nunca logra ver al rey-, Leonor, una mujer sin hombre que la proteja y que luche por restablecerle la reputación mancillada, es obligada por las circunstancias a salir de los límites de su ámbito original para acudir ante el monarca a palacio; ella, a pesar de todo, está consciente de lo insólito de su conducta, y así la oímos disculparse por salir a la calle (III, 746-750).

En una y otra es evidente que el mundo público es un territorio exclusivo de los hombres, que las leyes han sido hechas contemplando los valores masculinos en detrimento de las mujeres y, por último, que sus destinos dependen de la voluntad de los varones, ya sea los de la propia casa o los enamorados que

viene de "fuera".

En una obra como El médico, en donde se vive un universo esencialmente masculino, de valores que se dan de forma exclusiva al sujeto varonil, la distribución de los personajes en la oposición masculino-femenino resulta de la mayor importancia. Ya hemos analizado patrones de conducta de los personajes respecto a la conformación espacial (cfr. Supra, 1.1., 1.2 y los tres capitulillos de 1.3); ahora importa reflexionar un poco sobre la organización de los personajes en base a la oposición de sexo. Desde el primer momento, es decir, cuando el lector se topa con la lista de dramatis personae, sorprende encontrar un mayor número de personajes masculinos: de los 17, once son varones, frente a sólo 6 mujeres. Respecto a los hombres, cinco de los once son relevantes (el rey, Gutierre, Enrique, Coquín y don Arias) y seis son meramente acompañantes de su señor, o sirven de interlocutores, o tienen la limitada función de ejecutar las órdenes de ellos (don Diego, los 3 pretendientes o soldados más jóvenes, el viejo --o el viejo soldado, como parece desprenderse del texto original: cfr. Médico facsímil, p. 99 rº (151)-- y Ludovico). Respecto a las mujeres, sólo tres tienen verdadera

(151) Corrijo la lista de dramatis personae que anota Jones (Jones ed. Médico, p. XXVI), añadiendo uno a los 17 que se registran, un personaje mudo que se cita en el texto: Silvia (II, 30). Jones sólo menciona en la lista "Pretendientes", pero el texto explicita claramente la intervención de tres (cfr. I, 579 y ss., y Médico facsímil, p. 99 rº), y aunque en el original se cite en la acotación "Sale el Rey, y soldados", allí mismo no se registra la intervención del soldado que aparece en la ed. de Jones (Jones ed. Médico, pp. 22-23), sino que los parlamentos se atribuyen al pretendiente 3. Disminuyo, por esa razón, uno a la lista de Jones. A la luz de esta distribución, quizá el tan traído y llevado problema de la justicia o crueldad del rey en esta escena (cfr. Watson 1963, 329-331, Sloman 1969, p. 42, Cruickshank 1970, pp. 121-123, King 1971, pp. 46-47), deba ser considerado de otra manera, pues la diferencia en que se basa parte de esa discusión, es decir, la diversa manera en que se comporta el rey ante los pretendientes, y ante el soldado y el mendigo, no existe en verdad en el original, ya que todos parecen ser "soldados" y sólo se destaca entre ellos un "viejo" -el mendigo citado en la discusión.

relevancia (Mencía, Leonor y Jacinta), frente a tres de menores funciones. La saturación de personajes masculinos, de una u otra manera, parece mostrar desde un ángulo diferente lo que ya habíamos adelantado sobre la preponderancia de símbolos varoniles en la obra (cfr. Supra, 1.2).

Pero también el movimiento que muestra un sentido nuclear en el texto --el escénico y el del relato-- es desarrollado por los hombres: aunque Leonor salga a la calle, son las entradas y salidas de los varones las determinantes en la trama. Es la salida de don Gutierre de la quinta lo que da una oportunidad a las intenciones del infante, y es su regreso al lugar lo que le revela, en tres ocasiones, la culpabilidad de su esposa. Sabemos también lo importante que resulta el movimiento de don Enrique para el honor de Mencía y lo esencial de la salida intempestiva de don Arias del recinto de Leonor. Asimismo, las salidas del rey revelan hechos importantes, pues no sólo descubre el soberano en la calle la proliferación del mal, sino que ese recorrido nocturno lo lleva, casi fatalmente, al lugar del crimen, para dar la sentencia con que concluye la obra. Lo que revela todo ello es no sólo, como hemos señalado (Supra, 1.3.1), que el movimiento es atributo de los hombres, sino que el movimiento de ellos es el que tiene verdadero peso en la esfera de los demás. La poca fortuna de las acciones de Mencía (Supra, 1.6.2) y la poca relevancia de las salidas de doña Leonor muestran, por oposición, el valor de los hombres en este mundo que se mueve, la condenación de la mujer a la inmovilidad, y también, la calificación a todo movimiento de ella como infructuoso.

Dentro de esta serie de ideas, también es necesario destacar la frecuencia masculina de la figura de autoridad (el rey, el padre, el hermano mayor) pues no parece de ninguna manera indiferente que ese espacio sea ocupado por un hombre la mayor parte de las veces, antes que por una mujer en el teatro del

XVII (152). El que la figura de la que emane autoridad para las cuestiones de honor sea un varón, es decir, el marido, resulta sintomático de la visión masculina del problema; el que la figura de la que emane autoridad ética para regir cuestiones sociales sea un rey-varón indica cómo se piensa ese reino desde el ángulo político: un poder absoluto ejercido por una figura patriarcal (cfr. Supra, 2.1.1., 2.1.2 y 2.1.3).

En cuanto a la ley del honor se refiere, aunque éste es un postulado eminentemente masculino, los dos personajes femeninos muestran la aceptación de las normas. Si bien ambas se saben inocentes de las sospechas de don Gutierre, en ningún momento muestran oponerse a la validez del código del honor, ni siquiera en soliloquios o apartes: la defensa de ambas se dirige a manifestar su inocencia solamente, pues la censura a la bárbara ley la expresan don Gutierre (II, 637-638) y Coquín (cfr. Supra, 2.5.), no las damas.

La posibilidad de adulterio es representada por ambos personajes. Leonor ejemplifica la relación previa al matrimonio, pero aunque el acuerdo de la unión es sólo de palabra, se toma como relación definitiva, al grado de que el pretendiente puede resentir la entrada de otro en casa de su prometida y ésta llega a sentir la separación como deshonor. Mencía, por su parte, según la visión de Gutierre, describe en su trayectoria un grado más alto de traición conyugal, un nivel crítico de adulterio, el de la mujer casada. A la vez que ambos personajes, por paralelismo, retratan las preocupaciones exageradas de don Gutierre respecto al honor, también trazan la imagen del perpetuo cautiverio de la mujer a que la destina el hombre: como hijas deben someterse a la voluntad del padre, que las casa según su voluntad ("y mi padre atropella / la libertad que hubo en mí". I,

(152) De ahí que las quejas de Christiane Faliu-Lacourt sobre lo poco que se ha estudiado el tema de la madre (Faliu-Lacourt 1979, pp. 41-42) no revelen quizá sino la poca o limitada relevancia que la mujer como símbolo de autoridad tiene en el teatro del Siglo de Oro; al menos, podemos afirmar que en el drama de honor es nula la influencia de la mujer como autoridad.

569-570); como prometidas, están sujetas a las veleidades del novio: Enrique "fuese" sin aviso y sin razón aparente; Gutierre abandona a Leonor sin oír sus argumentos.

Del adulterio de la mujer no cabe siquiera hablar en privado (v. gr.: II, 785-828). Cuando ocurre la intromisión de otro en el recinto de la esposa o la prometida, a la mujer le conviene esconder al extraño, así sea inocente en su conducta, pues pareciera que cualquier explicación del asunto, por el hecho de nombrar la palabra que refiere el pecado del deshonor, implicaría ya la mancha para el interesado; así, doña Leonor pide a don Arias que se esconda cuando llega don Gutierre (I, 953-977), lo mismo que Mencía hace al oír que su marido ha llegado, en el preciso momento en que ella se defiende de las acometidas del infante (II, 124-150). Todo ello demuestra que el hombre tiene oportunidades eróticas, pues está dentro de su condición ejercer su masculinidad: "que no seré yo el primero / que a vuestras espaldas hurte / rayos al sol", exclama don Enrique (II, 27-29), y el mismo don Gutierre muestra esta potencial cualidad masculina de cambiar de dama cuando lo crea conveniente, pues

¿Novedad tan grande es
mudarse un hombre [en cosas de amor]? ¿No es cosa
que cada día se ve?
(I, 878-880).

Del adulterio masculino, por tanto, no sólo se puede hablar en público y en privado, sino que es dable alardear de ello. O jugar inocentemente con el motivo, como en la escena entre Mencía y Gutierre del primer acto, en la que la dama, en un gesto de coquetería femenina, expresa:

Da. Mencía	¿Qué cuidado más te lleva a darme enojos?
D. Gutierre	No otra cosa, ¡por tus ojos!
Da. Mencía	¿Quién duda que haya causado algún deseo Leonor?
D. Gutierre	¿Eso dices? No la nombres.
Da. Mencía	¡O qué tales sois los hombres! Hoy olvido, ayer amor; ayer gusto, y hoy rigor (I, 511-519).

Por último, para la mujer, el matrimonio parece resolver las secretas deshonras y los abandonos de que ha sido víctima por el pretendiente. A pesar de que Leonor llega a admitir que

es mejor que sin vida
sin opinión, sin honor
viva, que no sin amor,
de un marido aborrecida
(II, 717-720).

Y a pesar de que en su ira por la deshonra causada por Gutierre llegue a maldecirlo (I, 1013-1018), Leonor, al final, acepta casarse con don Gutierre. Igualmente, Mencía, no obstante que muestra haber preferido el amor del infante (I, 566-568), debe admitir la prioridad moral de su condición de casada, y así reclama a don Enrique su atrevimiento (I, 305-306).

El matrimonio, pues, resuelve todo en la mujer, así sea ésta de un carácter rebelde e indómito como el de doña Leonor. Después pueden venir la sospecha, el disimulo y el silencio de la mujer casada; pero en tanto no llega ese momento, doña Leonor parece complacida por su matrimonio con don Gutierre. Ahora la dama tiene un hombre que responde por ella, aunque el precio por ganar tanpreciado bien haya de ser su propia vida.

2.7.1. Doña Leonor (y doña Mencía).

En las líneas anteriores surgieron ya diferencias entre los caracteres de las dos protagonistas femeninas. Es importante puntualizar ahora esas diferencias.

Resulta por de pronto muy significativo que Mencía aparezca dentro de su casa durante toda la obra, en tanto que a Leonor siempre la vemos, o en las salas del palacio (I, 575 y ss., y II, 693 y ss.) o en la calle (III, 746 y ss.), nunca en su propio hogar. Aunque ella misma se disculpa por su conducta, ello no deja de darle un cierto aire de resolución varonil, una cierta decisión para enfrentarse cara a cara a los problemas más terribles que el texto ha dado en atribuir a los varones. Desde su primera aparición, doña Leonor muestra que no está dispuesta a sufrir la deshonra provocada por don Gutierre sin pelear

primero; es la única mujer que aparece ante el rey para solicitarle justicia (I, 575 y ss.), tanto en la primera audiencia como después.

Y con qué impetuosidad habla frente al rey. Como si el dramaturgo intuyera que la fogosidad de la dama habría de requerir espacio mayor a su discurso, se cambian las íntimas décimas en que Mencía expone su secreto a Jacinta (I, 555-574), por el amplio ritmo de las silvas (I, 575 y ss.). Doña Leonor no repara en que los presentes seguramente habrán de oír sus quejas y conocer su deshonor, tal es su ira por la injusticia sufrida; el rey, más precavido, debe detener el discurso de la mujer y desalojar la sala de curiosos:

Da. Leonor. Señor, a vuestras plantas
mis pies turbados llegan;
de parte de mi honor vengo a pedir
con voces que se anegan en suspiros,
con suspiros que en lágrimas se anegan,
justicia: para vos y Dios apélo.
Rey Sosegaos, señora, alzad del suelo.
Da. Leonor Yo soy...
Rey No prosigáis de esa manera.
Salíos todos afuera
Vanse [todos menos la dama].
Hablad agora, porque si venisteis
de parte del honor, como dijisteis,
indigna cosa fuera
que en público el honor sus quejas diera,
y que a tan bella cara
vergüenza la justicia le costara
(I, 594-608).

Contrariamente, Mencía nos es mostrada temerosa y reprimida, rasgos que, si bien es verdad que se agudizan en su situación de casada ante el peligro del deshonor, ella parece haber tenido desde siempre, como lo muestra su primer parlamento (153).

(153) Para Ann E. Wiltrout (Wiltrout 1979, p. 107), como para Alan Soons (Soons 1960, p. 370-371), este parlamento muestra la vanidad de Mencía, pues aparecen en su parlamento las plumas "a symbol which usually serves the poet to express vanity, or overreaching" (*Ibid.*, p. 371); por este camino, cualquier discurso de Mencía, aun el más inocente, puede revelar connotaciones negativas y volverla, como ha ocurrido con frecuencia, culpable y digna del castigo recibido: *Infra*, 2.7.3.

Vuelve a aparecer el amor (I, 121-131) y de nuevo vuelve a reprimirse el solo pensamiento sobre él (I, 131-154). La sola presencia de extraños en su casa le asusta (I, 75-76), así como la visión de la daga sirve para desatar sus ocultos sentimientos de culpa (II, 357 y ss.). La inocencia que muestra al comienzo, así como sus actos imprudentes, la definen con atributos de inmadurez; es la mujer-niña con un esposo en quien ve la superioridad y la autoridad de un padre, más que los atributos de verdadero marido. A él sujeta su voluntad y sus actos, al grado de tenerse a sí misma, como esclava de su esposo. (II, 220).

La diferencia de la actitud de Mencía salta a la vista, si se la compara con la de Leonor. Para ésta Gutierre puede ser superior (es hombre y es más rico que ella: I, 665-666), pero una vez que él le ha dañado el honor, se enfrenta a él decididamente: antes de acudir al rey, ella ha puesto pleito al hidalgo, y aunque no hubiera ganado el proceso (Loc. cit. y I, 860-865), Leonor no pierde por eso el brío de seguir, en una instancia superior, el pleito contra su enemigo. La dama, a raíz de la querrela, como podrá notarse, considera a don Gutierre un ser de similar jerarquía a la suya, y sus maldiciones al final del acto primero no hacen sino corroborar esta visión de la dama.

También su premura por aclarar su situación frente al rey, cuando, escondida tras las cortinas, oye que don Gutierre la acusa, la define con vigorosos rasgos de resolución; ella sabe que al salir de su escondite está desobedeciendo las órdenes del soberano, pero en ese momento para ella es más importante no permitir las infundadas acusaciones de don Gutierre que su obediencia a la autoridad (154):

(154) Si se compara esta actitud de doña Leonor en tales momentos con la que manifiesta Gutierre en similares circunstancias (III, 123 y ss.), habrá de asombrar el carácter de Leonor mayormente, pues don Gutierre, a pesar de que oye en boca de su ofensor nuevas ruindades que le afectan, no se decide a salir del escondite por temor a su rey.

Vuestra Majestad perdone;
que no puedo detener
el golpe a tantas desdichas
que han llegado de tropel.
[...]
Y oyendo contra mi honor
presunciones, fuera ley
injusta que yo, cobarde,
dejara de responder;
que menos perder importa
la vida [por desobedeceros], cuando me dé
este atrevimiento muerte,
que vida y honor perder.
(I, 933-946).

El parlamento tiene acentos tan belicosos, demuestra tan puntilloso concepto del honor, y por último, revela tan soberano desprecio por la muerte, que uno podría confundirlo con cualquier otro de un varón, y de un varón resuelto y batallador; la energía que destila el discurso nada tiene que ver con la sumisión a la que la propia Mencía se obliga. Y la dama está pronta, además, a revelar su secreto ante todos; pero la detiene don Arias, quien prosigue el parlamento de Leonor, no sólo en lo que se refiere a la aclaración del asunto, sino en la impetuosidad de la mujer; así, don Arias reta a duelo a don Gutierre. El movimiento varonil, sin embargo, no se ha iniciado propiamente en don Arias, sino en doña Leonor. Poco a poco la escena va quedando vacía: sólo doña Leonor, encendida de rabia ante su frustrada venganza, queda en escena. La fuerza de su grito lleva una maldición que no tardará en cumplirse en su ofensor, pero también -y cuánto más terriblemente- en la inocente Mencía(155)

(155) Wardropper señala acertadamente que "la inocente Mencía, cuando se ve la obra a esta luz [de la maldición de Leonor], no ha sido más que un peón en una trágica partida de ajedrez jugada bajo la supervisión divina. Salvajemente, pero casi de manera incidental, es liquidada. Ella ha sido meramente un obstáculo para la debida unión de don Gutierre y la mujer a quien éste deshonró. El pathos consistió en el hecho de que ella es un obstáculo humano. Ella, aunque no sea en absoluto un personaje heroico, es una víctima trágica" (Wardropper 1976, p. 592).

Salta a la vista la diferencia en cuanto a la manera de entender el honor de ambos personajes. Mencía ni siquiera se atreve a tocar el punto del deshonor frente a su marido, en tanto que Leonor en una sala de palacio, ante todos, ventila el problema, hace aclaraciones y pide cuentas, sin fijarse en si el lugar y el momento son propicios a tales revelaciones. Su conducta sólo puede compararse a la de don Gutierre en el tercer acto -momentos, por otro lado, paralelos en más de un sentido-, cuando el hidalgo acude a quejarse del infante ante el rey (III, 1 y ss.), aunque por su desenfadado hablar de sus problemas de honor, la resuelta dama vaya más lejos que don Gutierre, al precisar la cualidad de su deshonor, el origen de él y el hecho de su inocencia.

Todos estos datos sobre el carácter de Leonor nos llevan a considerarla como un personaje con fuertes inclinaciones hacia la imitación de la conducta masculina. La obra, como hemos visto, presenta modelos de comportamiento de la mujer y del hombre (cfr. Supra, 1.1 , 1.2 , y 1.3.1). Dentro de esos supuestos, Leonor es un personaje extraño, en principio porque ella misma sustenta las reclamaciones y la defensa de su caso; por eso llega a concederse el rol de varón de su casa, y en consecuencia, actúa como tal: anda por la calle y por las salas de palacio, se enfrenta a su ofensor y le reclama su conducta y habla de su deshonor abiertamente, como ningún otro personaje -hombre o mujer- en la obra. Para ella, la magnitud de la ofensa recibida requiere un juicio sin ocultamiento y una averiguación improrrogable de cada uno de los elementos del caso expuestos claramente; si este procedimiento implica que tengan que ventilarse asuntos delicados ante terceros, ello deberá hacerse con decisión, puesto que lo que importa es deslindar la culpa y el compromiso de cada una de las partes, es decir, establecer la verdad.

