

Para una poética de la enfermedad en *El médico de su honra* de Padro Calderón de la Barca

Isabelle Bouchiba-Fochesato
(Université Bordeaux Montaigne
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale – GRIAL
UR 3656 AMERIBER)

El médico de su honra se estrenó en Madrid en 1635 (Cruickshank, 2013) y es uno de los grandes dramas de honor de Pedro Calderón de la Barca; incluso se suele considerar hoy, como lo muestran Françoise Gilbert et Tereza Rodríguez (2012) como un buen ejemplo de la tragedia española. Huelga decir que esta obra ofrece una estructura, una escritura poética y una complejidad estética dignas de la obra maestra barroca que es. Es también, y quizás, sobre todo, una obra cuyo desenlace, tan inevitable como injusto según Christophe Couderc, (2010, pp 67-77) resulta, todavía hoy, difícil de interpretar. Hasta hoy, sigue siendo problemática la relación lógica entre medicina y honor o honra, relación establecida por el mismo título de la obra, pero también, de manera aparentemente muy natural, por Mencía primero y Gutierre después y aceptada no menos naturalmente por el rey y por doña Leonor. Pocos son los títulos de comedias del siglo de oro que convocan las palabras “médico” o “medicina” y, si bien la enfermedad y los médicos (auténticos o fingidos) son recursos constitutivos de algunas ficciones dramáticas (se puede pensar en dos obras de Tirso: *Marta la piadosa* y *El amor médico*, entre otras), sí que se trata de enfermedades auténticas (reales o fingidas, eso sí) y no de la metaforización de un concepto social como aquí es el caso con la cuestión del honor/honra. Además de eso, parece importante recordar (detalle raras veces evocado en los estudios de la obra) que el remedio aplicado interviene en el ámbito de un sacramento, dado que se trata de poner fin a una enfermedad que no es menos, finalmente, que el mismo casamiento del protagonista.

En este artículo, nos proponemos analizar la obra tomando en serio la cuestión médica planteada por el título, no solo desde el punto de vista del protagonista principal, sino también como motor global de la acción dramática. Veremos así cómo, a través de la patética historia de doña Mencía, melancólica víctima de un Gutierre asesino reincidente, se instala la imagen de un cuerpo social peligrosamente atraído hacia los abismos de la morbilidad y de la autodestrucción vampírica concretizada con la muerte sangrienta de la dama pero también, implícitamente, con la tragedia de Montiel, por culpa de un agente patógeno eminentemente contagioso llamado Enrique de Trastámara y que es, quizás sea aquella la paradoja más perturbadora del drama, el único principio vital, el único ser vivo y sano (lo que no significa necesariamente moral) de la obra.

Proponemos pues esbozar esta “poética de la enfermedad” a través de tres ejes, con la conciencia clara de que solo proponemos aquí un análisis parcial. En un primer momento nos interesaremos en la melancolía crónica de dos personajes que comparten un mismo episodio de alucinación: doña Mencía y el rey don Pedro. En un segundo momento, veremos los peligros de la automedicación asumidos por don Gutierre para curar su mal, lo que revela en él una locura latente, según nuestro punto de vista que ya se manifiesta mucho antes de la crisis que se desarrolla alrededor de la desgraciada y parcialmente inocente Mencía. Nos detendremos también en el personaje de doña Leonor, que asume parcialmente el mismo comportamiento que don Gutierre y la misma demencia social. Consagraremos una tercera parte conclusiva al fracaso de la pulsión de vida, representada por don Enrique, en una sociedad teatral presentada por el dramaturgo como estructuralmente atacada por la enfermedad del honor.

Para empezar con doña Mencía, muchos analistas ya se han detenido en el predefinido carácter melancólico de la dama. Me contentaré aquí con citar a Robert Lauer que, en su artículo “La enfermedad y la cura de doña Mencía en *El médico de su honra*”, subraya que

[...] la histeria, o mal de madre, es una enfermedad del útero que según los médicos Sotrano o Galeno suele afectar a vírgenes, viudas jóvenes y esposas malcasadas. [...] el deseo sexual frustrado transforma la sangre e, sustancias tóxicas -entre ellas la bilis negra o melancolía y la bilis amarilla o colera (2000, p.255).

Tanto la soledad en la que parece vivir, aislada en una quinta que quiere aparentarse a un jardín del Edén alejado de las tentaciones del mundo y que se asemeja más bien a una prisión dorada, como su perdido amor por don Pedro, son elementos suficientes como para explicar y alimentar esta melancolía. En lo

que se refiere primero a la quinta, o sea el espacio que Gutierre le ha dedicado enteramente a su esposa, Philippe Meunier muestra muy bien en qué mórbida medida el texto convierte este lugar ameno, aislado en el campo, lejos de la corrupción de la urbe y rodeado por un apacible jardín en un falso Edén, cercado por el peligro:

Si el perímetro cultivado, domesticado de la quinta es el fruto del artificio humano con su casería, sus tierras labradas y, sobre todo, su jardín de recreo, no deja de mantener fecundas relaciones dramáticas con el espacio contiguo o en el que está engastada la quinta. Se da la impresión de una como rivalidad sorda entre la naturaleza salvaje circundante y el jardín sabia y esmeradamente ordenado [...]. [Esta] ambigüedad de la quinta no puede obviar la contaminación de la violencia propia de los espacios salvajes (2022, p.136).

