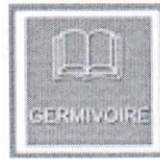


PUBLICATION

N°2

« Poética y sentido de la obra dramática *El médico de su honra* de Calderón de la Barca », in *Germivoire, Revue scientifique de littérature, des langues et des sciences sociales*, (Côte-d'Ivoire), N° spécial 7, 2017, pp. 289-309.



www.germivoire.net

**REVUE SCIENTIFIQUE DE LITTÉRATURE
DES LANGUES ET DES SCIENCES SOCIALES**



Spécial 7/2017

Directeur de publication:

Paul N'guessan-Béchié
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Editeur:

ALLABA Djama Ignace
Université Alassane Ouattara - Bouaké

Comité de Rédaction:

Diaby Brahim (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Ahiba Alphonse BOUA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Allaba Djama Ignace (Université Alassane Ouattara – Bouaké)

www.germivoire.net

Comité scientifique de Germivoire

Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Ernest W.B. HESS-LUETTICH
Stellenbosch University Private Bag X1

Dr Gerd Ulrich BAUER
Universität Bayreuth

Prof. Stephan MÜHR
University of Pretoria

Prof. Dakha DEME
Université Cheikh Anta Diop - Dakar

Prof. Serge GLITHO
Université de Lomé - Togo

Prof. Augustin DIBI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Aimé KOUASSI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Paul N'GUESSAN-BECHIE
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Djiman KASIMI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Kra Raymond YAO
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Daoud COULIBALY
Université Alassane Ouattara (Bouaké)

Table des matières

Kouassi ADJA : Hamburg und Berlin 2015 als eine Wende in den historischen Beziehungen zwischen Deutschland und Afrika?	6
Bosson Camille ADOU / Kouakou Firmain N'GUESSAN / Yao Julien AGOUALE : Projet AVB et émergence des problèmes fonciers dans la presqu'île de Sakassou	16
Koffi Guy AMOATTA : Le projet « un citoyen, un ordinateur, une connexion internet » : un exemple de réduction de la fracture numérique dans la région de Gbêkê (Côte d'Ivoire)	30
Kadio Mathieu ANGAMAN : De l'autorité parentale à l'autorité politique : quels enjeux à la lumière de Freud et de Horkheimer	50
Yao Jean-Aimé ASSUE : Les territoires de la pauvreté dans la ville de Bouaké	63
Achi Amédée-Pierre ATSE : Approche socio-anthropologique de la réticence à la consultation prénatale chez les femmes enceintes du District sanitaire de Korhogo (Côte d'Ivoire) : l'exemple de Napiélé Dougou	78
Sidia Diaouma BADIANE / Edouard DIOUF / Edmée MBAYE : Le Technopôle de Dakar, une zone humide dans l'agglomération dakaroise. Perception et perspectives de valorisation	98
Komi BEGEDOU : Balancing the Child-Adult World: a Psychoanalytic Reading of <i>The Catcher in the Rye</i>	113
Gbota DABA : Deutschland in der Problematik des Eintritts Grossbritanniens in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft	126
Djibli Vincent DIBI / Konan Fidèle-Pacôme ALLAH : Contraintes socio-économiques des groupements féminins dans l'approvisionnement des cantines scolaires à Garango (Bouaflé)	141
Djidiack FAYE : <i>Ut pictura poesis en Navidades de Madrid y noches entretenidas</i> , de Mariana de Carvajal y Saavedra	160
Konan Arsène KANGA: L'Intermédialité, une médiation transgénérique dans l'écriture romanesque africaine	175
Joachim KEI : Le verbe, catalyseur d'une expression d'incertitude par le mode	189
Alexis Koffi KOFFI : Du néant à l'anéantissement de la violence politique: pour un enracinement de l'humain	200
Yao Julien KOFFI : Technologies mobiles et changements des pratiques culturelles des Baoulé Sah de Djébonoua	215
Désiré Bernard KOLO : Schulbildung und afrikanische kulturelle Identität: An Beispielen von „ <i>Unter die deutschen gefallen</i> “ von Chima Oji und „ <i>Ich wollte leben wie die Götter</i> “ von Ibraimo Alberto	232

Pascal Kadio KOUA : Homosexualidad y libertad en la novela latinoamericana del siglo XX: caso de <i>El beso de la mujer araña</i> de Manuel Puig	246
Amany Richard KOUAME / Kpan Noël VEI / N'guessan Fabrice YAO : Performance de la filière maraîchère dans la commune de Bouaké	256
Kouakou Laurent LALEKOU: Venezuela: la crisis económica todavía gestaba bajo Chávez	273
Cossi Basile MEDENOU : Poética y sentido de la obra dramática <i>El médico de su honra</i> de Calderón de la Barca	289
Kouadio N'GUESSAN : L'énonciation et l'intention communicative dans l'hyperbolisation du discours publicitaire	310
Doyakang Fousseny SORO : L'impact socio-économique du complexe sucrier de Borotou-Koro au Nord-ouest de la Côte d'Ivoire sur sa zone d'implantation (1975-1985)	325
Michel Kouassi YAPI : Perú: un modelo de desarrollo turístico	340
Chibrou Rosine Florence YAPO ADON Ep. N'CHOBY : Arabisation et islamisation de l'Espagne musulmane (756-929)	358
Bi Zaouli Sylvain ZAMBLÉ : Les « Sans-papiers » au prisme des « Sans-droits » de Hannah Arendt	373
Kouamé Orando KOUAMÉ: Les fondements de la mise en place d'un nouvel ordre social en Côte d'Ivoire	390

Poética y sentido de la obra dramática *El médico de su honra* de Calderón de la Barca

Cossi Basile MEDENOU
DPHCA/ FLLAC/Université d'Abomey-Calavi/Bénin
E-Mail : medenoubasile@gmail.com

Resumen

La elección de este tema sobre la poética y el sentido de la obra dramática *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, se origina en nuestro proyecto de realizar un apoyo didáctico que, en el futuro, permita a los estudiantes hispanistas estrenar con mayor altura de miras esta pieza teatral en sus medios académicos. En el presente artículo, nos contentamos con indagar los recursos literarios o poéticos que posibilitan sentidos en esa obra. Por eso, nos valemos de los métodos objetivo, comparativo y poético, surtidos de análisis de contexto y contenido. Lo que nos posibilita los resultados según los cuales, Calderón, igual que los demás dramaturgos del ciclo de Lope de Vega, respeta en esta obra la organización en tres jornadas o actos. La métrica se caracteriza por los versos en romances dispuestas en décimas, silvas, redondillas y octavas. La estética y los estilos se expresan esencialmente por una imaginería en que predomina el barroco que se manifiesta por el uso abusivo de metáforas y de hipérbolos. Calderón utiliza tal poética para realizar una tragedia que le distancia del maestro Lope por la ordenación, la estilización y la intensificación de su obra cuyo sentido es la denuncia de la tiranía del honor y unas normas sociales rígidas y absolutas que generan violencia y destrucción.

