

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del mes» (octubre-noviembre 2010) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Boceto para el mural del Teatro de Bellas Artes de Madrid

Vicente Viudes

1961

Gouache/Cartulina. 0,58x0,69 m.

Inscrip.: «Boceto para el mural/ en el teatro de Bellas Artes./ Vicente Viudes. 61»

Adquirido por el INAEM en subasta pública, el 22 de mayo de 2005.

Vicente Viudes (1916-1984): pintor, figurinista y escenógrafo murciano, inicia sus estudios de pintura en Murcia con el pintor Joaquín y, en 1936 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su obra pictórica se enmarca dentro del panorama artístico de la pintura española de la posguerra. Sus retratos, especialmente el femenino, son una transposición entre lo humano y lo vegetal, –fue bautizado como el archimboldo murciano–; son figuras de mujer, maniqués, formados con frutas y verduras. Sus paisajes están impregnados de un colorido, un candor, un clima poético y mágico de gran calidad, casi naíf, que llegan a bordear un realismo humorístico. Una pintura, en palabras de José Hierro, que «pretende un arte hecho de medida, de sosiego, de equilibrio, para salvar de su fugacidad las cosas serenas».

Su actividad como escenógrafo y figurinista se desarrolló principalmente en los Teatros María Guerrero y Español. Trabajó para Luis Escobar, pero también fue requerido con insistencia por Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso y José Tamayo.

Durante casi veinticinco años, desde *El pobrecito carpintero*, de Eduardo Marquina, estrenada en 1940, su primer trabajo, hasta *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, dirigida en el Español, por Miguel Narros en 1964, el último, su actividad como escenógrafo fue incesante. Fue calificado por el crítico teatral Cristóbal de Castro, como «gala de la escenografía».

Además de sus trabajos como pintor y escenógrafo, Vicente Viudes desarrolla una gran actividad como muralista e interiorista, ejecutando obras en el Palacio Real de Etiopía, en la residencia de Bartolomé March en Palma de Mallorca, en el Palacio Presidencial de la República de Malawi, en los cines Carlos III y Amaya de Madrid y, por supuesto, uno de sus mejores murales fue el que realizó en 1961 para el Teatro de Bellas Artes de Madrid. Como pieza del mes del último trimestre de 2010, hemos elegido este excepcional boceto preparatorio, que pone de manifiesto su indudable talento como dibujante.

El Teatro de Bellas Artes, situado en la calle Marqués de Casa Riera, en el Círculo de Bellas Artes, es uno de los ejemplos arquitectónicos más interesantes de los teatros madrileños de la posguerra. Fue inaugurado el 17 de noviembre de 1961 con la obra de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, dirigida por José Tamayo.

El Teatro Bellas Artes fue concebido como un teatro de «bolsillo» (así se le denominó en el proyecto de constitución) para representar un teatro de alta calidad con especial atención a los grandes autores del siglo XX y dramaturgos clásicos españoles y, sobre todo, para dotar de una sede estable a la Compañía Lope de Vega dirigida por José Tamayo. Todo este planteamiento encajaba perfectamente con el programa cultural del Círculo de Bellas Artes.

On cover: «Piece of the Month» (october-november 2010) [Museo Nacional del Teatro](#)

Sketch for the mural of the Teatro de Bellas Artes in Madrid

Vicente Viudes

1961

Gouache/Cardboard. 0,58x 0,69 m.

Inscription: «Sketch for the mural/ in the Teatro de Bellas Artes./ Vicente Ciudes. 61»

Acquired by INAEM in a public auction, on May 22, 2005.

Viudes Vicente (1916-1984): painter, costume and set designer of Murcia, he started studying painting with the painter Joaquín Murcia and in 1936 he joined the School of Fine Arts of San Fernando in Madrid. His pictorial work is part of the artistic panorama of Spanish painting after the war. His portraits, especially women, are a transposition between the human and plant -he was christened the Arcimboldo of Murcia-; they are female figures, mannequins, made up of fruit and vegetables. His landscapes are imbued with a colorful candor, a poetic and magical atmosphere of high quality, almost naive, arriving on board a humorous realism. A painting, in the words of José Hierro, which «seeks an art made of moderation, of calm, balance, to save their fleeting things calm.»

His activity as a costume and set designer developed mainly in the Teatro María Guerrero and Teatro Español. He worked for Luis Escobar, but he was also strongly required by Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso and José Tamayo.

For nearly twenty years, since *El pobrecito carpintero*, by Eduardo Marquina, released in 1940, his first work, to *El villano en su rincón*, by Lope de Vega, directed in the Teatro Español by Miguel Narros in 1964, the last one, his activity as a set designer was incessant. He was described by the theater critic Cristóbal de Castro, as «gala of the scenery.»

In addition to his work as a painter and stage designer, Vicente Viudes developed a great activity as a muralist and interior designer, executing works at the Royal Palace of Ethiopia, at the residence of Bartolomé March in Palma de Mallorca, at the Presidential Palace of the Republic of Malawi, in theaters Carlos III and Amaya of Madrid and, of course, one of the best murals was the one held in 1961 for the Teatro de Bellas Artes in Madrid. As piece of the month for the last quarter of 2010, we have chosen this unique preparatory sketch, which shows his undoubted talent as a draftsman.

The Teatro de Bellas Artes, located in the street Marqués de Casa Riera in the Círculo de Bellas Artes, is one of the most interesting architectural examples of the theaters in Madrid after the war. It was inaugurated on November 17, 1961 with the work *Divinas palabras*, by Valle-Inclán, directed by José Tamayo.

The Teatro de Bellas Artes was conceived as a «pocket» theater (as it was called in the draft constitution) to represent a high quality theater with special attention to the great 20th century writers and Spanish classics playwrights and, above all, to provide for a permanent residence to the Compañía Lope de Vega directed by José Tamayo. The whole approach suited the cultural program of the Círculo de Bellas Artes.

En couverture: «Pièce Mois» (octobre-novembre 2010) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Esquisse pour la fresque du Teatro de Bellas Artes de Madrid

Vicente Viudes

1961

Gouache/Carton. 0,58x0,69 m.

Inscription: «Esquisse pour la peinture murale/ au Teatro de Bellas Artes./ Vicente Viudes.61»

Acquisée par l'INAEM aux enchères publiques, le 22 mai 2005.

Viudes Vicente (1916-1984): peintre, figuriste et scénographe de Murcie, il a commencé à étudier la peinture avec le peintre Joaquín Murcia et, en 1936, il rejoint l'École des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid. Son travail pictural fait partie du panorama artistique de la peinture espagnole d'après-guerre. Ses portraits, surtout de femmes, sont une transposition entre l'humain et les plantes –il a été baptisé l'Arcimboldo de Murcie- ; ce sont des figures féminines, des mannequins, composé de fruits et légumes. Ses paysages sont imprégnés d'une candeur colorée, une atmosphère poétique et magique de haute qualité, presque naïf, qui frise un réalisme plein d'humour. Une peinture, selon les mots de José Hierro, qui « cherche un art fait de modération, de calme, l'équilibre, pour sauver la fugacité des choses sereines. »

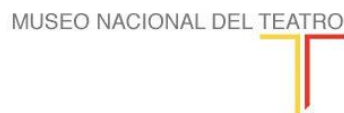
Son activité en tant que figuriste et scénographe s'est principalement développée dans le Teatro Maria Guerrero et le Teatro Español. Il a travaillé pour Luis Escobar, mais a été aussi fortement requis par Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso et José Tamayo.

Depuis plus de vingt-cinq ans, depuis *El pobrecito carpintero* d'Eduardo Marquina, sorti en 1940, sa première œuvre, jusqu'à *El villano en su rincón* de Lope de Vega, réalisé au Teatro Español par Miguel Narros en 1964, la dernière, son activité comme scénographe n'a pas cessé. Il a été décrit par le critique de théâtre Cristóbal de Castro, comme « Gala de la scénographie. »

En plus de son travail comme peintre et scénographe, Vicente Viudes développe une grande activité en tant que muraliste et architecte d'intérieur, exécutant des travaux au Palais Royal d'Ethiopie, à la résidence de Bartolomé Mars à Palma de Majorque, au Palais Présidentiel de la République du Malawi, dans les cinémas Carlos III et Amaya Carlos de Madrid et, bien sûr, l'une de ses meilleures fresques murales fut celle qu'il réalisa en 1961 pour le Teatro de Bellas Artes de Madrid. Comme pièce du mois du dernier trimestre de 2010, nous avons choisi cette exceptionnelle esquisse préparatoire, qui montre son talent incontestable de dessinateur.

Le Teatro de Bellas Artes, situé dans la rue Marqués de Casa Riera, dans le Círculo de Bellas Artes, est l'un des exemples architecturaux les plus intéressants des théâtres du Madrid d'après-guerre. Il a été inauguré le 17 Novembre 1961 avec la pièce *Divinas palabras* de Valle-Inclán, dirigée par José Tamayo.

Le Teatro de Bellas Artes fut conçu comme un théâtre de «poche» (comme on l'appelait dans le projet de constitution) pour représenter un théâtre de haute qualité avec une attention particulière aux grands écrivains du XXe siècle et aux dramaturges classiques espagnols et, surtout, pour fournir une résidence permanente à la Compañía Lope de Vega dirigée par José Tamayo. Toute cette approche s'ajustait parfaitement au programme culturel du Círculo de Bellas Artes.



4

DEL TEXTO A LA REPRESENTACIÓN: LA PUESTA EN ESCENA

FROM TEXT TO REPRESENTATION: THE STAGING

DU TEXT À LA REPRÉSENTATION: LA MISE EN SCÈNE

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ

«Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara »

6-31

TERESA JULIO

«A vueltas con la falsa pared: un enigma en *Casarse por vengarse*»

32-51

SERGIO ADILLO RUFO

«Un Calderón corsario: *La vida es sueño* vista por Fernando Urdiales»

52-59

JOHN BENJAMIN COATES

«¿Puestas en escena en una lengua minoritaria?: La reconstrucción de cartelera de toda actividad teatral en español en Los Ángeles en los años 2007-2009»

60-87

JUAN RUESGA NAVARRO

«Metodología de la plástica escénica. La reproducción artística»

88-109

RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/

CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»

«Georges Günter, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*»

A. ROBERT LAUER

111-114

«Álvaro Cunqueiro, “*La noche va como un río*” y otras piezas dramáticas breves/ “*Au fil de la nuit*” et autres pièces courtes»

GABRIELA CORDONE

115-117

«Emmanuelle Garnier, *Les dramaturges femmes dans l’Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*»

GABRIELA CORDONE

118-120

«José Luis Castro González, *La dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*»

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN

121-123

«*La desvergüenza en la comedia española, XXXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*»

M^a DEL MAR CORTÉS

124-133

ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/

ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»

«Entrevista a Kei Jinguji»

135-150

Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
javierjg@gmail.com

Palabras clave:

Teatro histórico, Luis Vélez de Guevara, puesta en escena, dramaturgia, censura

Key Words:

Historical drama, Luis Vélez de Guevara, staging, dramaturgy, censorship

Resumen:

Se exponen los principales rasgos de la idea estética que configura la puesta en escena del teatro histórico español en el siglo XVII. Para llegar a esas conclusiones se parte de un estudio dramaturgico de los textos de dramas históricos de Luis Vélez Guevara: *Amor en vizcaíno*, *torneos de Navarra y celos en francés*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Alba y el Sol*, *El asombro de Turquía*, *El águila del agua*, *El caballero del sol* y *El conde don Pero Vélez*.

Abstract:

I present the main features of the aesthetic idea which forms the staging of the Spanish historical drama in the 17th century. To reach these conclusions, I start from a dramaturgical study of Luis Velez Guevara's historical dramas: *Amor en vizcaíno*, *torneos de Navarra y celos en francés*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Alba y el Sol*, *El asombro de Turquía*, *El águila del agua*, *El caballero del sol* and *El conde don Pero Vélez*.

