

¿DEBE MORIR DON GUTIERRE?
AMBIGÜEDAD Y LÍMITES INTERPRETATIVOS
DE *EL MÉDICO DE SU HONRA* EN LOS MONTAJES
DE ADOLFO MARSILLACH (1986-1994)
Y TEATRO CORSARIO (2012)

Purificació Mascarell¹

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 32, 46010, Valencia
purixinela@hotmail.com

Desde la misma época de su escritura, *El médico de su honra* ha constituido un dilema moral para espectadores y lectores: ¿está Calderón a favor o en contra del uxoricidio? ¿La historia de don Gutierre es una condena o una defensa del código barroco del honor? La falta de consenso entre la crítica a la hora de responder a estas cuestiones pone de relieve la potente y calculada ambigüedad sobre la que se sustenta esta obra maestra. Precisamente, su fuerza perturbadora se hizo patente en uno de los montajes más descollantes de la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *El médico de su honra* dirigido por Adolfo

¹ Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

Marsillach en 1986 y reestrenado en 1994. Frente a la pluralidad de lecturas éticas y estéticas que ha sugerido este texto desde el Barroco, Marsillach plantea un ejercicio de fidelidad a la ambigüedad del original a través del minimalismo, la atemporalidad, una interpretación psicológica y compleja de los personajes, y la inclusión de cuatro personajes anónimos como observadores de un hecho criminal que se narra con asepsia y frialdad.

En 2012, la veterana compañía Teatro Corsario, con el actor y director Jesús Peña al mando, recupera este clásico calderoniano y altera su característico final desactivando parte de la ambigüedad del texto: en los últimos segundos, Leonor venga su ultraje y la injusta muerte de Mencía asestando una puñalada a don Gutierre. Se trata de una justicia poética en línea con el concepto contemporáneo de lo políticamente correcto, un desenlace que evidencia la necesidad de suavizar un drama tan sangriento que, en pleno siglo XXI, sigue necesitando un «lavado de cara» para ser representado ante el espectador sin traumas. Este artículo analiza las implicaciones conceptuales de este cambio realizado por Corsario mediante la comparación entre esta propuesta escénica y la lectura marsillesca. El objetivo es observar dos distintos modelos ideológicos a la hora de abordar este problemático texto sobre las tablas.

MARSILLACH O EL RESPETO A LA ESENCIA CALDERONIANA

El montaje de *El médico de su honra* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico —estrenado en 1986 como espectáculo inaugural de la CNTC y recuperado, con diferente elenco pero idéntica puesta en escena, en 1994— se ha convertido, a estas alturas, en un montaje mítico. Supuso una polémica apuesta para iniciar la andadura de la institución pública, un revulsivo que cuestionó el paradigma de representación de los clásicos y, con el paso de los años, se ha instituido en un modelo de teatro clásico «bien hecho»². Pero la crítica del momento no lo percibió así:

² Para el director de la CNTC desde 2004 hasta 2011, Eduardo Vasco, *El médico de su honra* de Marsillach y *El alcalde de Zalamea* dirigido por José Luis Alonso Mañes, en 1988, constituyen las dos piedras angulares de la trayectoria de la CNTC hasta la fecha (Mascarell, 2014, p. 101).

Éste es un espectáculo intrigante y feo. Es de una fealdad de esas que a veces pueden ser atractivas. Por la irregularidad de rasgos, por la intriga misma de por qué es así pudiendo ser mejor de cualquier otra manera: por el morbo. Coincide así, quizá casualmente, con la obra misma de Calderón, tan repugnante y atractiva, con su horror frío y su infierno cínico³.

Ciertamente, la sucesión de críticas negativas durante los primeros pasos de la trayectoria de la CNTC⁴ responde a una pluralidad de causas: la inexistencia de una forma consensuada de interpretar —y escuchar— el verso; la fuerza de los populares tópicos sobre el tedio que provocan y el conservadurismo que acarrearán los clásicos hispánicos; la propia personalidad de Marsillach, en permanente desafección con diversos miembros del ámbito teatral español; la novedad de un proyecto subvencionado con dinero público y protegido por el INAEM en un contexto de crisis del teatro privado; lo vanguardista de la puesta en escena de Carlos Cytrynowski, difícil de digerir por el sector más tradicional de la crítica, acostumbrado a asimilar los textos de Lope y Calderón con escenografías historicistas decimonónicas. A todas estas importantes causas hay que añadir la elección de un primer título atípico en la escena moderna. Resulta completamente lógica y previsible, por tanto, la destemplada acogida que obtuvo el primer montaje institucional. En este sentido, Fernanda Andura Varela apunta:

En el programa editado con motivo de este estreno, Marsillach escribía: «Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa, nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra, si no necesaria, al menos deseable». El director se adelantaba así a las posteriores reacciones, tremendamente agresivas por parte de un sector de la crítica, de los estudiosos y de la propia profesión. La polémica surgida a raíz de este

³ Haro Tecglen, 1986.

