El médico de su honra, texto y representación

Alejandro Gaudencio Peraza Malacara
Universidad Nacional Autónoma de México

El médico de su honra además de ser una obra con problemas de significado, implica problemas concretos de dirección así como de espacialidad para llevarla a escena, es decir, para "montarla". A estos problemas me referiré tomando en cuenta las siguientes consideraciones:

> Aunque parezca mentira, todavía tenemos que insistir en que al estudiar el teatro del Siglo de Oro y las obras de sus grandes maestros, como Lope, Calderón o Alarcón, tenemos que recordar que se trata de obras concebidas y construidas para el escenario, no para ser leídas, y que por lo tanto análisis, estudios o interpretaciones deben tomar en cuenta el aspecto de la representación.[1]

El problema con el que nos encontramos es que, por lo general, lectores definidamente literarios no consideran que en las acotaciones exista un verdadero subtexto y los actores rara vez entran al análisis textual literario. Como dice Reynolds, "the temptation for the reader is often to pass over such detailed direction in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue".[2] Sin embargo, la importancia de las acotaciones es tal que Anne

---

[1] Aurelio González, "La construcción teatral de las comedias y Calderón", en A. González (coord), *400 años de Calderón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 96.

[2] P. Reynolds, *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 19.

Ubersfeld nos dice "las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir, las condiciones del uso de la palabra".[3] Pero por otra parte, también es necesario atender el espacio donde funciona la palabra:

> El teatro español del Siglo de Oro tiende, en el caso de los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra (por la ausencia voluntaria de muchos elementos escenográficos), sin embargo, esto no limita la movilidad espacial, entendiendo por ésta la creación de diversos espacios dentro de la trama dramática en el espacio neutro del tablado del corral de comedias.[4]

En mayo del 2000, Eugenia Revueltas, responsable del seminario "Al reencuentro de Calderón" dentro de las celebraciones en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, por los 400 años del nacimiento del escritor, propuso a la compañía "ALEXANDRÍA Teatro de la palabra", dar a conocer algunas obras del teatro áureo a través de lecturas en voz alta. Tres horas de actividades prácticas que sumadas a las cuatro de actividades teóricas, completarían las siete horas a la semana necesarias para que el seminario tuviera valor curricular. Uno de los módulos del seminario trataría los "dramas de honor" y la obra elegida fue *El médico de su honra* de Calderón. El no contar con un espacio teatral definido, institucional o privado ni con producción, no impidió nuestro deseo de trabajar el texto y así empezamos a ensayar definiendo nuestro espacio escénico en el parque ecológico de los Viveros de Coyoacán al aire libre.

El montaje, como director del grupo, lo trabajé en tres formatos que llamé "austero, medio y lujoso". El primero con una producción limitada a nuestros propios recursos, escasos, caseros y muy ingeniosos; como hacer las espadas con alambre, cartón, pedazos de madera y papel aluminio, las coronas con papel periódico pintado y aplicaciones de pedrería de fantasía pegada con silicón y el vestuario con playeras largas, sin mangas y bufandas como cinturones, tuvo una duración de seis meses que a su vez se dividió en dos etapas. La primera etapa de ensayos, de lunes a viernes de diez de la mañana a dos de la tarde durante las tres semanas de vacaciones, dando un total de 60 horas y la segunda, ensayando todos los martes y jueves de tres a cinco de la tarde y los sábados de nueve de la

[3] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989, p. 17 [10. ed. 1976].
[4] Aurelio González, art. cit., p. 9.

mañana a tres de la tarde, diez horas a la semana. Durante los cuatro meses y medio restantes, 18 semanas, 180 horas. En total 240 horas de trabajo.[5]

El segundo fue ensayando diez horas a la semana con duración de nueve meses con vestuario reciclado.[6] El tercero con iluminación y en el teatro a la italiana más importante de la Universidad, el teatro "Juan Ruiz de Alarcón" del Centro Cultural Universitario.

El no contar con un productor y en cambio tener el estímulo de una fecha comprometida para presentarnos en la Facultad de Filosofía y Letras como parte del seminario "Al reencuentro de Calderón", nos ayudó en el proceso de selección del equipo de trabajo que de una manera natural se conformó con alumnos de los Colegios de Letras Hispánicas y de Literatura Dramática y Teatro.

