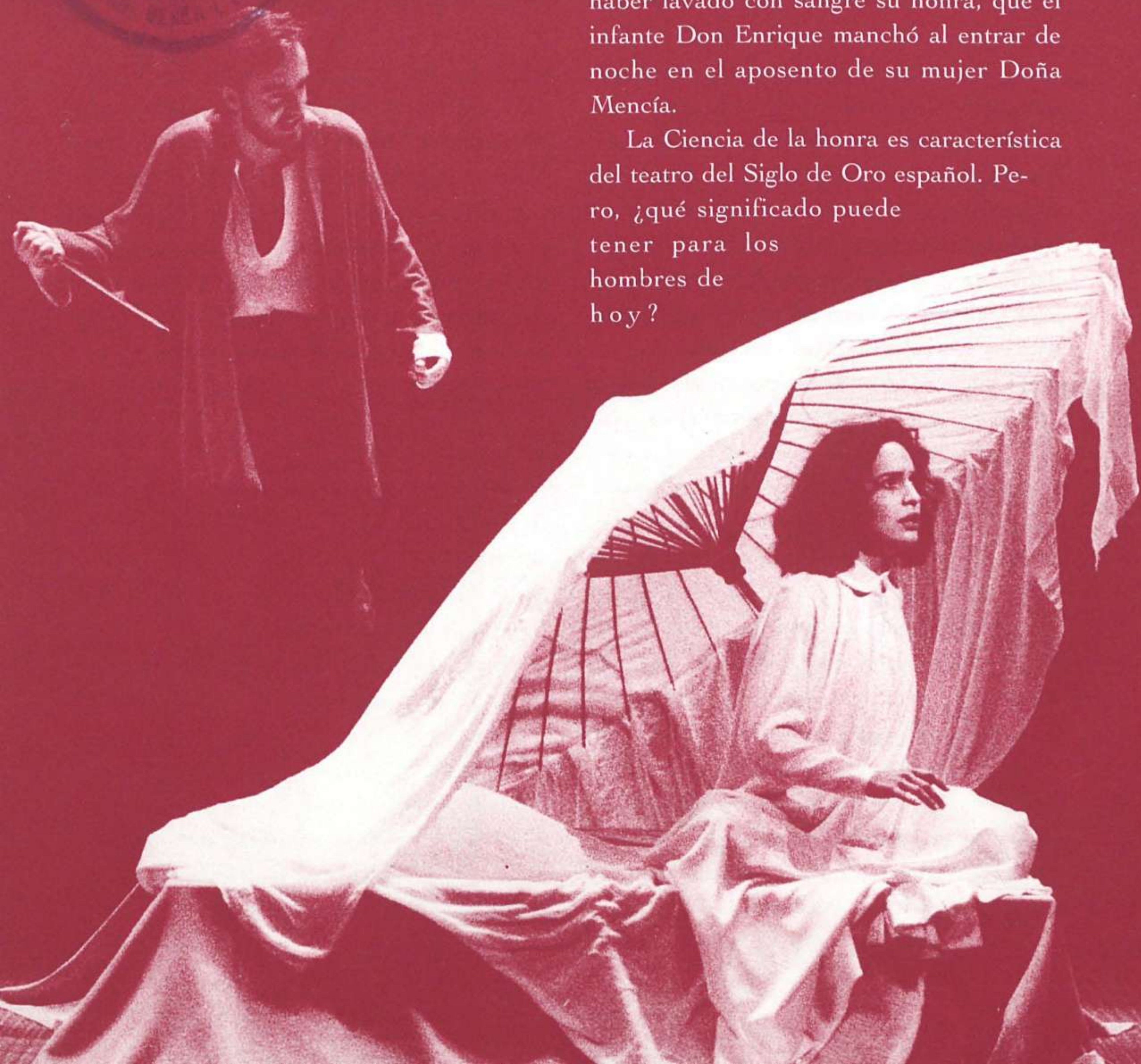


El estado de «la ciencia»

por LUIS CARANDELL. Z-589

EN una obra tan acusadamente metafórica como *El médico de su honra* Calderón no duda en llamar «la ciencia» a la rama de la «Medicina» destinada a restablecer la buena reputación de las personas. «No está olvidada la Ciencia», dice el «médico» Don Gutierre después de haber lavado con sangre su honra, que el infante Don Enrique manchó al entrar de noche en el aposento de su mujer Doña Mencía.