Palabras clave: Literatura – Poética – Dramaturgia – Fábula e hipocondría

Abstract

The aim of this research paper on Calderon de la Barca's *The doctor of his honor* is to carry out an analysis on poetry and meanings of literary drama so as to produce a pedagogical manual which would, later on, enable hispanicists to perform this drama in their various academic environments. This paper focuses on studying the literary and poetry resources embedding meanings into this work. In this respect, objective and comparative poetry methods have been used along with context and content analysis techniques. The findings highlight that, like many other drama writers of Lope de Vega's era, Calderon does respect the three compartments or acts, a prosody made

up of ten-line quantitative aligned romance verses, sylves, quatrains and octaves. The aesthetics and style can be viewed through a portrayal dominated by weird style underscored by the profuse use of metaphors and hyperboles. Calderon's writing style differs from Master Lope's by the order, stylization and intensification he adopts in this work, the meaning and merit of which lie in castigating and portraying tyranny of honour as well as strict and absolute social standards inducing violence and destruction.

Keywords: Literature – Poetry – Drama – Fable – Hypochondria

Résumé

Le choix de ce sujet sur la poétique et le sens de l'œuvre dramatique *Le médecin de son honneur* de Calderón de la Barca, est motivé par notre projet de réaliser un support didactique qui, ultérieurement, permettra à nos étudiants hispanisants de représenter cette pièce dans leurs divers milieux académiques. Dans le présent article, nous nous contentons d'étudier les ressources littéraires ou poétiques qui ont produit les sens que revêt cette œuvre. Pour cela, nous utilisons les méthodes objective, comparative et poétique assorties de techniques d'analyse de contexte et de contenu. Ce qui nous permet d'aboutir aux résultats selon lesquels, Calderón, tout comme les autres dramaturges du cycle de Lope de Vega, respecte dans son œuvre la division en trois journées ou actes, une métrique faite de vers en romances disposées en dizains, sylves, quatrains et octaves. L'esthétique et le style se résument en une imagerie dominée par le baroque qui se manifeste par l'usage abusif de métaphores et d'hyperboles. Calderón se différencie du maître Lope par l'ordre, la stylisation et l'intensification qu'il adopte dans cette œuvre dont le sens et le mérite résident dans la dénonciation de la tyrannie de l'honneur et de certaines normes sociales rigides et absolues qui engendrent la violence et la destruction.

Mots clés: Littérature – Poétique – Dramaturgie – Fable et hypocondrie

Introducción

Con motivo de realizar un estudio entero- que no puede caber en un artículo- sobre la obra *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca, presentamos este aspecto estético, tras publicar un trabajo temático sobre la misma. Nuestro empeño enfoca ofrecer amplitud de miras a los estudiantes hispano estudiantes de nuestras universidades nacionales, para que tengan más apoyos materiales para estrenar piezas teatrales en sus departamentos.

Para eso, habremos que realizar en un futuro estudio la teatralidad de esa obra. Hablando de poética, nos referimos al conjunto de los recursos que competen a la calidad estilística y literaria: la creatividad, la ficción, la métrica, la estética, el estilo, el argumento y los temas. En cuanto a la teatralidad, además de incluir todos los aspectos poéticos, añadiremos en otro trabajo los recursos escénicos y las didascalias. Dedicamos el presente estudio a la poética y al sentido de la obra elegida. Para alcanzar esos objetivos, nos valdremos esencialmente de los métodos objetivo, comparativo y poético, surtidos de las técnicas de análisis de contexto y contenido. Por ello, organizaremos nuestro trabajo en torno a tres puntos básicos: aclaración conceptual, problemática y metodología; normas de escritura de obra en el Siglo de Oro, poética y sentido de la obra de Calderón; análisis y recomendaciones.

1. Aclaración conceptual, problemática y metodología

1.1 Aclaración conceptual

- **La literatura**

La literatura es el arte que se expresa con el uso de una lengua y que se consolida como conocimiento por medio de la escritura (letras, bellas letras) [M. González, H. Hernández y al., 2006: 1219]. También es el conjunto de obras literarias unidas por una determinada característica (literatura española, literatura médica,...). Por otra parte, es la disciplina que estudia la estructura y producción de las obras literarias de índole artística [<https://obrassocialeslacaixa.org>, Diccionario de la Real Academia Española, 11/11/2017, 21:10].

- **La poética**

Es la ciencia o disciplina que se ocupa de la naturaleza, de los géneros y de los principios y procedimientos de la poesía, con especial atención al lenguaje literario. Es el conjunto de principios o de reglas a los que se atienen un género literario, una escuela o un autor (M. González, H. Hernández y al., 2006: 1533). Aquí nosotros nos atendremos a los aspectos literarios de la obra, es decir su cualidad estilística y literaria: los personajes, la estética y el estilo, la métrica y el material textual (fábula y argumento).

- **La fábula**

Aunque el concepto de fábula encubre los sentidos de invención, falsedad, rumor, hablilla y mentira, no son esos aquellos que nos interesan en nuestro estudio, sino los de obra en la que se narra un suceso o se representa una acción inventados para deleitar. La fábula aquí es la composición literaria, generalmente en versos, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de

personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral. En los poemas épico y dramático y en cualquier otro análogo, la fábula es una serie y el contexto de los incidentes de que se compone la acción, y de los medios por los que se desarrolla. Es también cualquiera de las ficciones de la mitología (M. González, H. Hernández y al., 2006: 880).