En el principio, los participantes no apreciaban el valor de las palabras, querían hacer "teatro", vivir la experiencia de decir los versos de Calderón y por supuesto participar en las celebraciones de su nacimiento. Lo anterior nos brindó el beneficio de que la fuerza motriz fuera juvenil, inexperta y entusiasta con lo cual logramos concentrarnos en las prácticas del grupo de trabajo para aprender a ver y sentir "el poder creativo y evocador de las palabras",[7] distinguirlo y ser capaces de compartirlo.

Proceso de montaje

Al convocar a la compañía, el objetivo era muy claro, preparar la "lectura dramatizada" de la obra de Calderón. Ya teníamos el "qué" hacer y ahora faltaba el "cómo" llevarlo a cabo. Las indicaciones sobre el "cómo" las encontramos en las didascalias. Como es sabido, la noción de didascalia es más amplia que la de

---

[5] Llevé una bitácora de los ensayos de La Compañía *ALEXANDRÍA Teatro de la palabra* porque es necesario, para el proceso de montaje de la obra, contar con un registro diario y minucioso del trabajo realizado el cual consta de avances, problemas específicos y pendientes, así como de las listas de utilería, vestuario, escenografía e iluminación. Las referencias del proceso de montaje están tomadas de esta bitácora.

[6] El cual fue prestado por el Departamento de Producción de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, y que fue realizado por Carlos Roces para la puesta en escena de *La vida es sueño* que dirigió en 1985, José Luis Ibáñez y en la cual participé como actor, en los papeles de Segismundo y el Rey Basilio alternadamente, por lo cual lo conocía bien.

[7] Aurelio González, art. cit., p. 98.

acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales. Alfredo Hermenegildo distingue entre didascalias explícitas (acotaciones escénicas, identificación de personajes, etcétera) y didascalias implícitas (elementos didascálicos integrados en los diálogos de los personajes).

> Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia. El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática.[8]

Las reflexiones para el montaje de la obra implicaron una revisión cuidadosa de todos los elementos que pueden orientar el trabajo escénico. Estos elementos los encontramos desde las primeras palabras de la obra que empieza con la acotación "*se oye ruido de cajas*", seguida por la de "*entra cayendo el infante Don Enrique*" y los primeros diálogos que son:

D. Enrique: ¡Jesús mil veces!
D. Arias: ¡El cielo te valga!
Rey: ¿Qué fue?
D. Arias: Cayó el caballo y arrojó
desde él al infante al suelo.
(vv. 1-4)[9]

En estos diálogos encontramos didascalias implícitas que describen espacialmente la primera acción dramática. Para seguir a Calderón tuvimos la necesidad de montar la escena de la caída de manera que correspondiera dramáticamente con las marcas que el autor nos da y resolver visual y auditivamente el inicio del espectáculo, el cual se lleva a cabo en un escenario y en este sentido hay que recordar que

> En el espacio en el cual se crea el espacio dramático [...] existe un espacio físico (el escenario o tablado) en el cual se desenvuelven los personajes y que puede ser definido como el espacio escénico; por otra parte en ese espacio físico se crea un espacio de la ficción que es el espacio dramático.[10]

---

[8] Alfredo Hermenegildo, "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, XI (1991), p. 134.

[9] Todas las citas de versos están tomadas de Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. de D. W. Cruickshank, Castalia, Madrid, 1989. En adelante sólo se indica el número de versos.

[10] Aurelio González, art. cit., p. 9.

Como director, al montar la obra, tengo que distinguir tres lugares por donde entrar y salir de escena: izquierda, centro y derecha. Esto puede variar en cuanto a los planos: tercero (el más alejado del espectador), segundo y primer plano (el más cercano al espectador) de manera que el escenario queda así dividido en nueve zonas.

De acuerdo con esta distribución espacial, la acción comienza en primer plano, izquierda con la mecánica de movimientos y mímica que sugiera a la corte del Rey cabalgando, además del "ruido de cajas", que a falta de las mismas, lo produjimos rasgueando con los dedos de la mano, una caja de metal donde vienen empacadas para su venta las cajetillas de cigarros. El ruido, creciendo de *forte* a *fortísimo* y aumentando la velocidad de los compases, el *tempo*, buscaba generar en la imaginación del espectador el caballo desbocado del príncipe, y rematando con un golpe fortísimo que coincidiera con la caída del actor al piso del escenario.