La representación de las piezas históricas tiene sus peculiaridades debido a las referencias no-ficcionales de su contenido y a las connotaciones que puedan sugerir los acontecimientos dramatizados. Desde la concreción de las obras históricas de Luis Vélez de Guevara se expondrá un planteamiento general de la escenificación de este género dramático. En este escritor predominan los asuntos históricos e histórico-legendarios por lo que se justifica su selección para extraer conclusiones. Además debió de ser reconocida en su época su habilidad historicista pues en la elaboración de la pieza *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* fue el elegido para poner el sello histórico entre los nueve escritores que la escribieron en colaboración.¹

En los años finales del siglo XVI y principios del XVII resurge el interés por la historia nacional en el ámbito teatral. Desde Juan de la Cueva² hasta Lope de Vega³ la historia descubre en la comedia un nuevo medio de transmisión. Resultaría difícil sustraerse, sobre todo a partir de la comedia nueva, a los atractivos de este fenómeno social sin precedentes:

La afluencia masiva a los corrales de representantes de distintos grupos sociales, el ambiente festivo del acontecimiento, la fama y popularidad de los poetas como Lope de Vega, o la difusión oral y colectiva del texto constituían toda una serie de ventajas aseguradas que pronto convirtieron el teatro en competidor privilegiado de otros medios de comunicación tradicionales: el sermón, la imprenta, las hojas volanderas o incluso el rumor. Y, sin que en absoluto le estorbara el que podría ser su mayor inconveniente: la fugacidad [Gómez-Centurión, 1999: 42].

Esta fórmula gustó y triunfó tanto en corrales como en palacio: «a juzgar por las afirmaciones de López Pinciano y Rojas Villandrando, [los

¹ Véase Vega García-Luengos [1991: 208].

² Confróntese Wardropper [1955: 149] donde demuestra que «la técnica dramática de Juan de la Cueva no sólo es eficaz por sí, sino que bosqueja una concepción nacional del teatro histórico». Comedias histórico-nacionales de Juan de la Cueva son: *Los siete infantes de Lara*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio* y *La muerte del rey don Sancho*.

³ Confróntese Oleza [2002: 127-164]. Aunque fue más adelante cuando Lope comenzó a teorizar sobre el drama histórico: «Lope aspiró a un puesto de cronista en la corte y fue precisamente por los años en que se realiza el encargo [para escribir *Historial Alfonsina*] (entre 1617 y 1622), cuando Lope empezó a manifestar, a través de las dedicatorias de sus obras, su interés por teorizar sobre las relaciones entre la comedia y la historia, y sobre su utilidad en los teatros» [Ferrer, 1993: 93]. También puede consultarse Kirschner [1991].



dramas históricos] constituyeron uno de los primeros géneros de éxito en la etapa de formación de la comedia» [Ferrer, 1993: 73-74].⁴ Esto significa que fue visto tanto por la clase dirigente como por la más popular. Lógicamente las representaciones de estos dramas se van a mirar con lupa por el compromiso ideológico que manifiestan, por su decidida toma de partido y por las referencias a personas históricas con relaciones que perviven por motivos genealógicos o políticos.

La relación del teatro con la historia no es la de un objeto y su imagen reflejada en un espejo. Como tampoco es esa la relación existente entre la historiografía y la historia. Algunas de las notas que caracterizan al drama histórico y que tendrán su correspondencia en la representación son: perspectiva múltiple, sincronización de espacios y tiempos, impacto sobre el público y forma de abordar la historia. Por tanto, ya desde la propia definición del género descubrimos su intrínseca relación con la puesta en escena: el drama histórico es aquel que trata un acontecimiento pasado de forma mítica e intrahistórica desde múltiples perspectivas espacio-temporales que impacta a un público cómplice.

Tenemos numerosos testimonios que nos dan a conocer el aval y prestigio que alcanzaron las representaciones de cariz histórico en nuestro Siglo de Oro. De ahí también el auge de sus representaciones. Nos dice el padre Ferrer en 1613: «no es dudable que la comedia es más necesaria y conveniente que la historia [por historiografía] [...] Y que persuade más, se prueba con la experiencia, pues nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo que es el teatro».⁵

Lope escribe con argumentos parecidos en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en la Parte XVIII:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las

⁴ Véase también Martínez [2000: 60], donde remarca la importancia de este género al afirmar que es uno de los primordiales del teatro áureo.

⁵ Citado por Ferrer [1993: 76].



personas, y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.

Y Pinciano en su *Filosofía antigua poética* de 1669 escribe:

Mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito [...] Los poemas que sobre la historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere.⁶

Pero esta libertad de creación no se convierte en libertinaje. Sin ir más lejos en los dramas históricos de Luis Vélez se observa la intención de reflejar con exactitud determinadas circunstancias históricas. El dramaturgo transforma en poesía casi literalmente algunos pasajes de crónicas. «Es obvio que Vélez de Guevara puso mucho cuidado en realizar su *representación española* con exactitud y fidelidad a los hechos. En lugar de enunciarlos alegóricamente con abstracciones verbales y escénicas como las que suelen caracterizar los dramas ceremoniales del Barroco europeo, Vélez los presenta con un realismo que llega hasta los más mínimos pormenores».⁷ Es frecuente encontrar en sus representaciones históricas referencias a cartas, informes, crónicas y otros documentos. La alusión a Salazar de Mendoza como fuente (aunque en este caso no sea fiel) que hace en *Amor*

⁶ Citado por Spang [1998: 12].

⁷ Peale [1996: 36]. Aporta Peale la concreción de sus palabras en *El águila del agua*: «Vélez da un marcado sentido de autenticidad a su representación de los eventos históricos con evocaciones de los documentos y trofeos de la batalla. En una escena del Acto II se lee in extenso la carta dirigida al rey Felipe, el 3 de mayo de 1571, en la que el Papa Pío V comisionó a la Santa Liga y sus oficiales, nombrando a don Juan de Austria comandante en jefe de la alianza. Y en el acto III, cuando los generales de la Santa Liga se reúnen en la cubierta del buque insignia de don Juan para planear su estrategia, el diálogo casi se lee como las actas de aquella consulta, tal como fueron recordadas por los cronistas de la batalla. Es evidente que nuestro autor se atenía fielmente a la letra de la historia oficial».



en vizcaíno, torneos de Navarra y celos en francés (vv. 2682-2690) es paradigmática:

BERMUDO. Y aquí, discreto senado,
se da al amor vizcaíno
fin, y a los celos bastardos
en francés, y por mí os pide
perdón de los yerros Lauro,
que por verdadera historia,
digna de tan grande aplauso,
de Salazar de Mendoza
la ha trasladado al teatro.

La transformación que sufre la historia hasta convertirse en asunto propio del drama histórico puede ser calificada de platónica. En este proceso la historia es estilizada y depurada con el fin de alcanzar un resultado verosímil.⁸ Pero la verosimilitud tampoco es el fin de los dramas históricos. Su finalidad, aparte la artística, tiene raíces algo más políticas. De ahí que la historia sea objeto de un proceso de manipulación basado en la elección de determinada perspectiva más que en el maquillaje de lo que se quiera ocultar.

El drama histórico utiliza una técnica semejante a la que emplea el cubismo que en un lienzo ofrece una visión de un objeto desde distintas perspectivas. Siguiendo con esta comparación, la peculiaridad del drama histórico está en que muestra la apariencia de ese objeto a lo largo del tiempo y el espacio: ventajas de la visión diacrónica de la historia. Por eso los dramas históricos (imagen sincrónica global) incluyen acontecimientos de distintas épocas y lugares en una sola producción de tiempo y espacio imaginarios. Y por eso no se les puede achacar anacronías desde un punto de vista formal.

Calderón trata las bases de esta original percepción en la jornada I de *Darlo todo y no dar nada*. En esta pieza se presentan en escena los retratos de tres artistas en competencia. Los cuadros responden a un encargo real que solicita el retrato del propio monarca, que es tuerto de un ojo. El

⁸ Confróntese Ribao [1999: 16].



primero lo representa sin la falta, el segundo muestra toda la fealdad del ojo tuerto y el tercero –que será el premiado por el rey- muestra su cara de perfil sin que se vea el defecto. Esta sutil técnica de elección del punto de vista será la característica del drama histórico.⁹

El espacio y el tiempo son las coordenadas con las que se representa la función teatral de un drama histórico. Adquieren estas dimensiones un papel primordial en este género porque son los medios utilizados por el dramaturgo para propiciar el impacto sobre el espectador.

Respecto al tiempo, el dramaturgo queda encorsetado de forma algo más rígida a las directrices de sus fuentes históricas. Me refiero a que los dramas históricos siguen una secuencia cronológica lineal. No he localizado, por ejemplo, en ninguna obra de teatro histórico lo que hoy denominamos *flashback*. Esto no quiere decir que no exista cierto juego creativo en relación al tiempo. Por ejemplo, es frecuente el uso de la visión retrospectiva y anticipativa. Esta última es más frecuente que la anterior: se va anunciando un hecho futuro a través de diversidad de signos.

El tiempo forma parte esencial del drama histórico. Dice Spang [1998: 41]: «El tratamiento del tiempo en el drama histórico adquiere unas dimensiones específicas y más importantes que en un drama no histórico por la simple razón de que un factor dramático de la obra es la propia historia». Y a pesar de su papel protagonista y de que marca la sucesión lineal de acciones, existen muy pocas referencias cronológicas en este tipo de obras. En ninguna pieza he leído frases del estilo «corría el año...» o «en el siglo...». Solo el vestuario, el decorado, los acontecimientos y los personajes históricos podrían ayudarnos a situar en el tiempo el argumento de la obra. Pero no es esto lo que pretende el dramaturgo; no le interesa que situemos en el tiempo real (aunque sea histórico) las acciones que pone en escena. Su objetivo es la creación de un tiempo externo, ajeno al histórico (pasado) y al contemporáneo (presente). Este otro tiempo es fundamento de la ilusión dramática. Vuelvo a recordar la técnica cubista para la mejor intelección de

⁹ Véase Amadei-Pulice [1983: 1530-1].



esta imagen final fruto, no de una perspectiva, sino del compendio de muchas.

Esa especie de escapismo que observamos en el tiempo de los dramas históricos tiene su correlación en el tratamiento del espacio. Sabemos que la representación teatral áurea no daba un referente físico en escena a todo lo que la obra menciona. La obra se representaba de forma integral en la imaginación de cada uno de los espectadores. Pero esto tampoco significa que el tablado estuviera desierto. La escenografía de los dramas históricos contribuía a la verosimilitud de la obra y aportaba fuerza a la idea que deseaba transmitir. Este fenómeno tiene especial importancia en la dramaturgia de Luis Vélez, como ya se ha encargado de poner de manifiesto Peale [1996: 36]:

El historicismo de Vélez se muestra también en la escenografía de la comedia. Consabida es la fama que tenía por sus tramoyas, y sus efectos teatrales en *El águila del agua* son especialmente eficaces [...]. La decoración turca y el estandarte en la popa de la galera deberían de evocar los trofeos que se conservaban en la Armería Real. El estandarte de la acotación yy [sic] sería una reproducción o de la famosa flámula de la Santa Liga que arboló en el buque almirante, hoy custodiada en la Catedral de Toledo, o del brillante gallardete de don Juan, custodiado en la misma ciudad, en el Museo de Santa Cruz. En su tiempo eran los trofeos más preciados de Lepanto que volvieron a España. La cola del caballo que figura prominentemente en el Acto III sería copia de otro trofeo que puede verse conservado aún hoy en la Armería del Palacio Real.

El tratamiento de todos estos asuntos históricos fue siempre visto con suspicacia. Los dramaturgos sitúan la acción de sus obras en un tiempo pasado y en ocasiones en un lugar lejano. Pero, por otro lado, vuelven a hacer actuales y presentes esos acontecimientos a través de la puesta en escena. El choque de la realidad actual vivida por los espectadores y la realidad representada genera la ideología que transmite la obra.

Se ha estudiado mucho la función de determinados mecanismos utilizados por los escritores para «evadir responsabilidades»: por antonomasia me referiré a la locura que hace que el Quijote pueda decir y



obrar sin que pueda ser penalizado. Pero falta estudiar en profundidad este otro instrumento que utiliza el tiempo pasado para criticar el presente.

La mayor desgracia de Carlos Quinto fue puesta en escena el 28 de mayo de 1623 por la compañía de Antonio de Prado en el Palacio Real. Los reyes y el príncipe de Gales formaban parte del distinguido público que presenció su primera puesta en escena.¹⁰ La obra también fue creada para el público general y lo hizo con gran éxito, como deducimos de las reacciones y reposiciones que tuvo el drama.