- **La hipocondría**

La hipocondría es en medicina, «la depresión anímica caracterizada por una preocupación obsesiva por la propia salud y por el convencimiento de estar padeciendo graves enfermedades» (M. González, H. Hernández y al., 2006: 1040). En el Siglo de Oro español, época histórica literaria a la que pertenece la obra en vías de desarrollo, la hipocondría« es una enfermedad del ánimo, es la tristeza habitual, muy de moda en el siglo XVII, tenida por elegante y propia de grandes sujetos » (F. Ruíz Ramón, 1968: 394)

1.2 Problemática

Partimos de la hipótesis heurística según la cual, aunque perteneciente a la escuela poética lopesca, Calderón se distancia a veces del código lopesco de creación literaria, sobre todo en la obra *El médico de su honra*. Así que la pregunta núcleo de nuestra problemática es ¿cuáles son los recursos literarios o poéticos que han posibilitado los sentidos de esa obra? Esta pregunta central o básica se fragmenta en otras tales como ¿cuál es el canon de composición literaria de la época de Calderón? ¿Cuál es la poética de la obra *El médico de su honra* y en qué se diferencia de la de su época? ¿Qué efectos produce esta diferencia sobre los sentidos de la obra?

1.3 Metodología

- **El método objetivo**

El método objetivo consiste en describir de manera imparcial y metódica una realidad o un fenómeno, independientemente de los intereses, gustos y prejuicios de la persona que hace la descripción. En el método objetivo, es preciso considerar el objeto de estudio como una realidad fuera del espíritu de modo autónomo e independiente. El método objetivo obliga a objetivar el tema de estudio, es decir transformarlo en realidad objetiva que se puede someter a un estudio científico. Eso requiere establecer una distancia crítica y un protocolo de análisis preciso para evitar posiblemente la intervención de la subjetividad del investigador. El método objetivo sirve particularmente en los estudios literarios de tipo temático, ejemplo de tema literario: *El amor y el arte en Proust* (S. Boutillier, A. Goguel d'Allondais, y al., 2005: 163-164).

Elegimos el método objetivo para conducir nuestro estudio porque, en el marco metodológico de nuestro trabajo, el análisis de los datos poéticos y temáticos exige que exponamos primero los contenidos de la obra elegida.

- **El método comparativo**

Los criterios de comparación son la similitud, la equivalencia y la oposición. Esos diferentes criterios se utilizan en diversos niveles. La similitud y la equivalencia nos permitirán mostrar a qué nivel la poética de la obra corpus se asemeja a los criterios normativos de creación de arte en la época de Calderón. El criterio de oposición permitirá probar, a partir de ejemplos concretos las formas discrepantes e incluso opuestas de la dramaturgia calderoniana en comparación con la normativa de Lope quien representa la figura más emblemática en la materia y en aquella época. La comparación es una etapa crucial de nuestro proceso de análisis de los recursos retóricos y de los datos temáticos colectados en nuestras fuentes documentales (S. Boutillier, A. Goguel d'Allondais y al., 2005: 162).

- **La estética**

La estética es la rama de la filosofía que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte (M. González, H. Hernández y al., 2006: 845). Debido a que nuestro estudio se ubica en un marco literario, el método estético nos facilitará la función poética retórica de la obra: invención, disposición y elocución,...

- **Las técnicas de análisis de contexto y de contenido**

Antes de concluir esta rúbrica sobre los enfoques metodológicos, hace falta notar que los métodos objetivo, comparativo y estético nos parecen fundamentales en el marco de nuestro estudio que compete a la literatura y por razones que expusimos por anterioridad en esta parte. A pesar de ser los fundamentales, esos métodos no serán los únicos de los que haremos uso.

En efecto, en nuestros análisis, utilizaremos a título subsidiario también, al lado de los principales que son los métodos objetivo, comparativo y estético, algunas técnicas de análisis de contexto y contenido.

El análisis de contexto consistirá en situar un documento en su contexto (género, fecha, procedencia, situación histórica, condiciones de creación o de redacción). También nos permitirá precisar explícitamente el contenido del documento, definir una problemática a partir de una idea central y analizar las palabras y nociones que revisten una importancia histórica, los giros estilísticos y los tonos.

2. La dramaturgia del Siglo de Oro, poética y sentido de la obra de Calderón

2.1 Los principios normativos de creación de comedia de la época de Calderón

La dramaturgia fue fijada por Aristóteles en la Antigüedad e influyó mucho en el desarrollo del teatro. En su *Poética* reconoció dos clases de obras dramáticas: la tragedia y la comedia.

Según aquella normativa antigua, la tragedia era una representación seria de una acción importante que ocurre entre personajes nobles y/o dioses y que tenía un final trágico. Mientras que la comedia mostraba una acción entre personajes de otras clases sociales, y acababa felizmente.

En cuanto a las unidades dramáticas de espacio, tiempo y acción, aunque Aristóteles no fue tan terminante, los tratadistas más exigentes las fijaron así: acción única (dolorosa si es tragedia, alegre si es comedia) que debe desarrollarse en un único lugar y en un solo día. Esta acción, según algunos tratadistas del siglo XVI, debía desenvolverse a lo largo de cinco actos.

En España, como en otros países de Europa, hubo autores que aceptaron estas normas y otros que las rechazaron por considerarlas excesivamente inflexibles, poco naturales, y porque querían proseguir por la vía de una corriente de teatro popular que llevaba ya su propia andadura y era bien recibida por el público. Esa segunda tendencia fue la que triunfó al fin, debido en gran parte al genio de Lope de Vega.

Lope no creó de la nada, sino que recogió una tradición y una práctica del teatro precedente en los que se reunían la herencia medieval y las obras, de tendencias renovadoras, de algunos autores renacentistas del siglo XVI. A este conocimiento se unió «su experiencia personal, ya que vivió muy de cerca el mundo del teatro; tuvo relaciones con comediantes, asistía a las representaciones estudiando las reacciones del público y procuró escribir sus textos dramáticos ateniéndose a lo que pedía y le gustaba» (M.-T. López García-Berdoy, 1993:16).

Con todo ello, Lope orientó la creación de sus obras teatrales hacia una organización dramática que acabó por imponerse como la fórmula general de la llamada "comedia española", a la que en líneas generales se atuvo el teatro posterior hasta que el criterio neoclásico del siglo XVIII procuró variarla, volviendo a las normas clásicas.