Importa detenerse un poco en estos datos que nos arroja este personaje, a la luz -o a la sombra- de la conducta de las demás figuras. Como hemos podido observar, don Gutierre, apesadumbrado por el secreto de su deshonor, es incapaz de vislumbrar verdad alguna que no sea la de su propio deshonor; el per-

sonaje es víctima de las apariencias de la realidad, del engaño a los ojos, y a escondidas y con el temor de que sea conocida su afrenta, lleva a su esposa a un sacrificio inútil. Por otro lado, el infante, de espaldas a toda preocupación trascendente, vive el aquí y el ahora con la velocidad y la inconciencia de un animal; ninguna verdad le interesa descubrir, si no es la de su propia calidad masculina. El rey, el personaje indicado para buscar la luz y restablecer la fe en la vida social, resulta demasiado cobarde para luchar en contra de las pervertidas instituciones -la honra, la justicia, la ley del más fuerte, etc. (cfr. Supra, 2.5, 2.6 y 2.2)-, o demasiado débil para imponer -en el caso de que la tuviera- su idea de una sociedad más digna. Frente a estos derrotados personajes aparece Leonor como una resuelta y saludable figura que se opone a la cobardía, a la ocultación de la verdad y al silencio de los demás.

No resulta extraño, frente a lo dicho anteriormente sobre Leonor, los acentos heroicos y violentos con que se dirige al rey, en quien ve la dama un luchador valeroso y un paladín de la universalidad española; un rol, en fin, del rey guerrero:

Pedro, a quien llama el mundo Justiciero,
planeta soberano de Castilla,
a cuya luz se alumbra este hemisfero;
Júpiter español, cuya cuchilla (156),
rayos esgrime de templado acero,
cuando blandida al aire alumbra y brilla;
sangriento giro, que entre nubes de oro,
corta los cuellos de uno y otro moro:
Yo soy Leonor

(I, 609-617).

Uno no puede dejar de pensar en esta oposición de caracteres que se evidencia en la obra. Se le antoja al lector pensar en

(156) Nótese que el motivo de la cuchilla vuelve a aparecer poco después en el discurso de Leonor, ahora para referirse a don Gutierre, que "es hombre cuya cuchilla, / [...] sabrá no sufrir su agravio / ni a un infante de Castilla" (II, 809-812).

lo diferente que sería el rumbo de los hechos si el carácter de doña Leonor pudiera encontrarse en otros personajes, en don Gutierre, y sobre todo, en el rey. Por ese camino no puede negarse que doña Leonor, hasta este momento, encarna el rumbo no seguido por la obra, la alternativa que queda pendiente y que pudiera representar, así, una vía esperanzadora.

Pronto, sin embargo, las cosas cambian en el texto. El segundo acto presenta a doña Mencía asediada por el infante y temerosa de que el marido se entere del caso. Al final de esa jornada, doña Leonor tranquila y cortésmente dialoga con don Arias, quien le ofrece su mano para recompensarla por el daño que él le ha provocado. Doña Leonor, en forma sutil anula los supuestos de don Arias que lo han llevado a pedirle su mano:

Confieso que me quitasteis
un esposo a quien quería;
mas quizá la suerte mía
por ventura mejorasteis;
pues es mejor que sin vida,
sin opinión, sin honor
viva, que no sin amor,
de un marido aborrecida.
(II, 713-720).

y declara abiertamente su culpabilidad en la resolución del caso, un tanto para exculpar al caballero ("Yo tuve la culpa, yo / sólo me quejo de mí, / y de mi estrella". II, 721-724) y librarse de esta manera del compromiso que don Arias le ofrece. En ese diálogo es importante destacar la inusitada alusión de don Arias al adulterio de Mencía:

D. Arias [...] En mi vida he conocido
galán necio, escrupuloso,
y con extremo celoso,
que en llegando a ser marido,
no le castiguen los cielos.
Gutierre pudiera bien
decirlo, Leonor; pues quien
levantó tantos desvelos
de un hombre en la ajena casa,
extremos pudiera hacer
mayores, pues llega a ver
lo que en la propia le pasa
(II, 789-800).

Por un lado, la mención del caso nos muestra que, lejos de lo que don Gutierre piensa, las andadas del infante en la quinta para ver a Mencía han dejado de ser secreto para muchos, pues no sólo las conoce don Arias, fiel acompañante de don Enrique, sino también es posible que sepa de ellas doña Leonor. Pero por otra parte, es interesante observar la reacción de la dama ante tales habladurías, pues asoma en la respuesta de doña Leonor una exaltación de la honra, extraña, cuando menos, a la femineidad de la mujer que ha sufrido precisamente por el deshonor:

Señor don Arias, no quiero
escuchar lo que decís;
que os engañáis, o mentís.
Don Gutierre es caballero
que en todas las ocasiones,
con obrar, y con decir,
sabrás, vive Dios, cumplir
muy bien sus obligaciones;
y es hombre cuya cuchilla,
o cuyo consejo sabio,
sabrás no sufrir su agravio
ni a un infante de Castilla.
(II, 801-812).

En principio, la alusión no es a la ~~deshonra~~ de doña Mencía, sino al probable deshonor del hombre (157). Doña Leonor exalta la figura de don Gutierre y en ese retrato se dibuja el deber del caballero que no tolera la afrenta por ningún motivo; estos

(157) Doña Leonor habrá de anteponer el argumento de una sutil pero rigurosa lógica para declinar el ofrecimiento matrimonial del caballero; si antes don Gutierre presumió sin comprobarlo una infidelidad de la dama, al casarse ahora con don Arias, el antiguo pretendiente pensará que sus juicios tenían fundamento, que Leonor realmente lo traicionó en aquella ocasión. Y ella no podría aceptar que llegara a dudarse de su conducta; pero ante todo le importa la opinión: la de los demás al dar razón a Gutierre por romper su compromiso, la de Gutierre por concluir que no se equivocó al dejarla. El razonamiento está tan perfectamente sustentado según el criterio varonil, tan leve parece el peso en él de la honra femenina que el propio don Arias deberá admitir su derrota en la discusión, "pues en escuelas de honor, / arguyendo una mujer, / me convence" (II, 831-833).

rasgos de don Gutierre resultan de irónico efecto en ese momento, por cuanto la escena anterior nos ha presentado a un don Gutierre preso de la pasión de los celos, obnubilado por su deseo de venganza, enloquecido por la magnitud de un problema superior a sus fuerzas (II, 677-688).

También contrasta el retrato que hace doña Leonor del hidalgo con el comportamiento de éste mostrado en la escena anterior, pues la dama alude a que "don Gutierre [...] es hombre cuya cuchilla, / o cuyo consejo sabio, / sabrá no sufrir su agravio / ni a un infante de Castilla", cuando acabamos de ver que el pobre hombre se muestra incapaz de vengarse del infante y no puede, sino oblicuamente, hacer sentir a Enrique que lo sabe todo (II, 513 y ss.) o cuando nos percatamos de que la mención a la culpa del infante después desaparece de sus parlamentos sospechosamente.

La idea del hombre que proyectan las palabras de doña Leonor es, como se ve, la de un arquetipo, un ser superior sin asomo de cobardía, aun ante su señor, si es que éste le ha ofendido. Es un rol la imagen que Leonor tiene en su mente: un ser vigoroso, con clara visión de su valer, y a la vez, un discreto, "cuyo consejo sabio", en última instancia, ante una afrenta provocada por un superior, lo hará defenderse, seguramente como ella lo ha hecho, pidiendo cuentas claras en un juicio. La función del honor en esta idea del hombre es, por ello, de primerísima importancia y, en consecuencia, en la imagen del varón, como la piensa Leonor, se sobrepone la honra a cualquier otro valor, ante el vasallaje que debe a su señor, incluso. En estas palabras, la admiración de la recia mujer por la figura masculina ideal parece psicológicamente inquietante; uno puede argüir que tal exaltación se la dicta a la dama el amor que todavía conserva a don Gutierre. Pero entonces el recuerdo del primer parlamento de Mencía surge como comparación: allí, como hemos visto (cfr. Supra, 1.3.1), el arrobamiento erótico tiene suaves cualidades sinestésicas -el vuelo del caballo, las plumas, los colores, el movimiento, la primavera-, en tanto que en el parlamento en que Leonor responde a don Arias destacan aspectos,

digamos, idealizados del caballero: el deber ser, su "cuchilla", es decir, su carácter defensivo y su "consejo sabio". No es diferente la idea de Leonor de la acuñada por la ideología dominante (158).

De una u otra manera, ya sea que en esa imagen del hombre dada por doña Leonor intervenga o no el amor, lo cierto es que ya en este momento, después de que hemos visto la conducta varonil de esta mujer, uno no puede dejar de reconocer que la idea masculina tal como ella la delinea es el punto de referencia de su propia conducta, la que la lleva a actuar ante el rey con el desenfado de un caballero y la que, finalmente, le hace hablar del honor masculino como el valor más alto que pueda darle la sociedad a un individuo(159). En el final de su último parlamento, esta idea ya no sólo es de don Gutierre -del Gutierre que han forjado sus propias quimeras, es claro-, sino que ha pasado a ser, en una rápida metamorfosis, de ella misma: ante la indirecta alusión de don Arias al deshonor del hidalgo, ella se apresura a desacreditar sus suposiciones y a defender por sí misma el honor de Gutierre, como el mejor caballero lo haría ante un amigo, ante un "otro yo". El efecto de sus palabras es doblemente extraño, por cuanto sabemos que es don Gutierre quien le ha causado el deshonor que ahora padece:

Si pensáis vos que con esto
mis enojos aduláis,
muy mal, don Arias, pensáis:
y si la verdad confieso,
mucho perdisteis conmigo;
pues si fuerais noble vos,
no hablarades, vive Dios,
así de vuestro enemigo.
Y yo, aunque ofendida estoy,
y aunque la muerte le diera
con mis manos, si pudiera,
no le murmurara hoy
en el honor; y leal,

(158) Cfr. Maravall 1978, pp. 9-27.

(159) Cruickshank. (1981, p. 50) asienta que "en algunos respectos doña Leonor es una versión femenina de don Gutierre".

sabed, don Arias, que quien
una vez le quiso bien,
no se vengará en su mal.
(II, 813-828).

La presencia del honor femenino se esfuma, en tanto que se exalta la honra del varón, y con ello doña Leonor celebra las instituciones patriarcales establecidas. Sabemos que el honor es en esencia, una idea masculina (160), tanto que en ella se sacrifican otros rasgos de la mujer para subrayar sólo su aptitud para conservarse o no conservarse pura sexualmente. Uno esperaría, en consecuencia que, al menos, si una mujer habla del honor, lo hiciera en vista de su propia desgracia, desde el ángulo femenino. Doña Leonor, sobre todo, tendría mucho de qué quejarse a propósito del honor masculino; el hecho fortuito ha llevado a su pretendiente a romper con ella, causándole la deshonor de que se queja, con justicia, en el primer acto. Ella es inocente y el pretendiente sólo puede rechazarla por un personal y enfermizo sentimiento de la honra, pero no porque ella haya sido encontrada en falta. Y sin embargo esta extraña mujer se pone del lado del ofensor y demuestra también aceptar sin reparos un principio que le ha causado la "muerte" social (I, 1019-1020).

Por todas estas razones, doña Leonor tiene más en alto lugar el honor masculino que ningún personaje de varón en la obra, a tal grado que ella misma se sacrifica a él. En el final de la obra, estos datos son evidentes y espeluznantes; ella sabe que don Gutierre acaba de dar muerte a Mencía, sabe también que el pobre hombre ha rehusado volver a casarse, oponiendo a la orden de matrimonio dictada por el rey una a una todas las evidencias

(160) Frank P. Casa, para no dar sino un ejemplo al azar de esta idea, ya en este momento del todo evidente, afirma que, ya que la idea del honor tiene un carácter sexual, pues de alguna manera se estima que la mujer es infiel porque el marido es impotente, se evidencia en ello "the thought that a sense of honor is a constant among men" (Casa 1977, pp. 14 y 11). Puede consultarse también: Julian Pitt-Rivers "Honor y categoría social", y Julio Caro Baroja "Honor y vergüenza", ambos en J.G. Peristiany. El concepto del honor en la sociedad mediterránea, pp. 21-75 y 77-126, respectivamente.

que lo llevaron a matar a la primera esposa (161). A pesar de todo ello, doña Leonor concede dar la mano a don Gutierre (162), ni siquiera con recelo o temor, sino firme, conscientemente de que el sacrificio puede repetirse: el honor es una idea excelsa, casi sagrada, y poco importa el número de víctimas que cobre si ello redunda en la mayor gloria de la imagen masculina, sumum de toda idea de lo humano:

D.Gutierre [...]
 Mas mira, que va bañada [mi mano]
 en sangre, Leonor.
Da.Leonor No importa;
 que no me admira ni espanta.
D.Gutierre Mira que médico he sido
 de mi honra: no está olvidada
 la ciencia
 (III, 895-902).

De esta manera, doña Leonor avala con sus juicios, su gesto valeroso, con su propia vida, en fin, la pertinencia de la ley del honor, y con ella, la de todo el sistema cultural -social, sexual, aun político- que hizo posible ese código. Si en algún momento se pudo juzgar contestaría su resuelta actitud ante el rey, frente a don Gutierre y en contra de los intereses que crea la superioridad económica ("Pedí justicia, pero soy muy pobre; /quejéme dél, pero es muy poderoso", I, 665-666), todo ello termina por afirmar, más enfáticamente por cuanto quien lo sustenta en un carácter exaltado, la base ideológica del hidalgo del siglo XVII español. Cercana por un momento a Coquín, por su resuelta decisión de hablar claramente y de pugnar porque

(161) ¿Provocará la muerte de Mencía, también en Leonor, un deseo de ser sacrificada de manera similar a la primera esposa de Gutierre? ¿La mímesis conflictiva (Bandera 1982, pp. 53-56) habrá de ser entendida en la varonil mujer no sólo como deseo erótico de ocupar el lugar vacío, sino asimismo como pulsión al sacrificio?

(162) "Doña Leonor ha perseguido a don Gutierre con una implacabilidad que contrasta desfavorablemente con la simpática determinación de -por ejemplo- doña Marta en Marta la piadosa", asegura Cruickshank (1981, p. 51).

brille la verdad ante todos (Supra, 2.3), Leonor, sin embargo, carece del juicio independiente que el sentido común y la piedad conceden al criado. La vigorosa mujer se ha alejado ciertamente de la convencional conducta señalada al sexo femenino por la cultura patriarcal, el rol femenino, pero en manera alguna lo ha hecho para oponerse a los muros de esas instituciones, sino para lograr, al fin, el estado que ha deseado ardientemente, el matrimonio-sacrificio:

Cura con ella [la ciencia]
mi vida, en estando mala.
(III, 902-903).

2.7.2. Mencía y el rey.

A simple vista pareciera que poco hay de común entre ambos; uno representa el pináculo del poder político, en tanto que la otra es la servidora del orden familiar, como hemos destacado (cfr. Supra, 1.2 y 1.5). Los dos personajes, además, no llegan a conocerse; los propios problemas a que se enfrenta cada uno los mantienen lejanos uno del otro. Por obra de la bifurcación del relato (Supra, 2.4), también resultan figuras diferentes y alejadas, pues los acontecimientos los separan desde los primeros momentos (I, 13-26), cuando el rey deja a su hermano desmayado en manos del séquito, sin detenerse. El confinamiento de Mencía a su casa es otra razón por la que ambos no llegan a estar frente a frente.

Pero hay un acontecimiento que los une y que por desmesurado arroja una ráfaga de luz para que descubramos su similitud de trayectoria. Este hecho que se da en ambos con asombrosa exactitud --el temor a la daga esgrimida por quien ha de darles muerte-- es tan contundente, que provoca una inmediata reflexión sobre el significado del destino regio y de la pobre mujer encerrada en su casa. Ciertamente hay otros paralelismos que aparecen con mayor evidencia en el texto, que son sostenidos y reiterados por la trama misma: el de Gutierre y el rey, el de Leonor y Mencía, el de don Arias y don Enrique. El sentido de la

composición barroca, no obstante, alcanza a unir figuras heterogéneas, de suerte que lo diferente, por un dato revelado en común, viene a destacar, más allá de las diferencias aparentes, rasgos de su identidad latente.

Por vivir en el recinto cerrado de la casa, Mencía recibe y da connotaciones a ese territorio (Supra, 1.1). Lo mismo ocurre con el rey; su centro espacial es el alcázar, y es ahí donde propiamente adquiere todas las atribuciones monárquicas (Supra, 1.5 y 2.1.2). La mención a "las torres de Sevilla" adonde se apresura el rey a llegar indica la aspiración de don Pedro por alcanzar el sitio sagrado, sumo sacerdote de ese templo que irradia luz y que atrae desde lejos. Este deseo de ascensión de don Pedro, desde la vida terrenal y los peligros del camino, se corresponde con aquella oscilación de que hablábamos antes (Supra, 2.4.1.2 y 2.5) entre el rol del rey de comedia y los caracteres humanos del personaje. De una u otra manera, es evidente que don Pedro personifica a la monarquía de origen divino y que su aspiración a la altura, al menos en esta primera escena, revela una genuina, si no lograda --ahí está la inmediata crítica de don Arias a su conducta-- tendencia a ser un verdadero rey solar.

El vínculo de las torres del alcázar con don Pedro halla su correspondencia en el "desde las torres los vi" (I, 45) del parlamento de Mencía. También en ella se destaca reiteradamente la "altura" como elemento importante de su significado: es la "garza remontada" (cfr. Supra, 1.3.2) que se aleja de los apetitos del infante, es el "farol del cielo" de don Gutierre, fue también "una montaña de hielo" con la que chocaron los afectos del pretendiente, antes de que la dama se casara (I, 298). Y la especie de limbo en el que parece vivir hasta la llegada de don Enrique, de alguna manera también reitera los caracteres etéreos y de pureza de Mencía. Pero la relación que guardan el soberano y la mujer con las torres es diferente. Don Pedro en medio del camino aspira a la altura y quiere alcanzarla a toda costa. Mencía desciende desde ese limbo a la vida terrena, en donde muestra su incapacidad para enfrentar esa vida; es como un ángel al

que se ha obligado a vivir una existencia opuesta totalmente a su condición intocada.