Sin embargo, debió de parecer en Palacio un tanto atrevida ya que se tuvo que retrasar su presentación al público general. Estaba prevista en el Corral de la Cruz al día siguiente del estreno pero tuvo que ser cancelada. El aviso no se dio hasta poco antes del comienzo de la representación por lo que el público se alteró y causó destrozos en el local. Al día siguiente, 30 de mayo de 1623, el Consejo de Castilla dio permiso para ponerla en cartel y esa misma tarde el público pudo disfrutar de la obra.

El drama fue repuesto en otras ocasiones por la compañía de Prado: en 1626, 1627 y 1634,¹¹ pero desconocemos cuál fue el alcance de la censura, a qué afectó exactamente. El tratamiento que se hace de la figura del Emperador al recordar uno de los momentos más nefastos de su reinado pudo ser uno de los motivos desencadenantes de la censura. También el hecho de que se estrenase ante el príncipe de Gales y de que Madrid acogiese a numerosos nobles ingleses por aquellas fechas pudo influir en la decisión de modificar la obra de Vélez.

1.- Personajes

El teatro trata la historia de una manera que hace que los verdaderos protagonistas sean los personajes y no los acontecimientos. Mediante el diálogo –tan propio del teatro– el hombre se convierte en motor de la

¹⁰ Confróntese Peale [2002: 84].

¹¹ Confróntese Sieber [2002: 13].



historia. Los personajes son los responsables de lo que va aconteciendo. Sobre la relevancia del diálogo en estos dramas dice Spang [1998:48]:

en realidad no puede haber nada, históricamente hablando, menos auténtico, nada más ficticio que el diálogo en el drama histórico, precisamente porque, por norma general, no se conservan documentalmente los parlamentos de los personajes históricos. Ello constituye ineludiblemente un factor de inverosimilitud (asimilado fácilmente por el público familiarizado con las convenciones teatrales, dicho sea de paso), pero para el dramaturgo constituye una de las posibilidades destacadas de interpretación de las circunstancias históricas y de análisis psicológico de las figuras, incluso una posibilidad eficaz de atribuirles rasgos que no poseían en realidad.

El número de personajes de un drama histórico suele ser elevado ya que en el desarrollo de grandes hechos se ven implicados numerosos grupos sociales. También se da la posibilidad de que el elenco no sea cuantioso pero sí muy representativo: cada personaje es voz de determinado grupo humano. Incluso observamos que los dramas históricos se decantan bien por el personaje colectivo bien por el particular según el asunto tratado. Detrás de la elección de cada una de estas posibilidades hay una concepción de la historia distinta. Por ejemplo, una obra con un grupo de personajes reducido (al menos en comparación con el resto de dramas históricos) y desarrollo de la acción por medio de actuaciones personales se enmarcaría dentro del subgénero genealógico. En este subgénero el personaje particular prima sobre el colectivo y se otorga un papel principal y destacado a un individuo.

La procedencia social de los personajes también nos habla de la peculiar concepción histórica de una obra, de la ideología del dramaturgo y del público destinatario. En el teatro de Luis Vélez predominan los personajes de extracción noble. Pero en esa época observamos que determinadas circunstancias políticas y comerciales hicieron que surgiese un estilo de teatro en el que clases sociales más humildes se convirtieron en protagonistas de la historia dramatizada. Las circunstancias comerciales son claras: el teatro representado en los corrales tenía un público muy definido al que había que complacer. El teatro histórico que les ofreció Lope



convenció a este auditorio. Las circunstancias históricas que justifican este papel protagonista para el pueblo pasan por la necesidad de crear una conciencia nacional española. Y al pueblo le agradó verse protagonista de la historia española en el teatro.

2.- Escenificaciones detallistas o generales

El tratamiento de la historia en estos dramas parece que oscila entre dos extremos: la representación de la cotidianeidad y la abstracción de los acontecimientos. Traté con anterioridad el uso de las perspectivas haciendo referencia a la pintura, acudo ahora a la fotografía para exponer el estudio de la focalización del objeto dramático.

Respecto a la historia del drama, el escritor puede enfocar su visión desde la proximidad o desde la lejanía según cómo mueva el mando de enfoque de la cámara. La proximidad identificará al dramaturgo con lo representado al implicarse en la minuciosa relación de lo sucedido. La lejanía hará del dramaturgo un transmisor externo y no involucrado con lo que trata. Será necesario definir el enfoque de determinada pieza para realizar una puesta en escena armónica con la dramaturgia que la concibió.

Relaciono un enfoque de «primer plano» con la atención a los detalles de la historia particular y privada, lo que venimos a llamar intrahistoria. Y la vista «paisaje» la uno a un tratamiento de la historia más universal y abstracta que lleva a la creación de mitos.

Una mirada próxima al objeto hace que este se muestre de forma positiva y optimista. La identificación con los acontecimientos lleva a su glorificación. De la misma manera, una actitud distante de los hechos que se representan conduce a la visión crítica y a la propuesta de alternativas. En la escenificación, al igual que en la escritura, envejece más rápido la que se atiene al detalle histórico, mientras que la universalización la hace más longeva.

La entrada del mundo individual, la presencia de la vida cotidiana, permite que se pueda aplicar el concepto unamuniano de intrahistoria en



este tipo de dramas. Dentro de la lógica de una dramaturgia que pretende representar la intrahistoria no extraña la inclusión de personajes poco o nada nobles al lado de la realeza y la alta alcurnia. No existe un decoro -que podríamos llamar social- dentro de este teatro, ya que tampoco existía en el referente real histórico, donde nobles y criados convivían en un mismo marco. Pero sí es cierto que esta estrecha vinculación entre nobles y no nobles en el drama histórico rompe con cierta tradición literaria que compartimentaba en estancos apartados a cada una de las clases sociales. En este sentido es ejemplar la relación de amistad que se da en *El águila del agua* entre don Juan de Austria y el humilde Escamilla.

La consideración de la intrahistoria en estas obras lleva a valorar de forma especial la escenificación. Esto tampoco significa que los decorados de estos dramas históricos fuesen hiperrealistas, minuciosos hasta el detalle. La simple aparición de una parte de lo que se quería representar (una cabeza de león, la proa de un barco, etc.) servía de chispa que prendiese la imaginación del público.

3.- Los espacios y recursos de representación

Las obras de Luis Vélez de Guevara incluyen elementos cortesanos que harían gozar de manera especial a la nobleza de su tiempo y harían participar de la idílica fiesta palaciega al público popular que las contemplase. Ferrer [1993: 19] apunta que junto a las piezas dramáticas más desarrolladas, «la nobleza gustaba de consumir entretenimientos en que la dimensión visual, la elaboración material del espectáculo se convertía en lo fundamental».

Oleza [1986: 176-177] cita algunos de los espectáculos propios de la corte y que observamos incluidos en las obras que tratamos:

El juego del vestido, el ingenio de salón mostrado en los moteos, la composición de coplas de circunstancias y otras de mayor ambición, el debate sobre quién sufre más el martirio amoroso, las visitas, las momerías, la caza durante días y días, los baños, las telas con justas y fiestas nocturnas, los juegos de cañas, las mascaradas de turcos y cristianos, las



carreras, el baile,... he aquí las piezas del gran fasto cortesano, que se representa al mismo tiempo que se vive, en el que espectador y actor son inseparables y en el que la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción.

En muchas de sus creaciones Luis Vélez parece tomar la función de cronista de corte a través de la representación de las costumbres de la nobleza, sus juegos, sus modas, sus relaciones, las familias, los títulos.¹² La composición de muchas de sus piezas históricas coincide temporalmente con sus años de vida cortesana.

El conde don Pero Vélez es un drama paradigmático de la escenificación áulica. La obra se representó ante el círculo más privilegiado de la corte la víspera de san Juan de 1615 en los jardines de la familia Sandoval y Rojas en Lerma, uno de los espacios efímeros típicos de este tipo de espectáculos. «Sacó partido ingeniosamente del lugar y del momento de la representación, utilizando la servidumbre del palacio, el entorno arquitectónico de los jardines, así como el flamante pabellón de recepción, la mesa del duque y los cubiertos de plata. Pudo aprovechar, incluso, el especial claro de luna de esa noche» [Peale y Urzáiz, 2003: 935].

El registro de las representaciones que ha llegado a nuestros días nos indica que los dramas históricos tenían como lugar preferente de puesta en escena el palacio. Pero por los espacios con los que parece contar Luis Vélez en sus indicaciones escénicas (corredor de apariciones, balcones y vestuario bajo el tablado), parece lógico pensar que también figuraron en la cartelera de los corrales de comedias. Es muy probable que el dramaturgo adaptase el escenario cortesano a las posibilidades que ofrecía el del corral. Como señala Ruano de la Haza [1994: 220], para las representaciones calderonianas en palacio, el dramaturgo no adaptaba las comedias a la configuración física del local palaciego, sino más bien transformaba el local palaciego en un tablado típico de un corral de comedias.

¹² Para un análisis en profundidad sobre el mecenazgo y la comedia genealógica puede consultarse Ferrer [1991] y el artículo de Oleza y Ferrer [1991].



Un claro ejemplo de esa posibilidad de doble escenificación lo encontramos también en *Más pesa el rey que la sangre*, pues no requiere para su representación de medios técnicos espectaculares ni de un gran número de actores. Los momentos de espectacularidad, como pueden ser el torneo y la lucha con la sierpe, son relatados como ya ocurridos fuera del tiempo de escena –es el caso del torneo- o comentados de forma ticscópica –lucha con la sierpe. Estas tres características (medios materiales corrientes, número de actores asequible y espectacularidad no representada) llevan a pensar que su estreno bien pudo haber sido en un corral de comedias. Por otra parte, el tema y los propósitos aducidos anteriormente, hacen de este drama una pieza muy propia para la representación en el ámbito cortesano.

Sabemos que los dramaturgos no se limitaban a hacer obras en exclusiva para uno u otro lugar de representación. Esta sería una más: puede representarse en un corral de comedias para el público, popular y noble, y en un espacio cortesano, para un público aristócrata. De todas formas, solo se ha encontrado un testimonio de la representación de *Más pesa el rey que la sangre*, cuyo autor fue Damián Polop, en el Cuarto de la Reina, el 4 de febrero de 1691, o antes.

La alabanza a Sevilla que recoge *Más pesa el rey que la sangre* entre los vv. 25-54 y 263-268 no parece relevante para apoyar una hipótesis que sostenga que la obra fue compuesta para ser estrenada en la capital hispalense. Más que con el lugar de representación,¹³ dicha alabanza está relacionada con el propósito instrumental del drama, la exaltación de la familia Guzmán, que se manifiesta explícitamente en la *laudatio* de los vv. 75-140.

Si bien esta representación no fue espectacular, no faltó la original vistosidad y la sorprendente apariencia característica de las puestas en escena de las obras de Luis Vélez¹⁴. Aparecen en escena un león, una sierpe, gran cantidad de música de atambores, cajas, trompetas y clarines,

¹³ Véase Reyes Peña [2002].

¹⁴ Confróntese Arellano [2002: 319].



torneantes con vestimentas ricas, de mucho color y elaboradas. Los versos 65-68 reflejan a las claras esa majestuosidad que admiraría al público:

con la grandeza que has visto,
con la nobleza y la gala,
sale, llevando los ojos
de los hombres y las damas

Cuando la pieza bordea el límite de verosimilitud realista histórica es en el momento de la lucha del héroe con la sierpe. Aparentemente esta lucha supondría un despliegue de medios técnicos que superaría a cualquier corral de comedias. Sin embargo, coincido con Arellano [2002: 319] en que la lucha con el dragón se desarrollaría dentro, quedando solo a la vista del público la cabeza del dragón. Los espectadores siguen lo acontecido a través del recurso que ya Luis Vélez utilizó en la resolución de batallas, incendios y torneos caballerescos¹⁵: algunos personajes se convierten por unos instantes en espectadores a través de la utilización de la ticoscopia. Este recurso lo ponen en práctica en el drama los moros Aben Jacob, Jafer y Aliatar para dar noticia de la lucha de Guzmán con la sierpe (vv. 1567-1584):

ABEN JACOB.	Salgamos a ver el fin de este cristiano enemigo de entre este escuadrón de robles, que hoy de su pecho fingido en esta sierpe me venga Mahoma. Estad, como digo, todos atentos, guardando mi persona de este Olimpo con alma, que escupe un mar de veneno en cada silbo.
ALIATAR.	Ya parece que el león que le ayuda mal herido se rinde, y él el acero, en vano manchado y tinto en la ponzoña del monstruo, que corre a su precipicio, prueba a esgrimir.
JAFER.	Ya parece

¹⁵ Confróntese mi artículo [2005].



que entre sus pies ha caído.