Y de hecho, resulta difícil no asimilar la metafórica prisión del alma evocada por Mencía con la muy concreta reclusión que vive en su quinta alejada de Sevilla y de la que no puede salir:

¡Oh quién pudiera dar voces,
y romper con el silencio
cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego,
que ya resuelto en cenizas,
es ruina [...] (vv.122-130)

A partir del momento en que se produce la inesperada caída de don Enrique a poca distancia de la quinta habitada por la dama, esta no deja de experimentar una pérdida cada vez más marcada de su vitalidad. El fatídico sueño parece apoderarse de la ella desde el segundo en que descubre ante ella, desmayado, a su antiguo amante:

DOÑA MENCÍA: ¡Don Arias!

DON ARIAS: Creo

que es sueño fingido cuanto
estoy escuchando y viendo;
que el infante don Enrique,
más amante que primero,
vuelva a Sevilla y te halle
con tan infeliz encuentro,
¿puede ser verdad?

DOÑA MENCÍA: Sí es,

y ojalá que fuera sueño. (vv.93-100)

Este sueño, de momento asociado exclusivamente a la fantasía, se convierte en la dama en el factor de una terrible pérdida de autonomía ya que dos veces la traiciona, apoderándose de ella y dejándola totalmente desarmada, depresiva, frente a los dos galanes de los que depende su vida.

Si no se puede dudar de la inocencia concreta de Mencía parece evidente que su melancolía crónica no deja de provocar en ella manifestaciones de culpabilidad que la conducen inexorablemente hacia la muerte. La primera escena nocturna, en la segunda jornada, en la que aparece don Pedro ante doña Mencía que se había dormido en el jardín encuentra un epílogo nada menos que catastrófico en la medida en que es la misma Mencía la que provoca el destino pretendiendo “engañar con la verdad” (Jornada segunda, v.335) y revelándole, quizás inútilmente, la presencia de don Pedro en su casa a un Gutierre ya bastante alarmado. Es también la propia Mencía la que, para justificar ante sus propios ojos este engaño, declara: “En salud me he de curar” (Jornada segunda, verso 223). De esta estrategia, que la obra se esmera en condenar, nace el hecho de que Mencía, conscientemente o no, cree las condiciones para que se desarrolle en ella los signos de la enfermedad que cree reconocer Gutierre, como si estuviera afectada por el moderno síndrome de Munchausen.

Resulta que Mencía actúa como una de esas víctimas de la “hipocondría”, palabra clave de la obra, evocada por el gracioso Coquín en un dialogo importante con Jacinta, en la tercera jornada:

JACINTA: ¿Qué tienes estos días,
Coquín, que andas tan triste? ¿No solías
ser alegre? ¿Qué efeto
te tiene así?

COQUÍN: Metime a ser discreto
por mi mal, y hame dado
tan grande hipocondría en este lado
que me muero.

JACINTA: ¿Y qué es hipocondría?

COQUÍN: Es una enfermedad que no la había
habrá dos años, ni en el mundo era.
Usose poco ha, y de manera
lo que se usa, amiga, no se excusa,
que una dama, sabiendo que se usa,
le dijo a su galán muy triste un día:
“Traígame un poco uced de hipocondría” (vv.367-380)

Claro que esta “hipocondría” asociada por Jacinta con la tristeza se refiere a la melancolía tanto del gracioso (recordemos que no consigue hacer reír al rey Pedro) como a la de su ama. Estamos en pleno medio de la escena en la que doña Mencía decide escribir a don Enrique para que este no se vaya de Sevilla como lo ha decidido, convencida de que, si lo hace, será una confesión muda por su parte del amor entre los dos. No consigue acabar la carta, ya que, aterrorizada por la llegada de don Gutierre se desmaya, versión superlativa del sueño y eufemismo de la muerte, dejándole leer a su esposo una carta inacabada que solo puede interpretar él como una prueba material de traición y que precipita su decisión de matar a su esposa.

El silencio mortífero en el que decide amurallarse Mencía o que soporta (“Silencio;/ que importa mucho, don Arias”; ¡oh quién pudiera dar voces/y romper con el silencio/cárceles de nieve [...] y que se convierte en un arma contra ella participa de esta estrategia de casi autodestrucción, de “cura en sano”, de hipocondría letal. Como en el caso de don Gutierre, encerrado en un silencio mortífero desde antes del principio de la obra, como lo veremos, doña Mencía cae igualmente en el mismo mutismo por el mismo motivo: su honor:

DOÑA MENCÍA: Silencio;
que importa mucho, don Arias.

DON ARIAS: ¿Por qué?