⁴ Roberto Alonso Cuenca, director adjunto de la CNTC en su primera etapa, recuerda con amargura la acogida que la crítica madrileña ofreció al espectáculo inaugural de la Compañía: «Se trató a la Compañía, por lo general, de manera despiadada. No sólo pusieron cual “chupa de dómene” la elección del texto, sino también la puesta en escena, los actores, los decorados y el vestuario. Se produjo un encono tan desmedido en algunas voces, que daba la impresión de que se deseaba que el proyecto de una compañía nacional dedicada en cuerpo y alma a nuestro teatro clásico sucumbiese en el momento mismo de nacer, que no se produjese el alumbramiento o que fracasara irremediadamente» (2001, p. 412).

primer estreno fue hasta cierto punto comprensible aunque probablemente injusta⁵.

Sin embargo, Marsillach había realizado la lectura más fiel posible al espíritu del texto calderoniano. La ambigüedad interpretativa de *El médico de su honra* ha suscitado un profundo e inagotable debate en el ámbito académico especializado. Las más recientes ediciones de la obra a cargo de Ana Armendáriz (2007) y Jesús Pérez Magallón (2012) realizan un exhaustivo recorrido a través de la exégesis de este texto a lo largo de las diferentes épocas. Ambos editores ponen de relieve la inexistencia de algún tipo de acuerdo en torno a la tesis ideológica que defiende la obra. Es más, se evidencia hasta qué punto ha obsesionado a la crítica lanzar hipótesis sobre la postura de Calderón acerca del uxoricidio y las leyes del honor que lo sustentan⁶. Porque, desde el siglo XIX hasta la actualidad,

la recepción de *El médico* se ha caracterizado por haber implicado moralmente al propio dramaturgo en el sostenimiento y defensa del caso de asesinato planteado en la comedia y del código de honor imperante (dramaturgo conservador), o, por el contrario, en el ataque y crítica a esos hechos y ese sistema que los ampara (dramaturgo progresista)⁷.

En realidad, indagar la postura de Calderón respecto a su drama, identificar su crítica o su apoyo a la acción brutal del protagonista, resulta un callejón sin salida: la obra parece estar calculada para que nunca se llegue a una conclusión definitiva. Precisamente, en esa ambigüedad, en el distanciamiento y la indeterminación ética con la que Calderón

⁵ Andura Varela, 2000, p. 147.

⁶ Si hubiera que sintetizar las múltiples tendencias interpretativas en torno a *El médico de su honra* en la edad moderna, siguiendo a Vitse, 2002, tres serían las líneas fundamentales: histórico-política o social (fundada en la mimesis entre arte y vida: el drama es un reflejo de la realidad social de la época), estética (Calderón presenta un caso tan violento y cruel de uxoricidio porque explota, con auténtica maestría y dominio artístico, las vetas del género de la tragedia con el objetivo de provocar la admiración y el espanto entre el público) y ética (Calderón escribe esta cruda historia para condenar los abusos de las venganzas maritales y lo absurdo de una honra conyugal llevada al extremo). No obstante, desde mediados de los años sesenta del siglo XX, ha ido ganando fuerza una cuarta vertiente interpretativa que entiende la obra como un estudio antropológico de validez universal (el trabajo de García Gómez, 1988, destaca en esta línea).

⁷ Armendáriz, 2007, p. 19.

plantea la trama de *El médico de su honra*, está la clave de la fascinación que genera, la razón de que todavía hoy resulte perturbadoramente atractiva. Consciente de estas peculiares características de la pieza, el director Adolfo Marsillach, como el dramaturgo Calderón, toma distancia y se sitúa en una fría asepsia para presentar en escena el «caso» de don Gutierre.