Las imágenes solares también indican una similitud semántica entre Mencía y el monarca. Mencía y el rey encarnan, respectivamente, los valores más altos de la esfera familiar y la vida política, el honor y la encarnación de la monarquía absoluta. Acorde a estas ideas, el espacio los significa y los cerca. Mencía vive en un recinto que es un territorio intocable para los extraños, para los hombres de fuera. De igual manera, aunque por razones distintas, el soberano encuentra su centro en el espacio del alcázar que lo guarda y le preserva su cualidad institucional. Si las mujeres deben disfrazarse para salir a la calle, pues invaden un territorio prohibido, el rey en el texto muestra con su comportamiento que similares razones lo llevan a la utilización del disfraz para salir de palacio. El descampado, pues, para ambos, significa el peligro de perder la condición que representan: la honra, para la esposa; la excelencia y la institucionalidad, para el rey.

El territorio del rey es violado por los aceros de don Arias y don Gutierre (I, 983-992); don Pedro reacciona a este acto como soberano de ese espacio del que es guardián y sacerdote, castigando con la prisión a los culpables. Nuevamente los aceros vuelven a manifestarse ante él, pero ahora en descampado (cfr. Supra, 1.5.). Entonces, como uno más de los vasallos transeúntes, se enfrenta en lucha con ellos. La agresión de la "tropa de valientes" invade ahora la esfera privada, la persona física de don Pedro; de esa aventura sale ileso y triunfante el monarca. Sin embargo, es el segundo aviso, el segundo presagio que aparece al rey de su muerte. También, por esta nueva aparición de aceros en la trayectoria del soberano, podemos ver la vulnerabilidad de su persona, la facilidad con la que, en medio de la calle, el rey puede ser atacado por un azaroso puñal. El carácter sagrado del monarca, del que dudábamos más arriba (cfr. Supra, 2.6 y 2.2) es de nuevo desmentido por el texto.

La última vez que don Pedro se enfrenta a un "acero" es, como recordamos, en el tercer acto, cuando el personaje reacciona

desmesuradamente ante la vista de su mano ensangrentada; es entonces su hermano Enrique quien accidentalmente lo hiere, pero el efecto desmedido que causa este suceso nimio nos alerta sobre la suerte que correrá el soberano. Por otro lado, asimismo, el motivo de la mano ensangrentada es un nuevo dato que une la figura del rey al destino de la casa de don Gutierre, por cuanto el emblema marca la puerta del hidalgo como un escudo de armas ("trato en honor, y así pongo/ mi mano en sangre bañada/ a la puerta". III, 888-890. cfr. también Supra, 1.6.3); como si se quisiera subrayar de esta manera la influencia de la "mano" del rey en la suerte del hidalgo, pero también la mano ensangrentada en la puerta de la casa quizás adelante, si damos oído a todos estos nexos entre la sangre de Mencía y la del rey, la posterior muerte de don Pedro en Montiel que, curiosamente ocurrirá en descampado ("teatro de mil tragedias/ las montañas de Montiel").

Asimismo Mencía reacciona con sorpresa temerosa al ver invadida su esfera por el infante, pues ello supone un signo de deshonor familiar. La visión de la sangre derramada --sólo en la imaginación en el caso de Mencía-- que Mencía asocia con la daga que ve en la mano de su marido, a la vez que sirve para descubrir su sentimiento de culpa, revela una premonición de la muerte, como en el caso del rey. El mismo símbolo, esgrimido por el mismo agente --don Enrique-- causa en ambos igual reacción desmesurada y prefigura la muerte que seguramente habrá de ocurrir más tarde, y por obra del mismo actor --directa o indirectamente. Ambos también revelan en las escenas correspondientes, a la vez que su naturaleza "intocable", el riesgo, por esa misma razón, a que se debe enfrentar a cada momento la frágil vulnerabilidad de los valores que representan, el fácil blanco a las agresiones de "afuera" que ofrecen sus personas. Acorde a esta fragilidad, la conducta de ambos frente al peligro es parecida por su desmesura. Los dos, por último, cometen imprudencias; cegados por el temor y por el compromiso con el estado que les ha sido asignado --el reino, el papel de casada--, antes que obrar cuerdamente, precipitan lo que pretenden mejorar

a un fatal desenlace. Y esto porque, tanto Mencía como don Pedro son seres débiles, y el destino los pone en problemas que deben resolver y que resultan superiores a sus fuerzas.

Sin embargo, no se puede soslayar las diferencias entre ambos que me parecen fundamentales. En principio, Mencía no es la figura rectora de su casa (cfr. Supra, 1.2) ni, a pesar de sus imprudencias, es culpable de su muerte. El rey, por lo contrario, provoca de alguna manera su muerte, porque el compromiso del soberano con la justicia de su reino se ha puesto en tela de juicio, y porque los errores de un rey son asunto público que toca a toda la nación y a toda la sociedad. Si un soberano como el rey de comedia concentra en sí mismo las más diversas atribuciones y el sumo poder (cfr. Supra, 1.5 , 2.1.2 y 2.4.1), esa concentración le confiere la mayor importancia a sus actos, de tal manera que las imprudencias constituyen reales arbitrariedades y las injusticias, verdaderos malos ejemplos. Como hemos observado más arriba (Supra, 1.5 y 2.1.5), en El médico de su honra se concibe homólogos el ámbito familiar y el palacio, de manera que la estructura de poder es manifiesta también en el terreno conyugal. Esa homología no vuelve iguales, sin embargo, las dos instituciones, ni se sugiere con ello que los elementos de cada ámbito sean intercambiables. Mencía muere alejada del rey, y esto es sintomático de la enorme soledad del personaje, de su situación tristemente desvalida y de la irrelevancia de su muerte en medio de esos personajes que parecen disputarse valores por los que ella ha muerto, valores, en suma, sin importancia. Curiosamente, el rey no menciona el nombre de Mencía; al final de la obra alude a ella como "belleza imposible" y "belleza que no admite objeción" (III, 154, 172, y 176-177) al reprender al infante. Y más tarde ante don Gutierre:

que fué siempre su hermosura
una constante muralla,
de los vientos defendida
(III, 872-874).

Otra diferencia entre Mencía y don Pedro: ambos personajes mueren de manera violenta y en ambos la presencia -real o imaginada- de la culpabilidad provoca la idea de 'sacrificio', la concepción de la muerte necesaria para que el orden se pueda restablecer. Podemos decir que es necesario que muera don Pedro por la concatenación de errores cometidos; por ejercer el rol de la máxima autoridad a la que, en suma, debe pedírsele cuentas de lo ocurrido, por, en fin, ser el objeto de críticas a lo largo del texto (Supra, 2.1.2 , 2.1.3 , 2.3. y 2.4.1). Con su muerte, se habrá de purificar el aire viciado del reino y se ahuyentarán las voces inquietantes de la calle -el mundo social-; el sacrificio habrá de renovar el orden, por lo que, incluso desde el ángulo de la tensión de la obra, el acto traerá la distensión necesaria para que se generen de nuevo las fuerzas renovadoras.

Contrariamente, el sacrificio de Mencía resulta un acto sin objeto que a nadie beneficia: no sólo la locura de Gutierre es irreversible a pesar del sacrificio, sino que la mancha de la deshonra -la enfermedad que el médico quiso curar- ha crecido por obra de la sangre derramada. Así, la muerte de Mencía no es, propiamente hablando, un sacrificio restaurador, pues el rito terrible pierde su sentido en el contexto de un desenlace sin esperanza (163) y queda en la mente del espectador como un acto absurdo que revela el problema inquietante de una sociedad cruel, de una sociedad en donde Dios -para hablar de una idea que preocupaba a Calderón y a su tiempo- o su providencia, no aparece para señalar camino alguno de redención.

(163) Según Ruiz Ramón (1978a, p. 31), "en El médico de su honra el orden final es, en relación con el [orden] inicial, un falso orden".

2.7.3. Mencía: el sueño, el miedo y la culpa.

Es necesario reunir cuanto llevamos dicho de Mencía para trazar un perfil del personaje que tenga alguna coherencia. Hemos señalado cómo en su lucha por la honra (Supra, 2.1.5), la mujer es derrotada porque la empresa es superior a sus fuerzas (Supra, 2.4.3). Ella debe enfrentarse a tres peligros fundamentales: el que proviene del exterior, encarnado en el infante, el interior de la casa que representa el marido, y finalmente, quizá de mayor magnitud que los dos primeros, el representado por ella misma, a causa del temor que le impide llevar a buen fin los intentos de demostrar su inocencia. Hemos tocado anteriormente los dos primeros peligros en diversas secciones de esta segunda parte (Supra, los tres incisos de 1.3 y 2.1.3, 2.1.4 2.1.5, 2.7.1 y 2.7.2 , respectivamente); ahora conviene observar el desarrollo de este tercer impedimento de Mencía. Para ello es preciso dar un largo, pero necesario rodeo. Partiremos, primero, de la idea del sueño.

De su mundo plácido de la torre, Mencía desciende a recuperar su condición terrenal, de manera que el estado contemplativo es interrumpido por la voz de Jacinta que anuncia la entrada a la casa del peligro del mundo exterior. Habíamos destacado arriba (Supra, 1.4) cuánto revela esta irrupción un repentino despertar para el personaje. Y si nos acercamos a observar la trayectoria de Mencía, habremos de encontrarnos con la sintomática frecuencia con la que se da en ella la transición dormir-despertar.

Como sabemos, el sueño -y sus implicaciones- fue un tema que preocupó constantemente a Calderón de la Barca, al grado de aparecer con las significaciones más variadas a lo largo de su producción dramática. El motivo se destaca también en El médico de su honra, sólo que aquí el dramaturgo no desarrolla fundamentalmente ideas filosóficas sobre él, aunque sus implicaciones tocan problemas de ese diálogo que se entabla entre el individuo y la sociedad; en tal desarrollo, el sueño revela sus asociaciones con ideas terribles.

No es sólo Mencía quien despierta en escena; también el infante recorre ese trayecto del dormir a la vigilia. Don Enrique irrumpe desde su desmayo a la realidad presente, en donde encuentra la figura de Mencía como prolongación de sus ensoñaciones amorosas o como cristalización real de ellas. Al igual que Segismundo, el personaje no sabe qué territorio de la conciencia está pisando ahora, pues el dormir y el velar pierden en él sus límites ante la visión de la mujer amada. Mas contrariamente al príncipe polaco, el castellano rechaza el conocimiento que le dará la certidumbre de saber si duerme o está despierto:

Lo creo,
si esta dicha, por ser mía,
no se deshace en el viento,
pues consultando conmigo
estoy, si despierto sueño,
o si dormido discurro,
pues a un tiempo duermo y velo.
¿Pero para qué averiguo,
poniendo a mayores riesgos
la verdad?

(I, 160-169).

El término 'sueño', de esta manera, se asocia con la idea del amor, lo mismo que ha sucedido en el parlamento de Mencía (Supra, 1.3.1) poco antes. Ambos personajes parecen emerger de un sueño valorado como positivo; los encendidos acentos del bello parlamento de don Enrique lo confirman a cada momento. El movimiento del mundo social y las rencillas del político, tanto como los problemas del honor que traerá la sombra del marido, todo ello está ausente en la actitud del enamorado príncipe, que desea hacer perdurar por siempre el instante; ningún deseo de certidumbre, ninguna conciencia es más fuerte que la cercanía del cuerpo amado:

Nunca despierte,
si es verdad que agora duermo;
y nunca duerma en mi vida,
si es verdad que estoy despierto.
[...]
pues con saber que estoy donde
estás tú, vivo contento;
y así, ni tú que decirme,
ni yo que escucharte tengo

(I, 169-198).

Pero el contexto en el que caen estas palabras del infante anula la inocencia con que son pronunciadas. Sin presumirlo, su entrada en la casa ha provocado una alteración que ha hecho funcionar los primeros supuestos del código del honor (Supra, 1:1), y por ello, Mencía se ha incorporado ya al mundo de la vigilia y ha debido vestir su condición de esposa, asumir el honor que le cabe en tales circunstancias y, poniendo distancia entre ambos (Supra, 2.1.3), dejar de sentir ("ni para sentir soy mía", I, 139), para abrazar los imperativos del deber ser. Asimismo, el despertar verdadero tendrá para don Enrique, como antes para la amada, signos de una oposición a sus deseos; el acto de levantarse, como incorporación de su ser al mundo social, ocurre como una conmoción: el obstáculo a sus sentidos surge con la imagen de la institución familiar, la casa, cuyos muros se levantan ante sus ojos con la magnitud de "montes de celos" (Supra, 1.3.1). La ira del infante ante la frustración de sus sentimientos estalla violentamente en imágenes de fuego, de recuerdo de la caída, de muerte (I, 244-245). El matrimonio de Mencía revela signos letales ("pésames y parabienes/ de tu boda y de mi entierro", I, 251-252) por aparecer como término de la vitalidad del amor, aunque también sabemos que esta idea de la muerte no indica sólo un obstáculo metafórico a los sentimientos de don Enrique, sino que anuncia también el sacrificio para Mencía.

De esta manera, el sueño, de significado positivo para las pulsiones de los personajes, con reminiscencias de amor correspondido (Supra, 2.6) y de la armonía del yo con el universo ("pues es fuerza que sea gloria/ donde vive ángel tan bello", I, 189-190), parece un venero de paz para ambos, sobre todo si se compara con la cadena de atrocidades que habrá de seguir. El despertar, por lo contrario, trae signos de disolución -la pareja se deshace rápidamente ante el infante, y el amor es rechazado por Mencía- y de muerte. No es extraño, ante tales consideraciones, encontrar que los personajes de la obra evitan la complacencia en el soñar, por oposición al Enrique y la Mencía de estos momentos, que invadan la noche -espacio propicio al sueño- para proseguir en esas horas sus ansiosas búsquedas

diurnas de seres culpables y faltas que señalar, despierta la conciencia para vigilar y castigar, preservar, en última instancia, el reino de la vida despierta en la que brillan los muros de palacios y casas. El despertar, con todo, traerá para el infante un cambio de actitud, del enamoramiento a una soberbia no presentida en los parlamentos citados. Don Enrique ha recuperado, por la oposición que el obstáculo del matrimonio pone a sus apetencias, su rol de príncipe que debe señorear sobre los vasallos y que no habrá de abandonar en ningún momento (Supra, 2.1.3). La superioridad obtenida por la recuperación de su rol de señor le llevará a tomar ventaja de los inferiores e invadir un territorio ajeno y vedado; sus atributos serán el azor y la daga (Supra, 1.3.2 y 1.3.3).

Don Enrique se desliza, así, al mundo del que se mostró alejado y que, después, le señaló la oposición a sus deseos; el príncipe penetra al territorio de la vigilia de los otros y se vuelve a la amada para ofrecer de sí mismo una encarnación agresiva. Su inocencia se torna en malicia:

[(Ap. Mal reprimo
el dolor, cuando me animo
a no decir lo que callo.

[...]

pues él me ganó la dama
y yo le gané el caballo).]

(I, 488-494)

[(Ap. Con ocasión de la caza,
preso Gutierre, podré
ver esta tarde a Mencía.)]

(I, 1001-1003).

El personaje no volverá a citar el término sueño, ni se menciona que se hunda en él con la misma imprevisión; antes bien, es él propiamente quien habrá de iniciar la galería de imágenes del varón que despierta violentamente a la dormida (II, 45 y ss.), si no es que lo ha hecho antes, al ser introducido su cuerpo desmayado a casa de la contemplativa Mencía (I, 45 y ss., Supra, 1.3.1). La mujer sólo tiene para sí el escondite limitado de los sueños; luego que es amenazada en su propio territorio

por los fantasmas de afuera, se entrega a ese estado para evadir la realidad más llena de peligros cada vez y más incomprendible. Se hunde en ese letargo que la salva por unos instantes, después de que, como a una niña, la criada le canta para dormirla:

Jacinta. No cantes más [,Teodora], que parece
 que ya el sueño al alma infunde
 sosiego y descanso; y pues
 hallaron sus inquietudes
 en él sagrado, nosotras
 no la despertemos
 (II, 43-48).

Mas don Enrique ha entrado ya en el jardín a oscuras para perturbar a la dormida con la premura de sus apetitos; sus rasgos del cortesano sometido a la dama han desaparecido, y en su lugar, se enfatizan los del seductor de alcurnia que aprovecha la ocasión: "pues la ventura me falta,/ tiempo y lugar me aseguren" (II, 57-58). Pero la entrada subrepticia contamina su imagen de premoniciones de muerte ("que es quien me ha de dar la muerte", II, 115). Como sabemos, a este emisario de signos letales le sigue otro de iguales implicaciones al final del segundo acto: don Gutierre "mata la luz" y en la oscuridad despierta a Mencía para anunciarle "muerte a las luces, a las vidas muerte" (II, 978). Todavía allí, don Gutierre puede oscilar entre su rol de marido y el recién inventado de médico; más su siguiente irrupción en el escondite al que se ha retirado la esposa, lo presenta como un ser desconfiado de cada movimiento de ella, pesquisidor implacable de los secretos rincones de la casa para obtener la evidencia de infidelidad (III, 383 y ss.). Al ser cogida en falta, la dama cae sin sentido. El desmayo-sueño es un acto desesperado de huida, ante la magnitud del suceso; simplemente la dama es incapaz de enfrentar a Gutierre en el trance que la condena, y no puede sino cerrar la puerta de sí misma ante la imagen terrible de ese ser vengador. Instantes más tarde, cuando Mencía despierta del letargo, nos enteramos de que el recurso de esconderse tras el desmayo ha resultado infructuoso, pues la

imagen de la muerte se ha filtrado también allí, o bien se diría que la muerte parece brotar para ella también de ese espacio interior:

¿No vía (¿quién lo ignora?)
que en mi sangre bañada
moría, en rubias ondas anegada?
¡Ay Dios, este desmayo
fue de mi vida aquí mortal ensayo!
¡Qué ilusión! Por verdad lo dudo y creo.
(III, 439-444).

Mencía duda -como el infante al recuperarse de su desmayo-; se pregunta si son verdaderas las imágenes que acaba de ver, si ha soñado o ha sido real la presencia de Gutierre esgrimien- do de nuevo la daga ante su culpabilidad. Y es que los fantas- mas de los emisarios han llegado más allá de lo tolerable para un individuo; la invasión de la muerte en el sueño determina la pérdida de los límites entre el dormir y la vigilia. Igual- mente a la sobrevigilancia del rey, que se interna en las som- bras de la noche para indagar los pecados en su amplia variedad (Supra, 1.4 y 2.4.4), que acorrarla con sus preguntas a los vasallos en falta (Supra, 2.5) y se sirve de estratagemas para sorprender las declaraciones de los culpables, Gutierre inves- tiga, intenta sorprender in fraganti a la esposa, penetra intem- pestivamente en el último rincón de la casa para leer el papel escrito por ella e interroga a los criados para establecer la culpa de Mencía. En otro nivel, la invasión del mundo exterior en el espacio de la casa señalado más arriba (Supra, 1.2 , 1.6.2 y 1.6.3) halla eco en la irrupción de los presagios de muerte en la esfera del sueño de Mencía. Lo mismo que en la pa- reja de oposición casa-calle, los límites del dormir y la vida despierta se confunden en Mencía. Y el desarrollo metafórico de esa invasión del mundo de afuera se corresponde con los he- chos de la fábula: sin un objeto en el que descargar el golpe, después de la ininterrumpida cadena de pecados y búsqueda de culpables, saturada la trama de faltas que no logran ser cabal- mente castigadas, la sociedad, para preservarse de este

desorden, da por fin con la víctima propiciatoria. En este proceso, el auxilio cercano y el contacto directo deben desaparecer para indicar el carácter contaminado e impuro de la persona en cuestión. El rito del sacrificio debe suceder así, para que la sociedad y sus instituciones puedan recuperar el orden perdido, para que vuelvan a renacer (164). Mencía es exterminada, mas tal parece que también desaparece del mundo la capacidad del soñar.