En su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope expone algunas de las características de sus técnicas dramatúrgicas que enfocan corresponder al gusto del público.

La crítica ha estudiado tanto la teoría como la praxis de la comedia española en Lope y ha señalado una serie de rasgos generales que se cumplen en mayor o menor medida en las obras y que conviene conocer para poder observar hasta qué punto una obra teatral áurea se atiene o no a ellos. Estos rasgos característicos de la comedia española son los siguientes:

- se quiebra la tajante oposición clásica entre tragedia y comedia, surgiendo un género mixto, la tragicomedia, que participa de rasgos de ambas, en cuanto a las situaciones y a los personajes;
- se rompe la rigidez de la unidad de tiempo y de lugar; en la comedia española dependerán de lo que exija la historia, aunque Lope aconseja que el tiempo no se dilate en exceso;
- la unidad de acción no se respeta a rajatabla, puesto que en numerosas ocasiones se da una intriga secundaria que va paralela a la principal y la complementa, pero Lope indica que se eviten intrigas superfluas y no inherentes al asunto;
- se impone la división en tres actos o jornadas, correspondientes al planteamiento, nudo y desenlace; la solución del conflicto debe darse en las últimas escenas para mantener vivo el interés del público hasta el final;
- las comedias se escriben en versos y se utiliza la polimetría, la variedad de versos y de estrofas. Se fija, en términos generales, una relación entre la situación y la versificación (romance para narraciones y tercetos para asuntos graves);
- dentro de un convencionalismo creado por el género literario, los principios deben usar un lenguaje adecuado a su condición social y cultural. En general, suelen ser personajes tipo (la dama, el galán, la criada, el criado, el viejo, el poderoso), que cumplen su función y en cuya psicología no suele ahondarse. Especial relieve tiene la figura del donaire o gracioso (que suele corresponder al criado); es el contrapunto festivo del protagonista y suele ser cobarde y materialista;
- suelen intercalarse en la obra fragmentos líricos, canciones populares o creadas por el autor y bailes, más o menos relacionados con la acción; en general se da una fusión entre lo culto y lo popular;
- los temas de las comedias son muy variados, aunque los asuntos principales suelen ser los amorosos, de honor, religiosos, de la historia europea, sobre todo de la española o se toman de obras de otros géneros (M.-T. López García-Berdoy, 1993: 16).

La normativa dramática áurea lleva lo poético a la forma esencial de la acción, de modo que es un elemento pegadizo. El microcosmos teatral implica una lengua micro cósmica muy arquitecturada que, más allá de su sentido literal, tiene un sentido moral. Por ello, las imágenes- elementos básicos que vamos a considerar primero- raramente se quedan en el plano de la sensación.

Los dramaturgos del Siglo de Oro, sobre todo aquellos de los ciclos de Lope y Calderón, poseen un sistema, perfectamente coherente, de imágenes poéticas, abundantes, ricas en significado y sugerencias y con una potencia visual que cautiva a los espectadores del teatro barroco. Sacaremos este sistema de imaginería del teatro áureo de un trabajo hecho por W. E. Hesse (1967:36-37) sobre imágenes y su significado:

- la naturaleza: paisajes inhóspitos y hostiles, cataclismos que simbolizan acontecimientos fatales;
- la astronomía: para describir la belleza femenina, la majestad real;
- la luz: razón, vida, amor;
- la mitología: seleccionar figuras, caracteres, mitos para expresar verdades universales, emociones, naturaleza híbrida del hombre;
- el reino animal: el caballo que simboliza el orgullo y la caída, la fuerza del destino; el águila simboliza la realeza, etc.;
- animales + naturaleza: para mostrar la idea del caos racional, político y moral del hombre, se sirve de animales híbridos, monstruos y fenómenos extraordinarios de la naturaleza.

2.2 Poética y sentido de *El médico de su honra*

• La métrica de la obra

Cuadro de la métrica de *El médico de su honra*

Jornadas	Versos	Métrica	Número de versos
PRIMERA JORNADA	1-76	Redondillas	76 versos
	77 -314	Romance con estribillo (153 -4)	238 versos
	315 – 574	Décimas	260 versos
	575 – 608	Silvassa	34 versos
	609 -672	Octavas reales	64 versos
	673 – 1020	Romance	348 versos
SEGUNDA JORNADA	1021-1142	Romance	122 versos
	1143-1170	Redondillas	28 versos
	1171-1402	Décimas	232 versos
	1403-1474	Romance	72 versos
	1475-1484	Décimas	10 versos
	1485-1524	Romance	40 versos
	1525-1584	Décimas	60 versos
	1585-1712	Romance con estribillos (1609-10,1657-8,1711-12)	128 versos
	1713-1860	Redondillas	148 versos
1861-2048	Silvas	188 versos	
TERCERA JORNADA	2049-2108	Décimas	60 versos
	2109-2328	Romance	220 versos
	2329-2507	Silvas	179 versos
	2508-2725	Romance	218 versos
	2726-2813	Redondillas	88 versos
	2814-2953	Romance	140 versos

Según nos revela esta métrica, en la obra *El médico de su honra* predomina el romance: 1526 versos, o sea el 51,7%, es decir más de la mitad de la obra. Refiriéndonos a la preceptiva lopesca de escribir comedias, preceptiva según la cual « las relaciones piden romances », podemos deducir que en esta obra predominan las relaciones entre los personajes. Además, no sólo se puede explicar este predominio por la importancia de las relaciones, sino también por la complicación de las mismas. Por ejemplo, entre Mencía y Gutierre que son parejas, deberían existir relaciones de amor, pero Mencía confiesa que ella se une a él para salvar su honor y no porque le ama. A quien ama es a don Enrique quien se ha ausentado durante largo tiempo sin avisarla..

Después de los romances, vienen las décimas que « son buenas para las quejas » según la preceptiva lopesca: 622 versos, o sea el 21% de la obra. Aunque podemos rellenar páginas de interpretación sobre las quejas, elegimos contentarnos con hacer notar que en la obra, muchas personas se quejan, excepto Coquín. El mismo rey se queja del carácter extremo de la reparación del "agravio" (muerte por sangría de la autora del supuesto agravio); la víctima se queja de la salida sin aviso de don Enrique, y de su injusta culpabilización de adulterio por Gutierre. Don Enrique, el asesino de su propia mujer, se queja de verse en la obligación de cometer este crimen; don Enrique se queja de que doña Mencía no le haya esperado. Doña Leonor se queja de que don Gutierre la haya abandonado para casarse con doña Mencía, sin que ella sea culpable de infidelidad ni falte de recato.