El lector o el espectador, se pregunta, impresionado ante los hechos, por quién debe tomar partido, qué debe creer. Pero ni el texto ni el espectáculo le ofrecen una referencia tranquilizadora. En este desasosiego incómodo, la mente del receptor fórmula una serie de preguntas que hacen de *El médico de su honra* un clásico intemporal: ¿Por qué Gutierre mata a Mencía? ¿Solo por el «qué dirán»? ¿Está enfermo, está loco? ¿Él es la víctima de un sistema inhumano? ¿Y ella? ¿Lo son ambos? ¿Dónde se sitúa el autor, el director? ¿Dónde nos situamos nosotros? ¿Está mi ética personal a la altura para juzgar este caso? La puesta en escena de Marsillach tiene la virtud de trasladar a las tablas la posición enigmática de Calderón respecto a su tragedia y a sus personajes. Fascina y subyuga al espectador igual que al lector lo hace el drama. Y lo sitúa frente a frente con su propia moral, porque

sólo al espectador corresponde «buscar la salida» en su propio espacio histórico, o, al menos, tomar conciencia de la necesidad de buscarla. La misión del dramaturgo [y del director, añadimos nosotros] es provocar la interrogación, invitar a la búsqueda de relaciones entre el espacio dramático creado y el espacio histórico dado, comprometer al ejercicio de la interpretación. Su oficio no es curar, sino mostrar la enfermedad. Que el espectador decida cuál es la medicina y cuál el tratamiento⁸.

Marsillach ofrece la posibilidad de una lectura abierta y libre de la tragedia calderoniana a la vez que exige al público una reflexión sobre su postura ante los hechos y lo implica en la trama mediante la máxima desnudez escénica e interpretativa. Tres son los pilares artísticos que sustentan esta propuesta conceptual:

1. Una escenografía abstracta, minimalista, ajena a cualquier voluntad historicista o arqueológica. El espacio escénico se organiza en dos niveles conectados por rampas: una galería superior por la que caminan los personajes y el propio suelo del escenario. A esto, y a cuatro bancos

⁸ Ruiz Ramón, 1978, pp. 69-70.

de madera, se reducen los elementos de esta puesta en escena basada en la funcionalidad y el esquematismo. La escenografía diseñada por Cytrynowski, en vez de reforzar la truculencia del texto, la neutraliza y atempera, posibilitando un análisis reflexivo de los hechos alejado de cualquier soflama pasional.

2. La incorporación, respecto a la obra original, de cuatro nuevos personajes bajo la denominación de «anónimos». La pluralidad significativa y funcional de estas cuatro figuras vestidas de negro (sin parlamento alguno, encargados del *atrezzo* y de subrayar los principales elementos de la tragedia, como el puñal de Enrique o la carta de Mencía) son una demostración más de la voluntad que rige esta propuesta escénica: la apertura hermenéutica y la entrega de las llaves de la interpretación al espectador. ¿Qué significan los anónimos? ¿Son observadores o participantes en el crimen? ¿Una metonimia por la sociedad de Calderón o por la nuestra? ¿Representan la justicia, o el *fatum*? ¿Somos nosotros? ¿Incriminan o apoyan a Gutierre? Los anónimos son unos siniestros interrogantes que el espectador debe rellenar y tratar de responder.

3. La mesurada y contenida interpretación de los actores. No en balde, los indicadores de inocencia o culpabilidad que exhiban Gutierre y Mencía determinarán el grado de condena o perdón que les otorgue el espectador. En este sentido, la calculada ambigüedad que defendieron los actores Carlos Hipólito y Adriana Ozores en la reposición de 1994 constituye la piedra de toque del montaje. Interesa observar la interpretación de Hipólito en el célebre monólogo de la segunda jornada, tras descubrir que las empuñaduras de la daga perdida en su jardín y de la espada de don Enrique son idénticas. Gutierre expresa, a lo largo de su parlamento, una desesperación mesurada, una rabia lógica y natural, un disgusto tan poco extremado que logra cautivar al espectador dejándolo desarmado ante un ser cargado de dudas plenamente humanas. La interpretación de Hipólito se fundamenta en el hipérbaton que define la fascinante personalidad de este personaje calderoniano: la locura racional.

Su condición final de asesino se ve, así, rodeada por la humanidad que el actor ha sabido infundir al protagonista, pues Hipólito tiene la virtud de volver inteligible un personaje cuyos esquemas de pensamiento y acción lo llevan a cometer un crimen vergonzoso. El jurado que emite el veredicto, ese público implicado en la historia, se siente identificado con Gutierre por momentos. Incluso llega a experimentar conmiseración por él. Y, aunque la tensión va en aumento a lo largo de la obra, el personaje nunca alcanza el paroxismo desbocado: su actitud

se mueve dentro del espectro del comportamiento común humano. Hipólito no representa a un monstruo, sino a un hombre defectuoso. Y eso es lo que fascina y horroriza a la vez de esta historia.