* * *

Si algún sentimiento demuestra ser constante en el personaje de Mencía a lo largo de la obra, es el miedo. Ni el amor sentido por don Enrique, ni sus desesperados intentos de salvación pueden sobreponerse a este sentimiento paralizador de las facultades humanas. Es este un impulso represivo que, como se sabe, aprendemos a controlar a medida que maduramos; es necesario, por ello, abandonar los vínculos que nos unen a nuestra infancia para enfrentarnos con fortuna a él e inhibirlo. Con razón dice Don Quijote: "uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos" (165), pues el temor hace crecer en nosotros la magnitud de los riesgos y, por ello, al sentirnos en falta, las figuras de autoridad se convierten a nuestros ojos en verdaderos gigantes.

Mencía ha pasado -en un típico intercambio masculino- de la égida paterna a ser esposa de Gutierre. Incapaz de decidir su propio destino, es el padre, primero, quien le ordena el matrimonio con el hidalgo (I, 569-571). Incapaz, después, de una actitud que imponga la verdad de su conducta sobre las sospechas del marido, es sometida por éste a la reclusión, y más tarde,

(164) Según René Girard, para exorcizar la violencia y preservar la vida, se hace uso del rito de sacrificio; así, "la sangre [de la víctima] puede literalmente hacer ver que una única y misma instancia es a la vez lo que ensucia y lo que limpia, lo que hace impuro y lo que purifica, lo que empuja a los hombres a la rabia, a la demencia y la muerte, y también lo que los amansa, lo que les permite revivir" (Girard 1983, p.44). La Mencía de El médico de su honra, como el Clarín de La vida es sueño, constituyen claros ejemplos del phármakos (Bandera 1975, pp. 253-260).

(165) Quijote, I. 18, p. 220.

a un cambio de domicilio que, antes de alejarla del peligro, la acerca más a la fuente de la que deriva el castigo; por último, don Gutierre decide por ambos la muerte de ella. Esta carencia de ejercicio del libre albedrío, presente, como se ve, desde antes de que los hechos comiencen, va a tener enormes consecuencias en la conducta de Mencía, pues desde ese momento, pero también en el transcurso de los acontecimientos, la mujer muestra una personalidad sometida a las figuras masculinas, figuras de autoridad, que enfatiza su carácter de mujer-niña. El limbo del que desciende con inocencia, la asimilación al sueño, que la aleja de los problemas del mundo, el acto de ser dormida por el canto de las servidoras; todo ello son datos ciertos de una visión infantil de la vida, pero sobre todo, de una incapacidad para enfrentar los hechos directamente.

Y niña también es por su irrestricto respeto temeroso a la figura de autoridad; si bien Mencía puede en el primer acto dibujar un mohín de galanteo al celar a su marido (I, 514-515), poco después, ante la amenaza de los celos de éste, parece empequeñecerse y pierde todo control ante la daga esgrimida (II, 357-360). La esposa siente ante el marido una inferioridad que pudiéramos llamar enfermiza, de no ser porque el contexto de la cultura a la que pertenece ha dado muestras reiteradas de ese rol asumido siempre por la mujer; de ahí sus sentimientos de culpabilidad ante la imagen paterna, ese Super Yo tiránico que ve en don Gutierre (Supra, 2.4.3). El amor se inhibe por obra del miedo al castigo de la imagen poderosa, de suerte que el solo nombre del infante le provoca temor y aborrecimiento (III, 316-318). El miedo de que la relación amorosa anterior llegue a actualizarse anula en ella los mecanismos de defensa: no se atreve siquiera a plantear de viva voz su inocencia ante el esposo, sino, como una menor cogida en falta, se aturde por el terror y pierde la visión del riesgo que sus actos pueden representar ante los ojos del otro; sin saber qué hacer en situaciones críticas, escoge sin meditar uno de los caminos y acomete la realización de actos que luego se revelarían como imprudencias. Por el terror, también, desvía el enfrentamiento y la explicación

directos y opta por desarrollar estratagemas peligrosas y encubiertas. Su actuación no es sino una cadena de errores cometidos por una personalidad inmadura, pero ésa es una inmadurez propiciada por el mundo en que ha vivido, sobreprotegida por imágenes de autoridad, ajena al ajetreo social de la vida que transcurre fuera de la casa. En este sentido, la comparación establecida arriba entre ella y Leonor (Supra, 2.7.1) define con claridad a Mencía. Sin imágenes de autoridad, sin padre o hermanos que la defiendan, doña Leonor llega a interiorizar la figura del hombre que le hace falta: la mujer sale a la calle, entra en palacio y se dirige sin titubear al rey para acusar a un hombre que la ha deshonrado; poco después, se enfrenta al propio Gutierre para demostrarle que no tiene razón. Frente a este ser sin miedo que alcanza la temeridad de ofrecer la mano a un hombre que tiene la suya manchada de sangre, la temerosa doña Mencía muestra sus cualidades de debilidad que llegan a representarla como un ser inválido: lucha infructuosamente para establecer su verdad, inmóvil en su territorio, mas su capacidad resulta inferior a la magnitud de la empresa.

Acorde a este terror que la incapacita; sus parlamentos, y los de los demás personajes que la rodean, reproducen las variantes del temor. Una y otra vez el término y sus implicaciones se repiten para mostrarnos la inhibición por la que quedan anclados sus movimientos y su albedrío. El sobresalto que muestra ante la entrada de los cortesanos y don Enrique, al comienzo de la jornada primera (I, 75-76), vuelve a manifestarse en ella cuando el infante penetra en el jardín y la despierta, de suerte que el propio invasor declara los términos del miedo: "no te asustes", "no te turbes", "no te alteres", "no te disgustes" (II, 60-66) (166). Mencía, por su parte, insiste en el tema del miedo, de una manera casi obsesiva:

(166) Subrayo los términos que indican el temor y sus correlatos, a fin de destacar la insistencia del texto en el motivo.

y aun dicen
 que cuando [la garza] de todos huye,
 conoce al que ha de matarla;
 y así, antes de que con él luche,
 el temor la hace que tiemble,
 se estremezca, y se espeluce.
Así yo, viendo a tu Alteza,
quedé muda, absorta estuve,
conocí el riesgo, y temblé;
tuve miedo, y horror tuve:
 porque mi temor no ignore,
 porque mi espanto no dude,
 que es quien me ha de dar la muerte
 (II, 93-115).

El ritmo nervioso, intranquilo, es dado en el parlamento por las frases cortas y por la insistencia en un mismo motivo, como una pincelada que repite una y otra vez el rasgo para intensificar la validez del tema. La aparición del marido en momentos en que la mujer intenta desasirse de la violenta acometida de don Enrique añaden un nuevo sobresalto a los anteriores, de manera que las exclamaciones reiteran el terror: "¡Cielos!", "¡ay Dios!", "¡soy muerta!". Y Mencía concluye:

Si, inocente la mujer,
 no hay desdicha que no aguarde,
 ¡válgame Dios, que cobarde (167)
 culpada debe de ser!
 (II, 147-150).

Los acontecimientos inquietantes se encadenan uno tras otro. Mencía trata de "engañar con la verdad" a Gutierre para, entre tanto, hacer que Jacinta saque de casa al infante; la impertinencia de la acción provoca que el marido entre en la alcoba y encuentre la daga. La aparición del objeto esgrimido por Gutierre causa el pánico de la esposa que, sin juicio, como un animal amenazado, retrocede (II, 357-361). Y de nueva cuenta, al

(167) Corrijo constante, lectura de Jones, quien sigue la ed. de Madrid 1637, por el término cobarde, según Cruickshank (ed. Médico, v.1169 y nota), quien en este punto sigue la ed. de Vera Tassis (Madrid, 1686); vale la corrección por razones de sentido y de rima.

despertar por las voces del encubierto Gutierre, quien finge la imagen y la voz, vuelven a aparecer las exclamaciones de temor y los términos afines (II, 895-909). Presa del miedo, Mencía comete una nueva imprudencia al nombrar a don Enrique, cuando es el esposo quien la ha despertado desde las sombras de jardín. Por su parte, fuera de sí ante la comprobación clara de sus sospechas, Gutierre amenaza de muerte a Mencía sin hablar directamente de los hechos (II, 970-990). Los aceros de locura de los celos crecen en don Gutierre, al tiempo que se intensifica la invalidez de Mencía. Los caracteres tiránicos del señor herido en sus sentimientos, que se vuelve implacable y sobrevigilante ante la esposa, provocan en ella los rasgos de minusvalía aludidos arriba: don Gutierre, sin abandonar el doble sentido de sus palabras, lanza una acusación -cuya cláusula condicional remite lo dicho a un plano de posibilidad, pero por la exaltación con que está dicha, vincula la amenaza a la situación presente- en donde aparece la imagen de la oriada y la esclava asociada a Mencía:

Gutierre	[Si] llegar pudiera a tener...[celos] [...] no más que de una esclava, una criada por sombra imaginada [...] a pedazos sacara con mis manos el corazón, y luego envuelto en sangre, desatado en fuego, el corazón comiera a bocados, la sangre me bebiera, el alma le sacara, y el alma, ¡vive Dios!, despedazara si capaz de dolor el alma fuera. [...]
Mencía	Temor al alma ofreces [...] [[Ap.]] <u>Miedo, espanto, temor y horror tan fuerte,</u> <u>parasismos han sido de mi muerte</u> (II, 998-1026).

La mujer no acierta a entender el sentido de las palabras de su marido ("El sentido dudo [...]). Parece que celoso/ hablas

en dos sentidos", II, 990-992). Y es que en esta sociedad, el temor obliga a los hombres a prevenirse contra la palabra dicha que el viento divulga (Supra, 1.4). Y para un hombre con el honor en entredicho como Gutierre, la prevención por el discurso pronunciado crece, de manera que debe establecer para sí la nueva técnica a seguir por el médico: "la dieta/del silencio, que es guardar/ la boca, tener paciencia" (II, 654-656). El marido ultrajado no debe aludir siquiera a su deshonra frente a la culpada, ni mucho menos mostrar celos o hacerle ver que lo sabe todo,

que sentimientos, disgustos,
celos, agravios, sospechas
con la mujer; y más propia,
aun más que sanan enferman
(II, 667-670).

determinaciones que el hidalgo acaba por no cumplir, en lo que toca a no permitir que sus sentimientos se transparenten, como hemos mostrado arriba.

Es necesario, pues, no hablar del asunto frente a la acusada, con lo que se rompe el puente de entendimiento entre él y la esposa. El hidalgo, ya no más la imagen del marido, sino pesquisador de la culpa de la infidelidad, debe hacer su investigación prescindiendo de la mujer y sus palabras. Por otra parte, la inferioridad de la mujer en falta le impide tomar la delantera para plantear el asunto; es necesario dejar que el marido hable primero. La espera del discurso de Gutierre la siembra de desazón; pero su desesperación crece al observar que cuando el esposo pronuncia las palabras, esta comunicación resulta un ambiguo lenguaje que no explica cuanto sucede y que desvía tocar el tema; si bien el discurso de Gutierre proyecta una amenaza terrible para ella por la fuerza con que es proferido, por otro lado, se llena de apartes, de puntos suspensivos, de dobles sentidos que le niegan a ella su entrada en la conversación. Indudablemente ambos personajes quieren saber lo que sucede en verdad, pero se quedan, por las razones diversas de cada uno,

sin atreverse a pronunciar las palabras que los habrían de salvar. Don Gutierre espera ver evidencias -él no quiere oir argumentos ("y aunque escuché/satisfacciones..." I, 922-923)-; pero de tal tipo que lleguen a hacer desaparecer los fantasmas de su mente ("hombres como yo/ no ven; basta que imaginèn,/ que sospechen, que prevengan", III, 79-81); Gutierre espera quizá un hecho milagroso que le arranque la locura que ha hecho presa de él. Mencía espera oir explicaciones que la enteren de lo que pasa en la mente enferma de su marido; sin embargo, ella sabe en su fuero interno que es considerada culpable por Gutierre (III, 284-312), y en este estado de cosas, también sabe que nada cabe hacer, puesto que los actos emprendidos por ella han demostrado ante el marido su culpabilidad. También para ella, sólo una situación del todo milagrosa podría salvarla del castigo.

Gutierre suprime la palabra recta de su conversación e impone la norma de no aludir a la falta de Mencía; de esta manera, invalida las tentativas de expresión de la mujer y cierra las puertas a toda comunicación con ella. Pero, ¿no ha aparecido esta falta de entendimiento en el texto? ¿no es esta menguada relación de palabra algo que se reitera en distintos niveles en El médico de su honra? Las prevenciones de don Diego ante la crítica emitida por don Arias al rey, los temores de Mencía a las palabras dichas, el riesgo sentido por don Gutierre de expresarse libremente, las continuas llamadas al silencio y el sigilo del infante y Jacinta, que son órdenes estrictas del rey a Gutierre y Leonor, las alusiones continuas al viento hechas por los personajes, temerosos de que sus palabras sean divulgadas por él (Supra, 1.4 passim); todo ello descubre la atmósfera opresiva en la que viven estos seres privados de la libertad de hablar.

De acuerdo a esta generalizada privación de la palabra, en consecuencia, hemos de traer a cuento la función del rey, donador supremo del lenguaje, pero denegador de él por distintas vías. El miedo que ha dejado turbados y mudos a los pretendientes ante la aparición del soberano, que "pocas palabras gasta"

(I, 561), es también la causa de la confusión de Ludovico por "la humildad que trae/ consigo un pobre oficial,/ para que con reyes hable" (III, 623-625). El efecto de tal superioridad alcanza proporciones enfermizas en la palabra de Gutierre, como hemos visto (Supra, 2.5), pues don Pedro paulatinamente suprime el discurso del vasallo en una relación padre-hijo que pronto se convierte en vínculo de dominio. La función psicológica de "identificación con el agresor", tal como la ha descrito Anna Freud (168), se cumple en don Gutierre con exactitud: como mecanismo de defensa ante el agresor que señorea sobre el discurso de Gutierre, éste realiza una introyección de su figura, es decir, se comporta como el rey (Supra, 2.1.4 y 2.1.5); a este primer paso sucede el siguiente: el hidalgo proyecta en otro la agresión sufrida, es decir, suprime el discurso de la esposa. El temor experimentado ante el enojo del rey (I, 825 y ss.) se corresponde con el miedo que provoca él mismo en la mujer en falta, causa de la inhibición de su capacidad de hablar: Mencía no debe quizá aludir a su inocencia, aunque tampoco se atreve a hacerlo por el temor. La mujer intenta, por último, y ya que la palabra del marido no aclara lo que ocurre, mencionar los celos; pero tal imprudencia acarrea la aparición de la ira encendida de Gutierre, lo que sume a la esposa en un espanto tal, que sólo puede, débilmente, musitar en un aparte su terror ante la muerte próxima (II, 1025-1026).

Mencía, por último, intenta escribir una carta, no para Gutierre a fin de explicarle su inocencia, sino para don Enrique, en la que le pide que no se vaya. A medida que crece el temor en la mujer, crece también de grado la imprudencia de los actos que ejecuta. Antes de terminar la redacción de la carta, Gutierre, que ha entrado hasta ese secreto lugar para cerciorarse de que la mujer es culpable, arrebatada de sus manos el papel, como un último acto de escudriñar un discurso no expresado

(168) Anna Freud 1984, pp. 121-134.

oralmente, pero también, como última actuación de anular en su esposa toda comunicación. El hidalgo, en el mismo papel, reescribe otra misiva que deja a Mencía, en la que le anuncia que ha de morir. Al dejarle escrita la sentencia de muerte, además, don Gutierre rehúsa dar la cara a Mencía, a fin de privarla de toda explicación de sí mismo, aunque también, para quitarle a ella la oportunidad última de expresar su verdad. La negación del parentesco con la reo, conferida por la asunción de otros roles, contribuye también a poner distancia entre don Gutierre y la condenada a muerte: don Gutierre trae a Ludovico a la casa para que desangre a la esposa; en esta transferencia de funciones, el hidalgo se preserva del contacto con la mujer deshonrada, a quien rehúye enfrentar y aproximarse en el acto último de relación entre ambos. Despide criados y abandona en la casa vacía a este ser "enfermo" e impuro (169).

Al despertar del desmayo al que ya ha llevado el terror de verse descubierta, Mencía lee el papel e intenta pedir ayuda infructuosamente. Otra vez como un animal acorralado, lucha por evadirse del lugar, ya sin mencionar el problema de su inocencia, ni las estratagemas torpes de que se ha valido. Los términos de su parlamento repiten el "temor funesto", la "turbación", la "pena" y las "quejas en vano"; a ello se unen las imágenes de claustrofobia ante la muerte inminente (III, 448-459).

* * *

¿Es Mencía culpable de su muerte o no lo es? Hoy por hoy, la mayoría de los calderonistas se inclina por dar una respuesta afirmativa. Veremos a continuación algunos ejemplos de este tipo de crítica. Bruce W. Wardropper asienta que

[169] Alejado de la casa por órdenes de su señor, Coquín, como se sabe, guarda vínculos estrechos con la condenada: él también ha "enfermado" de hipocondría. La "contaminación" semántica por obra de la enfermedad entre el criado y la señora, y no atribuida en el texto a ningún otro personaje de la historia, vuelve a unir a estos dos seres (Supra, 2.3).

Despite her protestations of innocence Mencía may have been justly punished -in terms of poetic justice- for her mental infidelity. In placing her husband's honor above her love for the Prince, she does all that is humanly possible to safeguard her marriage; she uses her free will to chose the right course. Yet in her somnolent welcoming of don Enrique in what she assumes to be his illicit entry into her house, may she not be guilty of adultery in the heart (Mathew, v. 28)?(170).