Otro recurso escénico que aporta gran vistosidad en este tipo de piezas es el monte. Es utilizado en muchos momentos en *El Alba y el Sol*: separa en la jornada III a los moros y a los cristianos y es recorrido por los personajes hacia arriba y hacia abajo en diversas ocasiones. En los vv. 558-565 podemos escuchar:

Ya treparéis valientes
 las cumbres eminentes
 de ese soberbio monte, cuyo anhelo,

 es un broche que enlaza tierra y Cielo;
 en vencer su embarazo,
 la planta peleará, pero no el brazo,
 que el cristiano atrevido,
 en venciendo la cumbre está perdido.

Este monte pudo haber sido escenificado a través de una de las conocidas rampas si la representación fuese en un espacio interior o al natural si fuese al exterior, como conocemos que se representó *El caballero del Sol* en 1617 en los jardines de Lerma. Y es que nos ha llegado la relación minuciosa de esta representación a través del *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los Conventos que ha edificado allí* escrito por Francisco Fernández Caso. Esta representación nos da idea de cómo pudo ser la correspondiente a *El Alba y el Sol* ya que también menciona montañas, cuevas y bosques. Transcribo a continuación parte de la crónica del espectáculo:

Representóse por la tarde en el parque una comedia parte de la fiesta del conde de Saldaña [...] Fue el sitio del teatro a la falda de la cuesta o decensión del palacio, en paraje de su esquina oriental, entre las primeras carreras de árboles a una y otra parte del agua. [...] En el tablado de la parte de oriente se representó la comedia. Era triangulado, en tres proporciones de ochavo, cercado de varandas y balaustres blancos, carmesíes y verdes salpicados. Tenía de largo ochenta pies y cincuenta de ancho [...] Hacían la vecindad a los lados dos montañas iguales con algunas veredas para subir a la cumbres, todo aparente natural, a que esforzaba la amenidad del sitio,



árboles, río y llanura donde estuvo fabricado [...] De la otra parte del río quedaba el segundo tablado de miradores, en que hubo un balcón para las personas reales, y derivados de él, a ambos lados, apartados y estancias para las señoras y damas, príncipe Filiberto, cardenal, nuncio, embajadores, patriarca, confesores y ministros, acomodado con tránsitos y disposición desocupada. A las espaldas, hacia la parte del palacio, se levantaban quince gradas al largo del tablado, en que estuvieron caballeros, criados del rey y otras personas de buen hábito.¹⁶

De fiestas como estas obtenemos datos significativos para conocer el punto de referencia de todas estas representaciones cortesanas. Cuando el rey estaba presente su trono se convertía en centro de todas las perspectivas para la puesta en escena. En el caso de los jardines de Lerma conocemos que para la representación de una pieza de Mira de Amescua el 17 de octubre de 1617 se dispuso de una plataforma elevada sobre el resto enfrente del estrado donde se encontraban Felipe III, el príncipe Felipe y el duque de Lerma [Feros, 2002: 428].

4.- Acotaciones

Hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones los efectos visuales de la representación serían más importantes que los propios textos poéticos en este tipo de obras. Por eso las acotaciones se vuelven más explícitas y extensas. Pongo como ejemplo la siguiente:

Tocan cajas, y van entrando por un palenque los que pudieren de padrinos, galanes, con plumas y bastones en las manos, y luego el DELFÍN, armado con pica larga. Levántanse la INFANTA y las damas y al hacer con la pica la cortesía, la hagan ellas también, luego consiguientemente volviéndose los padrinos, vaya entrando el REY, y hacen las damas lo mismo, y con el INFANTE Filipo también hacen lo mismo, y entran los padrinos mismos con todos tres.

Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, acotación UU

Este modelo de acotación extensa, minuciosa, favorece el estudio de la escenificación de sus obras, en las que representa un papel tan importante el efecto estético de la composición escénica. Afirma Arellano [2002: 322-

¹⁶ Extraído de Ferrer [1993: 265].



323] sobre *El Amor en vizcaíno* que «respecto a los valores visuales es comedia que responde a la tendencia guevariana: el torneo, los vestidos, galas, carteles y el mismo relieve ceremonial de la gestualidad».

5.- El vestuario

La concepción espectacular del teatro histórico se plasma también en la vestimenta de los personajes. Sabemos que las compañías conservaban como su gran tesoro el conjunto de trajes y complementos necesarios para sus representaciones. También conocemos que gran parte del suntuoso presupuesto para los espectáculos de la fiesta del Corpus eran destinados a la adquisición y conservación de los baúles de ropa.

Esta búsqueda de la espectacularidad y la propia técnica creativa justifican que el vestuario no se ciña a la exactitud histórica. Como hemos visto, el teatro y la historia no tienen la relación propia del objeto y su imagen en un espejo. En la representación tendría más interés que el vestuario sirviese de signo de la historia, tal y como fuese conocida por el público. De esta forma se convierte en un referente más para la representación integral que cada espectador realiza en su imaginación. Por tanto, el vestuario respondería más bien al imaginario de esa persona histórica, acontecimiento, época o lugar.

Al igual que hemos visto que ocurre con el tiempo y el espacio, el vestuario del drama histórico es estilizado con vistas a colaborar en la verosimilitud. En ocasiones los rasgos que se apuntan son tan vagos que orientan una vez más hacia un tiempo dramático, ajeno al histórico y al real. Un ejemplo de esto son los personajes que aparecen caracterizados «a lo antiguo».

La mayoría de los utensilios utilizados en estas obras forman parte del vestuario de los personajes. De esta forma la vestimenta se convierte en el código de la escenografía que señala espacio, tiempo, clase, linaje, rango militar, circunstancia festiva, amorosa, bélica, hogareña, etc.



La referencia para el diseño en escena del vestuario estaría tomada en muchas ocasiones del modelo tradicional del arte pictórico lo cual se manifiesta en las acotaciones que afirman: «como se pinta», «que pintan a la imagen de...», «como le pintan» [Ruano y Allen, 1994: 306].

El ejemplo más significativo de la espectacularidad en el vestuario lo encontramos en *El amor en vizcaíno* donde se indican cajas, atambores, plumas, valla, cartel, manto, banda, pica, pica larga, rodela, espada, cimera, espaldar, peto, penacho, brial, yelmo y brazal. No son muchos los elementos que cabrían en el tablado en el momento de representación de esta pieza, teniendo en cuenta que son once los personajes que llegan a estar al mismo tiempo en ese reducido espacio. Por eso Luis Vélez de Guevara decide que la ambientación sea aportada por lo que esos personajes llevan encima: vestidos y armas.

6.- Dramas de circunstancias

La relación existente entre la historia contemporánea y las condiciones de representación es evidentemente grande en este tipo de teatro. Sabemos que esta intrínseca conexión hizo que algunas escenificaciones se hiciesen siguiendo a comitivas reales por tierra y por mar. Así ocurre por ejemplo con *El asombro de Turquía y valiente toledano*, representada muy probablemente durante el viaje a Andalucía de Felipe IV.

Se trata del viaje que realizó Felipe IV a instancias del conde-duque de Olivares. Felipe IV salió de Madrid el jueves 8 de febrero de 1624.¹⁷ La comitiva real pasó por Sevilla, el bosque de Doñana, Cádiz, Puerto Santa María, Sanlúcar, Jaén y Écija, entre otros lugares.

No faltaron al rey y a sus acompañantes representaciones dramáticas para su entretenimiento. En Doñana entre el 15 y el 19 de marzo se pusieron en escena hasta cuatro comedias. Tenemos datos más específicos de la primera de esas representaciones. Fue el sábado 15 de marzo de 1624, en el parque de Doñana, por la tarde, y corría a cargo de la compañía de Tomás

¹⁷ Confróntese Mercado [1980: 15].



Fernández y Amarilis.¹⁸ La diva de la compañía del autor de comedias Tomás Fernández fue la única mujer presente en el real pues el duque de Medina Sidonia había prohibido la entrada a mujeres y vendedores. Fue contratada por 500 reales y recibió de regalo otros 2.000, «para chapines». Esta compañía consta como admitida ya en 1615, siendo una de las doce que gozaban de este privilegio.¹⁹

El previsor duque de Medina Sidonia, el mecenas de este viaje real, contrató a su cargo, y solo para la visita del rey, a esta ilustre compañía en la ciudad de Sevilla desde el miércoles de ceniza. Como sabemos, esa era la fecha de finalización de la temporada. La cuaresma se aprovechaba para la constitución de la próxima plantilla y la recopilación de nuevos repertorios dramáticos.

También nos ha llegado noticia de que ese mismo sábado, por la noche, se representó otra comedia que tuvo por principio una aparentemente improvisada loa de alabanza a cargo de Atilano de Prada, un mozo de facultad que el Duque tenía a su servicio. Nadie creía que ese discurso fuese «de repente» por ser recitado en versos tan bien compuestos. Pero estos que pensaban que era algo preparado y no fruto de la improvisación, se vieron desengañados cuando empezó a relatar lo que el rey había vivido aquella misma tarde. También disfrutó la comitiva el resto de la noche escuchando a don Juan de Cárdenas y a Cogollos, que era hombre de buen humor e ingenio. El domingo 16 de marzo Tomás Fernández representó a los de la Cámara por la tarde y por la noche hizo otra a Su Majestad. Podemos imaginar que también habría representaciones en otras ciudades visitadas por Felipe IV.

¹⁸ Sobre esta actriz, su carrera profesional y sus cambios de nombre véase Rodríguez Cuadros [1998: 206 y 554] y Cotarelo [1933].

¹⁹ Véase Ferrer [2002: 154]: «Por la documentación conservada sabemos que el número de compañías admitidas era de seis a fines de 1598, cuando se levanta la prohibición de representar comedias por la muerte de Felipe II, ocho en 1603 (Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales), y de doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés Claramonte)».



El asombro de Turquía tiene como objetivo recordar las hazañas bélicas que realizó Francisco de Rivera bajo el gobierno del duque de Osuna, aunque en ninguna ocasión se representen dichas batallas, solo se cuentan. En el cuarto cuadro del primer acto (vv. 647-924) Francisco de Rivera traslada al duque su hoja de méritos alcanzados mientras estuvo al servicio del general Luis Fajardo. En el segundo cuadro del segundo acto (vv.1117-1248) cuentan al virrey la victoria en Túnez. En el primero del tercer acto (vv.1593-1670) Ribera relata alguna de sus victorias; y en el sexto el valiente toledano rememora sus batallas a petición del monarca.

Probablemente su puesta en escena tuvo lugar en Cádiz en el año 1624, pues son frecuentes en la obra las referencias al viaje del monarca a Andalucía y a su deseo de ver reunida allí a la armada. En el tercer acto, en concreto en su cuarto cuadro, el duque ordena a Ribera ir a la ciudad gaditana a juntarse con el resto de la flota (vv. 1975-1986):

DUQUE. A Cádiz luego, al momento,
 con la armada partiréis,
 donde le recibiréis,
 porque yo partir intento
 a Madrid, donde llamado
 de su majestad he sido:
 que vais a Cádiz os pido,
 porque dicen ha intentado
 de ir allá su majestad,
 y a Sevilla a recrearse,
 y en Cádiz han de juntarse
 las armadas.

Más adelante se manifiestan los deseos del rey de visitar la armada en Cádiz (vv. 2170-2184):

REY. Mucho me he holgado de ver
 a Cádiz, que es gran ciudad.
INTENDENTE. Mire vuestra majestad
 si se quiere entretener,
 en ver escaramuzar
 las armadas que han llegado,
 pues con la real se ha juntado
 la de Nápoles, y el mar
 sólo a tu persona aclama.