La Ciencia de la honra es característica del teatro del Siglo de Oro español. Pero, ¿qué significado puede tener para los hombres de hoy?



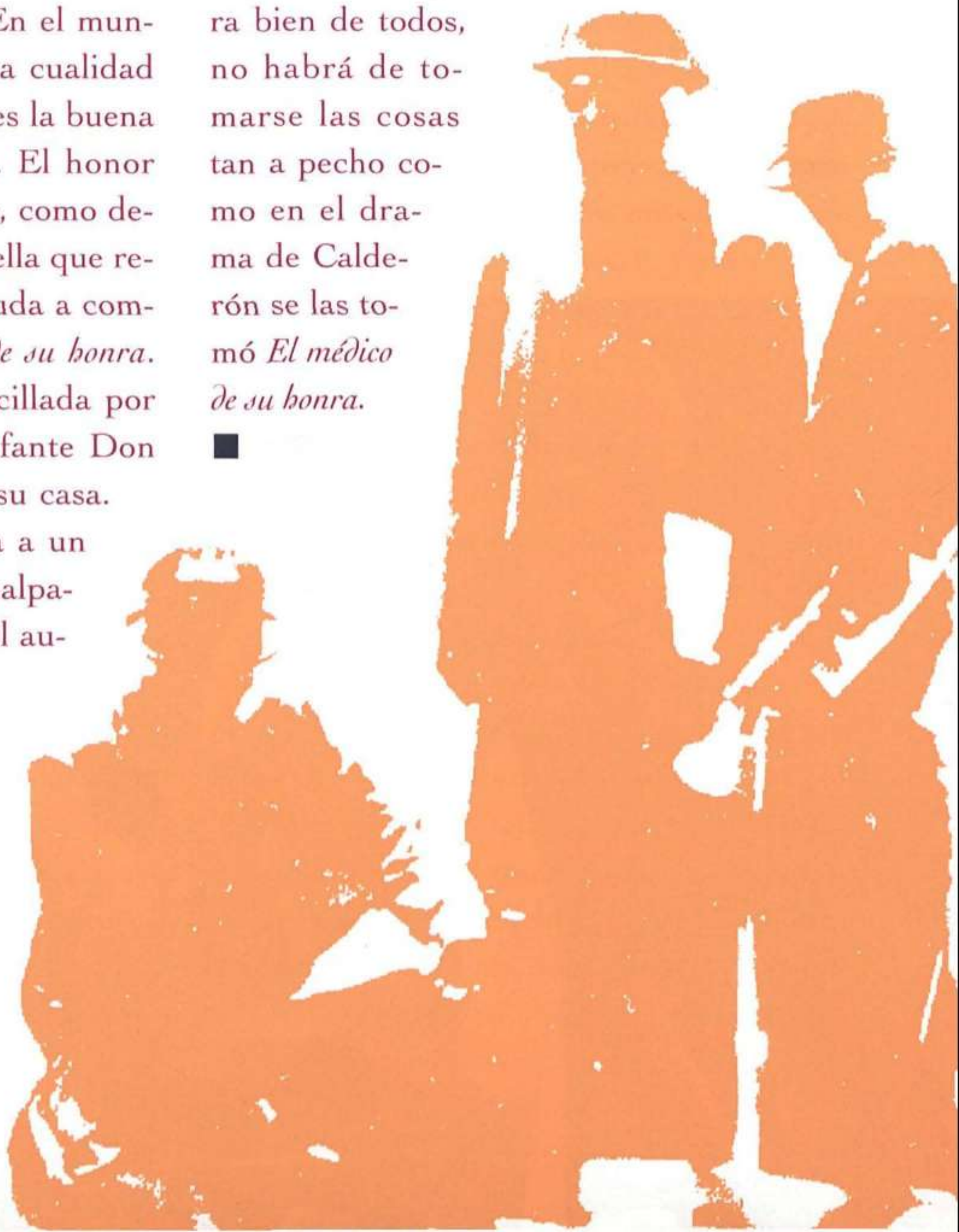
Dicho de otro modo, ¿en qué estado se encuentra esa «Ciencia» en nuestros días? Sería inimaginable ver en la escena, en una obra moderna, a un personaje como Don Gutierre, tan entregado a la Ciencia de la honra y capaz de lavar con sangre la deshonra que ha sufrido. Con alguna frecuencia las páginas de sucesos de los periódicos dan cuenta de crímenes pasionales y, en algunos casos, su móvil pudo ser el de buscar un remedio para la honra mancillada de los que los cometieron. Pero la sociedad actual no acepta, como se aceptaba en tiempos de Calderón, esa justificación del crimen.