Por su parte, J.H. Parker argumenta que

Mencía is certainly imprudent in several reactions: for example, near the denouement where she writes to Enrique not to be absent himself lest his departure throw aspersion on her honor: or close to the beginning of the play when she begs Enrique not to leave her house lest his leaving injure his health and when she issues a kind of invitation to Enrique to return to hear her excuse for having married don Gutierre [...] Unconsciously guilty or not, the seventeenth century code of honor (at least as we draw our information from the Comedia) required an even apparent stain to be cleansed with blood, and Mencía dies bloody death. Is this, however tragedy?(171).

Thomas A. O'Connor también afirma que Mencía es culpable de adulterio en su inconsciente; además, es uno de los personajes clave del juego entre la prudencia y la imprudencia que se da en el texto; Mencía, entonces, es culpable también por las imprudencias que su conducta siembra a lo largo de la obra. O'Connor termina diciendo:

The ample opportunities of the second act in which Mencía could have shown prudence are crowned with the final fatal jewel -the letter. When she accepts Jacinta's advice to write to the infante, Mencía commits her final indiscretion which seals her fate. After Gutierre breaks in and seizes the letter, causing Mencía to faint, it is most curious that, upon regaining consciousness, she should awaken imagining Gutierre to be about to kill her. This is very curious because she says: "no me juzgues culpada:/ el cielo sabe que inocente muero!" (III, 433-434). But is this true? Does she not imagine her punishment because she is indeed guilty? Has not her imagination toyed with her sense of justice and retribution? It should be pointed out that all through the second act Mencía has shown duplicity [por el amor que conserva al infante y por su sentido del honor], imprudence and a two-faced attitude toward her responsibility [...] She has been caught in her own trap; she could not balance herself on that difficult tightrope of honor (172).

(170) Wardropper, ed. Médico, p. 498. Los subrayados son siempre míos.

(171) J.H. Parker 1973, pp. 317-318.

(172) O'Connor 1973, pp. 317-318.

Por su parte A. E. Sloman, a pesar de iniciar su estudio disculpando la conducta de Mencía ("She did not know how act with such a husband in such age", p. 19), termina por reconocer su imprudencia en un poco claro razonamiento:

It is clear too that he [Calderón de la Barca] disapproves of the vilianny of Enrique, the severity of the king, the imprudence of Mencía and Leonor and the slander of [don] Arias. The whole society presented here is one whose moral values are confused, and the consequences are necessarily tragic. Calderón's play is a vigorous criticism of the code of honour (Sloman 1969, p. 58) (173).

Por último, Frank P. Casa en un inteligente, aunque espeluznante ensayo, defiende los valores de quienes matan a sus mujeres por causa del honor en el teatro de Calderón. El honor no es otra cosa que la integridad del hombre, por eso el wife-killer es un personaje heroico y no un criminal, pues con extremo dolor debe matar a su esposa en aras de un principio más alto que implica el exterminio de ella:

Gutierre is a man of honor, not a criminal. He tries to avoid the inevitable by seeking judicial relief and makes no decisive move unless he is forced to do so [...] But when the voluntary separation is no longer possible, when his wife compromises herself, when the offending party is inviolable; when the highest authority in the land cannot give him any relief, Gutierre takes the only step open to him. For the sake of his dignity and integrity, he sacrifices his wife. I used the word "sacrifice" purposefully. There is no indication that the killing of Mencía is brought about by sadism or excessive brutality or even perversion (174).

Resumiendo las ideas anteriores, podemos decir que la crítica que juzga culpable a Mencía toma en cuenta los siguientes datos: a) el código del honor de la época; b) la razón de la justicia poética (175); c) porque psicológicamente -es decir, en

(173) "Calderón gives greater weight to the point [de que Mencía se delata cuando es despertada por la entrada nocturna de Gutierre] in order to insist on Mencía's imprudence" y "Mencía must bear some responsibility for the tragedy which follows" (Ibid., p. 29)

(174) Casa 1977, pp. 17-18.

(175) Cfr. el concepto de justicia poética utilizado por A. Parker (1976, pp. 334 y ss.) y después usado por otros investigadores (Dunn 1965, p. 40 y Wardropper ed. Médico, p. 498).

su inconsciente- Mencía aún ama al infante y por eso comete imprudencias; y d) porque la serie de imprudencias la hacen mercedora de morir.

Respecto al primer punto, el que destaca al código del honor de la época tal como lo presenta la Comedia, poco puede añadirse pues la crítica ha deslindado el problema de los principios de la honra, en la sociedad y en los dramas de honor (176). Sabemos que la literatura suele servirse de asuntos y costumbres de la vida cotidiana, pero también ha resultado evidente en los últimos años que la literatura los reconstruye, los enfatiza o los soslaya a fin de destacar, por medio de ellos, contenidos completamente nuevos y con particularidades que no necesariamente se cumplieron en la vida social con tal exactitud. A Calderón, qué duda cabe, le preocupó enormemente el problema del honor, de manera que lo hizo aparecer como centro de sus reflexiones, fundamentalmente en tres obras. Por más que su opinión de la honra puede ser similar en ellas, cada una presenta el tema de manera diferente. Tan vicioso resulta, pues, traer a cuento las costumbres del siglo XVII y volverlas causa eficiente de la inocencia o culpabilidad de un personaje, como derivar de las ideas de Lope en Los comendadores de Córdoba, por ejemplo, la razón por la cual se debe condenar a Mencía. Ambas -la historia social y las otras obras que tratan el tema- constituyen datos extrasis-temáticos, extratextuales; ambas fuentes pueden dar mucha luz sobre el texto para que entendamos los supuestos en que se basa don Gutierre para acallar sus celos al actuar, pero no nos dan la explicación de por qué se niega a oír las disculpas de la culpable. Para conocer las razones de su comportamiento, en uno y otro caso, debemos indagar en el propio texto, pues es allí donde se generan los significados de cada elemento, donde los varios niveles de organización de la obra dan a cada motivo su contenido por el contexto en el que aparece, donde, en última instancia, se encuentran los datos para la interpretación del

(176) Cfr. C.A. Jones 1958, pp. 199-210 y Jones ed. Médico, pp. X-XVI.

texto. Luego de haber dado con ese significado, entonces sí, cuánto puede iluminarnos la historia social y las costumbres, el conocimiento de los otros textos que presentan el tema, y también, lo que nos muestran las ciencias sociales y el psicoanálisis.

Como he demostrado arriba, Mencía presiente el peligro que implica la entrada del infante en su casa desde el primer momento. El miedo que muestra tan reiteradamente a lo largo de su trayectoria no lo provoca sino la inferioridad en la que se hunde por sentirse culpada, por más que sepa que es inocente de infidelidad. El amor que seguramente sintió por don Enrique, y que muestra tener tanta importancia para su yo interior en las primeras escenas, frente a fuerza tan poderosa como el miedo -al castigo en abstracto; después, a la muerte-, cede y termina por inhibirse: desde la aparición de la daga en manos de su marido, Mencía ya no es otra cosa que el temblor del miedo, aunado a un sentimiento de soledad, pues nadie habrá cerca de ella para ayudarla. En tanto que Leonor, a pesar de ser una mujer igualmente sola y sin hombre (Supra, 2.7.1.), es asistida y protegida por don Arias, quien llega a explicar su inocencia en momento oportuno y ante las personas indicadas para avalar la verdad de sus palabras, Mencía se encuentra sin ayuda alguna en su empresa de demostrar su inocencia, pero también impedida por el miedo y por la inferioridad sentida ante esa figura masculina que parece empequeñecerla cada vez más, al grado de resultar irrelevante y nimia cualquier tentativa de defensa. Como José K., la esposa de Gutierre siente de tal manera poderosa la culpa, que su personalidad queda paralizada por el terror al castigo. La presión de esa figura temible que la acosa ya no es sólo exterior: el enemigo ha penetrado en ella para castigarla y anular sus intentos de salvación; su muerte es obra de Gutierre, pero también de un monstruoso Supero Yo que termina por ofrecerla al sacrificio. Asimismo, Mencía es un ser social; el texto nos ha dado los datos: ha sido criada en un medio lejano del exterior, sometida a la voluntad de los hombres que la infantiliza y le impide el libre uso de su albedrío, rodeada de

criadas que la asisten y le cantan, en un marco de vida que le impide enfrentar los problemas, pues tal parece que en casa todo se le resuelve. En el momento en el que debe probar sus fuerzas, por ello, es evidente su incapacidad, imputable sólo a esa cultura y esa sociedad que la ha sobreprotegido, únicamente para dejarla sola después frente a la muerte.

Por otra parte, es preciso distinguir la causa eficiente que determina la realización de un acto, de conductas que puedan meramente ayudar u obstaculizar su cumplimiento; Mencía comete una serie de imprudencias, cierto; pero eso no significa que esas imprudencias constituyan la causa eficiente de su muerte. Si se compara la suerte que le cabe a doña Leonor al final con la que se nos muestra en el fin de Mencía, tendremos que aceptar, cuando menos, una incongruencia. ¿Por qué la estratagema de hacer huir a don Arias no se castiga igualmente? Pero Leonor no sólo no es castigada -¿censurada si? No lo parece-, sino que es premiada con el matrimonio que ella siempre deseó.

Desde otro punto de vista, es preciso reconocer la ceguera de don Gutierre, pues el hidalgo se niega dos veces a no querer ver las pruebas de las dos mujeres consideradas, por él, adúlteras (Supra, 2.4.3). El hidalgo sólo se atiene a los fantasmas que crea su propia imaginación:

que hombres como yo
no ven; basta que imaginen,
que sospechen, que prevengan,
que recelen, que adivinen,
que... no sé cómo lo diga;
(III, 79-83).

Si bien las imprudencias de Mencía ayudan a crearle la certeza de su culpabilidad, Gutierre nunca pretende ir más allá de las evidencias circunstanciales, no encara la conversación directa con la esposa ni se sirve de otra ayuda que la de su encendida y enferma fantasía. Gutierre no es ya una persona cuerda, sino un pobre hombre encerrado en su delirio de celos y enloquecido por la obsesión del honor. Esta es realmente la causa eficiente que conduce a Mencía a su muerte.

En cuanto a la noción de justicia poética, aplicada por A. Parker a la comedia nueva, el razonamiento no acaba de convencer. Por un lado, Parker asienta que la idea no significa "castigo adecuado al crimen", sino "modificación de la justicia debida a motivos artísticos"(177). El lector se pregunta si en verdad hay ese divorcio de que habla Parker entre la justicia del texto y la de la sociedad. ¿Realmente son tan diferentes en su aplicación ambos conceptos? Uno más bien se inclinaría a pensar, conociendo cómo se ha desarrollado ésta a lo largo de la historia, que quizá la justicia en un texto artístico pudiera ser más completa que en la realidad cotidiana, pues qué duda cabe que parte de la atracción que ejercen sobre nosotros ciertas obras lo constituye el poder comprobar que hay un mundo en donde sí se implanta la equidad. El término justicia poética pudiera dar luz a una comedia, tal vez, pero en una obra como la nuestra, en donde los hechos son tan terribles, resulta peligroso asentar una justicia del texto diferente a la que concebimos en la vida. Nuestra obra no es clara en cuanto a la distribución de premios y castigos, es verdad. Pero una lectura atenta muestra ciertos datos insoslayables; hechos que evidencian -por sus cualidades enfáticas o por su contraste con otros hechos similares, o ya por su frecuencia- una valoración, una idea de justicia. Si una obra como El médico de su honratiende a la búsqueda de una concepción universal de lo justo, y nosotros hacemos diferencia entre ese concepto del texto y lo justo entendido como valor, muy probablemente restamos fuerza a las ideas que el dramaturgo nos quiere expresar.

Si pasamos a otro de los puntos anotados antes, y consideramos a Mencía culpable porque ella misma muestra su falta con repetidas "traiciones del inconsciente", iremos más lejos que don Gutierre, pues él, en realidad, estaba persuadido de que su esposa le había sido infiel y nosotros sabemos que no fue así. La mujer hace lo que está a su alcance, lo que le permiten sus

(177) A. Parker 1976, p. 366 y n. 11. v. la interesante discusión sobre la justicia poética parkeriana en Pring-Mill 1968, pp. 360-413.

fuerzas y su carácter para convencer de que ella es inocente; pero no sólo falla, sino por su condición de persona inexperta, ayuda a precipitar lo sucesos a un fin desgraciado. Parte del encanto del personaje está, precisamente, en el hallazgo de Calderón de pintarla temerosa, incapaz y en manera alguna tan pura como la quería la mentalidad del XVII -y el propio don Gutierre. Tal vez Calderón ya no creía tanto en el rol tradicional femenino de la casada impoluta, tal como se muestra en la Laurencia de Fuenteovejuna. Mencía es vencida en su lucha por demostrar la pureza, fundamentalmente porque la pureza absoluta no es de este mundo. Don Gutierre, en su loca idea de la honra (Supra, 2.4.3), piensa que tal concepto de la mujer es posible, pero esa construcción sólo vive en el pensamiento teórico; en esa esfera honrada será posible la imagen virginal, pero no podrá nunca encarnar en mujer terrenal alguna. Calderón traza en Mencía una figura que se debate entre el mundo teórico del deber ser, al que aspira, y la vida terrenal que le toca vivir, con sus debilidades, sus imprudencias -más conmovedoras cuanto más grandes-, y también con sus secretos deseos por el infante (178). Semejante oscilación es otra característica que acerca al personaje con el rey, pues como el soberano, Mencía vive escindida entre el rol -de la mujer perfecta- y sus debilidades humanas. El dramaturgo parece señalar con ello, no sólo que una conducta de inspiración absoluta es imposible entre los hombres, sino que la búsqueda de una categoría de perfección llega a sembrar al mundo de injusticias cuando ese camino se aparta tanto de lo humano, que implica inmolaciones y sacrificios. Quizá sea ésa la raíz del mal

(178) No voy a detenerme a discutir aquí el problema, para mí harto evidente ya, de la inocencia de Mencía en cuanto al adulterio. Consigno simplemente los datos que ofrece el texto para reconstruirla: el "inocente pierdo/ mi honor" de doña Leonor (I, 1011-1012) se corresponde a "el cielo sabe que inocente muero" (III, 434) de Mencía. Si juzgamos inocente a Leonor, también debemos hacerlo con Mencía, y con cuanta mayor evidencia de ello, puesto que presenciamos lo ocurrido a ésta, en tanto que los hechos de la otra nos son narrados. El texto se cuida de reiterar la calificación de inocencia a la conducta de Mencía por boca de Ludovico, de Coquín y del rey, así como por el propio desarrollo de los hechos que hemos interpretado en este trabajo.

de una sociedad como la que se nos ofrece en El médico de su honra: la aspiración febril de absolutos, por un lado, y el envilecimiento de las relaciones humanas, por el otro, a causa de esa locura.

La figura de Coquín, como hemos establecido (Supra, 2.3), resulta de primera importancia dentro de esta visión de Mencía que sustentamos. No se puede afirmar que el personaje tiene una función determinante dentro de la estructura del relato, pues su rol de criado lo confina a un sitio de segundo orden dentro de los acontecimientos, y su misión de "informador" resulta irrelevante en los hechos: no sólo llega tarde para advertir al rey del crimen, sino después de que Ludovico lo ha hecho. No obstante, desde el nivel de la significación general, su figura cobra las proporciones de portavoz del dramaturgo; en el momento de contar su versión de los hechos al monarca, sus palabras adquieren acentos distintos a su condición mostrada al comienzo: en él se destaca la verdad de lo ocurrido, el juicio sobre la culpabilidad que le cabe a Gutierre por su locura, y sobre todo, la declaración de la inocencia de la pobre mujer. Por último, la reiteración de sus similitudes con la esposa del hidalgo vuelve a ambos solidarios: criado y "esclava" se identifican al final por obra de la apartada soledad de cada uno. Sustentadores ambos de los acontecimientos -ella como el objeto de sacrificio de la larga y sostenida búsqueda de un culpable, el criado como pararrayos a la envilecida ley del honor-, las dos figuras parecen acercarse en el tercer acto a causa de la piedad de Coquín por Mencía. Parece débil esa unión; pero, por otra parte, eso es lo que Calderón de la Barca ha hecho en nosotros: provocar desde el principio nuestra piadosa simpatía por la inocente. Este sentimiento es la semilla que hace crecer ramificaciones de sentido de un lenguaje vivo, y enredadas lianas de relaciones entre objetos, espacios y personajes.

2.8. Conclusiones finales.

Al revisar las ideas sobre el honor, y la responsabilidad que les cabe a la mujer y al hombre en ello, han surgido como telón de fondo de esas apreciaciones los requerimientos del deber ser, que imponen sobre las relaciones sociales modelos ideales del esposo y la esposa, de la masculinidad y la feminidad, de la justicia y de la actitud del sistema social en casos de deshonor, de las concepciones espaciales; en fin, del matrimonio y la pareja derivadas de tales modelos. En todo ello se logra dibujar la aspiración de los hombres a una sociedad ideal, con idealizados roles de conducta, conformados en un código que deja de lado la visión humana y piadosa de la existencia.

Por otra parte, la obra está sembrada de actos que se visualizan como errores o culpas, lo que provoca que se ponga en movimiento toda una suerte de aclaraciones y procesos judiciales; de esta manera, la fábula se convierte en una cadena, ininterrumpida de principio a fin, de actos considerados culpables que aguardan su sanción: Leonor, Mencía, Gutierre, don Arias, y el infante, cada uno por su lado, son tenidos por culpables, y por último, el propio soberano también va acumulando imprudencias, de manera que, al final, el mandato a Gutierre de que se case con Leonor, constituye el eslabón postrero de su cadena de errores. Podrá observarse, si se contemplan los hechos desde este ángulo, a qué grado la culpa resulta vinculada a la idea del vivir que sustentan los personajes, hasta qué punto la vigilancia se asimila a su propia existencia para prevenirlos de cometer los mínimos errores y en qué lugar de la conciencia han colocado estos seres el ideal del deber ser; todo ello se traduce en una sobrevigilancia que los hace vivir aterrados por la sospecha y por la prevención de que sus secretos sentimientos sean descubiertos. La espontaneidad se ve inhibida en ellos, de tal forma que sus vidas no serán sino una constante batalla, nunca ganada, por alcanzar esferas ideales. Así, por un lado sometidos a la presión del deber ser, y por el otro, sintiendo en el propio cuerpo la fatalidad de los impulsos que los llenan

de conciencia de culpa, los personajes sólo pueden vivir en las apariencias y en la ocultación de sus pulsiones, entendidas entonces como errores, torpezas, culpas.