Si la propuesta escénica de Adolfo Marsillach en torno a *El médico de su honra* resulta brillante es por su capacidad para presentar la historia de Gutierre y Mencía de la forma más desnuda y esencial posible con el objetivo de que el espectador pueda extraer sus propias conclusiones. El montaje impide una lectura monolítica y tópica del clásico de Calderón ligada al concepto histórico de honra, y lo ancla en una modernidad de valores inestables, de culto a la subjetividad. Al público se le otorgó plena libertad para escoger desde qué óptica(s) deseaba leer el drama de Calderón. El montaje se mantuvo fiel, de este modo, a la esencia enigmática del texto calderoniano, dando un magistral carpetazo al aluvión de interpretaciones filológicas contradictorias. Paradójicamente, dentro de su atrevimiento estético, esta opción escénica resulta la más respetuosa con la esencia del texto. La razón estriba en que Marsillach reivindicó, desde las tablas, la fuerza de la ambigüedad de este clásico. Y lo hizo bajo una contundente premisa:

Mi dirección escénica se quiso mantener en una calculada neutralidad para que fuese el público quien decidiera. Para mí el teatro no tiene el deber de dar soluciones —a menos que se esté al servicio de una propaganda sectaria—: su grandeza reside en la pregunta y en la desazón que el interrogante produce en los espectadores⁹.

CORSARIO O LA JUSTICIA POÉTICA POSTMODERNA

En el año 2012, Teatro Corsario, compañía castellanoleonesa fundada en 1982 por el director Fernando Urdiales, celebraba sus treinta años sobre las tablas con una adaptación de *El médico de su honra*. Jesús Peña, actor de la agrupación teatral que sustituye a Urdiales en la dirección tras el fallecimiento del fundador en 2010, escoge una pieza calderoniana para rendir homenaje a la trayectoria de la compañía. No en balde, en su historial de representaciones se hallan títulos como *El gran teatro del mundo* (1990), *Amar después de la muerte* (1993), *La vida es sueño* (1995) y *El mayor hechizo, amor* (2000).

⁹ Marsillach, 1998, p. 451.

Este nuevo trabajo de *Corsario*, firmado por Peña en la dirección escénica y también en la versión textual, se concibe con el objetivo de «transmitir con claridad y con austera belleza» el texto de Calderón, pues «nada debe distraer al espectador de cuanto se expresa por boca de los actores y del significado de sus acciones. En definitiva, la compañía Teatro *Corsario* ha apostado por lo esencial»¹⁰, según se indica en el *dossier* de prensa de *El médico de su honra*, donde Peña expone:

He optado por una puesta en escena sobria, despojada; un espacio acotado por muros de madera que configuran una suerte de refugio que sugiere las estancias de una casa, de un jardín o de un palacio, contando con efectos lumínicos para la diferenciación y la creación de atmósferas. Si bien esta propuesta prescinde de ornamentos, en modo alguno renuncia a la belleza, al deleite pictórico habitual en *Corsario*, al vestuario detallista y a la sonoridad de las voces y la música especialmente compuesta.

En efecto, la esencialidad se traduce en la sobriedad escenográfica con que se ambienta este montaje de *Corsario*, con evidentes influjos del de Marsillach en la ausencia de elementos escénicos superfluos y en la relevancia otorgada a la interpretación actoral, así como en detalles concretos: el uso de banquetas de madera o la recreación del jardín de Mencía mediante cojines y sábanas en el centro del escenario. El montaje, en su minimalismo escénico, conecta con el trabajo marsillesco, pero se distancia radicalmente en sus últimos compases. Cabe, pues, observar con detalle el desenlace de la representación corsaria.

Cuando el lecho mortuario de Mencía se descubre en escena, oculto hasta el momento final tras la pared del fondo, y los espectadores ven en la cama a la desangrada esposa, la agraviada Leonor se acerca al cuerpo exánime en estado de *shock*. Extrae, de entre las sábanas, una daga: el mismo objeto propiedad del infante que indujo a Gutierre a desconfiar de su mujer; el elemento fatal que desencadena el drama y lo inunda con su simbología fálica de dominación masculina. Leonor toma el arma entre sus manos lentamente, tras murmurar: «¡Ay, Mencía, desdichada! / Ayer, mi agravio; hoy, tu muerte, ... / ¡No han de quedar sin venganza!». La joven comienza un moroso desplazamiento por el escenario mientras sujeta en su mano el largo cuchillo y fija su fría mirada en él. Cuando el rey obliga a dar la mano a los nuevos desposados y Gutierre exclama

¹⁰ Peña, 2012a, p. 2.

con violencia «mas mira, que va bañada en sangre», Leonor clava en la espalda de su futuro marido la daga, dejándolo muerto en el suelo casi al instante. En el cuadro siguiente, se observan las modificaciones respecto al texto original¹¹:

El médico de su honra
(Calderón)

REY Dádsela, pues, a Leonor,
que yo sé que su alabanza
la merece.