No es por tanto que, en nuestra época, haya dejado de tener vigencia ese concepto que llamamos la honra. Un concepto que actualmente se tiende a identificar con el del honor pero que en tiempos clásicos se distinguía perfectamente de él. En el mundo calderoniano, el honor es una cualidad personal, mientras que la honra es la buena fama de que goza una persona. El honor reside en uno mismo al paso que, como decía Lope de Vega, «honra es aquella que reside en otro». Esta distinción ayuda a comprender la trama de *El médico de su honra*. Don Gutierre ve su honra mancillada por la simple sospecha de que el infante Don Enrique ha estado de noche en su casa. Y para lavar su deshonra llama a un sangrador, a fin de hacer más palpable la metáfora terapéutica que el autor nos propone.

Hasta hace relativamente poco tiempo, en el espacio de nuestra vida, prevalecía aún en España, al amparo de una situación política que pretendía resucitar los «valores tradicionales», la idea de que en

el comportamiento de la mujer residía la honra de la familia. Hemos visto a maridos y también a padres y hermanos velar, a veces con violencia, por la buena fama de sus esposas o de sus hijas y de sus hermanas. Esto era la ley del embudo, como se dice, porque el «mal comportamiento» de los hombres casados no deshonoraba a sus mujeres. (El hombre engañado era «cornudo»; la mujer engañada, «una santa»).

Aún queda mucho de lo antiguo pero ya no se puede decir que la mujer sea la depositaria exclusiva, como en otro tiempo, de la «honra de la familia». En el mundo que viene la honra seguirá existiendo pero cada uno aguantará la suya, como cada palo aguanta su vela. Y en punto a la Ciencia, a la Medicina de la honra o de la deshonra, don Gutierre, para bien de todos, no habrá de tomarse las cosas tan a pecho como en el drama de Calderón se las tomó *El médico de su honra*.



Un modelo nuevo

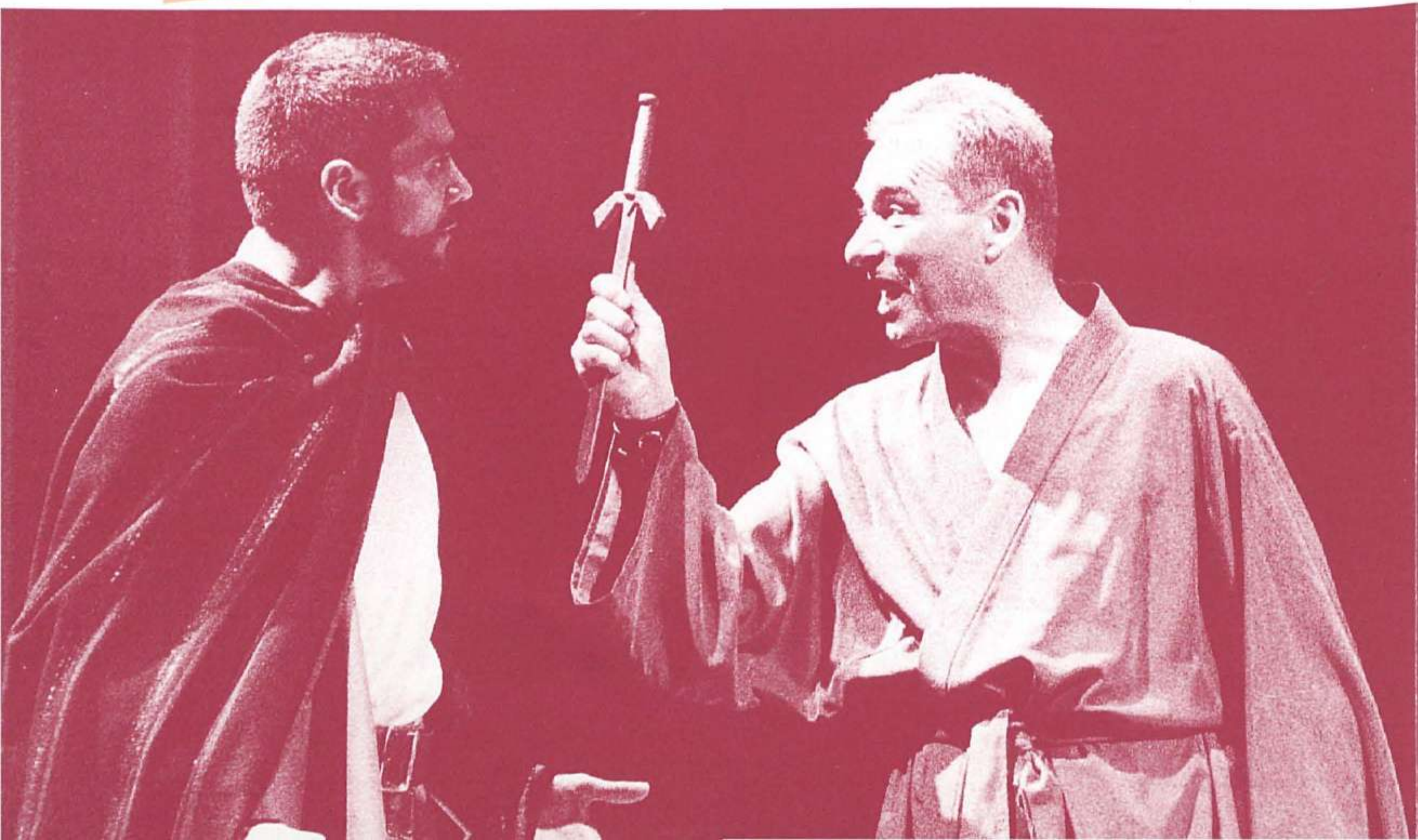
por ENRIQUE CENTENO.