DOÑA MENCÍA: Va mi honor en ello. (vv. 106-108)

El silencio en el que se encierra Mencía, su voluntad de “curar en sano” y de “mentir con la verdad” desembocan en un auténtico “acte manqué” de la que es víctima en el tercer acto, es decir en la segunda escena nocturna de la obra. De nuevo dormida en su jardín, la dama esta vez, no despierta al llegar un galán que ya no es don Enrique sino su propio marido al que confunde con el príncipe y a quien le hace declaraciones demasiado parciales y descontextualizadas como para no encender en él la convicción de la culpabilidad de su esposa. Ha perdido el control tanto de la realidad, o de la verdad, que pretendía dominar como de su propio discurso, que quería apagar. Es interesante recordar que esta escena pertenece a un conjunto de tres momentos en los que se produce el mismo tipo de pérdida de control “histórico” para utilizar la terminología de la medicina galénica o mejor dicho, melancólico. En la segunda jornada, primero, doña Mencía, después de pretender descubrir a un desconocido en su casa para permitir que don Enrique huya sin que don Gutierre lo vea sufre una alucinación al ver a su marido con el puñal que acaba de descubrir en la habitación de su esposa:

DOÑA MENCÍA: Al verte así presumía
que ya en mi sangre bañada
hoy moría desangrada.
[...]

Toda soy una ilusión. (vv. 364-369)

Es esta alucinación, incluso antes de que Gutierre se dé cuenta de que el puñal pertenece al infante, la que despierta las primeras inquietudes del galán, lo que nos importa aquí es el contexto en el que se produce, es decir, concretamente, la decisión que toma Mencía en vez de callar (“silencio”) o de confesarse, de inventar esta “temeraria acción”:

En salud me he de curar;
ved honor cómo ha de ser. (vv. 223-224)

Como lo va a hacer Gutierre unos minutos después, Mencía, para justificar su estratagema, su mentira, su comedia, se dirige directamente a su “honor” y crea las circunstancias para que se produzca su alucinación.

El tercer momento, sobre el cual no volveremos, es el del fatídico desmayo que hemos evocado arriba, clímax de la pérdida de control de Mencía sobre sí misma y punto sin retorno de su melancolía mortal.

Antes de acabar esta primera parte, quisiéramos detenernos brevemente sobre el caso del rey don Pedro, aunque muy raras veces se le suele incorporar en el rango de los enfermos de la obra. En efecto nos parece que el Rey, al igual que doña Mencía sufre también de una forma de melancolía cuyos síntomas no distan mucho de los de la dama. La similitud entre los dos protagonistas (y tampoco pretendemos establecer una igualdad patológica entre los dos, sino proponer la hipótesis de que sufren de un mal parecido) se establece primero, como bien lo demuestra Philippe Meunier, mediante el espacio que ocupan, entre la quinta en la que está recluida la dama y el palacio en el que se recluye el Rey después de abandonar a su hermano gravemente herido en la quinta. Ahora bien, ya desde los primeros versos de la obra es Gutierre quien, dirigiéndose a Enrique, declara:

Y honrad por tan breve espacio
esta esfera, aunque pequeña,
porque el sol no se desdenea
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 hará esfera el sol. (vv. 335-344)

Esta primera asimilación entre palacio y quinta se va a confirmar un poco más tarde, en una de las primeras escenas de la jornada segunda. Don Gutierre, encarcelado por el rey consigue escapar de noche, con la complicidad del alcaide de la prisión, para ir a ver a su esposa y declara:

[el alcaide] hizo muy poco por mí
en dejarme que hasta aquí
viviese, pues si vivía
yo sin alma en la prisión,
por estar en ti, mi bien,
darme libertad fue bien
para que en esta ocasión
alma y vida con razón
otra vez se viese unida;
porque estaba dividida,
teniendo prolija calma,
en una prisión el alma
y en otra prisión la vida. (vv. 177-190)

Como lo subraya Philippe Meunier,

al volver de noche a la quinta gracias a la complicidad del carcelero, la similitud que bosqueja el personaje entre la prisión de su cuerpo y la prisión de su alma -en el lugar donde esta doña Mencía- sella definitivamente el acercamiento y la analogía entre palacio y quinta. (p.132)

Estos dos espacios están de hecho habitados por dos protagonistas (que solo saldrán de ellos para morir para doña Mencía y para fracasar en evitar el asesinato en lo que se refiere al rey) asesinados los dos en condiciones sangrientas y reunidos por un objeto clave en la obra: el puñal del infante don Enrique. Este puñal sella dos destinos sangrientos, el de Mencía (que denuncia como culpable de traición conyugal), asesinada por su esposo y el de don Pedro (cuyo corazón atravesará en Montiel), asesinado por don Enrique. Ahora bien, este puñal es también el revelador de la misma melancolía (o hipocondría) de la que padecen tanto Mencía como el Rey ya que en la una como en el otro provoca una terrible alucinación muy semejante a la de Mencía