GUTIERRE Sí la doy.
Mas mira, que va bañada
en sangre, Leonor.

LEONOR No importa;
que no me admira ni espanta.

GUTIERRE Mira que médico
[he sido
de mi honra: no está olvidada
la ciencia.

LEONOR Cura con ella
mi vida, en estando mala.

GUTIERRE Pues con esa
[condición
te la doy. Con esto acaba
el *Médico de su honra*.
Perdonad sus muchas faltas.

El médico de su honra
(adaptación de Peña)

REY Dádsela, pues, a Leonor,
que yo sé que su alabanza
la merece.

GUTIERRE Sí la doy.
Mas mira, que va bañada
en sangre, Leonor. ¡Ay, cielos!

LEONOR ¿Qué os admira? ¿Qué os
[espanta?

REY ¡Leonor, detente!

GUTIERRE ¿Al que fue
médico de su honra matas?

LEONOR De mi honra y de su
[muerte
haga justicia esta daga.

GUTIERRE ¡Mencía, mi amor, soy
[muerto!
¡Ay de mí!

CRIADO Con esto acaba
el *Médico de su honra*.
Perdonadnos nuestras faltas.

Para quien desconoce por completo la obra original y su argumento, este desenlace impostado no desentona con la línea general de la tragedia y, en consecuencia, no se percibe como un añadido estridente. Sin embargo, es evidente que se ha propuesto una variación de la pieza calderoniana al abrigo de los parámetros ideológicos actuales. El director

¹¹ El texto de Calderón se cita por la edición de Cruickshank, 2010, vv. 2940-2953.

Jesús Peña expone sus razones para llevar a cabo esta modificación en una entrevista realizada por la investigadora Gema Cienfuegos:

En *El médico de su honra* yo cambié el final porque así me parecía que la resolución estaba más cerca de lo que él pensaba (más que lo que él mismo había escrito). [...] Se me aconsejó volver a la escena original, llegué incluso a reescribirla. Pero no quedaba bien, porque Calderón no quiso decir que Gutierre reincidiría casándose con Leonor (que manifiesta que no tiene miedo) y que tendría licencia para matarla si se portaba mal. ¿Matar otra vez y que no pase nada? ¿Que el público deba aceptarlo tal cual, alegremente, como si fuera un final feliz de comedia? Entiendo que desde el punto de vista literario se defiende la escena, pero yo no lo veo así. Prefiero modificar los finales de Calderón —que muchas veces los hacía en falso—, precisamente para no distorsionar su verdadero significado¹².

Según afirma Peña, su incorporación del asesinato de Gutierre a la escena final del drama es la mejor manera de ser fiel al mensaje del autor, de rendir lealtad al auténtico sentido del texto. Peña sostiene que Calderón pretendía censurar desde las tablas el uxoricidio barroco —y, por extensión, el código del honor sobre el que se apoya—, pero que los condicionamientos culturales y sociales de la época le impidieron expresar toda su repulsa frente a este tipo de crímenes y al sistema que los sustenta. En consecuencia, el adaptador del siglo XXI debe resolver la escena para mostrar con contundencia, sin ambages, la condena calderoniana que se amaga en el texto original. Esta lectura del drama por parte de Peña enlaza con las corrientes interpretativas del texto que se basan en principios morales para juzgar la calidad de la obra y la postura de su autor. En la misma línea y recientemente, el dramaturgo y adaptador Ignacio García May se manifestaba así:

En las tragedias, como sucede en *El pintor de su deshonra*, las mujeres sufren a menudo la violencia masculina, pero pese a los típicos finales impostados (que nosotros no nos tomamos en serio porque sabemos que estaban obligados por los mecanismos de la censura, y que probablemente los espectadores de la época despreciaban de igual modo) los argumentos de las obras enseñan que ese es un resultado al que jamás debería llegarse y que si se produce es porque algo está funcionando incorrectamente¹³.

¹² Cienfuegos, 2014, pp. 137-139.

¹³ García May, 2012, p. 102.