REY. Conocer sólo quisiera
 a Francisco de Ribera,
 soldado de tanta fama
 como ha publicado el mundo
 de su invencible valor
 por continuo vencedor.

No sería de extrañar que en la representación del primer cuadro del tercer acto se utilizase alguna galera para dar mayor vivacidad a la puesta en escena de la arenga que Ribera hace a sus soldados. Nos han llegado noticias de la importante presencia naval en el viaje de Felipe IV a Cádiz donde le recibieron con salva «las dos Armadas, Real y de Galeras, y la misma ciudad con todos sus soldados de su milicia» [Mercado, 1980: 22].

La magnificencia de todos estos espectáculos no dejó indiferentes a cronistas y avisadores porque estas representaciones se hacían a veces en la mar pero otras muchas en canales, estanques de tierra adentro, etc., con los gastos de personal, mantenimiento y transporte que suponían para la armada en su delicada situación [Díez, 2002: 217].

7.- Público

El público que asistía a estos espectáculos no iba con una mentalidad de *tabula rasa*. Los contenidos de la obra le transmitían mucho más de lo que un espectador actual pueda percibir. Esto era debido, por una parte, a que tenían un conocimiento más certero y próximo de lo que se representaba, por otra, a que les afectaba por su posición y/o cargo (especialmente en el caso del público cortesano).

El dramaturgo cuenta con el conocimiento histórico por parte del público para transmitir su peculiar mensaje. Utiliza las diferencias con la historia para impactar al espectador y para recordarle que está ante algo distinto de la «historiografía representada».

La glorificación de los acontecimientos históricos que tiene lugar en estos dramas tiene su efecto en el público. Les hacía por una parte sentirse orgullosos de pertenecer a determinado grupo (familiar, político, nacional)



y dejaba satisfechos a los más inquietos. En parte por esto se ha tildado al drama histórico barroco de «teatro de propaganda, de un teatro que no excita, sino que tranquiliza» [Torrente, 1982: 391].

Pero esta influencia más puramente política no era la única que recibía el público, también se daban intenciones docentes y ejemplares. Los dramas históricos eran utilizados como medios de transmisión cultural y de formación moral a través de la representación de vidas ejemplares. Estas funciones del teatro fueron las principalmente esgrimidas por los que proponían una reforma del teatro tras las prohibiciones de representación que se sucedieron desde finales del siglo XVI: «La prohibición de hacer representaciones en 1598 reforzó las posiciones de los reformadores, fenómeno que se repetiría años más tarde, a partir de la suspensión de las representaciones de los años 1646 a 1649. En uno y otro caso, entre los argumentos de más vigor a favor de la defensa de la comedia, se argüía la ejemplaridad de los casos históricos llevados a los teatros» [Ferrer, 1993: 75].

Por tanto, a través de la puesta en escena del drama histórico se aportaba el conocimiento del pasado, generalmente glorioso, para la creación de una conciencia histórica nacional; se juzgaba el presente a partir de la historia representada; y se ponían en la palestra ejemplos de vida para su imitación.



BIBLIOGRAFÍA

- AMADEI-PULICE, María Alicia, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, tomo III, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1519-1531.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, Madrid, 2002.
- COTARELO, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba, Amarilis, y su marido Andrés de la Vega», en *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 1933, vol. X, pp. 1-33.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.
- FEROS, Antonio, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Book, 1991.
- _____, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- _____, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, vol. I, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 31-42.



- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14-16 de noviembre de 2003)*, Almagro, UCLM, 2005, pp. 73-92.
- KIRSCHNER, Teresa J., «Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1991, vol. 15, pp. 453-463.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix, *La campana de Aragón* [en línea], en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com>, a partir de *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1623.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, «Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo», *Mágina*, 2000, vol. VIII, pp. 57-71.
- MERCADO EGEA, Joaquín, «Felipe IV en las Andalucías», *Cuadernos de El Condado*, 1, Jaén, Edita: Joaquín Mercado Egea, 1980.
- OLEZA, Joan, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», en *Edad de Oro*, 1986, vol. 5, pp. 149-182.
- _____ y Teresa FERRER VALS, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 1991, pp. 145-154.
- _____ «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diáblotexto: El plural del teatro en España*, 2002, nº 6, pp. 127-164.
- PEALE, C. George, «Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro auri secular: El caso de Luis Vélez de Guevara», en Piedad Bolaños y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, pp. 27-62.
- _____ «Luis Vélez de Guevara (1578/79-1644)», en Mary Parker (ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1998, pp. 244-256.



- ____ «Estudio introductorio», en C. George Peale y W. R. Manson (eds.), *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 39-125.
- ____ y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, «Vélez de Guevara», en *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 929-959.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El espacio urbano de Sevilla en obras dramáticas del Siglo de Oro: una loa y un auto sacramental sobre *Las grandezas de Sevilla*», en Françoise Cazal, Chritophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 451-495.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Anejos de Rilce, Eunsa, 1999.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ____ «Estudio introductorio», en C. George Peale y W. R. Manson (eds.), *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 13-107.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Teatros comerciales en el siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SIEBER, Harry, «Estudio introductorio», en George Peale y William R. Manson (eds.), *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 13-37.
- SPANG, Kurt, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp.11-50.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Teatro histórico», *Ensayos críticos*, Barcelona, Destinolibro, 1982, pp. 391-446.



- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, 1991, vol. 10, pp. 199-210.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Más pesa el rey que la sangre*, Frank J. Bianco (ed.), Barcelona, Puvill-Editor, 1979.
- ____ *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *El conde don Pero Vélez*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *El águila del agua*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.
- ____ *El Alba y el Sol*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2010.
- ____ *El asombro de Turquía y valiente toledano*, George Peale y W. R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2010.
- ____ *El caballero del Sol*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011.
- WARDROPPER, Bruce W., «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1955, vol. 9, pp.149-156.



A vueltas con la falsa pared: un enigma escénico en *Casarse por vengarse**

Teresa Julio
Universitat de Vic
tjulio@uvic.cat

Palabras clave:

Escenografía, teatro áureo, Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*.

Key Words:

Scenography, Golden Age Theater, Francisco de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*.

Resumen:

En *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, la protagonista, Blanca, muere al final cuando su marido, el Condestable, derriba sobre ella una falsa pared. Esta que había sido construida años atrás para favorecer el encuentro de Blanca con su amado Enrique se convierte en un arma asesina en manos del esposo. En el presente artículo se intentará descifrar dónde se halla esa pared y se analizará hasta qué punto el dramaturgo dominaba (o no) el espacio escénico.

Abstract:

In Francisco de Rojas Zorrilla's *Casarse por vengarse*, the main character, Blanca, dies in the end when her husband, the Constable, causes a false wall to come tumbling down on her. The wall, which had been built years earlier to facilitate the meeting of Blanca with her lover Enrique, becomes a lethal weapon in the hands of her husband. This article tackles the problem of locating the wall and examines the extent of the playwright's mastery – or shortcomings – in working out spatial composition for the stage.

* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación titulado *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla I. Comedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-01/FILO) y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

Preludio

«No es fácil resolver de un plumazo teórico los montajes que tuvieron lugar en los antiguos corrales de comedias. No es fácil hallar explicación a determinadas cuestiones, ni aun teniendo en cuenta lo mucho —y bueno— que se lleva escrito sobre el tema» (2005: 223). Agustín de la Granja comenzaba así su definitivo artículo sobre la posición escénica de la alacena de *La dama duende* de don Pedro Calderón de la Barca resolviendo convincentemente, a mi entender, una de las cuestiones escenográficas más espinosas que habían desvelado a algunos de nuestros hispanistas más acreditados.¹

Una cuestión similar pretendo analizar aquí, en este caso a propósito de «la rota pared» que cae sobre la protagonista, Blanca, en la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla *Casarse por vengarse*, y acaba con su vida. El texto no es muy conocido, por lo que a lo largo del trabajo nos veremos obligados a comentar ineludiblemente algunos puntos del argumento para entender la función e importancia del enigma escénico que nos ocupará.² Pero antes me gustaría hacer una pequeña reflexión sobre cómo el lector se enfrenta a un texto dramático.

¹ Sobre la discusión de la alacena calderoniana se habían pronunciado Varey (1983), Vitse (1985 y 1999), Ruano de la Haza (1987 y 1994), Bobes Naves (1990), Ebersole (1991) y Antonucci (1999).

² En 2007, año del IV centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla, aparecieron dos ediciones críticas de la comedia: la de Linda Mullin publicada por Reichenberger, precedida de un estudio en el que analiza pormenorizadamente la obra escena por escena, estudia los rasgos de los personajes, su relación con otras obras de Calderón, representaciones, stemma, etc., pero pasa por alto cualquier comentario sobre la puesta en escena de la comedia y se echa de menos un apartado dedicado al espacio y tiempo. La segunda edición es la que yo misma preparé para la Universidad de Castilla-La Mancha, donde sí se dedica un apartado genérico al estudio del espacio y del tiempo en la comedia, pero, por razones de extensión del prólogo, se omitió cualquier referencia a su posible representación. Con anterioridad contábamos con la edición moderna preparada por Mesoneros Romanopara la BAE, y con la publicada en la revista *El teatro español*, de difícil acceso. La comedia no ha recibido ningún interés desde el punto de vista escenográfico, los estudios monográficos que tenemos atienden a cuestiones relacionadas con la edición textual en el Siglo de Oro, el drama de honor conyugal, la metateatralidad o la reescritura dramática. Véanse los trabajos de Símini (1996), Julio, (2004, 2005 y 2006), Profeti (2008), Buezo (2008). También existe el trabajo en alemán, sin traducción, de finales del XIX de A. Meter (1898).



Cuando uno se acerca a una comedia del Siglo de Oro, se figura más o menos a los personajes, parece que se introduce con mayor o menor dificultad en la historia que se cuenta, incluso con un poco de fantasía puede ver a damas y galanes moverse por escena, pero, sobre todo, lo que hace es dar por válidas cualesquiera de las indicaciones escénicas que el dramaturgo deja caer —en el caso de que lo haga— en las didascalias implícitas o explícitas, tanto si son posibles como si son incluso técnicamente inviables, entre otras razones porque la puesta en escena no le preocupa en absoluto. Así pues, la buena fe del que se aproxima a un texto clásico le lleva a imaginar las selvas más abigarradas y los jardines más espléndidos que Calderón, Rojas o cualquier otro describen en boca de los protagonistas al igual que hacían los espectadores del XVII cuyo tablado mostraba la cruda realidad de cuatro matojos repartidos a conciencia (o no), un simple lienzo pintado de fondo o una sola vela, símbolo de la más oscura noche en el más soleado Madrid de las cinco de la tarde. Y si eso ocurre con una simple decoración verbal, más imaginación se le echa aún cuando el dramaturgo inventa laberínticos pasadizos entre aposentos, casas o pisos, que funcionan para comunicar espacios distintos —según confiesan los protagonistas—, pero que o no tienen correspondencia en el tablado o quitarían el sueño al máspreciado escenógrafo que se encargara de llevarlos a la práctica. Mientras todo ese artificio forme parte de alguna relación o de los diálogos de los personajes, no parece haber problema y concedemos todo el crédito que haga falta. La dificultad surge cuando lo descrito sí tiene una transcendencia funcional en la obra —como sucedía en el caso de la alacena de *La dama duende* y como sucederá con el caso de la falsa pared de *Casarse por vengarse*— y no basta con dejarlo relegado a la imaginación del lector o del espectador.



Los espacios en la comedia

Cuando hace unos años, en el prólogo a la edición crítica de *Casarse por vengarse*, abordé sumariamente el espacio escénico de la comedia, señalé que la acción se desarrollaba en tres espacios distintos: el jardín de la quinta de Roberto y una sala del Palacio de Palermo (primera jornada), y una sala de la quinta de Roberto (segunda y tercera jornada). Hoy, gracias al estudio detenido de la falsa pared, puedo añadir un espacio escénico más para la segunda y la tercera jornada: el de la habitación de Blanca. Algunas de las indicaciones verbales de los personajes —como se verá más adelante— nos obligan a ampliar el número de espacios.