También con el primer texto del Rey conocemos la ubicación espacial del drama:

Rey: Si las torres de Sevilla
saluda de esa manera
¡nunca a Sevilla viniera,
nunca dejara a Castilla!
(vv. 5-8)

Ubicación que no implica ninguna representación escénica. Ahora bien, ya tenemos el hecho, la acción: la caída de un jinete y su caballo, en las afueras de Sevilla desde donde se ven sus torres. Pero, ¿dónde pasa específicamente? El texto de Calderón lo resuelve con el diálogo del Rey que dice:

Rey: Llegad a esa quinta bella
que está del camino al paso [...]
(vv. 13-14)

Y para que no nos quepa la menor duda, en la siguiente escena Don Diego remata diciendo:

D. Diego: El infante Don Enrique,
hermano del Rey Don Pedro
a vuestras puertas cayó
y llega aquí medio muerto.
(vv. 83-86)

Por lo anterior la escena sucede en un exterior, de camino, antes de entrar a Sevilla y a las puertas de la quinta. Como es sabido "[...] la obra teatral se construye a partir de una doble textualidad, por una parte el texto dramático que recoge los parlamentos de los personajes y por otra parte el texto que implica el montaje escénico".[11]

Una posibilidad del montaje era contar con una escenografía que nos ayudara a distinguir "el camino", "la quinta" y "Sevilla" y así sucesivamente todos y cada uno de los espacios dramáticos que el montaje de la obra necesitara para su representación, la otra, por la que estábamos decididos necesariamente y que conforme avanzaron los ensayos se volvió la más deseable, fue darnos a la tarea de invocar el espacio a través del texto, intensificando nuestra confianza en el poder de las palabras para construir en la imaginación del espectador los espacios dramáticos. Para esto me ayudé con las luces para que iluminaran, al momento de ser nombrado, en los diálogos (didascalia implícita de ubicación espacial) el espacio dramático correspondiente en la respectiva área del espacio escénico, o sea, del escenario.

Distribución de la escena

Habiendo concretado el espacio dramático, había que distribuirlo en el espacio escénico. La mecánica de movimientos la situamos en el primer plano izquierda (desde el punto de vista del espectador). ¿Por qué? Porque era necesario que el espectáculo capturara inmediatamente y tal vez de una manera súbita la atención del espectador.[12]

La acción dramática transita de izquierda a derecha en primer plano. El infante queda tirado en el centro del escenario y el Rey desaparece de nuestra vista, es decir, sale de escena por la derecha. Por su parte, la "quinta" quedó ubicada al fondo en centro del escenario. Los personajes Don Arias, Don Diego

---

[11] *Ibid.*, p. 93.

[12] Para esto Calderón se pinta solo pues *El médico de su honra* empieza con una caída, la del príncipe y si atendemos las últimas palabras de los primeros versos de la obra que dicen: "El cielo", "cayó", "al suelo", se revela sugerente e inquietante la connotación teológica de cuál príncipe podría tratarse. Calderón utiliza este recurso deliberadamente en *Eco y Narciso*. ¿Acaso sor Juana imita este artificio que más tarde incrementa en *El Divino Narciso* cuando une las últimas palabras de cada verso resolviéndolas en uno nuevo? *La vida es sueño* también empieza con la caída de Rosaura como la de Faetón y como concluyó la vida de Calderón.

y soldados que llevan cargando a hombros al infante Don Enrique, desaparecen por el fondo centro, apareciendo simultáneamente por la derecha, segundo plano, Mencía y Jacinta, esta última con una silla para ayudar al espectador a distinguir que ahora estamos en otro lugar y en un espacio interior.

El texto de Calderón, además de responder a nuestras preguntas, "qué, dónde, cómo y cuándo", nos brinda la posibilidad de conocer el mundo interior del personaje a través de la percepción que tiene de los acontecimientos. El hecho concreto es la caída de un jinete y su caballo, Mencía la describe de una manera que no es necesario entender sino es deseable atender; y sentir la magia del verso que se resuelve en el oído, cuando nos deja ver su imaginación, locura o enamoramiento, percepción de la realidad a través de sus palabras:

Mencía: Desde la torre los vi
Y aunque quién son no podré
distinguir, Jacinta, sé
que una gran desdicha allí
ha sucedido. [...]
(vv. 45-49)

De primera impresión podríamos dejarnos llevar hasta ser engañados y creer que no puede distinguir quiénes son, pero si tomamos en cuenta que es la corte del Rey que de viaje viene de Castilla y va llegando a Sevilla, ¿no será que Mencía no quiere que Jacinta se dé cuenta de lo que le sucede?