La maldad, la venganza, la personalidad criminal, son temas que han tentado a los autores en épocas consideradas como de crisis de valores. El clérigo Calderón se ocupó de ellos para defender la honra o el honor, como en este médico que, por motivos quizá diferentes, apasiona al espectador de hoy, que comparte con él el lado oscuro y sin normas que todos llevamos dentro. Así es como hemos elevado a categoría de héroes a criminales como Otelo o Edipo y hemos sentido tentaciones ocultas de degustar el macabro pastel de Tito Andrónico.

Duro título para comenzar la andadura eligió la Compañía Nacional de Teatro Clásico hace ocho años. Intentó además huir

del teatro sin teatro, es decir, evitó reproducir un texto para congrega a eruditos, y prefirió organizar una fiesta civil. Porque este montaje de *El médico de su honra*, cuyo estilo parece normalizado, provocó en 1986 poco menos que el escándalo, con reprobaciones y descalificaciones de muchos sabios de nuestra ciudad. ¿Sería porque desde esta puesta en escena ya no sentíamos el aburrimiento experimentado casi siempre que veíamos a un clásico? ¿Porque se había eliminado el bostezo ante nuestro Barroco?

No, claro; no eran esas las razones. Debía de haber otras. Pero si la creación de cultura se ha producido siempre al apartarse de modelos propuestos, para emprender una personal búsqueda de nuevas formas, es natural que a Marsillach y a Cytrynowski la crítica al uso intentara zampárselos en pedacitos. La mayor parte de las objeciones se refirieron al excesivo juego escénico: «Los inventos desvían la atención», «es excesivamente moderno», «las segundas acciones desvían la atención del espectador»,





«hacen el texto incomprensible» –aunque tampoco faltó el reproche contrario: «los retoques tienen un motivo inadmisibles: facilitar la comprensión»(!)–. Eran formas de defender el viejo escenario, de negar la posibilidad de incorporar un clásico a las tendencias escénicas del siglo. Las acciones debían tener, al parecer, un mero sentido ilustrativo, no relacionarlas con otras que es, precisamente, y como ha constatado el gran director Eugenio Barba, la forma en la que éstas adquieren su dimensión dramática.