Comienza la comedia en el jardín de la quinta. Por una puerta, sale Blanca expresando su amor por Enrique y, por otra, sale este haciendo lo propio con su amor por Blanca. Los amantes se encuentran en ese jardín que recrea un *locus amoenus* perfecto, una naturaleza controlada donde no falta el «pardo risco de sauces coronado, / alegre y fértil prado, / por quien aquella selva, esta ribera / todo el año es florida primavera» (vv. 1-4), «con su arroyuelo sonoro» (v. 5) y sus «arpadas y sonoras, dulces aves» (v. 13).

En ese espacio, se rememoran los antecedentes de la obra: Enrique se ha criado en la quinta de Roberto, padre de Blanca, porque su hermano, siguiendo los funestos astros, lo desterró de la corte. El roce hizo florecer el amor y los jóvenes rompieron una pared para poder encontrarse sin testigos. Empieza aquí la primera mención a la rota pared que tanto juego va a dar en la obra:

Ya, pues, creciendo la edad,
crecieron los albedríos,
y como en distintos cuartos
estamos los dos, rompimos
esta pared para vernos,
y está con tal artificio
dispuesta, y tan bien trazado,
que no ha de haber imagino,
por la destreza del arte,
imaginación ni indicio
de que podamos abrirla



como si fuera un postigo,
 porque, aunque está por defuera
 blanqueada, la dispusimos
 de manera por de dentro
 que de este jardín florido
 de noche a mi cuarto pasas
 por ella; pero no ha habido
 niebla que puede turbar
 las luces del honor mío.
 (vv. 85-104)³

Obsérvese que los amantes están en el jardín y ella dice «esta pared». El uso de este deíctico de proximidad lleva a pensar que ella señala alguna de las paredes de la casa, una pared que conecta el jardín con su habitación, como se desprende de los vv. 100-102: «que de este jardín florido / de noche a mi cuarto pasas / por ella». Siguiendo con las indicaciones de Blanca, esa pared se abre como un postigo —esto es, como una puerta— y está blanqueada por fuera, como lo están las paredes exteriores de la quinta, y, por tanto, totalmente disimulada. En este caso, para la representación bastaría con que esa pared fuera la del fondo del teatro, un lienzo pintado o nada en absoluto, pues lo que interesa en este cuadro no es la pared en sí, sino la posición que ocupa y lo que conecta: el jardín y la habitación de la joven.

De inmediato, la tranquilidad de los amantes se ve interrumpida por la intempestiva llegada de Roberto con la noticia de que el rey ha muerto sin descendientes y ahora a Enrique le toca reinar, por lo que debe partir para Palermo esa misma noche. Los jóvenes continúan en ese mismo jardín, donde Blanca presiente que las nuevas de su padre acabarán siendo funestas y expresa sus angustias a pesar de que Enrique le ha prometido matrimonio. Fin del primer cuadro.

El segundo cuadro tiene como protagonistas iniciales al Condestable y a Cuatrín, su criado, y se desarrolla en el interior del palacio de Palermo: «¿te sales de con ellos y en palacio / te entras a llorar penas tan de espacio?»

³ Todas las citas proceden de la edición que preparé para la Universidad de Castilla-La Mancha.



(vv. 489-490). El Condestable confiesa su amor por Blanca. Entran a esa misma sala Roberto, Enrique y Rosaura, prima de este. Roberto concierta el matrimonio de Enrique y Rosaura, condición *sine qua non* para poder reinar, según dejó escrito en su testamento el difunto rey. Enrique acepta el matrimonio contra su voluntad con la intención de ganar tiempo y visitar por la noche a Blanca y desposarse con ella. En ese plan, la falsa pared tiene un papel fundamental:

Esta noche veré a Blanca,
pues *por el roto secreto*
de la rompida pared
me ofrece ocasión el cielo
y, en fin, ha de ser mi esposa.
(vv. 753-757)

Llega Blanca a esa sala de palacio donde están todos y se entera del anuncio del casamiento de Enrique. Cuando todos se marchan, Roberto se queda a solas con su hija y la obliga a casarse con el Condestable, matrimonio que ella acepta como venganza.

La segunda jornada se inicia en una sala de la quinta del padre de Blanca donde se produce el encuentro del Condestable, que sale por una puerta —que representa su propia habitación—, y Roberto, que sale por otra —que representa la suya—. Nos quedaría la duda de dónde estaría la habitación de Enrique, pues si hubiera sido contigua a la de Blanca hubiera resultado más lógico que los amantes falsearan un tabique entre habitaciones que no que rompieran una pared exterior; esto es, hubiera sido más sencillo fabricar un tabique similar al de don García y doña Leonor en *La traición busca el castigo* de Rojas.⁴ Pero aquí la localización espacial de la habitación de Enrique es una mera curiosidad y carece de importancia, porque desde el momento en que se promete en matrimonio con su prima Rosaura ya no habita en la quinta.

⁴ «Y como solo un tabique / de nuestras dos casas pone / estorbos a nuestro amor, / amor que imposibles rompe, / por la frágil quebradura / de una pared, permitiome / tal vez su voz a mi oído / tal mi llanto a sus temores» (1952: 234c).



El Condestable, agitado, cuenta a Roberto que ha oído los pasos de alguien en su habitación:

Yo, aunque a oscuras, —¡qué de penas!—,
tomo la espada irritado
y a la venganza y castigo
o me arrojo o me levanto;
tiro con la espada un golpe,
hallo en un broquel reparo,
y que me tira también
mi enemigo o mi contrario;
sígole y *él se retira*
a esa cuadra; tras él salgo,
doy voces y sacan luces
a este tiempo tus criados.
(vv. 1155-1162)

El Condestable dice que su enemigo «se retira / a esa cuadra» (vv. 1159-1160). ¿A qué cuadra se refiere? Podría ser cualquier habitación de la casa, excepto la de Blanca y el Condestable, pues es por donde ha salido el Condestable siguiendo a su perseguidor; pero si es cualquier otra cuadra, entonces Enrique no tiene salida, pues solo la habitación del matrimonio es la que cuenta con la falsa pared, único lugar por donde podría haber escapado, pues como afirma el propio Condestable «hallo los cuartos cerrados / por de dentro con cerrojos» (vv. 1168-1169). Roberto intenta convencerlo de que se trata de un engaño de los sentidos. El Condestable se va vistiendo, y sale Blanca por una puerta, la de su habitación: «Y pues Blanca está vestida / y ya sale de su cuarto [...]» (vv. 1305-1306), dice el esposo. Continuamos sin saber por dónde ha escapado Enrique a partir lo de que los personajes han declarado. Unos versos más adelante parece que Blanca nos da una explicación, pero tampoco arroja mucha luz:

Anoche Enrique —¡ay de mí!—,
como la llave ha guardado
de la puerta del jardín,
mis infortunios dudando,
no sabiendo el desposorio,
se entró por él hasta el cuarto



*de la rompida pared;
pero no bien hubo entrado,
cuando le sintió mi esposo,
salió tras él, mas acaso
se volvió a salir a oscuras,
la rota pared cerrando,
con que está dudoso el Conde.
(vv. 1327-1339)*

De las palabras de Blanca solo obtenemos conjeturas: se deduce que Enrique hizo salir al Condestable de su habitación y luego volvió; pero si así hubiera sido, Blanca lo hubiera visto u oído y no estaría haciendo esa suposición con «acaso», porque lo que es indiscutible es que la joven permanece todo el tiempo en su cuarto. Además, eso implicaría que el Condestable sale de su habitación persiguiendo a Enrique (aunque el marido en ese momento no sabe quién es su ofensor), da alguna vuelta por la casa y vuelve a entrar a la habitación para luego salir y encontrarse con Roberto, encuentro que se produce al inicio de la segunda jornada; pero eso no es lo que ha dicho ante el padre de Blanca, pues en los versos transcritos más arriba ha declarado que él estaba en la habitación con su adversario, este salió, él lo siguió, el ofensor se escondió en una cuadra, fue tras él y los criados sacaron luces. La lógica nos lleva a pensar que la única explicación viable es la que da Blanca, si bien su propia inseguridad nos desconcierta. No obstante, como toda esa persecución no es visible en escena —se limita a la narración de hechos ocurridos extraescénicamente antes del inicio de la segunda jornada—, no tiene mayor trascendencia, pero es tal vez un indicio de que a Rojas se le escapa en alguna ocasión la distribución escénica o descuida el juego de cuadras.

Pero continuemos con la comedia. El marido empieza a sospechar que en aquella quinta suceden fenómenos extraños:

*Alerta, cuidados míos,
que toca el honor a leva.
Discursos, huid de mí.
Apartaos de mí, sospechas.
(vv. 1693-1696)*



Por ello ingenia una industria que le permita «ser juez de su inocencia [de la de Blanca] / o testigo de mi agravio» (vv. 1784-1785), y manda a Cuatrín con el recado de que pasará la noche fuera. Enrique aprovecha la ausencia nocturna del marido para ver a Blanca y reprocharle su actitud, y se alude por primera vez a la falsa pared con el nombre de «tabique»:

¡Qué de veces! –si te acuerdas–
por este tabique roto,
 que un artífice labró
 con secreto artificioso,
 nos estudiamos las almas.
 (vv. 1913-1917)

Un par de observaciones se imponen a partir de los versos declamados por Enrique. La primera de ellas es que se refiere a la falsa pared como «tabique», cuando, en realidad, siguiendo la definición que se había dado al principio de la comedia y la posición que ocupa esa falsa pared, no se trata de un tabique, sino de una pared que conecta la habitación de Blanca con el jardín (vv. 100-101).⁵ La segunda observación es el uso del deíctico demostrativo de proximidad que hace Enrique: «por este tabique roto» (v. 1914), y no por «ese tabique roto» o «el tabique roto» y, en consecuencia, sus palabras se verían acompañadas por algún tipo de gesticulación indicativa. ¿Hemos de suponer que el tabique al que se refiere Enrique está presente en escena? En cualquier otro caso, la respuesta podría ser que no necesariamente. Los espectadores del teatro del Siglo de Oro están habituados a imaginar cuanto los personajes dicen y ven en las tablas o más allá de ellas; no obstante, en este caso, sí ha de estar ese tabique al que Rojas describe al final de ese cuadro (+ 2122); por tanto, sus palabras tienen

⁵ Transcribo la definición de Autoridades para la voz «tabique»: «Pared delgada que se hace de cascotes u ladrillo o adobes puestos al canto, trabados con yeso. Comúnmente sirve para la división de los cuartos o aposentos de las casas.» (Aut.). [La cursiva es mía].



que ir refrendadas por algún gesto indicando el tabique al que se refiere y que está necesariamente en escena. Eso significa que, al producirse el cambio de cuadro, se ha aprovechado el vacío para introducir un bastidor al que tiene que estar sujeto el «falso tabique», pues este solo puede aparecer en la habitación de Blanca y no en la sala de la quinta, donde se había desarrollado el cuadro anterior. Así pues, el encuentro entre Blanca y Enrique se ha de desarrollar en la habitación de ella, si bien no hay ninguna acotación escénica que así lo señale, y el espectador pasa de un espacio a otro por la simple magia de la palabra y por un bastidor que se ha introducido: el del tabique, y ese bastidor ha de ser movable. Inicialmente, podríamos pensar en la posibilidad de que fuera un bastidor fijo que ocupara el hueco central del escenario, esto es, el espacio entre las dos puertas y que estuviera cubierto por la cortina central y que esta se corriera o descorriera en función de las necesidades escénicas. Pero tal hipótesis se invalida en la tercera jornada, cuando en una de las acotaciones se dice que algunos personajes han de entrar por la puerta de en medio, lo cual implica a su vez que en determinadas escenas ese espacio central debe estar libre.