Desde luego, hay un innegable atrevimiento en la postura adoptada por Peña al situarse en el lugar del autor para defender aquello que, supuestamente, en su fuero íntimo, pensaba o sentía el creador de *El médico de su honra*. De nuevo, y siguiendo la tortuosa relación que esta pieza ha mantenido a lo largo de los siglos con sus exégetas, la posición de Calderón frente al atroz asesinato de Mencía vuelve a preocupar y requiere ser restañada con los vendajes de lo éticamente tolerable. Llegados a este punto, no cabe insistir más en la única certeza posible para los lectores o espectadores: que Calderón firmó una obra dramática fascinante, sugerente y de recepción tan compleja que todavía no ha dejado de suscitar los más dispares análisis. Incluso aquellos que se permiten elucubrar sobre la verdadera opinión del autor respecto a la historia que propone para las tablas. En este sentido, Pérez Magallón se expresa bien cuando sostiene:

Lo que ha hecho Calderón [...] es experimentación de posibilidades dramáticas que en nada comprometen al autor como convicto y confeso de las opiniones de sus personajes y, todavía menos, de sus actos criminales. El texto en sí no responde (ni puede) a la pregunta de si Calderón apoyaba los criterios de Gutierre. Nosotros tenemos que llegar a esa respuesta. Pero eso no modificará un ápice lo que nos ofrece la tragedia en la escena. Tal vez tranquilice nuestra conciencia, pero nada más.

¿Tranquiliza la conciencia del espectador contemporáneo ver muerto al marido asesino a manos de su inminente segunda esposa y probable segunda víctima? Quizá es un final menos traumático para la sensibilidad actual, quizá la justicia poética del siglo XXI demanda acabar con tan cruel espécimen masculino y dejar libres a las mujeres de sus sanguinarias obsesiones. Pero este cambio tiene unas implicaciones sobre el sentido global de la tragedia que no han pasado desapercibidas para críticos como Fernando Herrero: «La última escena, añadida en el montaje, es discutible. Por mi parte prefiero que el triunfo total de unos seres despreciables sea mostrado con crudeza, tal como hizo el autor, en la conclusión precipitada y cínica de la obra»¹⁴.

¹⁴ Herrero, 2012.

LA NECESIDAD DE ACUCHILLAR A DON GUTIERRE. PREJUICIOS Y TEATRO ÁUREO

Explica Ignacio Arellano:

Ningún personaje en toda la historia de la recepción del teatro español ha sufrido tanto el prejuicio como don Gutierre de *El médico de su honra*. Visto como ejemplo de esa deshumanización y sometimiento mecánico al código del honor [...], a don Gutierre pocos han intentado entenderlo porque el prejuicio lo ha impedido, y el personaje ha contribuido, sin quererlo, a extender el tópico de la violencia gratuita y fanática que para muchos caracteriza también a Calderón, al teatro, a la cultura y a la vida española¹⁵.

La transformación del final de *El médico de su honra* por parte de Teatro Corsario se nutre, en cierta manera, de los prejuicios en torno al teatro clásico español que, desde diferentes posiciones, especialistas como Joan Oleza (2002) o el mismo Arellano (2004) llevan años poniendo de relieve. La defensa a ultranza de los valores conservadores asociados al sistema monárquico-nobiliario y al catolicismo ha sido una de las acusaciones que más frecuentemente se ha arrojado sobre el teatro barroco español para perjuicio de su recepción moderna, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Ciertamente que en los últimos años se ha producido un cambio de paradigma en la recepción del teatro clásico que ha permitido a unas nuevas generaciones de espectadores disfrutar de su potente teatralidad sin condicionamientos ideológicos. Pero todavía, e incluso entre aquellos investigadores tan poco sospechosos de poseer una visión sesgada sobre los clásicos, como Javier Huerta Calvo, ciertos finales de algunas obras del canon barroco incomodan y causan repulsa:

Esos finales que son la apoteosis de la justicia poética pero que contradicen la justicia humana y hasta dramática: así, por el caso, el de *El médico de su honra*, injustificable a todas luces, mírese por donde se mire; el de *Fuente Ovejuna*, que hace de los reyes justos entre los justos, el de *La vida es sueño*, con el castigo al soldado rebelde que ofende a la sensibilidad actual a favor de la libertad¹⁶.

La transformación del desenlace de los títulos clásicos en clave ideológica no es algo nuevo. El director Alberto Castilla la aplicó a su polé-

¹⁵ Arellano, 2013, pp. 3-4.