A través de estas ideas de vigilancia extrema, de necesidad de expiación por las faltas cometidas, de preeminencia absoluta del deber, es evidente el poder del Super Yo ejercido en la sociedad representada. Y no es sólo que el Yo ideal se muestre en los personajes más fuerte que la capacidad de gozo (el Ello) o la reflexión sobre la necesidad de perdón (el Yo), sino que, acorde al dominio de los juicios imperativos en los caracteres, el desarrollo de la fábula se hace eco de la presión del Super Yo, de manera que la trama misma anula o expulsa las figuras que se asocian con el placer de vivir y con el natural sentimiento de piedad. Coquín, la imagen que proyecta señales de perdón, llega tarde para obtener la ayuda para la víctima, y sus razones, al final, no son tomadas en cuenta a la hora en que se imparte la justicia del caso. Sobre los personajes que constituyen la fuente del erotismo, una de ellas, Mencía, es liquidada, y don Enrique, reprobada su conducta, es alejado sintomáticamente de los hechos en las últimas escenas. En la fábula, así, también acaba por imponerse el señorío del Super Yo sobre las capacidades más humanas, aunque este triste triunfo sobre las fuerzas disolventes no llegue a convencernos de la razón de la ejemplaridad. El "soy quien soy" ('soy lo que debiera ser') revela, por su miserable victoria, la cabal contradicción de sus supuestos.

La obligatoriedad del deber genera asimismo tal deslizamiento de los roles familiares (marido-esposa, hermano mayor-hermano menor, pretendiente-novia) hacia imperativos éticos, que los vuelve verdaderos roles sociales; no es ya el amor y el cariño familiar lo que une a estas figuras, sino el vínculo que se entabla entre un señor y un servidor, regido por modelos de conducta registrados por esa sociedad. El superior puede también echar mano de otros recursos para asegurar su dominio psicológico; así, roles originalmente dados por una relación familiar (hermano mayor-hermano menor, marido-esposa) o por un vínculo

que se acerca a ello (pretendiente-novia), son pronto desplazados, y en su lugar se asumen los de otro rol familiar, los de padre-hijo, de indudables connotaciones de dominio en una sociedad patriarcal, de manera que la figura poderosa vuelve a centrar los atributos del deber ético y se convierte en la encarnación del Super Yo. Esta transformación, suficientemente documentada por el psicoanálisis, aparece en nuestro texto de manera reiterada, al punto de que las figuras de poder (el monarca y don Gutierre), antes que fuentes de la sabiduría y del perdón, como pudieran ser vistas desde la visión de un Yo en equilibrio con las otras potencialidades, manifiestan claros rasgos de una pervertida idea del dominio: su asimilación a la oscuridad, la degradación del espacio que pisan, la complicidad en un hecho criminal, el irrestricto sentido de autoridad, la paranoia y la locura, los evidencian como seres tiránicos, enfermos por la necesidad de preservar el cumplimiento del deber: ser, carentes de toda idea del perdón para quien lo merece.

Gutierre presenta verdaderos signos de una disolución de la personalidad por obra de la alternativa asunción de roles. Originalmente marido y padre clemente ante su esposa, sus presentimientos y las imprudencias de ésta lo conducen a apartarse poco a poco de la mujer, a negar sus sentimientos por ella y a investirse de los caracteres de padre tiránico, y más tarde, de médico. A la vez que los imperativos de castigo a la culpable crecen en él, se agudizan ante el rey sus cualidades de hijo en falta, alternativamente culpable y culpador -frente a Mencía-, primogénito de esa terrible fuente de poder.

Pero aún otros acontecimientos presentan otra cara de su yo dividido: al ofrecerle la pía al infante, al apropiarse de la daga una y otra vez y por obra de la repetición que hace de las acciones del agresor, llega a mimetizar esa figura enemiga, al punto de convertirse, al fin, en enemigo de su propia esposa, extraño a la casa original -la "quinta de placer"- de la que se aparta para vivir en otra, azotada por los vientos que presagian la violencia y la muerte.

En este sentido, no cabe duda de que Leonor y Coquín

plantean una variedad distinta del problema de los roles. Leonor abandona la imagen convencional de la mujer -debilidad, sometimiento al varón, reclusión- pero no para vivir una existencia más propia y más libre, sino para abrazar otra -la que ella juzga masculina y valiosa- que resulta tan convencional como la que abandona. Si este camino pudo parecer valeroso y ejemplar por momentos, termina por mostrar la coartada de unos móviles espurios: doña Leonor consigue su objetivo de casarse con Gutierre, atada por fin al yugo del que pareció huir.

En cuanto a Coquín, el rol dramático y social del criado, impuesto por la tradición de la Comedia nueva, es enfrentado por él tan directamente, que en esa confrontación se descubre lo que realmente ha llegado a ser la figura del donaire: una máscara que minimiza cuanto de contestatario pudo hacer evidente ese espacio alejado de los valores de la nobleza, en donde pudo haber cabido la burla del propio señor, la conciencia de sus amos cuando no la tenían y la risa restauradora. Pero ya que la comicidad, el alejamiento de la nobleza y la burla de los amos han sido asimilados por ideas que celebran los valores sociales establecidos, es preciso, para garantizar al dramaturgo una verdadera constestación, sustraer la figura del criado de ese mundo polifacético y risueño que ha disuelto toda oposición, suprimir su miedo a la autoridad -presentado también en las primeras escenas de nuestra obra-, hacerle abandonar incluso su risa, a fin de enfatizar la seriedad de sus declaraciones; acrecentar, por último, la fuerza de su conciencia -opuesta ya a la de su señor- para que podamos contemplar desde su espacio la catástrofe ocurrida y determinemos, por el sumario de acontecimientos que narra al rey, quién resulta responsable de ella.

Junto a esta alternativa continua de roles en las figuras, los esquemas de relación de los personajes han hecho asomar otros dos formaciones, antagónicas entre sí, de orden amoroso y familiar: la pareja y el triángulo amoroso. En este punto, debemos observar cuánto de la lucha entre la norma social y las secretas pulsiones se da en esa tensión entre el esquema de dos y el de tres personajes: a cada momento es rota la formación

bimembre -cuyos imperativos la han convertido, de vínculo amoroso en cristalización del deber ser- por obra del tercer personaje, cuya inmediatez instaura una fuerte relación no sólo con la amada, sino con el rival, a la vez espejo suyo y obstáculo. Y resulta por demás paradójico que esta organización bimembre, exaltada como ideal de la sociedad, se muestre tan débil, que sea desecha a las primeras acometidas del exterior.

Como había señalado Lope de Vega en El caballero de Olmedo, el amor es unión de dos voluntades:

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor
(I, 1-4)(179): ...

lo que permite, a causa de esa mutua conformidad, que las puertas estén cerradas para cualquier "otro" que intente penetrar al recinto del amor. Mas en una relación establecida por otros imperativos, de la cual existe además el antecedente de una relación amorosa entre Ella y un El original -relación correspondida en cuanto a sentimientos-, habrá siempre el peligro de que esa puerta se abra -por "las guardas de las criadas"-, empujada por la pasión del antiguo pretendiente, ahora rival insatisfecho. El matrimonio de Gutierre y Mencía se ha constituido no sólo sobre las bases del no amor ("tuve amor, y tengo honor")(180),

(179) Recuérdese también la escena a manera de tribunal del amor cortés que nos ofrece Lope en Fuenteovejuna (I, 275-444), en donde las ideas platónicas del amor como armonía de dos albedríos lo eleva a esferas celestes.

(180) En A secreto agravio..., doña Leonor también establece la asociación amor vs matrimonio (y vs honor):

Hasta las aras, amor,
te acompañé, aquí te quedas,
porque atreverte no puedas
a las aras del honor.
(I, 504-507).

sino que ha sido establecido por una voluntad ajena a uno de los contrayentes (datos que se cuida de dejar claros el propio texto: I, 569-571. v. Supra, 2.7.3).

Así, si bien, por un lado, se alude a una pareja en donde el amor halla correspondencia (Enrique y Mencía), y en la que se recoge la tradición cortesana de la libre elección amorosa, por el otro se establece el imperativo de la pareja matrimonial, en el cual no puede encontrarse reciprocidad. El dramaturgo destaca signos negativos de esta última, cuando se basa en supuestos espurios; el triángulo, de esta manera, es el resultado de un matrimonio anómalo y la insatisfacción de los antiguos amantes habra de conducir, a don Enrique, a asaltar el espacio conyugal, y a Mencía, a realizar actos imprudentes; todo ello habrá de resolverse en un desenlace funesto.

Pero en El médico de su honra no es el amor lo que le interesa investigar al dramaturgo en un primer término, aunque es posible rastrear la huella de ese sentimiento en el texto. Es la perversión de que se contaminan el amor y otros afectos lo que parece preocupar a Calderón de la Barca. Y en ese proceso degenerativo los imperativos sociales tienen un papel de enorme importancia, pues adulteran el significado original de los sentimientos. En este sentido no parece que debamos de dudar de la sinceridad de las declaraciones de Gutierre a Mencía; sólo que el proceso en el que se desarrollan los celos del personaje, junto a su exagerada idea del deber ser, dan pronto en una transformación sentimental por la que la necesidad de castigar a la culpable termina por señorear, de suerte que la esposa se convierte en una enemiga, en un miembro enfermo que necesita ser amputado de su cuerpo. Lo que resta de la pareja conyugal, por último, es el mandato cumplido de una voluntad superior, el marido, de manera que el vínculo sufre el cambio previsto por obra del principio de autoridad, en el que un señor acaba por imponerse sobre un servidor, de la misma manera que ha ocurrido en las relaciones sociales representadas en la obra.

La relación de dominio es también causa eficiente en la fábula de El médico de su honra, si observamos que el honor de

Mencía queda en entredicho por la soberbia conducta del príncipe, frente a quien la mujer aparece indefensa; asimismo, la superioridad --económica, pero también de rango, a lo que parece-- del "poderoso" Gutierre provoca que Leonor quede burlada sin esperanza de satisfacción. Y el hecho de la superioridad del agresor se vuelve a plantear como la razón que impide al hidalgo reaccionar contra el infante. La injusticia perpetrada por el hombre de linaje es un hecho que se repite en la obra de una manera que puede parecer asordinada, atemperada por la fuerza de la relación marido-esposa destacada en un primer plano, aunque la reiteración permite intuir una mayor relevancia a causa de su encadenamiento. Si a esto se agrega el hecho de la falta de cabal equidad en la sentencia en los tres casos --ni Mencía ni Gutierre hallan verdadera satisfacción por la deshonra recibida por el infante, y la boda de Leonor constituye un triste pago a su demanda--, la injusticia habrá de parecer mayor a causa de la impunidad del agresor de linaje.

El motivo de la injusticia cometida por hombres de superior alcurnia era ya bien conocido por el público del teatro del XVII, como lo muestran Peribáñez, Fuenteovejuna y El alcalde de Zalamea; sólo que el tema se resuelve allí de manera que ni el monarca ni, mucho menos, la institución de la monarquía resultaban involucrados en la censura; contrariamente a esos ejemplos(181),

(181) Naturalmente, hemos hecho abstracción aquí de otra imagen lopesca del rey que se lleva la reprobación del Fénix, y de la que es ejemplo el voluble y vengativo don Juan de Portugal de El duque de Viseo. No hemos querido insinuar una diferencia ideológica y sistemática entre Lope y Calderón, sino servirnos de unos ejemplos para una comparación, útil a fin de captar la intención del don Pedro calderoniano. Recuérdese también cuánto ha destacado Frances Exum los rasgos paranoicos y exaltados del don Pedro de Lope de Vega, no sólo en la obra fuente de la nuestra, sino en La niña de plata, Lo cierto por lo dudoso, La carbonera, El rey don Pedro en Madrid y Los Ramírez de Arellano (cfr. Exum 1974, pp. 76-178 passim).

nuestro texto va más allá de esta imagen alentadora, pues el rey queda enredado en este entramado de culpas y castigos, de manera que se hace visible en su representación la responsabilidad que cabe por la falta de un verdadero sentido de equidad. Si bien una lectura poco atenta puede hacer pensar que don Pedro cumple con los supuestos de su investidura institucional --atención a los menesterosos, vigilancia constante del reino, fuente de las leyes y empeñoso y severo tribunal de justicia, etc.--, una observación más detenida de su comportamiento nos ha descubierto señales ciertas de perversión de su idea del poder. Aun es probable que la concentración de todos los atributos y todos los ministerios políticos del reino en su persona pueda encontrarse en otra figura real con rasgos más positivos que los de don Pedro, y pudiera resultar que su celo por guardar estrecha vigilancia de sus dominios llegara a integrar una imagen real del todo positiva. Acaso también la representación de Super Yo que adquiere ante los demás fuera una particularidad aneja a la idea de la monarquía que sustenta don Pedro. Pero basta que contrastemos esos rasgos tal como los presenta El médico de su honra, con los que muestran otras figuras reales, para que podamos ver la enorme diferencia destacada por los enfáticos caracteres de don Pedro el Cruel. Si comparamos, por ejemplo, a éste con la imagen de los Reyes Católicos de Fuenteovejuna, se habrá de reconocer cómo Lope los presenta al final, además de triunfadores en su lucha contra las fuerzas políticas equivocadas, a manera de piadosas figuras en las que encarna el Bien, como un San José y una Virgen redivivos. Estos rasgos están por completo ausentes en la configuración de nuestro soberano. Otro tanto puede ocurrir si la comparación se hace entre éste y el don Juan II de El caballero de Olmedo del mismo Fénix: aquí se muestra al monarca alejado convenientemente de los enredos amorosos de los protagonistas, aunque en el momento en que se hace pública la muerte de don Alonso, la figura real aparece al punto para imponer la justicia. Cuando Lope presentó la figura real exageradamente inmiscuida en asuntos particulares, pudo pensarse

que sus cualidades institucionales se debilitaban (182), y cuando, como en el caso de El villano en su rincón, el rey iba más allá y se introducía en el propio territorio de un vasallo, lo hacía para responder a una provocación de Juan Labrador, a fin de convencerlo de que nadie puede sustraerse a las leyes sociales y políticas del reino (183).

Todo lo anterior subraya la activa y constante intromisión del don Pedro calderoniano en hechos que, ya se ve, podían ser considerados fuera de la jurisdicción de las funciones reales por otras mentes de la época. Y esta voluntaria y exagerada intromisión, que lleva más allá de lo permisible la necesidad real de vigilancia, sirve a Calderón de la Barca para destacar, de nuevo, en don Pedro su paranoico celo por guardar el reino, pero sobre todo, lo muestra como un gobernante en donde confluyen los mecanismos de control y poder que hemos descubierto en los diversos niveles de relación que presenta la obra (184).

El propio dramaturgo, para no citar sino unos ejemplos elegidos de memoria, había dibujado figuras positivas de monarcas por cuyo medio nos deja asomarnos al tipo de soberano que consideraba valioso: en el plano sociopolítico, es indudable la aceptación

(182) *Ibid.*, pp. 81 *passim*, en donde Exum, al analizar al rey de La niña de plata, destaca que don Pedro "is also diminishing his stature by choosing, as a man, to participate directly in the enredo".

(183) Otra diferencia entre don Pedro y otro tipo de soberanos es la que sugiere la lectura de "La discreción de don Lope de Almeida" de E. M. Wilson (1951, pp. 2-3); Calderón, según el crítico británico, presenta al monarca de A secreto agravio... distante de los hechos honor-deshonor, de tal manera que don Sebastián "no hace el tradicional papel real como los Reyes Católicos en Fuenteovejuna, Enrique III en Peribáñez, Felipe II en El alcalde de Zalamea o aun Pedro el Cruel en El médico de su honra. Estos soberanos representan la justicia; hacen legales los, técnicamente ilegales, actos de venganza que tienen que juzgar. Don Sebastián también representa la justicia, pero él oye meramente un relato verbal de una venganza y no intenta declararla legal".

(184) Para José Gaos (1983, p. 292) en la idea social hay una evolución "amplia y honda, universal y radical, de la relación entre las vidas privada y pública todas: la privada va siendo invadida y absorbida por la pública, hasta la extinción, en el totalitarismo, cuya definición más exacta podría ser ésta: la vida toda es del orden público, político del Estado: éste tiene el derecho de regir hasta la intimidad del alma o la conciencia, los pensamientos, sentimientos y movimientos psíquicos todos". Agradezco al Prof. Serafín González la cita. Subrayados del autor.

de Felipe II --nada menos-- como juez clemente, distante de los hechos, pero allegado a ellos en momentos en que es necesaria su presencia, tal como se presenta en El alcalde de Zalamea. El rey Basilio, por otra parte, pudo haberse equivocado al negar el libre albedrío de Segismundo en La vida es sueño, pero a él habrá de sucederle un hombre que ha aprendido a controlar sus impulsos a través del natural uso de su criterio. Se abre así un horizonte esperanzador para el trono: Segismundo se ha revelado también como príncipe piadoso que sacrifica sus personales rencores para ofrecer el perdón del daño recibido. Desde el punto de vista de una moral más trascendente, Calderón nos ha dejado el retrato de un príncipe cuyo sacrificio por su país se convierte en fuente de bienes para Portugal; el martirio del don Fernando de El príncipe constante asimila conceptos de un cristianismo esencial con los de alta nobleza, de manera que el personaje se sustrae incluso a la idea del héroe para acceder a la de sacrificio fecundo.

De una manera u otra, en los casos referidos es indudable la posición de los autores --y del propio Calderón de la Barca-- frente a estas encarnaciones positivas del soberano. No hay vacilación de parte de los espectadores para identificar a esos personajes con el Bien de una manera inmediata. El caso del don Pedro de nuestro texto ya no resulta tan fácil de ser calificado por nosotros. Y es esta ambigüedad en la valoración de su conducta lo que debe observarse como un dato a tener en cuenta: si la crítica ha oscilado entre la palabra justiciero y la de cruel para sancionar los hechos del rey, ello significa una deliberada falta de claridad por parte del dramaturgo; no una carencia de juicio sobre su personaje, sino una idea sugerida de que el rey no acaba de llenar los supuestos de un monarca positivo, por exceso o por carencia. Si no queremos admitir los rasgos destacados arriba de Pedro el Cruel, no podemos, tampoco, quedarnos en la comodidad de la imagen de un soberano cabalmente justo. Y eso resulta, cuando menos, inquietante para la visión ideológica de un monarca absoluto.