Mencía: [...] Venía
un bizarro caballero
en un bruto tan ligero,
que en el viento parecía
un pájaro que volaba, [...]
(vv. 49-53)

La indicación para la actriz que representa el papel de Jacinta es que vea a Mencía con incredulidad para que ésta reaccione:

Mencía: [...] y es razón que lo presumas
porque un penacho de plumas
matices al aire daba.
(vv. 54-56)

Lo anterior le causa más sorpresa a Jacinta que no puede imaginar porqué su ama se refiere de esa manera a las plumas del sombrero del bizarro caballero que ni conoce y porque no, también a la crin de un caballo que ni siquiera sabe a quien pertenece.

Mencía: El campo y el sol en ellas
compitieron resplandores
que el campo le dio sus flores
y el sol le dio sus estrellas;
porque cambiaban de modo
y de modo relucían
que en todo al sol parecían
y a la primavera en todo.
(vv. 57-64)

¿Cómo es posible que las plumas del sombrero de un desconocido o la crin de un caballo provoquen una descripción así? Veamos los siguientes versos:

Mencía: Corrió pues y tropezó
el caballo, de manera
que lo que ave entonces era
cuando en la tierra cayó
fue rosa, y así en rigor
imitó su lucimiento
en sol, cielo, tierra y viento,
ave, bruto, estrella y flor.
(vv. 65-72)

Los versos anteriores los examinamos detenidamente y meditando acerca de la relación entre los elementos de la naturaleza, así como la de "lo de arriba" con "lo de abajo", su correspondencia, alternancia y oposición. 28 versos para describir la caída de un desconocido y su caballo que en medio verso compara al jinete caído con una rosa, en el penúltimo verso la fusión de los cuatro elementos y, finalmente, en el último verso de este parlamento la conciliación de los contrarios, lo de arriba con lo de abajo. Después del examen llegamos a la conclusión de que Mencía podría o no haber distinguido al infante en su caída, pero en lo que todos acordamos fue que la manera de reaccionar a tal acontecimiento era extraordinaria y que de una manera no consciente, el amor había

producido tan singular reacción. A partir de este momento en los ensayos y representaciones la actriz que representara el papel de Mencía, quedaba en libertad de elegir la actuación de su personaje: sabe quién ha caído y es mustia o bien no sabe y hasta le sorprende su extraordinaria manera de reaccionar. El caso es que cualquiera que fuera la elección de la actriz, lo importante era confiar en el autor. Cuando el ensayo se tornaba en una discusión acerca de la obra, como director cortaba de tajo la discusión diciendo: sus ideas están muy bien y son muy respetables, pero no necesito que me lo expliquen, el montaje necesita los versos del autor y acciones físicas, dramáticas, escénicas, no una conferencia o una ponencia para un congreso, así que sorprendan al espectador aunque lo que se les pida que hagan no les parezca lógico ni las acciones realistas. El realismo no es teatro porque si lo fuera, sería la realidad, no teatro. El teatro es una construcción predeterminada donde el actor es deseable que sepa perfectamente bien la trayectoria dramática de su personaje y que conozca los signos o códigos que funcionan en los dos discursos tanto dramático como espectacular. "Podemos entender que lo teatral radica en la interacción de elementos (signos o códigos) que funcionan en los dos discursos (el dramático y el espectacular)".[13]

El virtuosismo al actuar puede consistir en descubrir la teatralidad del texto y en actuar con esta conciencia el papel, de manera que lo que el espectador vea, escuche y sienta, sea como si acudiera a un acontecimiento extraordinario, único e irrepetible, como si fuera la primera vez que sucede, como la vida misma. Había que recordar a los actores que ellos no hablan como los personajes, no viven en la época de ellos y las circunstancias son extremadamente diferentes a las suyas aunque no por eso podemos hablar de que no se pueden identificar, por el contrario, en mi experiencia como actor he podido observar que a veces la identificación que he experimentado en mi trabajo ha sido mucho mayor y más intensa con personajes como Segismundo o Basilio de *La vida es sueño* que no son como yo sino como yo quisiera ser. La identificación con el deseo de ser de mi imaginación ha sido mucho más fuerte que con mi realidad.

A la actriz que interpretó a Jacinta se le indicó que atendiera, respetuosa, el relato de su ama y que se sorprendiera de la manera en que lo hacía, hasta quedar perpleja, inmóvil y en silencio por un instante para en contraste, dar pie al ruido que corresponde a la siguiente marca que nos da Calderón (aspecto sonoro) realizado por los actores fuera de escena, taconeando y zapateando y así romper el ritmo, cambiar la tensión y preparar el cambio de la escena:

---

[13] Aurelio González, art. cit., p. 93.