¹⁶ Huerta Calvo, 2008, p. 79.

mico montaje de *Fuente Ovejuna*, en 1965, al frente del Teatro Nacional Universitario. En plena efervescencia estudiantil contra el régimen franquista, Castilla buscó el impacto político y la consecuencia fue su exilio forzoso. Del mismo modo que Federico García Lorca en su montaje de la obra lopesca para La Barraca, Castilla optó por eliminar el acto de justicia poética que los Reyes Católicos representan en la última escena del drama villano. Y también como Lorca, con ello pretendía subrayar el poder de las rebeliones populares contra una tiranía superior, sin aval monárquico de por medio.

Un caso próximo en el tiempo: para su primer montaje como directora de la CNTC, Helena Pimenta escogió el texto de *La vida es sueño* (2012) y otorgó el papel de Segismundo a la célebre actriz Blanca Portillo. El impacto mediático fue uno de los mayores que la compañía pública ha experimentado en la última década y uno de los más potentes de toda su trayectoria institucional. Sin embargo, muy pocos espectadores se percataron de que el castigo final de Segismundo al soldado rebelde fue eliminado en la versión realizada por Juan Mayorga. En su análisis de este espectáculo, Sergio Adillo explica:

Desde el punto de vista ideológico, cabe señalar la desaparición del castigo al soldado rebelde, sin el cual el cierre de esta fábula moral resulta menos ambiguo para el espectador actual, subrayando así el carácter ejemplar de la evolución y el proceso educativo de Segismundo. La directora, y con ella el adaptador, rompe con las lecturas pesimistas de este drama abordándolo desde la fe en la capacidad de autosuperación del ser humano¹⁷.

Yendo más lejos, la eliminación del castigo al soldado hunde sus raíces en el miedo de la directora a mostrar en escena una justicia que contraviene la actual y que, por tanto, embrutece la progresión positiva del protagonista provocando un rechazo hacia la obra —extensible hacia el teatro clásico en general— entre el público contemporáneo. El caso de la transformación defendida por Teatro Corsario en *El médico de su honra* está en línea con el planteado por Pimenta en *La vida es sueño*: si la obra contiene una injusticia palmaria, ¿por qué su representación actual no puede suprimirla para mostrar así una fábula sin aristas problemáticas y ambigüedades perturbadoras? Cabe, pues, preguntarse si todavía la sociedad española no es capaz de aceptar a los clásicos con sus contra-

¹⁷ Adillo, 2014, p. 17.

dicciones y si, en consecuencia, la recepción contemporánea debe estar sujeta a modificaciones que impidan conflictos con la ética imperante.

Una segunda reflexión se encuentra implícita en el trabajo de Peña. En su versión palpita un deseo por acercar el texto a los problemas sociales que preocupan a los espectadores. Como sostiene Sanchis Sinisterra, dramaturgo con amplia experiencia en la adaptación de los clásicos: «Las versiones, por definición, nunca son del todo respetuosas con el texto original, ya que están impregnadas de elementos subjetivos de su creador. El mostrar a *Calderón visto por*»¹⁸. En este caso, «visto por Corsario». Así, el cambio del final de *El médico de su honra* se relaciona con un compromiso cívico contemporáneo, con la necesidad de reprobar desde las tablas la lacra actual de la violencia machista. Desde una postura comprometida con la realidad, el cambio enlaza la historia de Gutierre con los casos de asesinatos de mujeres a manos de sus parejas. Esta vinculación la expresa el propio director en sus notas para la prensa:

¿Qué hay en común entre el maquiavélico personaje de don Gutierre y los maridos criminales de nuestro tiempo? ¿Qué oscuros pensamientos llevan esos hombres a matar con fría premeditación a la persona que dicen amar? Muchos de los abominables guardianes de la honra consideran propiedad privada a las mujeres con que comparten su vida. Enarbolan la bandera de la honra como un derecho sagrado mientras los derechos de ellas son abolidos¹⁹.

No es nada extraño en la trayectoria de Teatro Corsario adoptar este vínculo con las problemáticas del presente: también mediante una obra de Calderón, *Amar después de la muerte* (1993), y de nuevo durante la última escena, Corsario quiso denunciar el drama humano de las pateras cargadas de inmigrantes en las costas españolas. La característica «adaptabilidad»²⁰ del clásico permite estas revisiones desde ópticas contemporáneas. Pero, inevitablemente, cualquier modificación sobre el

¹⁸ Sanchis Sinisterra, 2006, p. 177.

¹⁹ Peña, 2012b, p. 1.