Mas junto a estas notas extraídas de la caracterización de don Pedro, es necesario traer a cuento otras, puestas de relieve a lo largo de este trabajo, que nos muestran una asordinada, pero sostenida oposición a la figura real. Hemos destacado arriba una doble vía en la que corre la trama; la segunda de ellas --la de la relación rey-infante (185)-- ha mostrado la filiación de Enrique y don Arias más allá de lo que permite suponer el vínculo entre príncipe y cortesano. En el tercer acto, la reordenación a que somete los acontecimientos anteriores el destierro obligado del infante, muestra un desarrollo sembrado de sucesos relevantes: las censuras de don Arias en la primera escena de la obra se encadenan con el acto de la herida en la mano del rey, y esos hechos dan lugar a una toma de partido del privado por don Enrique, a quien acompaña en su exilio. A esto sigue la determinación del rey de perseguir al hermano, lo que conducirá al combate cuerpo a cuerpo entre ambos, en el que don Pedro habrá de perder la vida. Así, a la vez que se construyen las secuencias de una segunda trama, paralela a la de don Gutierre, se integra un bando opuesto al monarca que tiende a resolverse en la anulación del poder de don Pedro. Un hecho tan pueril como el acto de herir involuntariamente a don Pedro sirve para que el infante se aleje de él y reúna --quizá sólo en la mente perturbada del monarca en ese momento-- las fuerzas de sus allegados en un partido contrario a don Pedro. El mismo suceso irrelevante descubre en el rey un pánico insospechado a ser agredido, una conciencia de culpa por no sabemos qué faltas cometidas, que lo conducen, al reponerse del miedo, a perseguir

(185) A punto de terminar la redacción de este trabajo, me llega un artículo de Francisco de Blas ("El paralelismo: estructura y lenguaje en *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes*, 37: 1985, núm. 2, pp. 209-224), en el que leo: "Calderón [en *El médico*] establece dos tramas de forma que el conflicto del honor pueda ser representado en su vertiente pública (o política) y en su vertiente privada (o amorosa) [...] La primera la protagaoniza el rey y la segunda la pareja Gutierre-Mencia" (p. 212).

a Enrique, consciente entonces de haber sido descubierto por él en el momento de haber perdido la compostura debida a su representación.

El movimiento de la acción en la intriga secundaria, asimismo, integra las censuras y las observaciones negativas hechas al monarca, de suerte que las quejas de don Arias, tanto como las de Coquín, los ataques de los valientes al rey --que dejan al descubierto la vulnerabilidad de su persona--, y sobre todo, las voces ("a vuestro enojo ya/ versos en Sevilla se hacen") que cantan las desgracias del monarca --visualizando los hechos desde la preferencia por el infante ("su pesadumbre y su ausencia/ quiera Dios que pare en bien")-- van a integrar una organizada crítica a don Pedro el Cruel. En el nivel de la fábula, así como en el del propio carácter de don Enrique, la herida del rey resulta tener un mínimo peso por la ausencia de premeditación del infante; que el hecho provoque la formación de un bando contrario a la Corona es algo no planeado por Enrique, sino una derivación de la actitud del soberano, quien resulta, por obra de su paranoia, el iniciador de una absurda guerra civil.

* * *

La sociedad que presenta Calderón en El médico de su honra está regida por los impertivos del silencio, el miedo y el sigilo. La conciencia de culpa hace aparecer presagios funestos que crecen paulatinamente y llenan de prevención a los personajes, quienes para preservarse, se esconden o se internan en la oscuridad. Si uno se detiene a observarlos, habrá de descubrir la ceguera en la que viven, ausentes de la luz de la verdadera razón: Gutierre, sin conciencia ya, obedece la orden de una voluntad superior que no acierta tampoco, como la de él mismo, a descubrir la verdad, pero que impone torpemente su mandato. Mencía, sin alcanzar las razones de su marido, y sin que se le haya permitido la defensa, muere en un acto ciego, absurdo e inútil. Leonor, sin lograr ver el peligro que pueda aguardarle, se

entrega ciegamente a un monstruoso convenio. El rey, satisfecho por haber concluido por fin el caso, marcha como ciego a su muerte. El público sabe que el causante de la cadena de fatalidades, el ciego don Enrique, quien sólo puede atender el llamado de sus impulsos, aguarda para ejercer una justicia, ciega también, en el hermano y coronarse como nuevo monarca de Castilla. El pesimismo de Calderón llega a límites intolerables de amargura, pues no ofrece salida alguna para esta sociedad degradada, en donde seres ciegos caminan y tropiezan sin poder alcanzar la luz. Es éste un mundo sin esperanza, pues el horizonte no se ofrece al reino ni a los destinos individuales como instancia restauradora. Así, la imagen que acude una y otra vez a la mente del espectador es la de un infierno al que se le ha negado toda resurrección.

Los personajes claman inútilmente para pedir ayuda al cielo ante la muerte inminente, para suplicar un rayo celeste que haga concluir una vida de sufrimientos, de la misma manera que han pedido, sin recibir cabal satisfacción, justicia y ayuda a la máxima autoridad terrenal. Dios está ausente en esta sociedad retratada por un escritor cristiano. No hay señal alguna de su conmiseración para estas criaturas, pues la fuerza del crucifijo pendiente de la cama de Mencía sólo podrá dar a ella la salvación, y resulta irrelevante como signo de perdón a los demás personajes. El llamado que Eusebio siente en su propia carne, la redención de don Fernando, después de los castigos sufridos en su cuerpo, el encuentro de Cipriano con la infinita piedad divina, nada de esto aparece siquiera mencionado en nuestra obra; la Divina Providencia ha dado la espalda a estos seres violentos y ciegos.

La visión de una sociedad sin Dios ha llevado a investigadores como Peter N. Dunn a ver El médico de su honra --y en general el drama de honor calderoniano-- como una suerte de mundo absurdo regido por el culto del Dios honor; los personajes se han olvidado del Dios verdadero para erigir temerariamente a una deidad terrenal una religión en su forma más pervertida(186).

(186) Dunn 1965, pp. 24-60. La idea había sido señalada anteriormente por E.M. Wilson 1951, pp. 1-10.

La idea resulta atractiva y pertinente, y pudiera, además, extenderse el análisis a autos sacramentales como El pintor de su deshonra calderoniano, en donde el perdón al adulterio metafórico cierra la obra; así se habrían de vincular las ideas teológicas del Calderón cristiano con la visión de la sociedad profana de El médico.

Sin embargo, parte de la extraña fascinación que ejerce este texto es su fatalidad sin remedio, su amarga visión de un mundo sin salida que ha sacrificado lo mejor de sí mismo en aras de una loca idea sobre las apariencias. El dramaturgo hunde en un infierno social a sus personajes, pero esa anulación atroz significa, por un lado, un total rechazo de ese tipo de sociedad y de sus instituciones, y por el otro, la urgente necesidad del cambio para este mundo degradado. La catarsis a la que nos somete el escritor, introduciéndonos en un universo desesperante como el de El médico, nos lleva por reflejo condicionado a buscar la inmediata salida, a pugnar por encontrar la luz.

Y esa luz puede brotar de Dios, pero puede venir de otra parte. En uno u otro sentido, la tan aludida idea del dogmatismo calderoniano no ha llegado aquí siquiera a sugerir que la vía de salida debe ser la única del cristianismo que él profesaba ardentemente. Habrá que agradecer al escritor católico tamaña generosidad; ello salva a su texto para nuestro tiempo: muestra un arte privado de dogmatismo que, sin embargo, sirve a la causa de denunciar una sociedad dogmática.

Unas palabras, por último, sobre la visión sustentada en este trabajo. No se me oculta que la filiación al tiempo que me ha tocado vivir puede haber conducido a una mirada que sobreinterpreta a El médico de su honra. Quizá las ideas que circulan en el aire de mi época me hayan llevado a elegir ciertos temas y ciertos enfoques más ligados al contexto presente que a los supuestos ideológicos del siglo XVII. La prevención

al principio irrestricto a la autoridad, el peligro del poder concentrado en una sola persona, la observación de espacios cotidianos que se vuelven sagrados y el análisis de las formas que reviste el deber ser sobre otras capacidades humanas generadoras de una sociedad más justa; todo ello son conceptos que han ido madurando en la mente de los hombres desde que, quizá, éstos se plantearon como problema la vida en sociedad. ¿Fue tan clara como se presenta en este trabajo la problemática social para Calderón? Francamente, debo decir que no lo sé, pero en la obra se exponen hechos, se hacen alusiones y surgen metafóricas que he puesto dentro de un marco contestatario.

Y El médico de su honra, según mi opinión, ha resistido esa lectura sin sufrir una alteración ostensible en el significado, establecido ya por la orientación de una larga serie de investigadores eminentes. Mi trabajo ha llevado un poco más allá las ideas y sugerencias de otros críticos y ha tratado de sistematizar en una línea de pensamiento esos datos, uniéndolos con otros extraídos por mi propia investigación. Si es posible presumir una actitud crítica del dramaturgo ante el mundo representado en la obra, era pertinente aclarar hasta qué punto esa crítica puede extenderse a otros campos (el político, el psicológico, por ejemplo) y hasta dónde llega la oposición, de manera que pueda ser tomada como verdadera denuncia. Los datos de la investigación, por tanto, pueden haber sido llevados a la sobreinterpretación, pero esos datos, de cualquier manera, son hechos, parlamentos, alusiones que muestran una visión nada complaciente del mundo representado.

He intuido una fuerza insoslayable en la obra, con la que hechos e ideas se encadenan en El médico de su honra, y he concluido que ese vigoroso encadenamiento mostraba una decidida oposición a la sociedad del XVII. Si no pude desasirme de mi tiempo, he creído, por otra parte, que en resumidas cuentas ésa era la mejor manera de leer a Calderón que yo podía ofrecer; por tales motivos este trabajo podrá acaso ser blanco fácil de la misma crítica dirigida al maestro Alexander Parker: "le

jugement de Parker est celui du vingtième siècle" (187).

(187) Las palabras son de A.L. Constandse (Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca, Amsterdam, 1951) a propósito de las ideas de A.A. Parker ("Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", Arbor 1949, núms. 43-44, p. 409), quien señaló que en La devoción de la cruz se expresa "la condenación de un concepto extravagante del honor que pervierte lo que debiera ser el ideal de una integridad moral personal hasta convertirlo en una exaltación puramente egoísta de la categoría social". apud Dunn 1965, p. 27 y notas 9 y 10.

Bibliografía

- Alonso 1976: Dámaso Alonso. "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Calderón y la crítica, t. II, 1976, pp. 388-454.
- Alonso 1971: Id. "La caza de amor es caza de altanería (sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)", en De los siglos oscuros al de Oro, Gredos, Madrid, 1971; pp. 271-293.
- Alvarez 1981: Beatriz Alvarez Klein. "Sombra y luz en El médico de su honra /de Calderón/", Poliedro. Revista de los Seminarios y Talleres de ensayo...; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México, D. F.), 1: 1981, núm. 2, pp. 22-31.
- Amezcuca 1981: José Amezcuca. "«El negro ensayo de la comedia»: notas sobre los entremeses de Quevedo", Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras, UNAM (México, D.F.), 3: 1981, núm. 10, pp. 22-25.
- Amezcuca 1982: Id. "Naturaleza y cultura, tótem y tabú en La devoción de la cruz", en Calderón, apóstol y hereje, Universidad Autónoma Metropolitana (Difusión Cultural), México, 1982, pp. 121-138.
- Amezcuca 1983: Id. "Notas sobre el espacio en algunas obras calderonianas", Calderón Actas, t. III, 1983, pp. 1533-1543.
- Amezcuca 1984: Id. "Sociedad, teatro y desenlace", Proceedings of the Fourth Annual Golden Age Spanish Drama Symposium, University of Texas at El Paso, El Paso, 1984, pp. 1-11.
- Arango 1980: Manuel Antonio Arango L. "El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca", Thesaurus, 35: 1980, núm. 2, pp. 377 y ss.
- Aristóteles. Poética, trad. de Francisco de P. Samaranach, Aguilar, Madrid, 1966.

- Artiles 1969: Jenaro Artiles. "Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español", Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano, ed. de Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Alcalá/Emory University, Madrid, 1969, pp. 235-241.
- Asensio 1965: Eugenio Asensio. Itinerario del Entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, Gredos, Madrid, 1965.
- Aubrun, Charles V. La comedia española (1600-1680), Taurus, Madrid, 1968.
- Bachelard 1958: Gastón Bachelard. El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento, FCE, México, 1958.
- Bachelard 1975: Id. La poética del espacio, FCE, México, 1975.
- Bances Candamo 1970: Francisco Bances Candamo. Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos, pról., ed. y notas de Duncan Moir, Tamesis, Londres, 1970.
- Bandera 1975: Cesáreo Bandera. "Phármakos", en Mímesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón, Gredos, Madrid, 1975, pp. 253-260.
- Bandera 1982: Id. "Historia de amor y dramas de honor", en Approaches to the Theatre of Calderón, ed. Michael D. McGaha, University Press of America, Washington, 1982, pp. 53-63.
- Barthes 1970: Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 9-43.
- Becker 1977: Ernest Becker. La lucha contra el mal, FCE, México, 1977.
- Bentley 1982: Eric Bentley. La vida del drama, Paidós, Barcelona, 1982.
- Benveniste 1974: Emile Benveniste. Problèmes de Linguistique Générale II, Gallimard, París, 1974.

- Bergman 1974: Hannah F. Bergman. "Auto-definition of the «comedia de capa y espada»", Hispanófila (número especial dedicado a La Comedia. Symposium Chapel Hill, 1973), 1974, núm. 1, 3-27.
- Blas 1985: Francisco de Blas. "El paralelismo: estructura y lenguaje en El médico de su honra de Calderón", Bulletin of the Comediantes, 37: 1985, núm. 2, pp. 209-224.
- Blue 1979: William R. Blue. "«La cédula de la puerta»: el cuento de Coquín", Romance Notes, 20: 1979, pp. 242-247.
- Blue 1978: Id. "«¿Qué es esto que miro?» . Converging sign systems in El médico de su honra", Bulletin of the Comediantes, 30: 1978, pp. 83-96.
- Brugger 1983: Walter Brugger. Diccionario de Filosofía, Herder, Barcelona, 1983.
- Brun 1975: Jean Brun. La mano y el espíritu, FCE, México, 1975.
- Bryans, John V. Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama, Tamesis, Londres, 1979.
- Butor 1967: Michel Butor. "El espacio de la novela", Sobre literatura II, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Calderón Actas: Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, ed. de Luciano García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, 3 ts.
- Calderón y la crítica: Calderón y la crítica. Historia y antología, ed. de Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, 2 ts.
- Calderón de la Barca, Pedro. A secreto agravio, secreta venganza, en Dramas de honor, I, ed., pról. y notas de Angel Valbuena Briones, Espasa Calpe, Madrid, 1967, pp. 3-96.
- Id. El médico de su honra [ed. Madrid, 1637], ed., introd. y notas de C. A. Jones, The Dolphin Book, Oxford, 1976.

- Id. El médico de su honra /éd. Madrid, ¿1686?/, en Dramas de honor, II, ed., pról. y notas de Angel Valbuena Briones, Espasa Calpe, Madrid, 1978, pp. 12-118.
- Id. El médico de su honra /éd. Madrid, 1637/, ed., introd. y notas de D. W. - Cruickshank, Castalia, Madrid, 1981.
- Id. El médico de su honra /éd. Madrid, ¿1637?/, en Teatro español del Siglo de Oro. Masterpieces by Lope de Vega, Calderón and their contemporaries, ed., introd., notas y vocabulario de Bruce W. Wardropper, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1970, pp. 497-609.
- Id. Médico facsímil: El médico de su honra, en Comedias. A facsimile edition, preparada por D. W. Cruickshank y J. E. Varey, t. V: Segunda parte de comedias (Madrid, 1637), Gregg/Tamesis, Londres, 1973, pp. 95-118.
- Id. El pintor de su deshonra, ed., estudio y notas de Manuel Ruiz Lagos, Alca_lá, Madrid, 1969.
- Id. La devoción de la cruz, en Comedias religiosas, ed., pról. y notas de Angel Valbuena Prat, Espasa Calpe, Madrid, 1970.
- Caro Baroja 1968: Julio Caro Baroja. "Honör y vergüenza. Examen histórico de varios conflictos", en El concepto del honor en la sociedad mediterránea, ed. de J.G. Peristiany, Labor, Barcelona, 1968, pp. 77- 126.
- Carrasco 1983: Félix Carrasco. "La interlocución en el teatro calderoniano: manipulación dramática de la práctica sociolingüística", en Calderón Actas, t. II, 1983, pp. 1091-1099.
- Casa 1971: Frank P. Casa. "Crime and Responsibility in El médico de su honra", en Homenaje a William L. Fichter, Castalia, Madrid, 1971, pp. 127-137.
- Casa 1977: Id. "Honor and wife-killers of Calderón", Bulletin of the Comediantes, 29: 1977, núm. 1, pp. 6-23.
- Casaldüero 1967: Joaquín Casaldüero. "El desenlace de El burlador de Sevilla", en Estudios sobre el teatro español, Gredos, Madrid, 1967, pp. 126-142.

- Casaldüero 1967a: Id. "Lope de Vega: Fuenteovejuna", en Estudios sobre el teatro español, Gredos, Madrid, 1967 pp. 13-46.
- Casaldüero 1967b: Id. "Sentido y forma de La vida es sueño", en Estudios sobre el teatro español, Gredos, Madrid, 1967, pp. 168-190.
- Casaldüero 1981: Id. "Sentido y forma de las tragedias calderonianas de belleza y honor", Cuadernos Hispanoamericanos, 372: 1981, pp. 489-502.
- Catro 1961: Américo Castro. De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y su literatura. Taurus, Madrid, 1961.
- Cerroni 1976: Umberto Cerroni. La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa, Akal, Madrid, 1976.
- Cervantes, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, I y II partes, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1984, 2 ts.
- Cirlot 1979: Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos, Labor, Barcelona, 1979.
- Correa 1958: Gustavo Correa. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", Hispanic Review, 26: 1958, pp. 99-107.
- Cruickshank 1970: Don W. Cruickshank. "Calderón's king Pedro: Just or unjust?", Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spanien, 25: 1970, pp. 113-132.
- Cruickshank 1973: Id. "«Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta»: adulterio in El médico de su honra", en Studies in Spanish literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson, ed. R.O. Jones, Tamesis, Londres, 1973, pp. 45-62
- Cruickshank 1981: Id. "Introducción" a su ed. de Calderón. El médico de su honra, Castalia, Madrid, 1981.
- Díez Borque 1975: José Ma. Díez Borque. "Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español", en Semiología del teatro, ed. José Ma. Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 49-92.