Jacinta: ¡Ay, señora! En casa ha entrado...
Mencía: ¿Quién?
Jacinta: ...un confuso tropel
de gente
Mencía: ¿Mas que con él
a nuestra quinta han llegado?
(vv. 73-76)

Este "él" podría tener una carga emotiva singular y dar a entender en un monosílabo la relación amorosa, apasionada y tal vez tormentosa.

Sigue Don Diego:

D. Diego: En las casas de los nobles
tiene tan divino imperio
la sangre del Rey, que ha dado
en la vuestra atrevimiento
para entrar de esta manera.
(vv. 45-81)

Y ya estamos en la bella quinta de unos nobles y para corresponder con las didascalias los actores que hacen los papeles de Don Diego y Don Arias tienen la indicación de hacer que sus personajes entren irrumpiendo a escena. Además, colocamos en escena dos criadas, Inés y Teodora que están acotadas en, "*personas que hablan*", o sea, en el reparto y a las que Mencía llama en la segunda jornada:

MENCÍA: ¡Silvia, Jacinta, Teodora!
(v. 1051)

A Jacinta que es una "esclava herrada"[14] la vestimos con falda y blusa de color amarillo canario, siendo ella la única que usara ese color para que, además de distinguirse de los otros personajes, resaltara en la atención del espectador que es ella en quien confía Mencía al confesarle su historia al final de la escena, que

[14] Evidentemente hubo que explicar esto a los actores, tal como lo hace en su edición D. W. Cruickshank cuando nos dice: *esclava herrada*; herrada, sin duda, con "una S y un clavo" (es-clavo), como dice Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* (OC, 5650). Según Covarrubias, "pocas vezes, o nunca se hierran los esclavos salvo cuando son fugitivos e incorregibles: y si no son Cristianos no tiene tanto inconveniente", p. 77.

es ella a quien soborna el príncipe para tener acceso a la casa de Don Gutierre y ella quien lo introduce y le muestra dónde esconderse para hablar a Mencía a cambio de la promesa de su libertad (vv. 1021-1037); por último es Jacinta, la esclava herrada, vestida de amarillo (en nuestro montaje) la que incita a su Señora a escribirle un papel al Infante (vv. 2403-2406.) Papel que a manera de prueba irrefutable utiliza Gutierre para decidirse por sangrarla. Además, para que hiciera contraste con el negro de los herrajes que lleva la actriz que interpreta el personaje, en el cuello y las manos, por último le recogimos el cabello para que se notaran. Omitimos el ponerle la marca distintiva de los esclavos en la frente ya que la actriz interpretaba dos papeles más en la representación. Los herrajes los realizamos con cartón y cadenas de plástico, ambos pintados de negro mate. A Inés y Teodora las vestimos con lo que teníamos, de falda gris y blusa blanca siendo la marca de distinción entre ellas que una cante y la otra no:

Mencía: ¡Teodora!
Teodora: Señora mía.
Mencía: Divierte con voces dulces
esta tristeza.
Teodora: Holgareme
que de letra y tono gustes.
(vv. 1058-1061)

Los siguientes diálogos de la mujer nos dan la información (didascalias implícitas) útil para la dirección de los actores en la interpretación de sus personajes.[15] La mujer habla para sí en presencia del Infante que no puede oírla debido a la pérdida de conciencia provocada por el golpe que sufrió a causa de la caída.

Mencía: Ya se fueron, ya he quedado
sola. ¡Oh, quién pudiera, ah cielos,
con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos.
¡Oh, quién pudiera dar voces,
y romper con el silencio
cárceles de nieve, donde
está aprisionado el fuego,

[15] Ejemplo de esto es preguntarse sobre ¿qué dice el personaje de él mismo? ¿Qué dicen los demás de él? ¿Qué dice él de los demás?

que ya, resuelto en cenizas,
es ruina que está diciendo,
aquí fue amor [...]
(vv. 121-131)

¿Cuál es la identidad de esta mujer? ¿Cómo se llama? Cuando el Infante ha recobrado el sentido:

Enrique: Muy como señora habláis
Mencía: ¿Sois vos el dueño
de esta casa?
(vv. 213-215)

Esta es la primera vez que se enuncia su nombre: ¿A quién pertenece esta quinta y cuál es su calidad?

Mencía: No, señor
pero de quien lo es, pienso
que lo soy, un caballero
Gutierre Alfonso Solís,
mi esposo y esclavo vuestro
(vv. 215-219)

Si hemos seguido a Calderón hasta aquí, ya tenemos el planteamiento del conflicto: el triángulo amoroso entre el caballero Gutierre Alfonso Solís, su esposa llamada Mencía y el hermano del Rey, el infante Don Enrique, que se verá intensificado con otro triángulo como veremos más adelante.