Al chaparrón sobre el juego escénico siguieron rayos y truenos sobre la forma de decir el verso. Aquí todo el mundo parecía saber muchísimo sobre el tema. Tanto, que se escribió: «se ha perdido la escuela de decir el verso», ha habido «rotura de una tradición». Yo creo que la pretendida escuela de verso en España se ha confundido con referencias a algunas personalidades, quizá hoy discutibles (cuando Artaud vio a Margarita Xirgu escribió de ella que «gritaba uniformemente y sin matiz, sin un tono de voz que nos sacuda las entrañas», de modo

que ya se ve que era una cuestión de gustos). En cierta ocasión preguntaron unos discípulos a Fernán Gómez, actor indiscutible y ya talludito, cuál era antes la forma de decir el verso, a lo que él respondió: «A mí siempre me enseñaron una sola cosa: que no había que renglonear». La CNTC partía, pues, de cero, y se empeñó sobre todo en hacer inteligible el texto en tanto se encontraran, poco a poco, musicalidades y ritmos que sintonizaran con el espectador de hoy.

Los recuerdos referidos son ya historia. O prehistoria, porque la Compañía, con sus aciertos o sus posibles desaciertos, ha impuesto una nueva forma de ver a los clásicos que hoy ya nadie discute y que incluso se empieza a imitar. Quien no estuviera informado, probablemente se sorprenderá de estos recuerdos cuando haya visto el montaje de este *El médico de su honra*, que seguramente –junto al resto de los montajes de la CNTC– ha marcado un antes y un después sobre la forma de escenificar a nuestros clásicos. ■

El médico de su honra

por ENRIQUE RULL.

No es fácil dilucidar lo que se propuso hacer Calderón al escribir *El médico de su honra*. Y no lo es, porque este sombrío drama está concebido con la misma o mayor ambigüedad que sus otros dramas llamados «de honor». Deberíamos, en primer lugar, combatir los tópicos que han llevado a la crítica y al público, en muchas ocasiones, a entender la obra como una defensa del código del honor de la época; en segundo lugar, y dependiendo de ese tema polémico, a concebir la obra como un producto dramático de esa «tesis», y por lo tanto, restringida a un interés ex-

clusivamente de época. Si vemos o leemos el drama sin prejuicios, advertiremos, primero, que se trata de una tragedia de celos a la altura del Otelo shakespeariano, después, que las dudas sobre su verdadera intención no residen en las palabras que pronuncia tal o cual personaje, porque, dependiendo de quién habla, la tragedia cobra uno u otro significado.

En *El médico de su honra* se producen tres acciones jerarquizadas: la que se refiere al matrimonio Don Gutierre-Doña Mencía, la que se establece entre el rey Don Pedro y Doña Leonor por la demanda que ésta hace de justicia, y la que relaciona al rey con el infante Don Enrique, episodio éste que quiere reflejar la rivalidad entre Pedro el Cruel (o Justiciero, según la versión histórica) y su hermano Enrique de Trastámara. Sin embargo, no se puede aislar cada una de las acciones, pues Calderón ha sabido



ensamblarlas de forma artística y eficaz, haciendo depender la una de la otra hasta el terrible desenlace. Hay además un extraordinario paralelo entre ellas en cuanto a su exposición, simbología y significado. Si bien el tema eje es la salvación del honor, el elemento desencadenante del drama es la pasión de los celos, nacida ésta inicialmente en la relación de Gutierre con Leonor, y transmitida después al matrimonio de Gutierre con Mencía, pero es esta pasión ciega

de su ceguera, se convierte en un asesino, no frío, como se suele decir, aunque sí determinado y con plena premeditación. Pero sus quejas nos hacen ver que es también víctima de un código social, en el que son igualmente cómplices el Rey y Leonor, con la que acaba casando para restaurar la justicia inicial decidida por el monarca. Pero fijémonos bien en que este rey, ambigüamente descrito por la tradición como Justiciero o Cruel, no es portavoz más que de



la que determina la ruptura de la primera pareja por la vía pacífica y la que arrastra al protagonista a ver indicios de infidelidad en cada episodio en que Mencía, muy a pesar suyo, se ve envuelta por la intervención del cortejador Don Enrique. Si el personaje de Mencía es de un patetismo desolador, porque además sabemos que es inocente, el de Gutierre no lo es menos, porque, víctima