Válgame el cielo, ¿qué es esto?
 ¡Ha, qué aprehensión insufrible!
 Bañado me vi en mi sangre;
 muerto estuve. ¡Qué infelice
 imaginación me cerca
 que, con espantos horribles
 y con helados temores,
 el pecho y el alma oprimen!
 Ruego a Dios que estos principios
 no lleguen a tales fines
 que con diluvios de sangre
 el mundo se escandalice. (vv. 235-246)

Queda mucho que analizar en cuanto a la patología real, en particular la relativa apatía de don Pedro cuando se trata de controlar sus propias estrategias para descubrir la verdad (me refiero a las dos veces en las que esconde a un acusador mientras está hablando el acusado a pesar del fracaso de la primera experiencia), pero nos parece importante subrayar antes de pasar al protagonista principal de la obra, su principal carencia, es decir su incapacidad en ser feliz. No olvidemos en efecto que el Rey don Pedro le propone a Coquín, el criado de Gutierre y reivindicada¹ figura del donaire, un inquietante mercado: si consigue hacerle reír en un mes le cubrirá de escudos, sino le sacarán los dientes. Si queda claro la relación risa-dientes (explicitada por el gracioso, versos 789-790) tampoco hay que olvidar que los dientes son los únicos elementos visibles del esqueleto, de la calavera, o dicho de otra manera, son también la parte del cuerpo vivo que mejor vaticina la presencia de la muerte en plena vida. El hecho de que no consiga reír el rey aparece claramente como imputable a su dificultad frente al principio de vida más bien que en el fracaso de un gracioso incompetente. A partir de ahí, el poder taumaturgo tradicionalmente atribuido a la persona real en las monarquías de derecho divino como lo muestra Marc Bloch (1983) ya no puede tener ningún efecto sobre unos protagonistas incapaces de reconocer la enfermedad que los roe el corazón, que es la enfermedad del honor.

Después de este rápido análisis de la presencia de la melancolía en dos personajes periféricos de la obra, nos proponemos ahora detenernos en la frenesí curativa de don Gutierre (y en cierta medida de doña Leonor) lo que nos permitirá demostrar que los síntomas de la locura de Gutierre están ya presentes desde la prehistoria de la tragedia. Se suele admitir, con Gilbert y Rodríguez (2012, p300-307) la honorabilidad extrema del protagonista que pone la honra muy encima de su amor y consigue resolver

¹ REY: En fin, ¿sois
 hombre que a cargo tenéis
 la risa?

COQUÍN: Sí mi señor;
 y porque lo echéis de ver,
 esto es jugar de gracioso
 (Cúbrese.)
 en palacio. (vv. 769-774)

un problema, admitido como tal, conservando el decoro y salvando su imagen sociodramática, así como la de su esposa, del rey y de doña Leonor. Igualmente, y lógicamente, se suele considerar, en los estudios que no toman el partido de aceptar las acciones de don Gutierre de Solís quitándole la responsabilidad moral de su asesinato para ponerlas bajo la égida de la honra española (negra o no), que el protagonista empieza a caer progresivamente en la locura a partir del momento en que encuentra la daga de don Enrique en su quinta y que va adquiriendo la certidumbre de que el príncipe sí estuvo en su casa, con o sin la complicidad de Mencía sin que se plantee, a nuestro conocimiento claro, la cuestión de la salud global del personaje². Quisiéramos proponer un diagnóstico quizás más amplio de lo que se suele analizar dado que abarca el pasado de la acción principal, es decir la prehistoria con Leonor.

Recordamos que, al principio de la obra, el Rey don Pedro, en su papel de justiciero, recibe a doña Leonor que se dirige a él como último recurso. Viene a quejarse de don Gutierre que, después de seducirla y prometerle su mano, la abandonó sin explicación, dejándola sin honor público a pesar de que ella asegure que nunca perdió el decoro durante esta relación. Ya que, pocos minutos después, se presenta también Gutierre para saludar al rey, este decide esconder a Leonor donde ella pueda oír el diálogo entre el soberano y su vasallo, esperando así poder forjarse una opinión sobre este caso de honor. Descubrimos al mismo tiempo que el rey que Gutierre rompió su promesa de casarse con Leonor, de la noche a la mañana, porque la sospechaba, a pesar de sus “satisfacciones” de haber escondido a otro galán en su casa:

GUTIERRE: Y, aunque escuché,
Satisfacciones y nunca
Di a mi agravio entera fe,
Fue bastante esta *aprehensión*
A no casarme, porque
Si amor y honor son pasiones
Del ánimo, a mi entender,
Quien hizo al amor ofensa
Se le hace al *honor* en él
Porque el agravio del gusto,
Al alma toca también. (vv. 921-932)

Una de las palabras claves de esta declaración, es la palabra “aprehensión”. Ahora bien, he aquí la definición que propone el diccionario de las Autoridades para dicha palabra, así como del verbo “aprehender”:

Aprehensión: Aunque en su sentido literal y recto se entiende por esta voz el acto de aprehender, ò retener alguna cosa, cogiéndola [i.353] y asiéndola: en el común y usual se ciñe esta voz à explicar la vehemente y tenaz imaginación con que el entendimiento concibe, piensa y está cavilando sobre alguna cosa, que por lo regular le asusta y desazona.