Los siguientes versos son claros y explícitos en cuanto a la manera de accionar del Infante y a la de reaccionar de Mencía, pero son confusos en cuanto a la consumación de la relación; no se cierran en una sola posibilidad, son sugerentes, son poesía como los mencionados anteriormente sobre la crines del caballo y las plumas del sombrero del Príncipe. ¿Es deseable mantener el equívoco? Nos dejan entrever que dentro de esta relación pudo o no darse la consumación del acto sexual:

Mencía: Vuestra alteza,
liberal de sus deseos,
generoso de sus gustos,
puso los ojos en mí;

es verdad, yo lo confieso.
Bien sabe, de tantos años
de experiencias, el respeto
con que constante mi honor
fue una montaña de hielo,
conquistada de las flores,
escuadrones que arma el tiempo.
(vv. 290-300)

Sí hubo conquista, pero, ¿quién la consumó? ¿El Infante o Don Gutierre? ¿Hasta dónde llegó? ¿Tuvieron relaciones sexuales? ¿Mencía se refiere en estos versos a que le entregó su honor al Infante o a Don Gutierre? Las dos actrices alternantes del papel de Mencía, una de 20 años y otra de 30, optaron. La primera eligió la posibilidad de que su personaje no hubiera perdido la virginidad y que, de hecho, la caída del Infante hubiera detenido la consumación del matrimonio entre Gutierre y Mencía. Esto aumentaría la intensidad del drama si encima de lo anterior Mencía muriera virgen y Gutierre nunca hubiera gozado de su esposa. Para esta primera opción nos basamos en la versión que hiciera para el cine *Sir Lawrence Olivier* de *Otelo*. La segunda actriz no tuvo conflicto en relación con la vida sexual de su personaje, es más, comentó que esperarse hasta los 30 años sin hacerlo hubiera sido imposible.

La queja por parte del infante provoca el resentimiento de Mencía:

Mencía: Si me casé, ¿de qué engaño
se queja, siendo sujeto
imposible a sus pasiones,
reservado a sus intentos,
pues soy para dama más,
lo que para esposa menos?
(vv. 300-306)

La escena termina con Mencía hablándole a Jacinta con versos que sintetizan la información del triángulo amoroso.

Mencía: Nací en Sevilla, y en ella
me vio Enrique, festejó
mis desdenes, celebró
mi nombre, ¡felice estrella!
Fuese, y mi padre atropella

la libertad que hubo en mí.
la mano a Gutierre di,
volvió Enrique y en rigor,
tuve amor, y tengo honor;
esto es cuanto sé de mí.
(vv. 565-574)

La siguiente acotación la dividimos en dos: *Vanse* [...]. En el montaje se aprovechó el final de la escena anterior para que notáramos la importancia de sostener la tensión dramática en la escena, por lo que la indicación para las actrices que harían los papeles de Mencía y Jacinta fue que no salieran inmediatamente después de terminar el texto, sino que llenaran los pulmones de aire, que esperaran tres segundos sin moverse y sin respirar ya que lo que acababa de suceder era algo inusitado, el hecho de que la señora de la casa le confesara a la esclava, la verdad que ni su esposo, sólo ella sabía. En este momento hice reflexionar a los actores sobre cómo hemos reaccionado en nuestras vidas cuando hemos dicho un secreto que nos quemaría por dentro si no lo hubiéramos confesado. Finalmente les pedí a las actrices que luego desaparecieran de la vista del espectador lo más rápido posible llevando consigo la silla y la mesa y dejando el escenario limpio y listo para la siguiente escena. [...] *y sale doña Leonor, y Inés, con mantos*

Hay que tener en cuenta que las acotaciones que conocemos de *El médico de su honra*, no son probablemente las que aparecerían en el manuscrito que se haya entregado al "autor" para que su compañía la representara. "Probablemente las acotaciones siempre existieron, pero los autores no consideraban necesario conservarlas en la escritura o en las ediciones".[16]

El siguiente espacio dramático corresponde al tránsito de un exterior a un interior. La información nos la dan los mantos que como en los hombres, el embozo, significaba para los espectadores que era de noche. Como director, buscaba entonces ejemplos actuales para hacer accesibles las indicaciones a los actores y en este caso en particular propuse que pensáramos en nuestros abuelos y que recordáramos qué hacían ellos con los sombreros al entrar o salir de algún sitio. Taparse para salir a la calle y descubrirse entrando a la casa, a la iglesia, o sea, a un espacio interior. Los diálogos entre Inés y Leonor refuerzan la acotación:

[16] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 17.