Tras las décimas, vienen las silvas: 401 versos, o sea el 13,6% de los versos.

Las redondillas que convienen al amor cubren 340 versos, es decir el 11,50% del conjunto de los versos. Una obra que protagoniza a esposos en un hogar no dedica nada más que el 11,5% de sus versos a las redondillas, es decir a la manifestación del verdadero amor. En efecto, los verdaderos casos de amor no se han llevado a cabo, es decir hasta el casamiento: casos de don Enrique y Mencía; doña Leonor y Gutierre; don Arias y doña Leonor. Por ejemplo, en la obra *El médico de su honra* que vamos estudiando, hubo verdadero amor entre el infante don Enrique y doña Mencía pero ese amor no culminó en el casamiento de los dos enamorados porque don Enrique se ausentó durante largo tiempo y por temor a las burlas de la sociedad, ella salvó su reputación de mujer deseable, consintiendo casarse con don Gutierre sin legítimo amor. Lo mismo ocurrió entre doña Leonor y don Gutierre por una parte, y por otra, entre don Arias y doña Leonor que se amaban de verdad pero ese amor no se llevó a cabo por

meras sospechas sin fundamento real. Pues, Calderón nos muestra a través de esta ínfima parte reservada al verdadero amor, que este maravilloso y noble sentimiento que determina la felicidad de la gente, no es ahogado en sus personajes y nosotros pensamos que será por eso por lo que ellos padecen todos (excepto Coquín) de hipocondría.

Las octavas que lucen por extremo las relaciones, no ocupan más que 64 versos, o sea el 02,2% de la obra entera (2953 versos).

- **Estética y estilos de la obra**

La obra *El médico de su honra* es un drama inquietante y perturbador. En ella el barroco se manifiesta por el uso abusivo de metáforas y de hipérbolos exageradas. Al respecto, M. Menendez y Pelayo (1951:318) habla de «falsedad moral del pensamiento». La crítica moderna empieza analizando esta obra de una manera diferente, a través de sus metáforas y símbolos, entre los cuales figura prominentemente la medicina.

Como lo señala B. W. Wardropper (1976: 588-589), la metáfora médica de don Gutierre es una adaptación de la metáfora que informa los *Remedia amoris* de Ovidio. Como tal, tiene que parecer al público al mismo tiempo conocido y original. Sin embargo, el público o el lector no asocia esta metáfora con don Gutierre, aparte del título, hasta los versos 1659 – 1712, o sea, hasta mediados de la obra. No obstante, para entonces ya se han hecho varias referencias a la salud y la enfermedad. Pues don Gutierre no es el único personaje preocupado por estos asuntos. Incluso, después de que don Gutierre ha utilizado esta metáfora, los demás personajes continúan haciendo sus propias referencias al tema de la salud.

La primera vez que se menciona la salud en la obra, se hace de una manera no metafórica, sino literal. Después de que don Enrique se cayera de su caballo y que don Arias describiera sus síntomas,

a un tiempo ha perdido
pulso, color y sentido (vv.10-11),

don Pedro sugirió un tratamiento para que recobrase la salud (vv.13-17). La caída literal del amante de doña Mencía y su necesidad de tratamiento, tienen su paralelo en la probable caída metafórica y la necesidad de tratamiento de la misma doña Mencía.

La enfermedad de don Enrique da pie a varias referencias a la salud. Hay ocho de estas referencias en la primera jornada y todas, menos una, se refieren a don Enrique. Las hacen cuatro personajes diferentes: en el verso 17, don Pedro; 159, 175, 207, doña Mencía; 228, don Arias; 313, doña Mencía; 367, 821, don Gutierre. Algunas están expresadas de tal forma que

parecen indicar que la salud de todo el reino depende de la salud de sus gobernantes y de la del rey en particular:

Don Arias: Dame, gran señor, las plantas
(a don Enrique) que mil veces toco y beso,
agradecido a la dicha
que en tu salud nos ha vuelto
la vida a todos .(vv. versos 225-229)

Don Gutierre: ... vengáis con la salud
(a don Pedro) que este reino ha menester (vv. 821-822)

Aunque estas expresiones son lugar común en aquella época, no pueden menos de adquirir un significado especial en el contexto de las otras referencias a la salud.

Cuando don Gutierre usa la palabra remedio, le añade su propio sentido metafórico especial (v. 2139); don Pedro le imita (vv. 2143-2169); pero don Arias la utiliza primero, literalmente y luego en su sentido metafórico (vv.119-20). Jacinta la emplea también en su sentido metafórico (vv.2392). Adicionalmente, los personajes hacen observaciones que aluden vagamente a la salud metafórica o literal, o se pregunta por la salud:

Doña Mencía: Dígame ahora, ¿cómo está
vuestra alteza? (vv. 201-202)

Rey don Pedro: Enrique; ¿cómo os sentís? (v. 811)

Rey don Pedro: Infante,
¿cómo estáis? (vv. 1486-87)

Jacinta: ¿qué tienes estos días,
Coquín, que andas tan triste? (vv. 2415-16)

Más importantes que los comentarios de cualquier otro personaje, con excepción de don Gutierre, son los que hace el gracioso Coquín. Es bien conocida la práctica calderoniana, y muy en evidencia en esta obra, de permitir que los graciosos comenten las acciones de los personajes principales. Cuando vuelve a encontrarse en presencia del rey que le pregunta cómo él va, responde que *de corpore bene*. Quizá más significativo es el chiste que le cuenta a Jacinta, después de que ella le ha preguntado por qué anda tan triste:

Coquín : Metíme a ser discreto
por mi mal, y hame dado
tan grande hipocondría en este lado

que me muero.

Jacinto: ¿y qué es hipocondría?