- Díez Borque 1976: Id. Sociología de la comedia española del siglo XVII, Cátedra, Madrid, 1976.
- Díez Borque 1978: Id. "El feminismo de doña María de Zayas", en La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre el teatro español (GESTE), celebrado en Nov. de 1978 en Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1978, pp. 63-83.
- Id. (ed.). Historia de la literatura española, tomo II: Renacimiento y Barroco, Taurus, Madrid, 1980.
- Douglas 1973: Mary Douglas. Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú, Siglo XXI, Madrid, 1973.
- Dunn 1965: Peter N. Dunn: "Honour and the Christian Background in Calderón", en Bruce W. Wardropper (ed.). Critical Essays on the Theatre of Calderón, New York University Press, Nueva York, 1965, pp. 24-60
- Durán, y González Echevarría 1971: Manuel Durán y Roberto González Echevarría. "Luz y oscuridad: la estructura simbólica de El burlador de Sevilla", en Homenaje a William L. Fichter, ed. de A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 201-209.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría. Calderón y la crítica. Historia y antología, Gredos, Madrid, 1976, 2 ts.
- Edwards 1978: Gwynne Edwards. The Prison and the Labyrinth: Studies in Calderonian Tragedy, University of Wales Press, Cardiff, 1978.
- Eliade 1979: Mircea Eliade. Lo sagrado y lo profano. Guadarrama, Barcelona, 1979.
- Entrambasaguas 1980: Joaquín de Entrambasaguas. "Teatro del siglo XVII", en José Ma. Díez Borque (ed.). Historia de la literatura española II, Taurus, Madrid, 1980, pp. 643-704.
- Entwistle 1950: W. J. Entwistle. "Honra y duelo", Romanistisches Jahrbuch, 3: 1950, pp. 404-420.

- Exum 1974: Frances Exum. The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro. The treatment of Pedro I de Castilla in the drama of Lope de Vega, Playor, Madrid, 1974.
- Exum 1977: Id. "«¿Yo a un vasallo...?»". Prince Henry's role in Calderón's El médico de su honra", Bulletin of the Comediantes, 29: 1977, pp. 1-6.
- Fedida 1979: Pierre Fedida. Diccionario de Psicoanálisis. Alianza, Madrid, 1979.
- Faliu-Lacourt 1979: Christiane Faliu-Lacourt. "La madre en la comedia", en La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre el teatro español (GESTE), celebrado en Nov. de 1978 en Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, pp. 39-59.
- Fernández 1961: Sergio Fernández. "El amor transferido", Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México, 1961, pp. 23-42.
- Frenk 1977: Margit Frenk. "El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro", Nueva Revista de Filología Hispánica, 26; 1977, núm. 2, pp. 480-498.
- Frenk 1978: Id. "Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", en Estudios sobre lírica antigua, Castalia, Madrid, 1978, pp. 175-203.
- Freud 1980: Sigmund Freud. Tótem y tabú, Alianza, Madrid, 1980.
- Freud 1980 a: Id. "El yo y el ello", en El Yo y el Ello y otros escritos de metapsicología, Alianza, Madrid, 1980, pp. 7-50.
- Freud, Anna 1984: Anna Freud. "La identificación con el agresor", en El Yo y los mecanismos de defensa, Paidós, México, 1984, pp. 121-134.
- Friedman Hansen, Judith. "Proxemics and interpretative process in human communication: Review article", Semiotica, 17, pp. 165-179.

Gaos 1983: José Gaos. Historia de nuestra idea del mundo, El Colegio de México/FCE, México, 1983.

García Gómez 1983: Angel M. García Gómez. "El médico de su honra: perfil y función de Coquín", en Calderón Actas, t. II, 1983, pp. 1025-1037.

García Lorenzo, Luciano (ed.). Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, CSIC, Madrid, 1983, 3ts.

Girard 1983: René Girard. La violencia y lo sagrado, Anagrama, Barcelona, 1983.

Girard 1984: Id. Literatura, mimesis y antropología, Gedisa, Barcelona, 1984.

González Echevarría, Roberto y Manuel Durán. "Luz y oscuridad: la estructura simbólica de El burlador de Sevilla", en Homenaje a William L. Fichter, Castalia, Madrid, 1971, pp. 201-209.

González Echevarría, Roberto y Manuel Durán (eds.). Calderón y la crítica. Historia y antología, Gredos, Madrid, 1976, 2 ts.

Grant 1973: Helen F. Grant. "The world upside-down", en Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson, ed. R. O. Jones, Tamesis, Londres, 1973, pp. 103-135.

Greimas 1976: A. J. Greimas. Semántica estructural. Investigación metodológica, Gredos, Madrid, 1976.

Güntert 1977: Georges Güntert. "El gracioso en Calderón: disparate e ingenio", Cuadernos Hispanoamericanos, 324: 1977, pp. 440-453.

Hall 1972: Edward T. Hall. La dimensión oculta, Siglo XXI, México, 1972.

Hesse 1977: Everett W. Hesse. "La personalidad de Gutierre en El médico de su honra", en Interpretando la comedia, Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, pp. 71-82.

Hesse 1977a: Id. "Los tribunales del honor en El médico de su honra", en Interpretando la comedia, Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, pp. 83-98

- Highet 1954: Gilbert Highet. La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, FCE, México, 1954, 2 ts.
- Hilborn 1951: Harry W. Hilborn. "The calderonian gracioso and marriage", Bulletin of the Comediantes, 3: 1951, pp. 2-3.
- Issacharoff 1981: Michael Issacharoff. "Space and Reference in drama", Poetics today, 2: 1981, núm. 3, pp. 211-224.
- Issacharoff 1981a: Id. "Drama and the Reader: Review article" (sobre Anne Ubersfeld. Lire le théâtre), Poetics today, 2: 1981, núm. 3, pp. 255-263.
- Iturralde 1983: Josefina Iturralde. "La mujer, el honor, el silencio en No hay cosa como callar de Calderón", Anuario de Letras Modernas (UNAM, México, D.F.), 1: 1983; pp. 35-42.
- Jiménez 1979: Yvette Jiménez de Báez et al. Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, México, 1979.
- Jones 1958: C. A. Jones. "Honor in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals", Bulletin of Hispanic Studies, 3: 1958, pp. 199-210.
- Jones 1976: Id. "Introducción" a su ed. de Calderón. El médico de su honra, The Dolphin Book, Oxford, 1976, pp. IX-XXV.
- Jones ed. Médico: Id. (ed.). Calderón. El médico de su honra, The Dolphin Book, Oxford, 1976.
- King 1971: Lloyd King. "The role of king Pedro in Calderón's El médico de su honra", Bulletin of the Comediantes, 23: 1971, pp. 44-49.
- Lafitte-Houssat 1966: Jacques Lafitte-Houssat. Trovadores y cortes de amor, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
- Lévi-Strauss 1968: Claude Lévi-Strauss. Antropología estructural, EUDEBA, Buenos Aires, 1968.

- Lévi-Strauss 1972: Id. Mitológicas. Lo crudo y lo cocido, FCE, México, 1972.
- Lévi-Strauss 1972a: Id. El pensamiento salvaje, FCE, México, 1972.
- Leach, Edmund. Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en antropología social, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Locke 1969: John Locke. Ensayo sobre el gobierno civil, trad. de A. Lázaro Ros, introd. de Luis Rodríguez Aranda, Aguilar, Madrid, 1969.
- Lotman 1978: Yuri M. Lotman. Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid, 1978.
- Maravall 1972: José Antonio Maravall. Teatro y literatura en la sociedad barroca, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- Maravall 1977: Id. "Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros", Ideologies and Literature: A Journal of hispanic and luso-brazilian Studies, 1: 1977, núm. 4, pp. 3-32.
- Maravall 1978: Id. "La función del honor en la sociedad tradicional", Ideologies and Literature: A Journal of hispanic and luso-brazilian Studies, 2: 1978, núm. 7, pp. 9-27.
- Maravall 1978a: Id. "Interés personal por la casa propia en el Renacimiento", Revue de Littérature Comparée, 52: 1978, núms. 2/4, pp. 255-266.
- Mendel 1975: Gérard Mendel. La rebelión contra el padre, Península, Barcelona, 1975.
- Menéndez Pidal 1964: Ramón Menéndez Pidal. "Del honor en el teatro español", De Cervantes y Lope de Vega, Espasa Calpe, Madrid, 1964.
- Mitry 1978: Jean Mitry. Estética y psicología del cine, t. II: Las formas, Siglo XXI, Madrid, 1978.

Molina, Tirso de. El burlador de Sevilla, en Comedias, I, ed., pról. y notas de Américo Castro, Espasa Calpe, Madrid, pp. 147-256.

Montagu, A. y F. Matson 1983: El contacto humano, Paidós, Barcelona, 1983.

Montesinos 1951: José F. Montesinos. "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en Estudios sobre Lope, El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.

Montolíu 1924: Manuel de Montolíu. El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro, Cervantes, Barcelona, 1924.

Navarro González 1983: Alberto Navarro González. "Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón", Calderón Actas, II, 1983, pp. 1049-1064.

Neuschäfer 1973: H. J. Neuschäfer. "El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón", Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano (Hamburgo 1970), W. de Gruyter, Berlín, 1973, pp. 89-108.

O'Connor 1973: Thomas Austin O'Connor. "The interplay of prudence and imprudence in El médico de su honra", Romanistisches Jahrbuch, 24: 1973, pp. 303-322.

Ortiz 1981: Víctor Manuel Ortiz. "Miradas sobre la casa", Territorios. Revista de la División de CSH de la UAM [Universidad Autónoma Metropolitana/ Xochimilco], 1981, núm. 6, pp. 12-19.

Parker 1966: Alexander A. Parker. "The father-son conflict in the drama of Calderón", Forum for Modern Language Studies, 2: 1966, núm. 2, pp. 99-113.

Parker 1975: Id. "El médico de su honra as tragedy", Hispanófila (número especial dedicado a la Comedia, Symposium Chapel Hill, 1973), 1975, núm. 2, pp. 3-23.

Parker 1976: Id. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Calderón y la crítica, I, 1976, pp. 329-357.

- Parker 1976a: Id. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Calderón y la crítica, II, 1976, pp. 359-387.
- Parker, Alexander A. "Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro", Arbor, 1949, núms. 43/44, pp. 395-416.
- Parker, J. H. "Tragedy (illustrated by El médico de su honra) and comedy (illustrated by El lindo don Diego) in the 17th Century Spain", Hispanófila (número especial dedicado a la Comedia. Symposium Chapel Hill, 1973); 1975, núm. 1, pp. 29-35.
- Paz 1970: Octavio Paz. "El cántaro roto", en Libertad bajo palabra, FCE, México, 1970, pp. 232-236.
- Pfandl 1933: Ludwig Pfandl. Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Juan Gili, Barcelona, 1933.
- Pérez de Ledesma 1985: Gonzalo Pérez de Ledesma. Censura de la elocuencia (Zaragoza, 1648), introd. de Giusepina Ledda. Texto de Giusepina Ledda y Vittoria Stagno, El Crotalón, Madrid, 1985.
- Pitt-Rivers 1979: Julian Pitt-Rivers. Antropología del honor o política de los sexos, Grijalbo, Barcelona, 1979.
- Pitt-Rivers, Julian: "Honor y categoría social", en J.G. Peristiany El concepto del honor en la sociedad mediterránea, Labor, Barcelona 1968, pp. 21-75.
- Plamenatz 1983: John Plamenatz. La ideología, FCE, México, 1983.
- Poesse 1972: Walter Poesse. Juan Ruiz de Alarcón, Twayne, Nueva York, 1972.
- Porot 1972: Antoine Porot. Diccionario de Psiquiatría clínica y terapéutica, Labor, Barcelona, 1972, 2 ts.
- Profeti 1981: Maria Grazia Profeti. "Estudio preliminar" a Lope de Vega. El caballero de Olmedo, Alhambra, Madrid, 1981, pp. 3-50.

- Pring-Mill 1968: R.D.F. Pring-Mill. "Los calderonistas de habla inglesa y La vida es sueño: método del análisis temático-estructural", Litterae Hispanae et Lusitanae, ed. Hans Flasche, Max Hueber, Munich, 1968, pp. 360-413.
- Puig 1978: Luisa Puig. La estructura del relato y los conceptos de actante y función, UNAM, México, 1978.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. Entremés de Diego Moreno (primera parte), en Eugenio Asensio. Itinerario del Entremés, Gredos, Madrid, 1965, pp. 259-271.
- Quijote: Miguel de Cervantes. El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, I y II partes, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1984, 2 ts.
- Quiñones de Benavente 1965: Luis Quiñones de Benavente. El borracho, en Entremeses, Ebro, Zaragoza, 1965, pp. 43 y ss.
- Reichenberger 1959: Arnold G. Reichenberger. "The Uniqueness of the Comedia", Hispanic Review, 27: 1959, pp. 303-316.
- Rogers 1965: Daniel Rogers. "«Tienen los celos pasos de ladrones»: Silence in Calderón's El médico de su honra", Hispanic Review, 33: 1965, pp. 273-289.
- Romera Castillo 1981: José Romera Castillo. "Las formas de tratamiento tú-vos en El vergonzoso en palacio", en Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1981, pp. 31-58.
- Ruiz Ramírez 1981: María Teresa Ruiz Ramírez. "El espacio y sus símbolos en la obra El médico de su honra de Pedro Calderón de la Barca", Poliedro. Revista de los Seminarios y Talleres de ensayo..., Facultad de Filosofía y Letras (UNAM, México), 1:1981, núm. 3, pp. 6-11.
- Ruiz Ramón 1978: Francisco Ruiz Ramón. "De algunos principios metodológicos /del teatro clásico español/", en Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978, pp. 21-43.

- Ruiz Ramón 1978a: Id. "El universo cerrado del drama de honor", en Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978, pp. 45-70
- Ruiz Ramón 1983: Id. "Debate" sobre Marc Vitse. "Notas de la tragedia áurea", en Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del GESTE, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1983, pp. 27-33.
- Ruiz Ramón 1983a: Id. "El espacio del miedo en la tragedia del honor calderoniana", en Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del GESTE, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1983, pp. 197-213.
- Sloman 1969: Albert E. Sloman. The dramatic craftsmanship of Calderón, The Dolphin Book, Oxford, 1969.
- Id. "Calderón's El médico de su honra and La amiga de Bernal Francés", Bulletin of the Comediantes, 34, pp. 168-169.
- Scott Soufas 1984: Teresa Scott Soufas. "Calderón's mel[^]ancholy wife-murders", Hispanic Review, 52: 1984, núm. 2, pp. 181-203.
- Soons 1960: Alan Soons. "The convergence of doctrine and symbol in El médico de su honra", Romanische Forschungen, 72: 1960, pp. 370-380.
- Soons 1967: Id. Ficción y comedia en el Siglo de Oro, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1967.
- Spitzer 1947: Leo Spitzer. "Soy quien soy", Nueva Revista de Filología Hispánica, 1: 1947, núm. 2, pp. 113-127.
- Tiher 1970: Roberta J. Tiher. "The final ambiguity of El médico de su honra", Studies in Philology, 67: 1970, pp. 237-244.
- Todorov 1974: Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

Varey 1973: J. E. Varey. "Towards an interpretation of Lope de Vega's El villano en su rincón", en Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson, ed. R.O. Jones, Tamesis, Londres, 1973, pp. 315-337.

Vargas Lozano 1984: Gabriel Vargas Lozano. "La concepción de ideología y sus consecuencias", en Marx y su crítica de la filosofía, UAM-I Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, México, 1981, pp.71-119.

Valbuena Briones 1976: Angel Valbuena Briones. "El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo", en Calderón y la crítica, II, 1976, pp. 694-713.

Valbuena Prat 1937: Angel Valbuena Prat. Historia de la literatura española, Gustavo Gili, Barcelona, 1937, 2 ts.

Vega, Lope de. El caballero de Olmedo, ed. de Maria Grazia Profeti, Alhambra, Madrid, 1981.

Id. El galán de la Membrilla, en Obras escogidas, ed. de Federico C. Sáinz de Robles, t. III, Aguilar, Madrid, 1962, pp. 873-910.

Id. El guante de doña Blanca, en Obras escogidas, ed. de Federico C. Sáinz de Robles, t. III, AGUILAR, Madrid, 1962, pp. 911-941.

Id. El duque de Viseo, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Alianza, Madrid, 1966.

Id. El médico de su honra, en Obras escogidas, ed. de Federico Sáinz de Robles, t. III, Aguilar, Madrid, 1962, pp.943-972.

Id. Fuenteovejuna, en Fuenteovejuna (dos comedias), ed., introd. y notas de Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, pp. 38-179.

Vitse 1983: Marc Vitse. "De Galindo a Coquín", en Calderón Actas, t. II, 1983, pp. 1065-1072.

Vitse 1983a: Id. "Debate" sobre "Notas sobre la tragedia áurea", en Actas del IV Coloquio del GESTE, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1983, pp. 27-83.

Vitse 1983b: Id. "Notas sobre la tragedia áurea", en Actas del IV Coloquio del GESTE, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1983, pp. 15 -26.

Vitse, Marc. "Apuntes para una síntesis contradictoria /sobre la mujer en el teatro y la novela del XVII/", en La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro español (GESTE), celebrado en nov. de 1978 en Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, pp. 155-162.

Vossler, Karl. "El tiempo y el lugar en la poesía dramática", en Formas literarias en los pueblos románicos, Espasa Calpe, Buenos Aires 1948, pp. 67-82.

Wardropper 1976: Bruce W. Wardropper. "Poesía y drama en El médico de su honra de Calderón", en Calderón y la crítica, II, 1976, pp. 541-562.

Wardropper ed. Médico: Id. (ed.). Calderón. El médico de su honra, en Teatro español del Siglo de Oro, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1970, pp. 497-609.

Wardropper 1970: Id. "Introducción" a Calderón. El médico de su honra, en Teatro español del Siglo de Oro, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1970.

Wardropper, Bruce W. (ed.) Critical Essays on the Theatre of Calderón, with an Introduction by... New York University Press, Nueva York, 1965.

Watson 1963: Irvine A. Watson. "Peter the Cruel or Peter or Peter the Just? A reappraisal of the role played by king Peter in Calderón's El médico de su honra", Romanistisches Jahrbuch, 14: 1963, pp. 322-345.

Watson 1971: "El pintor de su deshonra and neoaristotelian theory of tragedy", en Bruce W. Wardropper (ed.). Critical Essays on the Theatre of Calderón, New York University Press, Nueva York, 1971, pp. 203-223.

Wilson 1946: Edward M. Wilson. "La vida es sueño", Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4: 1946, pp. 61-78.

Wilson 1951: Id. "La discreción de don Lope de Almeida", Clavileño, 2: 1951, núm. 9, pp. 1-10.

Wilson 1952: Id. "Gerald Brennan's Calderón", Bulletin of the Comediantes, 6: 1952, núm. 1, pp. 6-8.

Wilson 1976: Id. "Los cuatro elementos en la imagería de Calderón", en Calderón y la crítica, I, 1976, pp. 277-299.

Id. y Duncan Moir. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro, Ariel, Barcelona, 1974.

Wiltrout 1979: Ann E. Wiltrout. "Murder victim, redeemer, ethereal spirit: women in four plays by Calderón de la Barca", en Perspectivas de la Comedia, ed. Alva V. Ebersole, Albatros, Valencia, 1979, pp. 103-120.

Young 1979: Richard A. Young. La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca, Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.