²⁰ Según el teórico Joan Ramon Resina: «La característica esencial del clásico [es su] adaptabilidad a múltiples recreaciones, a experiencias de lectura distintas y siempre recomenzables. La fascinación del clásico no se ejerce mediante la adaptación del lector a una esencia intemporal, sino a la inversa, mediante una sorprendente docilidad del clásico (docilidad que nada tiene que ver con facilidad) para reconstituirse en experiencia actual de lectores situados en distintos planos históricos o culturales» (1991, p. 29).

original añade o resta matices y posee unas implicaciones conceptuales que al investigador no le pasan desapercibidas.

Si Gutierre es un personaje que debe morir para vengar la memoria de la inocente Mencía, el significado del personaje protagonista varía. A efectos dramáticos, pierde en profundidad al ver cortado su desarrollo futuro presentándose como un personaje de vida limitada sin proyección posible. Asimismo, el final abierto establecido por Calderón —ese final que permite al espectador imaginar cómo serán los días que esperan a Gutierre— se ve abortado, restringiendo la participación del espectador en la creación de la obra artística. Debe añadirse que no faltan quienes interpretan que el mejor castigo para el asesino Gutierre es dejarlo vivo, inmerso un calvario vital plagado de remordimientos, pesadillas y reiteración de sus celos enfermizos.

Al contrario que Peña, Marsillach apostó por la polisemia y la ambigüedad de *El médico de su honra* en su montaje de 1986 —y en la reposición de 1994, de manera más rotunda—, asumiendo escénicamente la obra con el objetivo de perturbar la conciencia del espectador e interrogarlo sobre su posición personal ante el crimen de Gutierre. Sin lugar a dudas, la puesta en escena del primer director de la CNTC ofrece la lectura más compleja y contemporánea posible del género del drama de la honra. No obstante, en el final que Teatro Corsario impone en su versión 2012 existe riesgo y transgresión, se plantea una atrevida intervención sobre el canon y resulta evidente la voluntad de ofrecer un mensaje de crítica social a los espectadores actuales. Una subversión perfectamente aceptable siempre que se reconozca la irreparable pérdida de complejidad que supone para el texto original de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio, «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*. Entrevista con Juan Mayorga», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 1-33.
- ALONSO CUENCA, Roberto, «Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- ANDURA VALERA, Fernanda, «Calderón en la escena española: 1900-2000», en *Calderón en escena: siglo XX*, ed. José María Díez Borque y Andrés Peláez, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ARELLANO, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 53-77.
- ARELLANO, Ignacio, «El patrimonio teatral español del Siglo de Oro. Un proyecto en marcha», *Ínsula*, 802, 2013, pp. 2-4.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Don William Cruickshank, Madrid, Castalia, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012.
- CIENFUEGOS, Gema, «Entrevista con Jesús Peña: “La dramaturgia y la puesta en escena no deben traicionar al texto clásico”», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 130-139.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, «Incomunicación en la dramaturgia calderoniana», en *Hacia calderón. Octavo coloquio angloamericano (Bochum, 1987)*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 13-29.
- GARCÍA MAY, Ignacio, «El grito y la palabra», en *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, 28, vol. I, 2012, pp. 83-110.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Un Calderón confundido y disperso», *El País*, 25/10/1986.
- HERRERO, Fernando, «Teatro Corsario reflexiona sobre el maltrato a las mujeres», *El Norte de Castilla*, 23/07/2012, en línea: <<http://www.elnorte->

- decastilla.es/20120723/masactualidad/cultura/teatro-corsario-reflexiona-sobre-201207231848.html>.
- HUERTA CALVO, Javier, «La Compañía Nacional: la fiesta de los clásicos», en *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, 28, vol. I, 2012, pp. 69-82.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MASCARELL, Purificació, «Entrevista con Eduardo Vasco: “Una puesta en escena arqueológica para el público de hoy es antiteatral; no puede darse la sopa como en el XVII”», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 91-104.
- OLEZA, Joan, «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto*, 6, 2002, pp. 127-64.
- PEÑA, Jesús, *Dossier de prensa de «El médico de su honra» de Teatro Corsario*, 2012a, en: <<http://www.teatrocorsario.com/MEDICO-DOSSIER.pdf>>.
- PEÑA, Jesús, «Teatro Corsario presenta *El médico de su honra*», 2012b, en: <http://www.clasicosenalcala.net/2012/obras/ficha.php?id_obra=637>.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro clásico español y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1978, pp. 69-70.
- VITSE, Marc, «Del canon calderoniano: el singular caso de *El médico de su honra* o prolegómenos para la historia de una catonización», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, coord. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 307-334.