Coquín: Es una enfermedad que no la había
hacía dos años, ni en el mundo era.
Usóse poco ha, y de manera que
lo que se usa, amiga, no se excusa,
que una dama, sabiendo que se usa,
le dijo a su galán muy triste un día :
traigame un poco uced de hipocondría.
Mas señor entra agora. (vv.2418-29)

Si tomamos la metáfora de don Gutierre y la analizamos con el espíritu crítico fomentado por el estudio de las referencias de los demás personajes a la medicina y la salud, nos damos cuenta de que su metáfora no es apta para su propósito; o, mejor dicho, que ha escogido una metáfora que oculta su propósito verdadero. Un médico, un hombre que ha tomado el juramento hipocrático, debe curar a su enfermo. De vez en cuando, el médico comete un error, y el enfermo muere. Pero en este caso, la muerte es el remedio. Que esto es así, está claro a través de las expresiones que usan don Gutierre y los que, como él, aceptan la validez de la metáfora (por ejemplo, el rey y doña Leonor):

Don Gutierre: Celos dije; pues basta;
que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia;
y es la cura postrera que el
médico de honor hacer intenta (vv.1707-12)

Don Pedro: Pues ya que de vuestro honor
médico os llamáis, decidme,
don Gutierre, que, ¿qué remedios
antes del último hicisteis? (vv.2141-4)

Doña Leonor : Cura con ella [la ciencia]
mi vida, en estando mala. (vv.2948-9)

Las expresiones "cura postrera" y "último remedio" son eufemismos de asesinato; "cura mi vida" es un eufemismo que vale "mátame". Don Gutierre emplea esta metáfora para decir que lo negro es blanco.

Viviendo en una época en que la profesión médica es de las más respetadas, quizá debamos recordar que esto no fue siempre así. Antes de

1492, muchos médicos en España eran judíos; después, muchos eran cristianos nuevos. En una sociedad que era todavía antisemítica, estos médicos eran sospechosos, y mucha gente no se fiaba de ellos por completo. Hay cierto humor macabro en estas observaciones. Nos traen a la memoria las sátiras de Quevedo y refranes como "Los yerros del médico, la tierra los cubre" (Correas). Don Gutierre ha ideado la locución "junta de agravios" por analogía con "junta de médicos", alusión también a L. Martínez Kleiser (1942:102) quien dice: « A más doctores, más dolores». Gutierre utiliza "desahuciar" en el sentido de "desesperar los médicos de la salud de un enfermo", mientras que lavar con sangre "sugiere el lavabo de un cadáver". Finalmente, a través de la repetida expresión "cubrir con tierra", don Gutierre se asocia con esos ridículos y fatales medicastros que matan tratando de curar.

- **La fábula, el argumento y el sentido de la obra.**

La obra *El médico de su honra* es un drama trágico que representa la expresión más extrema del concepto del honor conyugal. En ella, Calderón, estribado en la tradición teatral de su tiempo, plantea y desarrolla una situación límite de la tiranía del honor. El núcleo de la acción, la estructura del tema, la solución del conflicto y su sentido casi idéntico, ponen de manifiesto la homogeneidad de la intención creadora.

Una esposa es asesinada por su marido sin que ella haya cometido realmente – de acto – el adulterio. Ella ha sido sacrificada, sin culpa, al tremendo dios del honor. Doña Mencía se ha unido a su marido porque su amante se ha ausentado. Así, aunque tuvo amor, ahora tiene honor. Además de esa memoria viva de su amor y de esa no menos viva conciencia de su deber de esposa, nosotros sabemos que también tiene miedo. El mundo en el que vive, el de su propia casa, y el otro, más terrible y sin rostro, el mundo exterior que la cerca, es un mundo dominado por la desconfianza, un mundo que es todo oídos y ojos y obliga al individuo a vigilar sus palabras:

Don Diego: Calla y repara
 en que, si oyen las paredes,
 los troncos, don Arias, ven,
 y nada nos está bien. (vv. 32 – 35)

No sólo hay que tener en cuenta esa atmósfera tensa, llena de miedo y de desconfianza que pesa sobre el universo en el que se mueven los personajes, sino también la ausencia de intimidad, de ternura espontánea, de naturalidad que reina en cada hogar, hogar que debería ser un refugio que proteja a los miembros del hogar contra las frustraciones padecidas en el

mundo exterior. El diálogo entre los esposos, pese a lo florido y cortés de sus palabras y conceptos, no es, al cabo, más que palabras y conceptos que corresponden al papel social que representan, pero que nos dejan ver la radical oquedad de sentimiento que es su núcleo. Cada uno de ellos nos parece estar cumpliendo con su deber, y ese deber se conforma a lo que el mundo en el que están, exige y espera de ellos.

La vida de la pareja matrimonial tiene su mando y sus riendas en "las manos de la sociedad". Nos es imposible imaginar entre los esposos una verdadera escena de amor, en la que se entreguen uno a otro sin reservas y sin palabras, habitantes únicos de una soledad compartida, ajena a cualquier otra presencia. Por eso, el diálogo entre el esposo y la esposa no sirve para comunicar nada, sino para ocultarlo todo. En esta atmósfera desintimizada y desprivatizada, de mutua vigilancia y ocultación, de constante sigilo, toda situación es forzosamente equívoca. El antiguo amante entra en la casa, la esposa lo desengaña, el marido llega y la esposa, en la que el deber acaba de triunfar sobre el amor, no tiene sin embargo otro recurso que esconder al amante y mentir al marido. A partir de ese momento, la verdad ya no será posible y el miedo y las sospechas comienzan a producir sus efectos. La palabra que debiera ser dicha para que la luz de la verdad lo iluminara todo, dando a cada acción su sentido auténtico y haciendo brillar la inocencia, no ha sido dicha. A partir de ese instante, el gran mecanismo que rige la conducta de los personajes se pondrá en marcha y será imposible pararlo. La mujer se refugiará en la espera, disimulando su terror, en perpetua angustia, y el hombre se refugiará en la soledad de su honor, disimulando sus sospechas. La acción se centrará ahora en la torturada conciencia del marido. La hora de los soliloquios comienza. Cada gesto, cada palabra, cada acto significará lo que no es.

Ya tenemos pues al hombre a solas consigo mismo, a solas con sus sospechas y con su honor. El proceso de alienación comienza. Los celos y la compasión serán ahogados, rechazados, barridos de la conciencia. En la pugna interior entre la pasión del amor y la pasión del honor.