Aprehender: Tomar y asir las cosas, retenerlas, y traerlas à sí: lo que con propiedad se entiende de lo que el entendimiento concibe, piensa, imagina y retiene con vehemencia. Viene del Lat. *Apprehendere*, que significa esto mismo.

Como se puede comprobar en estas definiciones, el sentimiento aquí evocado por Gutierre no deja de interrogar. El carácter obsesivo que convoca la definición de las Autoridades y la inquietud profunda en la que se hunde la mente vienen reforzados por la palabra “imaginación” cuyo segundo sentido en las mismas Autoridades es “falsa aprehensión, juicio, o discurso de cosa que no hay en la realidad, o no tiene fundamento”. La confesión de Gutierre “aunque [...] [...] nunca/di a mi agravio entera fe”, basta por fin para dibujar una personalidad que roza con la paranoia (esperamos que se nos perdonará este anacronismo). Tanto más que el encabalgamiento (solo perceptible a la lectura) aísla un

² El frenético ataque de locura que se apodera del protagonista después del *quid pro quo* del segundo sueño de Mencía sería una crisis aislada y directamente relacionada con la supuesta traición de Mencía (versos 1000-1010)

sintagma que proclama precisamente la realidad del pensamiento de Gutierre respecto a la culpabilidad de Leonor: “Di a mi agravio entera fe” como si se tratara de una confesión inconsciente (bien se sabe que, si Freud teorizó el inconsciente, los poetas lo conocen desde hace siglos para no decir milenios³). Sea lo que fuere, la palabra “aprehensión” que aparece aquí por primera vez en el texto dramático tiene otras dos ocurrencias en la obra. Una en cada acto. La primera y la segunda pertenecen a Gutierre, la tercera al rey don Pedro. La segunda ocurrencia de la palabra ocurre al final de la primera escena nocturna en la quinta, justo después de la alucinación sangrienta de Mencía al ver a Gutierre con el puñal de Enrique en la mano. Cito la escena en su globalidad:

DON GUTIERRE: ¿De qué estás turbada,
mi bien, mi esposa Mencía?
DOÑA MENCÍA: Al verte así presumía
que ya en mi sangre bañada
hoy moría desangrada.
DON GUTIERRE: Como a ver la casa entré,
así esta daga saqué.
DOÑA MENCÍA: Toda soy una ilusión.
DON GUTIERRE: ¡Jesús, qué imaginación!
DOÑA MENCÍA: En mi vida te he ofendido.
DON GUTIERRE: ¡Qué necia disculpa ha sido!
Pero suele una aprehensión
tales miedos prevenir.
DOÑA MENCÍA: Mis tristezas, mis enojos
Suelen mi engaño fingir.
DON GUTIERRE: Si yo pudiere venir,
vendré a la noche y adiós.
DOÑA MENCÍA: Él vaya con vós.
[Aparte.]
¡Oh, qué asombros! ¡Oh, qué extremos!
DON GUTIERRE:
[Aparte.]
¡Ay honor! Mucho tenemos
que hablar a solas los dos. (vv. 362- 383)

La presencia de la palabra “aprehensión” se desdobra con la de la palabra “imaginación”, las dos en la boca de Gutierre. Aunque el destinatario es doña Mencía, constatamos que el mismo efecto produce el mismo resultado: la escena (y la jornada) acaban con la turbación de Gutierre y la aparición de la palabra “honor” como si se viniera a repetir, con un grado de gravedad más (esta vez, ya está casado Gutierre, como lo subraya el vocativo “esposa”) la escena primitiva con Leonor. Igualmente, aunque la escena oriente claramente esta lectura hacia el personaje de Mencía, la alucinación que sufre, su turbación excesiva para no decir su pánico, tiñen la escena de una especie de demencia en la que la frialdad de Gutierre, su ensimismamiento, no dejan de recordarnos su mutismo con Leonor a la hora de abandonarla (ya que, obviamente, no le reveló el motivo de su ruptura).

La última aparición de esta palabra ocurre en la jornada tercera. Ocurre justo después de que Enrique ha herido involuntariamente a don Pedro con su puñal y decide huir ante la cólera del rey. Una vez solo, este exclama como ya lo vimos anteriormente:

REY: Válgame el cielo, ¿qué es esto?
¡Ha, qué aprehensión insufrible!
Bañado me vi en mi sangre;
muerto estuve. ¡Qué infelice
imaginación me cerca

³ *Car Je est un autre* [...] Rimbaud, 1929 (p. 51-63)

que, con espantos horribles
 y con helados temores,
 el pecho y el alma oprimen!
 Ruego a Dios que estos principios
 no lleguen a tales fines
 que con diluvios de sangre
 el mundo se escandalice. (vv. 235-246)