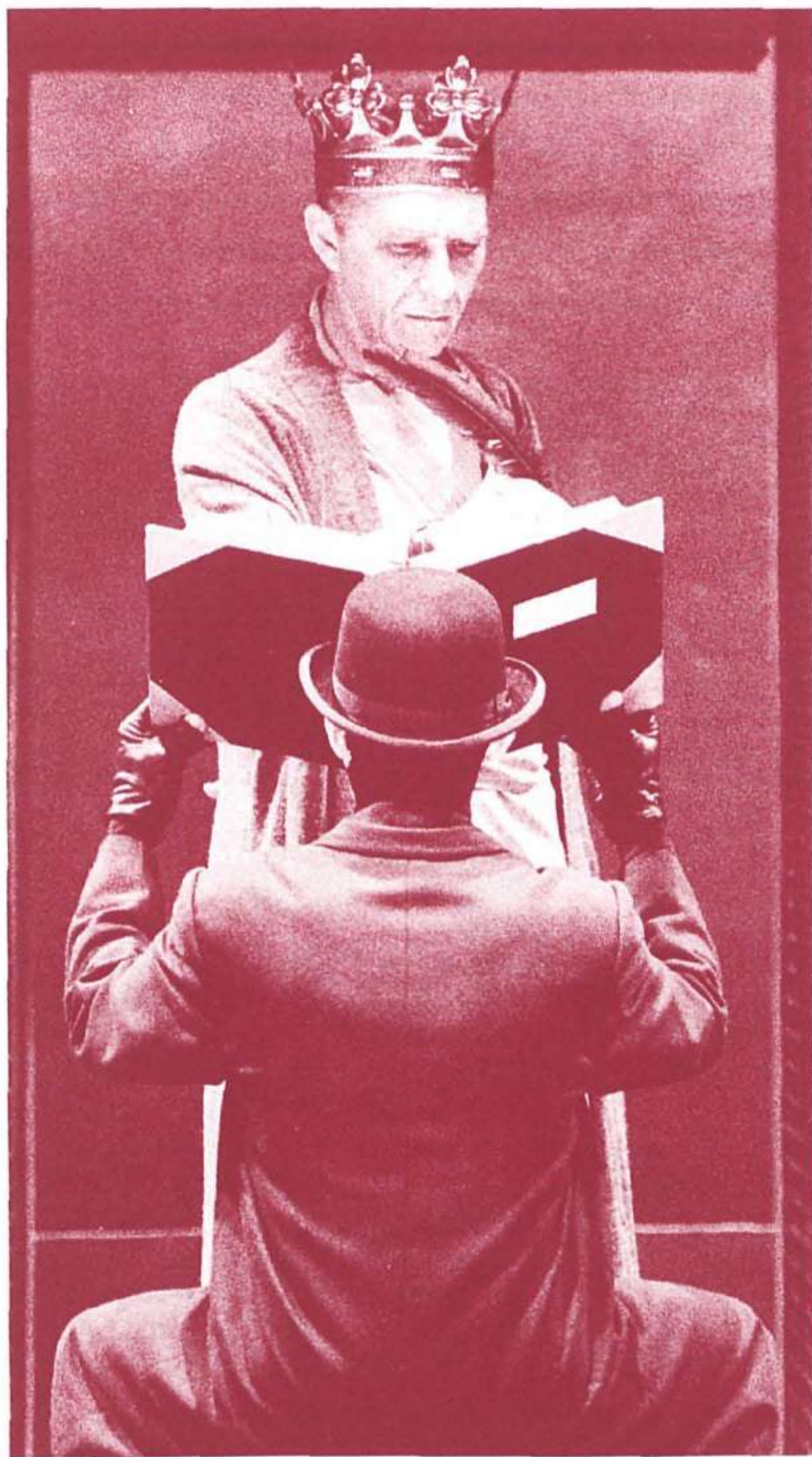
una parte del mensaje de la obra: la que concierne a los implicados en el asesinato de Mencía; la otra es la que emite parcialmente el propio monarca al estimar que Gutierre es «cruel» y que ha realizado una acción «inclemente», pero sobre todo la del magistralmente descrito «gracioso» Coquín, que abandonando sus bromas por una vez, describe espantado la inocencia de Mencía

y advierte al rey del peligro que corre. Todavía queda el espectador, que aterrorizado por la escena final, tiene que emitir un juicio en su interior. No parece prudente a estas alturas hablar de «honor calderoniano» cuando sabemos que otros autores trataron estos temas de forma similar, y sobre todo cuando podemos dudar de la gravedad aparente del dramaturgo al conocer que era capaz de utilizar los temas de honor en entremeses tan divertidos como *Los degollados*, pero de una forma absolutamente paródica.