Don Gutierre: si amor y honor son pasiones
 del ánimo, a mi entender,
 quien hizo al amor ofensa,
 se le hace al honor en él. (vv. 927 – 30)

La segunda, objetivada en ley del mundo, acaba poseyendo la conciencia y desplazando a la primera. Don Lope de Almeida (*A secreto agravio, secreta venganza*), don Gutierre Alfonso (*El médico de su honra*) y

don Juan Roca (*El pintor de su deshonra*), divididos interiormente, llegan a través de las mismas interrogaciones y de las mismas quejas, a idéntica decisión: la esposa debe morir y por supuesto, el amante. No es necesario tener pruebas ciertas. La sospecha basta. Hay que matar. ¿Cómo llega el héroe a esta decisión? ¿Quién y qué le obliga a matar? En los monólogos, el héroe se presenta a sí mismo como víctima de la ley del honor. Su razón se rebela contra ella. Su conciencia protesta. Conciencia y razón de consuno, acusan de bárbara, de injusta, de infame la ley del honor. Sin embargo, la obedecen. Saben, con entera lucidez, que tal obediencia implica alienación de la propia libertad y complicidad con el mal. Este bullicio interior tiene una doble función dramática. De una parte, subrayar la lucidez de la conciencia del personaje; de otra, mostrar el carácter de necesidad del asesinato que va a seguir. No se trata de un crimen pasional, de un crimen privativo, por así decirlo, de ese personaje singular. Lo que se ventila en el monólogo es la obligación de matar, obligación que trasciende la esfera de lo propiamente individual y privado. Entonces, el héroe de la obra se revela impotente frente al poder totalitario del honor. No sólo él, sino también los demás, el rey inclusive.

El hecho diferencial básico de esta tragedia calderoniana con respecto a los dramas de honor de los otros dramaturgos, es que no ha habido adulterio y que la esposa es absolutamente inocente. Y, sin embargo, se la asesina. ¿Exageración calderoniana, fanática idealización del honor? ¿Para qué sirve entonces la acción claramente trazada y el mundo cerrado, hermético, en el cual los personajes actúan? En ese mundo, creado por el dramaturgo, los personajes actúan trágicamente encadenados a unas leyes, cegados y poseídos por unos principios de valor absoluto. El espectáculo que ofrecen esos personajes es el de un universo trágico regido por un poder destructor en nombre de un orden cuya anormalidad – basada como está en la necesidad social del asesinato – es patente para el espectador, y cuya ejemplaridad, en tanto que anormal, dimana del hecho de que sea vivido como necesario por los personajes.

Lo que Calderón significa en el mundo dramático creado, utilizando funcionalmente el honor, y no literalmente, es la anormalidad de un orden impuesto y aceptado por los personajes como necesario. Lo traspuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor en cuanto categoría histórica real, sino la estructura de una ordenación de la sociedad, para cuya plasmación dramática se utiliza el honor como simple instrumento dramático estructurante de la acción. Una acción que, mediante ese instrumento, pone al desnudo una sociedad en donde el individuo vive en continua y tensa

vigilancia aplastado por el peso de unas normas y unos principios rígidos que, convertidos en valores absolutos, conducen a la violencia, al dolor y a la destrucción en nombre de un orden posible. En ese mundo así ordenado, la conciencia individual se somete a una especie de súper conciencia general posesiva y alienadora, y el "yo" sucumbe al imperio de los "otros" que, juntos, forman una «otra» terrible deidad, sin rostro definido.

Desafortunadamente, estas tragedias siguen vigentes aun en nuestro siglo XXI. Basta con abrir los ojos y mirar alrededor de nosotros y un poco más lejos, para notar que sigue sucediendo esa misma situación trágica del individuo que, en contra de su conciencia moral, debe realizar actos criminales en obediencia a un código, sea el de un partido político, una confesión religiosa, una ideología racista y un sistema de discriminación sexual. Los ejemplos abundan por desgracia. Los súper Estados totalitarios de algunos países en los que siguen matando o torturando a inocentes poblaciones sin defensa en nombre de unas disposiciones políticas. Las religiones en nombre de cuyos preceptos se extermina a un número elevado de personas. Los sistemas socioculturales por cuya preceptiva se eliminan a niños o se tortura a mujeres. Las decisiones de justicia por medio de las cuales, con pretextos de presunción de inocencia y derecho a la defensa, se ponen en libertad a criminales por falta de pruebas enseñables, o por inmunidad ni se ataca en justicia, en detrimento de la conciencia moral y del espíritu de la ley.

3. Análisis y recomendaciones

3.1 Análisis de los resultados

Cuando Calderón comienza su obra dramática, se encuentra con una riquísima herencia teatral, con una formidable máquina en pleno funcionamiento, con unos escenarios y unas compañías de cómicos que trabajan sin cesar, con un público entusiasta e insaciable, con una constelación de temas, géneros, conflictos y personajes, con una técnica y un lenguaje, con unos gustos y unas normas, en suma, con una tradición teatral viva y espléndida. Calderón abraza esa tradición teatral, la asume, instalándose en ella, como en un bien propio y, a la vez, comunitario, lleva a la perfección el sistema dramático asimilado, en tanto que sistema. Por ello, el teatro de Calderón no es sólo otro teatro más que unido a los de Lope y a los de los demás dramaturgos, completa la dramaturgia del Siglo de Oro, sino además, la cristalización máxima de un sistema que, como tal, queda constituido de una vez para siempre. El teatro de Calderón, no sólo es una prolongación y una profundización de temas y de técnicas ni una depuración

de las estructuras dramáticas básicas, sino, la etapa final de un proceso en la que el fenómeno teatral al que llamamos teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia. En manos de Calderón, los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación por Lope y sus seguidores, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión. Si se nos permite la expresión, el arte teatral de Lope se hace ciencia teatral en Calderón, lo que podríamos denominar instinto e inspiración en la dramaturgia de Calderón.