Inés: Ya sale para entrar en la capilla
aquí le espera y a sus pies te humilla.
Leonor: Lograré mi esperanza,
si recibe mi agravio la venganza.
(vv. 575-579)

Después de que el Rey muestra su justicia al dar una "jineta" a un soldado y un diamante a un viejo, habla Leonor y el Rey dice:

Rey: Salíos todos afuera.
(v. 602)

El actor que hace el papel del Rey Pedro nos hace saber que se siente muy importante cuando dice esta orden, pues además de que todos lo obedecen, se siente director de escena porque los actores salen del espacio escénico y los personajes salen del espacio dramático que ahora es ya la capilla, o sea, el interior del palacio.

Al final de estos diálogos con Leonor, el Rey describe la relación de distancia que guardan los personajes con y en el espacio dramático. Pongamos primero atención en la palabra aquese, que implica una distancia y ahora atendamos en el siguiente verso la palabra aquí que denota una cercanía y, por tanto, un desplazamiento de los personajes:

Rey: Aquese cancel
os encubra, aquí aguardad,
hasta que salgáis después.
(vv. 698-700)
(*Escóndese y sale Coquín*)

El editor es quien se encarga con una ilustración de sugerirnos el tamaño del lugar que podría ser la sala de los embajadores en El Alcázar de Sevilla.[17]

Coquín: De sala en sala, pardiez
a la sombra de mi amo,
que allí se quedó, llegué
hasta aquí, ¡Válgame Alá!
(vv. 702-705)

[17] Ilustración de la sala de los embajadores del Alcázar de Sevilla, entre las pp. 108 y 109.

Y llevándonos en un maravilloso elevador imaginario, la altura del balcón de la sala del palacio.

Coquín: ¡Vive Dios, que está aquí el Rey!
Él me ha visto y se mesura.
¡Plegue al cielo que no esté
muy alto aqueste balcón,
por si me arroja por él.
(vv. 705-710)

Con todo lo anterior, tenemos ya, cinco espacios dramáticos: Un exterior de camino a Sevilla y a las puertas de la quinta, la torre en la quinta desde donde Mencía ve la caída y donde irrumpen Don Diego y Don Arias llevando al Infante, un exterior en la plaza y el interior del palacio. Espacios donde se desarrollará la obra en el caso de la quinta con una significativa variación. En la segunda Jornada, aparece la huerta.

Mencía: Señor, ¿por dónde entrasteis?
Gutierre: De esa huerta,
con la llave que tengo, abrí la puerta.
(1987-1988)

En el montaje se decidió que para sugerir en la imaginación del espectador la sensación de amplitud, en un oscuro súbito Gutierre entra por el público (embozado) y se escucha solamente su voz distinguiéndose apenas la silueta del personaje, pues es de noche.

En contraste con esta amplitud, la última vez que vemos a Mencía es en la torre, el espacio dramático más reducido, elevado y cerrado, escribiendo que es un acto por demás extraordinario. Mencía nos hace saber que:

Mencía: Mas, ¡ay de mí!, la puerta está cerrada;
nadie en casa, me escucha.
Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
(vv. 2499-2501)

Para sugerir la estrechez y la altura de la torre, iluminé, en primer plano derecha, únicamente, dos metros cuadrados del escenario, alrededor de la actriz a quien le indique que de frente al público hiciera la mímica de tomar entre sus

manos los barrotes y mirara hacia abajo imaginándose que estaba a una altura de cinco metros aproximadamente y que de manera extraordinaria pusiera especial atención y cuidado en las palabras, que solamente las dijera y que no dramatizara, que no cayera en un lugar común, que no vulgarizara a su personaje y que no sufriera ya que necesitábamos que los versos llegaran al público para que con el apoyo de la iluminación y la ayuda de la mímica, el espectador pudiera construir en su imaginación la torre y quedara consternado por la toma de conciencia y por la dignísima aceptación que Mencía tiene de su condición y destino.