Otra vez está presente el díptico “imaginación/aprehensión”, otra vez también, aparece el “baño de sangre” visualizado por Mencía en la jornada anterior. Las dos víctimas de la obra, Mencía asesinada por Gutierre y Pedro asesinado por Enrique convocan la misma palabra que la que convoca Gutierre refiriéndose a Leonor asociándole, retrospectivamente, una fuerte carga de demencia. Ahora bien, para volver a la primera ocurrencia de la palabra, ya hemos indicado que la declaración de Gutierre acerca del motivo de su ruptura no deja de evocar un comportamiento paranoico, pero en realidad va mucho más allá. Hemos indicado ya que la diferencia sustancial entre Leonor y Mencía radica en el hecho de que con la segunda está casado Gutierre mientras que con la primera no lo estaba. Ahora bien, si mata a su esposa físicamente en las circunstancias que ya conocemos, el final del primer acto y el comportamiento de doña Leonor no dejan ninguna duda sobre lo que le ha hecho Gutierre a ella: le ha quitado su honor (ni siquiera la confesión de don Arias que se había introducida en casa de Mencía sin que ella lo supiera para seducirla consigue cambiar el juicio del protagonista) matándola simbólicamente sin piedad, dándole una innegable muerte social,

¡Muerta quedo! ¡Plegue a Dios
 ingrato, aleve y crüel,
 falso, engañador, fingido,
 sin fe, sin Dios y sin ley
 que, como inocente pierdo
 mi honor, venganza me dé
 el cielo. El mismo dolor
 sientas que siento, y a ver
 llegues bañada en tu sangre
 deshonoras tuyas porque
 mueras con las mismas armas
 que matas, amén, amén.
 Y de mí, honor perdí...
 ¡Ay de mí! ¡Mi muerte allé! (vv. 1007-1020)

Nos parece posible considerar que don Gutierre no enferma en la segunda jornada de la obra, sino que tiene inculcada la enfermedad desde hace ya mucho tiempo, enfermedad cuya cura no deja de ser la misma: la muerte, social para Leonor, biológica para Mencía y cuyo agente patógeno también es el mismo, o sea el honor. Nos parece importante detenernos en un último elemento antes de concluir este análisis parcial de personaje, es decir el mismo nombre del protagonista. En efecto, como le subraya María Aranda (2004, p.234), el mismo nombre del protagonista induce su relación consubstancial con las potencias mortales más corpóreas dado que en este nombre “s’entrecroisent *gusano* et *tierra*.” Esta predefinición del personaje viene confirmado e incluso amplificado por el extraordinario desenlace de la obra. Ya en el acto dos se puede adivinar la clara tentación de la antropofagia por parte de Gutierre (Jornada segunda, vv.1000-1011) pero el asesinato final deja entrever a un protagonista cuya transformación vampírica, esta quintaescencia de la enfermedad de la sangre, llega a su clímax en los versos 541-547 como lo muestra María Aranda (2011, p.172):

Tout y est : le lit où la jeune femme est étendue, mi-endormie, mi-évanouie, le quasi imperceptible transpercement de la chair pâle et glacé e, la progression vers la mort de l’être privé de sang ; mais aussi les incursions masculines nocturnes, effrayantes comme un mauvais rêve, l’homme penché sur le corps sans défense, l’imagerie des dents.

La automedicación aplicada por un Gutierre-médico se revela claramente como el síntoma más aterrador de su enfermedad.

Si queda mucho que desarrollar acerca de don Gutierre, quisiéramos concluir esta segunda parte consagrada a los peligros de la automedicación a la última enferma de la obra o sea doña Leonor. La dama, esperamos haberlo mostrado, es la primera víctima de Gutierre, y también la primera “contaminada” por su enfermedad. Aunque parece ser el personaje que más se expresa acerca de la muerte simbólica que le ha infligido don Gutierre, tampoco escapa primero del mismo síntoma que otros dos protagonistas ya evocados, doña Mencía: el silencio mórbido, lo que, con términos modernos, podríamos calificar de afasia parcial. Recordemos que además de pleitos perdidos contra don Gutierre, doña Leonor acaba dirigiéndose directamente al Rey para pedirle justicia, pero omite contarle la intrusión no deseada de don Arias en su casa. Esta omisión es la clave dramática de las últimas escenas de la jornada en las que don Arias y don Gutierre están a punto de enfrentarse lo que lleva al Rey a que les mande encarcelar. En cuanto a doña Leonor, revienta literalmente de ira y convoca un torrente de sangre en los últimos versos de la jornada a través de una maldición que sella tanto la suerte de Mencía como, potencialmente, la suya:

[...] ¡El mismo dolor
Sientas que siento y a ver
Llegues bañado en tu sangre,
Deshonras tuyas porque
Mueras con las mismas armas
Que matas, amén, amén!
¡Ay de mí, mi honor perdí!
¡Ay de mí, mi muerte hallé. (vv. 1013-1020)