Los críticos calderonianos señalan tres notas típicas de la pieza calderoniana: orden, estilización intensificación. La materia dramática, inventada por Calderón o tomada de la tradición teatral anterior, es sometida mediante una técnica esquemática, rigurosamente lógica, a un orden cuyos elementos constitutivos son: claridad en el planteamiento, el desarrollo y la solución del conflicto, sistematización, por medio de antítesis y paralelismos, de las situaciones dramáticas, sistematización ideológica de los motivos y sentimientos básicos de la comedia, agrupación jerárquica de los personajes en torno a un personaje clave, formando, generalmente, parejas complementarias o antitéticas. Ese orden conlleva, a su vez, la unificación de la acción y la concentración dramáticas. Muchos críticos ponen de relieve la importancia predominante del protagonista en el drama calderoniano, núcleo y eje de la acción centrada en él. Ese predominio del protagonista, al cual se subordinan acción y personajes, confiere mayor importancia a lo puramente subjetivo. El conflicto se hace interior y, para expresarse, encuentra su mejor instrumento en el monólogo. Monólogo que no sirve ya de vehículo expresivo al sentimiento, como Lope, en donde su función es principalmente lírica. El monólogo calderoniano explicita la dialéctica interior del personaje, el tenso debate de valores contrarios enfrentados en el alma del personaje. El personaje calderoniano, criatura extraordinariamente lúcida, intensamente vuelto hacia dentro de sí mismo, se entrega con pasión al análisis de su propio mundo, dueño siempre de su razón y de su palabra. La razón y su verbo, por medio de sucesivas interrogaciones, encadenadas con rigurosa lógica las unas a las otras, hacen aflorar a la superficie, en ordenada trabazón, las múltiples facies de la problemática interior, cifra de la problemática de la existencia del hombre en el mundo. En cada personaje calderoniano hay, como base de su personalidad, una genial voluntad de orden y de claridad mental que combate hasta sus últimos reductos el desorden y el caos. Esa necesidad de orden es la raíz última de la palabra dramática de los personajes calderonianos. Si son personajes razonadores, lo son por un profundo

imperativo de claridad. Su más constante pasión, auténticamente constituida de su personalidad, es, sin duda alguna, la pasión del orden.

B. W. Wardropper (1930: 213-214) señala enérgicamente dos estilos en Calderón, no sucesivamente cronológicos. En el primer estilo o manera, según el ilustre crítico,

se continúa el sentido realista del drama de Lope y sus recursos escénicos. Calderón añade el estilo conciso, la simplificación de la trama, la perfección técnica; pero marcha, en el fondo, el asunto como en la primera época de nuestro teatro. Se trata del drama de Lope esquematizado. El segundo estilo se halla en las comedias religiosas, filosóficas y mitológicas, y en los autos. Se trata de un género nuevo, en el cual la ideología, la poesía del asunto y exquisita forma poética, se sobreponen a los demás elementos de la primera etapa.

Además de estas diferencias de índole poética, se notan también matices en el tratamiento de los temas. En efecto, en el teatro popular o de los corrales, el honor reviste mucha importancia y atrae a muchos espectadores a las representaciones. Es lo que ilustra los versos siguientes del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega [in J. Valdés (de) 1997: 158]:

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente.

El honor en Calderón crea una atmósfera irrespirable donde reinan la desconfianza, el recelo, el silencio, el desamor, el miedo, la barbaridad, la muerte, al contrario del honor en Lope y en Tirso que es verdad, sencillez, dignidad personal, ternura, comprensión, virtud del alma enraizada en la conciencia de la dignidad del hombre.

3.2 Recomendaciones

Fundamos nuestras recomendaciones sobre dos observaciones básicas: el teatro costumbrista del Siglo de Oro conoció éxito, primero por la relevancia de la poética de sus obras, y luego porque correspondía a las aspiraciones de su público lector y espectador. En vista de esas condiciones de éxito, recomendamos que los literatos del género poético y dramático trabajen mucho la estética, los estilos, el material textual de sus creaciones ficticias, conforme con los gustos y aspiraciones de los lectores y espectadores potenciales, a pesar de los requisitos de la normativa de escritura del momento. Lo decimos porque pensamos que no sirve para mucho escribir una obra que no tenga gran audiencia, o cuya validez

temática y estilística se caduque en poco tiempo. En lo que se refiere a la denuncia de la tiranía del honor como valor absoluto y destructor, recomendamos que haya siempre una vigilancia social que permita evitar los desvíos fatales a la humanidad.

Conclusión

Nuestro estudio sobre la poética y el sentido de la obra *El médico de su honra* desemboca en las conclusiones siguientes:

- en lo que se refiere a la poética, Pedro Calderón de la Barca pertenece al ciclo lopesco de creación de comedia y lo asume conformándose con los importantes requisitos de esos cánones. Sin embargo, se distancia de Lope de Vega llevando a la perfección el sistema dramático asimilado, lo que se nota por la ordenación, la estilización y la intensificación de su obra;
- en cuanto al sentido de su obra trágica, es la denuncia de la tiranía del honor. Y más allá de esa denuncia de la tiranía del honor utilizado funcionalmente, el autor pone de relieve la anomalía de un orden social impuesto y aceptado por los individuos como necesario, lo que les obliga a vivir en continua y tensa vigilancia, aplastados por el peso de unas normas rígidas convertidas en valores absolutos que conducen a la violencia, al dolor y a la destrucción.

Referencias bibliográficas

- BOUTILLIER Sophie, GOGUEL D'ALLONDAIS Alban et al. (2005): *Principes Examen-Méthodologie de la thèse et du mémoire*, Levallois Perret Cedex France, 2^{da} edición Studyrama.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro (1989): *El médico de su honra*, Madrid: Clásicos Castalia.
- GONZÁLEZ Maldonado, HERNÁNDEZ Humberto y al. (2006): *Clave. Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones S. M.
- VALDÉS (DE) Juan (1997): *Historia del teatro español*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro
- LÓPEZ GARCÍA-BERDOY María Teresa (1993): *Lope de Vega, Fuente Ovejuna, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención*, Castalia didáctica, Madrid.

MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino (1951): *Calderón y su teatro*, Madrid: Editorial Artes.

RÚZ RAMÓN Francisco (1968): *Pedro Calderón de la Barca. Tragedias (2)*, Madrid, Castilla S.A.

VALBUENA Prat Ángel (1972): *Literatura dramática española*, Barcelona: Edición Labor

WARDROPPER, Bruce W. (1976): *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid: Castalia.

Sitio Web

<https://obrassocialeslacaixa.org>, diccionario de la Real Academia Española (11/11/2017, 21:15)