Mencía: Destas ventanas son los hierros rejas,
y en vano a nadie le diré mis quejas,
que caen a unos jardines, donde apenas
habrá quien oiga repetidas penas.
¿Dónde iré desta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?
(vv. 2499-2507)

El problema a resolver que más inquietaba a los actores era cómo resolveríamos el final de la obra, la sangría y aparición del cadáver de Mencía. Las marcas a seguir eran en voz de Ludovico encargado de aplicar la sangría:

Ludovico: Una imagen
De la muerte, un bulto veo,
Que sobre una cama yace;
Dos velas tiene a los lados,
Y un crucifijo delante.
Quién es, no puedo decir,
que con unos tafetanes,
el rostro tiene cubierto.
(vv. 2575-2583)

Montamos la última mecánica de movimientos en la que aparecería por el centro fondo del escenario, Mencía cubierta con una gasa negra de punto abierto que dejara ver la figura para que significara el cadáver de Mencía, rodeada de cuatro actores cubiertos de pies a cabeza con túnicas y portando cada uno un cirio encendido. Aquí, la indicación para los cinco actores fue la de caminar lo más despacio que pudieran hasta llegar a primerísimo plano y quedar justo atrás del Rey, Gutierre y Leonor. Los apoyé con el sonido sordo que produce una

cubeta de plástico vacía de 20 litros donde almacenan la pintura vinílica para su venta además de ir cambiando la iluminación de azul y lavanda hacia rojo, de manera que en el piso del escenario se dibujara una cruz gigantesca. El sonido se producía cada cuatro segundos y nunca aumentó su velocidad, lo que sí aumentó fue el volumen, empezando de manera casi imperceptible con la aparición de estos cinco actores y durando cuatro golpes más una vez que el actor que representa el papel de Gutierre ha dicho los últimos versos.

> [...] Con esto acaba
> El médico de su honra.
> Perdonad sus muchas faltas.
> (vv. 2951-2953)

La acción de la obra empieza con el atardecer en la calle, de ahí nos lleva a la quinta y luego al palacio para regresar a la quinta nuevamente por la noche. Al otro día, se desarrolla en el palacio para regresar por la noche a la torre de la quinta y de ahí finalmente a la calle, con el amanecer, con el cielo arrebolado, sangriento termina donde empezó y cerrar el ciclo.

Aunque la experiencia que nos dejó la aventura de poner en escena *El médico de su honra* no puede ser relatada extensa e intensamente tal como lo fue para nosotros, podemos concluir varios aspectos:

1) el haber confiado en el texto de Don Pedro Calderón de la Barca, el haber seguido las didascalias (implícitas y explícitas) primero que nada hizo posible que lleváramos a cabo el montaje, que descansáramos en los versos y reafirmar la idea de que el equipo de trabajo formado por el director y los actores puede estar al servicio del "autor" y no como algunos directores que toman de pretexto a los clásicos, al texto y someten a los actores para así poder imponer el ejercicio de algo que puede ser más que creatividad una deformación tiránica.

2) el trabajo nos hizo tomar conciencia de lo contaminados que estamos por la penetración de los medios de comunicación y lo olvidados que estamos de la naturaleza que hasta llegamos a considerar la obra como ecológica por habernos dado cuenta de lo maravilloso que sería vivir en función de la naturaleza y poder admirarla como si la estuviéramos viendo por primera vez.

3) que si bien la obra a primera vista de ojos profanos puede parecer anticuada, repetitiva y rebuscada, en realidad es de una actualidad que no imaginábamos porque fuimos descubriendo a través del ejercicio de conexión e identificación

de la obra con nuestra experiencia diaria, que el comportamiento de nuestra sociedad en esencia es muy similar.

También recibimos con sorpresa, la conciencia de no saber leer, descifrar los signos y códigos de la "literatura dramática áurea". Los alumnos integrantes de la compañía "ALEXANDRÍA Teatro de la palabra" experimentaron los beneficios de practicar el minucioso análisis textual literario que es indispensable para abordar estas obras así como la necesidad de estudiar el contexto donde fueron escritas pues: "el dramaturgo construye sus obras tomando en cuenta un espacio escénico concreto y construyendo a través del texto, por medio de marcas o códigos, un espacio dramático específico"[18] y dan testimonio que no es lo mismo leer en silencio y en la soledad que en voz alta, desmenuzando el texto en múltiples maneras y con la ayuda y compañía de otros estudiantes-actores porque nos hacen ver lo que no vemos. El texto siempre es el mismo pero el producto de la relación que establece cada lector-actor es diferente, al menos así consta en los testimonios de los jóvenes estudiantes cuando se atrevieron a emprender esta aventura que pareció imposible de llevar a cabo y que se tornó de vital importancia en su proceso formativo de enseñanza-aprendizaje.

[18] Aurelio González, art. cit., p. 94.