Huelga decir que estos versos anticipan la última escena de la obra, particularmente macabra, en la que don Gutierre le da a doña Leonor su mano todavía bañada de la sangre de doña Mencía:

GUTIERRE: Sí la doy
Mas mira que va bañada
En sangre, Leonor.
LEONOR: No importa
Que no me admira ni me espanta.
GUTIERRE: Mira que médico he sido
De mi honra, no está olvidada
La ciencia.
LEONOR: Cura con ella
Mi vida en estando mala. (vv. 898-905)

La demencia que ya hemos señalado en don Gutierre, latente en la primera declaración de doña Leonor está en perfecta sintonía esta vez con la del galán cuyo delirio medical hace suyo y cuya automedicación proclama de antemano. La inversión de las normas en el último diálogo de la obra no solo convierte la medicina, supuestamente ciencia de la vida, en una ciencia de la muerte, sino que además hace de la misma muerte la cura última de la enfermedad de honor.

Para acabar este análisis parcial de la cuestión de la enfermedad en *El médico de su honra* nos detendremos en un protagonista casi unánimemente considerado como un personaje autocentrado, culpable, egoísta o sea siempre percibido y juzgado según una lectura moralizadora. De hecho, en comparación con los cuatro protagonistas ya mencionados, y que todos manifiestan una patología relacionada con una relación mórbida al honor, don Enrique es el único en el que se manifiesta lo que podemos llamar una pulsión de vida. Un corto diálogo entre Enrique y Coquín, en la quinta de Mencía y Gutierre donde recupera el Infante después de su terrible caída aparece como un interesante contrapeso al diálogo entre el mismo Coquín y el rey don Pedro ya analizado en la parte anterior.

COQUÍN: Aquí entro yo. A mí me dé
Vuestra Alteza mano o pie,
lo que está, que esto es más llano,

o más a pie o más a mano.
 DON GUTIERRE: Aparta, necio.
 DON ENRIQUE: ¿Por qué?
 Dejalde, su humor le abona.
 COQUÍN: En hablando de la pía,
 entra la persona mía,
 que es su segunda persona.
 DON ENRIQUE: Pues, ¿quién sois?
 COQUÍN: No lo pregona
 mi estilo? Yo soy, en fin,
 Coquín, hijo de Coquín,
 de aquesta casa escudero,
 de la pía despensero,
 pues le siso al celemín
 la mitad de la comida;
 y en efeto, señor, hoy
 por ser vuestro día doy
 norabuena muy cumplida.
 DON ENRIQUE: ¿Mi día?
 COQUÍN: Es cosa sabida.
 DON ENRIQUE: Su día llama uno aquel
 que es a sus gustos fiel,
 y lo fue a la pena mía.
 ¿Cómo pudo ser mi día?
 COQUÍN: Cayendo, señor, en él;
 y para que se publique
 en cuantos lunarios hay,
 desde hoy diré: “A tanto cay
 San Infante don Enrique”. (vv. 450-478)

La relación que se establece brevemente entre el infante y el gracioso dista mucho de la que va a instalarse poco después entre el rey y Coquín. La afabilidad de don Enrique es el primer indicio de que los dos protagonistas comparten la misma incomprensión frente al rigor ético y moral de un Gutierre, una Leonor e incluso una Mencía. Don Enrique es el catalizador cuya presencia en el biotopo constituido por estos tres protagonistas (metonímicos de la sociedad dramática para no decir de la sociedad tal como la ve y la presenta el drama) produce una verdadera deflagración tanto en la vida de Gutierre y Mencía como en la del Rey don Pedro. Don Enrique quiere explicaciones cuando los demás buscan el silencio y la reclusión, la vida que le habita está en total contradicción con los principios morales que dirigen las acciones de los otros protagonistas eso sí, su deseo es un motor que le mueve sin que se dé cuenta de la turbación e incluso del peligro que conlleva para los demás. En este sentido, es altamente reveladora de esta incomprensión la escena del puñal entre él y su hermano el rey Pedro. Recordamos que, en la jornada tercera, el rey interroga a su hermano mientras ha escondido a don Gutierre para que pueda oír este diálogo. Desgraciadamente, las declaraciones de Enrique confirman su amor por Mencía (o por lo menos su deseo) y su desprecio por Gutierre a quien considera como un traidor por haberle robado a la dama. Finalmente, el rey le da la daga perdida en la casa de Mencía como prueba de la afrenta hecha a don Gutierre:

DON ENRIQUE: Señor,
 considera que me riñes
 tan severo, que turbado...
 REY: Tomad la daga. ¿Qué hiciste
 (Dale la daga, y al tomarla turbado,
 el INFANTE corta al REY la mano.)
 traidor?
 DON ENRIQUE: Yo...

REY: ¿Desta manera
 tu acero en mi sangre tiñes?
 ¿Tú la daga que te di
 hoy contra mi pecho esgrimes?
 Tú me quieres dar la muerte.

DON ENRIQUE: Mira, señor, lo que dices,
 que yo turbado...