El médico de su honra posee además una belleza de situaciones escénicas que asombra. Éstas se advierten principalmente en las que se sitúa la protagonista como conmovedora víctima, por ejemplo la escena del jardín, cuando es descubierta dormida por Gutierre y le confunde con el infante Don Enrique, y las dos escenas en que se presenta consecutivamente a Mencía en un aposento esperando la muerte, ya «vivo cadáver», y que descri-

be el dramaturgo con escuetas palabras y pintura de claroscuro, y la de su asesinato pintado con crudeza terrible por su propio verdugo. Pero además hay una gradación

de situaciones angustiosas, casi inconcebibles en el teatro de la época, que comienzan con el encierro de la víctima en una habitación, sola, con rejas en las ventanas, y sin que nadie pueda escuchar sus gritos, esperando la muerte ya anunciada por su marido en un plazo de dos horas. De la misma manera, la tragedia, como ya indicamos, también está en los monólogos de Gutierre, víctima de un funesto código, y hasta en el propio rey, cuyo final trágico también se presagia



en el canto de unos músicos que oye Don Enrique cuando camina por una calle, en una escena paralela a la muerte de Mencía. Toda la confección de la tragedia es un prodigio de organización estructural de gradual clímax y de extraordinaria pintura de personajes y situaciones. ■

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

TEXTOS DE TEATRO CLÁSICO:

El médico de su honra, de Calderón de la Barca. Revisión de texto e introducción de Rafael Pérez Sierra. (Edición agotada)

Los locos de Valencia, de Lope de Vega. Versión de Juan Germán Schroeder. Introducción de Luciano García Lorenzo. (Edición agotada)

No puede ser... el guardar una mujer, de Agustín Moreto. Versión de Alonso de Santos. Introducción de M^a del Pilar Palomo.

Antes que todo es mi dama, de Calderón de la Barca. Versión de Rafael Pérez Sierra. Introducción de José María Díez Borque. (Edición agotada)

La Celestina, de Fernando de Rojas. Adaptación e introducción de Gonzalo Torrente Ballester. (Edición agotada)

El burlador de Sevilla (y convidado de piedra), de Tirso de Molina. Versión e introducción de Carmen Martín Gaité.

El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca. Adaptación e introducción de Francisco Brines. (Edición agotada)

El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina. Adaptación e introducción de Francisco Ayala. (Edición agotada)

La dama duende, de Calderón de la Barca. Adaptación e introducción de Luis Antonio de Villena. (Edición agotada)

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega. Versión e introducción de Francisco Rico.

El desdén, con el desdén, de Agustín Moreto. Versión e introducción de Francisco Nieva.

La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón. Adaptación e introducción de Claudio Rodríguez.

La gran sultana, de Miguel de Cervantes. Adaptación de Luis Alberto de Cuenca. (Edición agotada)

Fuente Ovejuna, de Lope de Vega. Adaptación de Carlos Bousoño. (Edición agotada)

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina. Revisión de texto de José Manuel Caballero Bonald.

El médico de su honra, de Calderón de la Barca. Revisión de texto de Rafael Pérez Sierra.

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO:

Nº 1: *La comedia de capa y espada*. (Edición agotada)

Nº 2: *El mito de Don Juan*. (Edición agotada)

Nº 3: *Música y teatro*. (Edición agotada)

Nº 4: *Traducir a los clásicos*.

Nº 5: *Clásicos después de los clásicos*.

Nº 6: *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*. (Edición agotada)

Nº 7: *Cervantes y el teatro*

SI DESEA RECIBIR NUESTRO BOLETÍN, POR FAVOR ESCRIBA A MÁQUINA O EN MAYÚSCULAS INDICANDO SU NOMBRE, DIRECCIÓN Y CIUDAD, A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO.

C/ PRÍNCIPE, 14, 3º IZQDA.
28012 MADRID.



BOLETÍN DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

DIRECTOR:

ADOLFO MARSILLACH

FOTOGRAFÍAS: ROS RIBAS

DISEÑO: EMILIO TORNÉ

IMPRIME: T.G. FORMA, S.A.

DEP. LEGAL: M-29568-1987

NIPO: 302 92 001 8