REY: ¿Tú a mí
 te atreves? ¡Enrique, Enrique!
 Detén el puñal, ya muero.

DON ENRIQUE: ¡Hay confusiones más tristes!
 (Cáesele la daga al INFANTE.)
 Mejor es volver la espalda,
 y aun ausentarme y partirme
 donde en mi vida te vea,
 porque de mí no imagines
 que puedo verte tu sangre
 yo, mil veces infelice.
 (Vase.) (vv.216-234)

La tragedia ficcional se desdobra aquí para abarcar también la tragedia histórica (ya hemos evocado el paralelismo entre los dos asesinatos) a través de un mismo puñal, objeto de la fatalidad tanto de la ficción dramática como de la historia (ya escrita). Sin embargo, este paralelismo es engañoso dado que, contrariamente a don Gutierre, don Enrique huye abiertamente de la sangre y del futuro crimen. De ahí que el texto dramático parece sugerir que la muerte del rey don Pedro, tan evitable e inevitable a la vez (como la de doña Mencía), la provoca ante todo el rigor, para no decir, la rigidez, del mismo Rey y su incapacidad, puesta en escena por la misma obra a través de sus dos experiencias contraproducentes a la hora de hacer surgir la verdad.

Y quizás tengamos aquí el corazón teórico de la obra. Tanto Gutierre, como el Rey, tanto doña Leonor (cuyo nombre, huelga subrayarlo, convoca peligrosamente tanto el honor -literalmente- y la justicia como la soberbia -simbólicamente-⁴) como la misma doña Mencía, son indudablemente personajes dotados de un sentido agudo del honor y de la ética, pero también son personajes gobernados por su “superyo” (para utilizar un concepto muy anacrónico y sin embargo perfectamente adaptado) y que, al final, se encuentran presos de una contradicción suprema que les hace caer en cierta forma paradójica de perversión lógica y humana. En efecto, y serán las últimas palabras de este estudio parcial e incompleto, con el baño de sangre⁵ en el que termina la obra se perfila otro, en el que morirá el rey Pedro apuñalado por su hermano Enrique. Este acontecimiento histórico, presente en trasfondo de una tragedia pretendidamente íntima nos permite al contrario entender mejor quizás, el juicio social que conlleva. Nos presenta la obra una sociedad nobiliaria profundamente enferma, en la que el honor, cuya legitimidad no pone en duda, se comporta como una especie de cáncer social, ve sus células multiplicarse sin control y diseminarse a los órganos esenciales del cuerpo social, o sea la mente y el corazón.

⁴ Recordemos en efecto que el león es el animal tradicionalmente a San Marco, emblema de la justicia, y símbolo de Cristo-juez y de Cristo-médico, pero que es también un animal asociado con el demonio Pedro, I, 5, 8: Sean sobrios y estén siempre alerta, porque su enemigo, el demonio, ronda como un león rugiente, buscando a quién devorar

⁵ Estas verdes hojas
 me escondan y disimulen;
 que no seré yo el primero
 que a vuestras espaldas hurte
 rayos al sol: Anteón
 con Dñana me disculpe. (vv. 25-30)

Obras citadas

- Aranda Maria. *Le spectre en son miroir*. Madrid: Casa de Velazquez, 2011
- . “Le motif du bain dans *El médico de su honra* de Calderón de la Barca”. *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne*. Jean-Pierre Etienvre (dir.). Paris: Presses de l’Université paris Sorbonne, 2004. 199-207.
- Calderón de la Barca. *El médico de su honra*. _medico-de-su-honra--1/
- Couderc, Christophe. “El médico de su honra, de Calderón, entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética.” *Criticón* 110 (2010): 67-77.
- Cruikshank, D.W., ed. *El médico de su honra*. Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Castalia, 2013.
- Gilbert, Françoise & Teresa Rodriguez. *Le théâtre tragique au siècle d’or - Cristóbal de Virués, La gran Semíramis; Lope de Vega, El castigo sin venganza; Calderón de la Barca, El médico de su honra*. Paris: Atlande, 2012.
- Lauer Robert A. “La enfermedad y la cura de doña Mencía en *El médico de su honra*.” *Lecturas críticas de textos hispánicos, estudios de literatura española, Siglo de Oro*. Florencia Calvo y Melchora Romanos (es.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000. I, 281-294.
- Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*. Paris : Gallimard, 1983 (nouvelle édition).
- Meunier Philippe. “Vivía en una quinta/deleitosa y apacible’ o cómo escribir la tragedia calderoniana del honor”. *Cuadernos literarios* 3 (col. “Cahiers des Néo-Latines”, Daniel Leclerc y Claudine Marion-Andrè eds.) (2022): 133-143. <https://u-bourgogne.hal.science/hal-03550578v1/file/cuadernosliterarios3articulo%20%281%29.pdf>.
- Rimbaud, Arthur. *Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871*. En *Correspondance*. Texte établi par Roger Gilbert-Lecomte. Paris: Éditions des cahiers libres, 1929.