En el momento en que Blanca y Enrique conversan, entra el Condestable a escondidas, se apaga la luz, Enrique lo oye entrar y decide huir por la falsa pared, mientras Blanca continúa con su discurso a oscuras y, creyendo hablar con Enrique, se dirige al marido y le dice que lo aborrece y que por venganza se casó con él. El Condestable ya no necesita más pruebas de la culpabilidad de la esposa y cierra todas las puertas una vez más. Blanca se da cuenta del peligro que corre y decide huir por la falsa pared y pedir ayuda a su padre:

¿Qué tengo de hacer? Huir.
Mas si está cerrado todo,
¿cómo saldré a esotra cuadra?
Mas por el tabique roto,
pues no he tenido lugar
para cerrarle, me arrojo
en lance tan apretado
a entrarme, porque es impropio



cuando hay salida a la vida
 peligrar en lo dudoso.
 Y pues que *salgo a otro cuarto*,
 busco a mi padre, que es logro
 de mi honor guardar mi vida [...]
 (vv. 2107-2119)

Aquí Blanca se refiere a la «falsa pared» como «tabique», al igual que había hecho Enrique unos versos antes. Y ahora sí encontramos la acotación en la que se describe ese tabique (término que también utiliza Rojas en la didascalia):

Ha de haber un tabique hecho de madera y dado de cal por encima, que se abra, y después a su tiempo se caiga todo, y encima de él ha de haber algunas pinturas. Abre Blanca el tabique y vase. [Sale] el Condestable abriendo las puertas. (+ 2122)

Los últimos versos de Blanca nos llevan a empezar a dudar de dónde está ese tabique, pues la protagonista se encuentra encerrada en su habitación y nos dice que quiere salir a otra cuadra, que utilizará el tabique roto para escapar, que se lanza a entrarse por el tabique «y pues salgo a otro cuarto...» (v. 2117). ¿Se trata de otro desliz? Recordemos que el tabique —o falsa pared inicial— no comunica cuartos, sino la habitación de Blanca con el jardín. No obstante, cuando al final de la jornada Roberto se encuentra con el Condestable, y este le pregunta por Blanca, contesta:

A Blanca encontré arrojando
 por la margen de su rostro
en esta primera cuadra
 dos destilados arroyos [...]
 (vv. 2170-2174)

¿Cómo puede estar Blanca en otra cuadra? Si ha salido por el tabique, ha llegado necesariamente al jardín y, desde allí, no puede entrar de nuevo en la casa puesto que el marido ha cerrado todas las puertas con llaves nuevas:



[...] Quiero
 mirar si del alboroto
 dejé las puertas abiertas.
Cerradas están. No topo
 a mis discursos salida,
 pues tener llave es impropio,
que hoy he echado llaves nuevas
 a esas puertas, receloso
 de una vana fantasía.
 (vv. 2139-2147)

La tercera jornada se desarrolla en una sala contigua a la habitación de Roberto. Blanca acude en ayuda de su padre porque su esposo, el Condestable, ha intentado matarla y, gracias a la voz de Enrique, que lo ha retado a salir de la casa y a batirse en duelo, ha podido escapar. Tal como Blanca relata la secuencia de los hechos a su padre no puede haber sucedido, al menos desde el punto de vista escenográfico que Rojas ha ido pergeñando:

y hállome hablando a oscuras con mi esposo;
 disimula discreto y yo turbada
salgo a otra cuadra, déjame cerrada,
 temo perder la honra con la vida,
 acuérdomme que tengo una salida,
 con que no podrá obrar mi esposo, el Conde,
 —no te importa saber cómo o por dónde,
 baste que te confiese lo pasado—;
 entra a buscarme, el ánimo alterado,
 y tú entonces saliste.
 (vv. 2320-2329)

Ella dice de nuevo que desde su habitación —lugar donde se había producido el encuentro con Enrique y el Condestable— sale a otra «cuadra» donde la deja encerrada el esposo, pero el único sitio por donde podía escapar era por la falsa pared que se hallaba en su propia habitación.

A continuación, entra Enrique en escena y hallamos la siguiente acotación: «Sale Enrique, rey, por la puerta de en medio» (+2470). Esa puerta de en medio, desde el punto de vista dramático, es la puerta central de la quinta, la que separa el exterior y el interior de la casa, y ha de ser una



puerta, y no una simple cortina, como sugieren algunos estudiosos a propósito de otras obras, pues ha de estar cerrada: «Llaman recio a la puerta de en medio» (+2549).⁶ Es el Condestable, que entra a la quinta en busca de Enrique y este, al oír los golpes, se esconde inicialmente en la cuadra de Roberto, si bien después sale por su propia voluntad antes de que el esposo lo descubra, inventando una industria que lo libra de esa situación tan comprometida. La escena del encuentro de Enrique y el Condestable se produce en la sala. Tras la marcha de Enrique, el Condestable se queda monologando en ese mismo espacio. Toda la escena se ha producido en la sala intermedia con el fondo de tres puertas: (1) la de la habitación de Roberto, (2) la de la entrada principal de la quinta y (3) la de la habitación de Blanca. El Condestable continúa en ese espacio y decide ir a ver a su esposa que está en su habitación, y en ese momento «Va a abrir la puerta [de la habitación de Blanca] y ábrese el tabique, y saca Silvia un brazo» (+2833):

¿Parece o miente la vista,
que aquesta rota pared
se está moviendo en sí misma?
¡Vive el cielo, que la abren
por de dentro y que es de Silvia
aquel brazo, y es sin duda
que estaba dentro escondida
cuando yo entré hacia esta parte! [...] *Retírase.*
(vv. 2834-2841)

*Escóndese el Conde, y sale Silvia por el tabique
con un papel en la mano. (+2847)*

De nuevo nos asalta la misma pregunta: ¿dónde está el tabique o la falsa pared? Hasta ahora estaba en la habitación de Blanca y las dudas que nos habían asaltado hacían referencia a conexiones que no eran posibles con otras habitaciones, pero es indiscutible que en ese momento el Condestable

⁶ Son numerosas las referencias a las puertas en la obra: puertas que se cierran con llaves, personajes que cierran puertas, puertas a las que se llama, etc., lo que nos hace pensar que las puertas en este caso sí debían tener una existencia real y no eran meramente cortinas.



está en la sala y se dirige a la habitación de su esposa —esto es, a una de las puertas laterales del tablado— y además ese tabique también está en la misma sala que él y Silvia lo atraviesa ante los ojos del esposo y de todos los espectadores:

SILVIA. Desde las rejas que salen
a esta campaña florida,
donde la divina aurora
copos de perlas graniza,
vimos mi señora y yo
que alguna gente salía.
Sin duda era el rey y el Conde
y Roberto, y ansí envía
mi señora este papel
al rey con el que imagina
hallar medio a sus dolores,
suspensión a sus fatigas,
*y como todas las puertas
nos han cerrado, me obliga
el ver que salir no puedo
a abrir la pared rompida*
para buscar a Cuatrín,
puesto que de mí confía
mi ama con sus secretos
los peligros de su vida.
Cuatrín le ha de dar al rey.
Quiero ver si le hallaría
en esta cuadra antes que
mi señor vuelva a la quinta. Vase.
(vv. 2847-2870)

El Condestable descubre así la pared rota y el papel que entregará Silvia a Cuatrín para llevarlo a Enrique: «la pared está rompida / y con arte dividida / tan nuevo que abrir se puede» (vv. 2876-2878). Ya no tiene ni una sola duda de la culpabilidad de la esposa, y sale de la sala para poner el punto final a su venganza.

El siguiente cuadro se desarrolla en la habitación de Blanca, donde permanece encerrada. El Condestable le dice que el rey ha decidido enviarlo a la guerra. El único modo que existe para librarse de ella es que Blanca le escriba un papel pidiéndole que no lo haga (vv. 3116-3124):



Sobre un pequeño bufete
 tengo prevenido *allí*
 uno de mi letra y puedes
 trasladarle de la tuya
 para que Cuatrín le lleve,
 que con solo trasladarlo,
 Blanca mía, es evidente
 que en viéndole el rey Enrique
 ha de mandar que me quede.
 (vv. 3120-3128)

Con esta excusa, la obliga a salir de la habitación a escribir la nota en un bufete que tiene «allí» preparado, pero de momento no sabemos dónde es este «allí»:

El tabique rompido
 cuidadoso he mirado y advertido,
 por la parte de en medio es de madera
 y parece pared por la de afuera,
 con tan extraño arte
 que se une por aquesta y la otra parte.
 Para un marido, ¿hay males tan extraños?
 pues hasta en las paredes hay engaños.
 (vv. 3157-3164)

[...] *Asómase al paño a mirar si escribe.* (+3166)

El Condestable continúa en el cuarto de Blanca y recibe el aviso de Cuatrín de que Roberto y Enrique se están acercando a la quinta y entonces: «Derriba el tabique entero a la parte de adentro, con cuadros de pintura» (+3218) y se oye «dentro» la voz de Blanca en busca de auxilio. Por lo que sabemos hasta ahora, si el Condestable está en la habitación de Blanca y derriba el tabique «a la parte de adentro», tal como reza la acotación, entonces Blanca debía estar escribiendo la nota en un bufetillo situado en el jardín, que es, como ya se nos había dicho, adonde da el tabique «artificiosamente labrado». Y, por tanto, el «allí» que le había indicado el esposo debería aludir a ese espacio sin duda. Pero de nuevo surgen



incongruencias. Ante la llegada del rey y el acompañamiento, el Condestable cuenta lo que ha sucedido:

Mi esposa *en esotra cuadra*
—¡qué de penas me combaten!—
estando escribiendo —¡ay cielos!—
un papel para su padre,
sin saber de qué manera,
o por antiguo o por frágil,
se cayó aquesta pared
sobre su rostro tan grave
que al paso que la ha oprimido,
se ha traducido cadáver.
(vv. 3243-3252)

¿«En esotra cuadra» (v. 3243)? ¿La falsa pared no conectaba la habitación de Blanca y el jardín? Al final, entre todos «Alzan la pared y vese debajo, muerta, y el recaudo de escribir caído allí junto» (+3257). De inmediato, Enrique conjetura que el Condestable está tras la muerte de Blanca: «Y, aunque es razón castigarle, / es fuerza disimular / por su honor y por su padre» (vv. 3282-3284).

El enigma de dónde está la falsa pared de *Casarse por vengarse* continúa sin resolverse. ¿Ese falso tabique llegará a formar parte del grueso de enigmas escenográficos sin resolver que aparecen en otras comedias áureas? Posiblemente.

Recapitulación e hipótesis final

Este repaso por la escenografía de *Casarse por vengarse* ha demostrado que ni siquiera el mismo Rojas controlaba en ocasiones dónde estaba colocada la falsa pared —a veces, rota pared, falso tabique o roto tabique— y que, atento al desarrollo de la historia, se le escapaba la disposición del espacio. No obstante, existe otra posibilidad: que Rojas imaginara inicialmente una falsa pared que permitiera el encuentro de los jóvenes enamorados a través del jardín idílico y que, más adelante, al darle vueltas a la trama y convertir el espacio cerrado de la quinta en una ratonera



para la esposa, decidiera que esa pared debía ser un tabique que permitiera transitar de una cuadra a otra y pudiera dar un poco de juego al ambiente opresivo de la casa, una casa que se encuentra cerrada a cal y canto desde el momento en que el Condestable habita en ella. Y tal vez en ese paso en la elección entre la rota pared y el falso tabique el toledano se despistara y dejara algunos cabos sueltos.

Lo que sí parece que tenía claro era que debía haber un tabique, al que describe con precisión en una de las acotaciones: de madera, cubierto con cal, con pinturas, que permitiera la entrada y salida de algunos personajes, y que pudiera abatirse al final sobre la protagonista. Además, debía ser móvil puesto que aparece en algunos cuadros y desaparece en los inmediatos siguientes y, por los estudios sobre escenografía de que disponemos, debía ocupar el espacio central del tablado, el lugar de las apariencias, de modo que la imagen final de la pared sobre la protagonista alcanzara todo su efectismo, y los personajes pudieran alzarla y mostrar al público el cadáver de la joven e inocente esposa, víctima de un arriesgado e inconsciente amante, y de un celoso y justiciero marido.

Es la escena final con la que Rojas consigue poner el punto final a este drama de honor conyugal y dotar a la falsa pared de una cruel ironía trágica: esa abertura que tantas veces dio vida a los jóvenes para que tuvieran lugar sus encuentros amorosos se convierte en el arma asesina de la honesta esposa, dejando bien a las claras que en cuestiones de honor conyugal no existe justicia poética.



BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Prólogo, notas y edición» a *La dama duende* de Calderón, Barcelona, Crítica, 1999.
- BOBES NAVES, M. Carmen, «Cómo está construida *La dama duende* de Calderón», *Tropelías*, I, 1990, pp. 65-80.
- BUEZO, Catalina, «El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*. Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario, (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 547-560.
- EBERSOLE, Alba E., «Complicaciones que presentan varias comedias de Tirso y Calderón para su representación» en Teresa Ferrer y Manuel V. Diago (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas, (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 331-336.
- GRANJA, Agustín de la, «Tras *La dama duende* y sus espacios: a vueltas con la alacena» en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Denigra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro del Siglo de Oro español*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.
- JULIO, Teresa, «La metateatralidad como recurso dramático en *Casarse por vengarse*» en Antonio Serrano y Olivia Navarro (coords.), *En torno al Teatro Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX, (Almería, marzo de 2001)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2006, pp. 59-74.
- «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas» en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio, (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003)*, Pamplona, EUNSA, II, 2005, pp. 919-929.
- «Vicisitudes editoriales de una comedia áurea: *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla», *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del*



- escrito y de la lectura en Europa y en América*, I, ed. M. Isabel de Páiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 627-637.
- PETER, A., *Des Don Francisco de Rojas Tragodie «Casarse por vengarse» und ihre Bearbeitungen in den anderen Litteraturen*, Dresden, Lehmannsche Buchdruckerei, 1898.
- PROFETI, Maria Grazia, «Gozzi re-escribe *Casarse por vengarse*» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario, (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 75-98.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *La traición busca el castigo*, Ramón Mesonero Romanos (ed.), BAE, LIV, Atlas, Madrid, 1952.
- RUANO DE LA HAZA, José M., «La escenificación de la comedia» en J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 401-403.
- «The Staging of Calderon's *la vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, nº 1, 1987, pp. 51-63.
- SÍMINI, Diego, «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarse per vendetta*» en Maria Grazia Profeti, *Tradurre, scrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 95-116.
- VAREY, John E., «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía» en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 165-183.
- VITSE, Marc, «Estudio preliminar» a la edición de Fausta Antonucci de *La dama duende* de Calderón, Barcelona, Crítica, 1999.
- «Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, pp. 7-32.



EDICIONES DE LA OBRA

Casarse por vengarse, Ramón Mesonero Romanos (ed.), BAE, LIV, Madrid, Atlas, 1952, (1ª. ed de 1861).

Casarse por vengarse, en *El teatro español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII*, año 3, nº 43, Imprenta de Gironés y Orduño, 1889, pp. 1-24.

Casarse por vengarse, Linda Mullin (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007.

Casarse por vengarse, Francisco de Rojas Zorrilla. *Obras completas*, Teresa Julio (ed.), vol. I, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.



Un Calderón corsario: *La vida es sueño* vista por Fernando Urdiales*

Sergio Adillo Rufo
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
sergio.adillo@yahoo.es

Palabras clave:

Puesta en escena, *La vida es sueño*, Teatro Corsario, Expresionismo.

Key Words:

Staging, *La vida es sueño*, Teatro Corsario, Expressionism.

Resumen:

En el presente artículo nos proponemos realizar un acercamiento a la puesta en escena de *La vida es sueño* de Teatro Corsario, dirigida por Fernando Urdiales en 1995. A través de un recorrido por los distintos signos escénicos de este espectáculo (escenografía, iluminación, música, figurines, estilo interpretativo...) observaremos cómo, junto a algunas reminiscencias del modo de hacer de los cómicos del siglo XVII, el empleo de una estética inspirada en el Expresionismo alemán cobra sentido a la hora de tender puentes entre la sensibilidad contemporánea y la del Barroco.

Abstract:

In this paper, we propose to make an approach to the staging of *La vida es sueño* by Teatro Corsario, directed by Fernando Urdiales in 1995. Through a tour of the various stage signs of this show (scenery, lighting, music, costume, performance style...), we will observe how, along with some reminiscences of how to make the comedians of the 17th century, the use of an aesthetic inspired in German Expressionism makes sense when it comes to building bridges between contemporary sensibility and the Baroque.

* El contenido del presente artículo parte de mi aportación a la mesa redonda «El Calderón corsario», celebrada en Olmedo el 19 de julio de 2009 durante las VI Jornadas sobre Teatro Clásico. Desde aquí agradezco a Germán Vega haberme invitado a participar en dicho encuentro.

Teatro Corsario es la compañía española que lleva más tiempo dedicada a la puesta en escena del repertorio teatral español del Siglo de Oro. En 2012 cumple treinta años de andadura y ahora que nos acercamos al primer aniversario de la muerte de su fundador y director, Fernando Urdiales, queremos rendirle homenaje recordando un espectáculo que resume su personal visión de nuestros clásicos, donde la estética de la representación no puede separarse del compromiso ético.

No hace mucho, durante una mesa redonda celebrada en el Festival de Olmedo, Luciano García Lorenzo definió a Fernando Urdiales como hombre «calderoniano», y es que el idilio del artista vallisoletano con Calderón se remonta a *El gran teatro del mundo*, estrenado por Teatro Corsario en 1990, y desde entonces hasta hoy han sido cinco las ocasiones en que la compañía se ha acercado a la obra del dramaturgo madrileño: al citado auto sacramental le seguirían *Amar después de la muerte* (1993), los entremeses *El reloj y figuras de la venta* y *Las visiones de la muerte* recogidos dentro del montaje *Clásicos locos* (1994), *La vida es sueño* (1995) y *El mayor hechizo, amor* (2000). De todas ellas, la favorita de Urdiales, tal como confesó en Olmedo Clásico 2009, es el drama de Segismundo.

La vida es sueño de Teatro Corsario se estrenó en 1995 y se mantuvo en el repertorio de la agrupación hasta 2001¹, de modo que coincidió en el tiempo con varias puestas en escena de ese mismo texto, entre otras la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigida por Ariel García Valdés en 1996, *La vita è sogno* de Luca Ronconi para el Piccolo Teatro de Milán con motivo del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo y la versión en

¹ Con este espectáculo la compañía giró por Segovia, Miranda de Ebro, Almería, Aranda de Duero, Carrión de los Condes, Soria, Alcobendas, Palencia, Ciudad Rodrigo, Córdoba, Cartagena, Lorca, Villafranca del Bierzo, Oporto, Salamanca, León, Valladolid, Palma del Río, Toro, Ponferrada, Peñaranda de Bracamonte, Virramuriel de Cerrato, Huesca, Gijón, Avilés, Burgos, Ávila, Oviedo, Granada, Getafe, Zamora, Amberes, Benavente, La Roda, Talavera de la Reina, Villarrobledo, Cuenca, Irún, Cáceres, Cieza, Calatayud, Barbastro, Ejea de los Caballeros, Barakaldo, Alcalá de Henares, Elche, Jerez de la Frontera, Santa Cruz de Tenerife, Alcañiz, Carballo, Vigo, Málaga, Teruel y Crevillente.

inglés de Calixto Bieito para el Festival de Edimburgo, que en 2000 se retomó en castellano como coproducción del Teatre Romea y la CNTC.

La propuesta de Urdiales, que no solo fue director artístico, sino también autor de la versión y diseñador de la escenografía y el vestuario, llevaba el sello inconfundible de Corsario, a saber, la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos para acercar al público contemporáneo el mensaje más actual del texto. Lejos de cualquier planteamiento arqueológico, el principal referente estético de este montaje eminentemente teatral es el Expresionismo. El cine alemán del período de entreguerras fue siempre una fuente de inspiración para Urdiales, que, como veremos a continuación, en algunos casos se matiza con guiños al modo de hacer de los cómicos del Siglo de Oro.

En el espacio escénico, por ejemplo, queda patente el homenaje a los decorados de *El gabinete del doctor Caligari* por sus «geometrías truncadas y sus «líneas de fuga y perspectivas distorsionadas»². Se trata de un conjunto «basado en volúmenes cúbicos»³ irregulares y escalonados, conformando «una serie de plataformas que enmarcan la cueva de Segismundo, que está en el centro del escenario»⁴. Junto a los significados de tipo simbólico que dicha organización del espacio lleva aparejados⁵, este dispositivo aporta a la representación una amplia gama de posibilidades por lo que respecta al movimiento escénico, ya que permite un juego a varios niveles, con entradas y salidas en todos ellos, incluyendo los escotillones, lo cual no puede dejar de recordarnos a la puesta en escena en los corrales del XVII.

² Díaz-Faes, 1996.

³ Castillo, 1996. Al respecto se ha hablado de las «referencias cubistas» del director [Molinari, 1997].

⁴ López Antuñano, 1996a.

⁵ «Se disponen una serie de plataformas que rodean una oquedad en el centro del escenario, que, cuando lo requiere la acción dramática, será la cueva de Segismundo. Esta colocación de las plataformas crea la sensación de aprisionar la cueva, reforzando la idea que subyace en toda la representación, la opresión de las estructuras que ostentan el poder y actúan sobre el más débil» [López Antuñano, 1996b: 109].



La luz acentúa los volúmenes y se recrea en los contrastes, de raigambre tenebrista: hay contraste entre las atmósferas de la torre y la corte⁶, pero también en el gusto por el claroscuro, con cambios que van desde la iluminación cenital a la de calles y notablemente la de contrapicado, que potencia la deformación⁷. A estos efectos les añade dramatismo la música, «que reúne ecos de tragedia y misterio con sonidos de fanfarria»⁸, acercando así la obra al punto de vista de Clarín⁹.

El Expresionismo alcanza del mismo modo a los personajes, tanto en su caracterización externa como interna. Para abordar esta última los críticos coinciden en la utilización del término «sobreactuación», y aunque lo emplean matizándolo, sin intención peyorativa¹⁰, sería preferible sustituirlo por otros más adecuados, como «trabajo de estilo» o «interpretación no naturalista», ya que el realismo psicológico no tiene por qué ser la única vía para que el actor de hoy se acerque al teatro del Siglo de Oro, pese a que esta sea la práctica más generalizada¹¹. La construcción de estos seres cercanos al grotesco es inseparable de su aspecto físico: los comediantes no podrían actuar de otra manera con un maquillaje y un vestuario que los colocan más en la órbita del circo que en la del drama burgués¹².

⁶ «La mayor o menor intensidad configura el lugar de la acción, palacio o cueva» [López Antuñano, 1996b: 109].

⁷ «Tanto la exageración en los maquillajes como los efectos conseguidos mediante la proyección de las luces, especialmente aquellas dispuestas en el suelo sobre los rostros, crea monstruos, acentuando de este modo las complejas contradicciones en el comportamiento de los personajes» [López Antuñano, 1996b: 109]. Y es que la luz de candilejas «es interesante para sugerir terror, angustia» [Moreno y Linares, 1999: 35].

⁸ Triguero, 2000. «También la música, a veces excesivamente perceptible y poco armónica en ocasiones, cumple la misión de espacio sonoro y refuerza las ticscopias, marcadas por Calderón» [López Antuñano, 1996b: 109].

⁹ Triguero, 2000.

¹⁰ «Sobreactuación basada en una intención expresionista» [Tanarro, 1996], «Todos los personajes sobreactúan ligeramente más con el gesto que con la palabra» [López Antuñano, 1996b: 109].

¹¹ Urdiales declaró «No me interesa, aunque me parezca muy respetable, el naturalismo en el teatro. [...] Yo apuesto por un tratamiento de la expresividad artificial» [VV.AA., 2007].

¹² «O vestuário, tão notável como ajustado ao espírito das personagens» [Cruz, 1996].



En los figurines se ha buscado el anacronismo de forma intencionada¹³, un anacronismo que también manejaban los autores y cómicos del Barroco, y así encontramos armaduras y cascos que nos retrotraen a la antigua Roma, golas del tiempo de los Austrias y mucho atuendo decimonónico y fin de siglo¹⁴: levitas, fracs, bombines, chisteras y por supuesto uniformes militares¹⁵, un vestuario, en fin, tan «heterogéneo que rompe todo intento de localización»¹⁶ y nos traslada al espacio mítico y atemporal de la Polonia calderoniana.

Todo ello repercute en la gran fuerza expresiva de los intérpretes, y sin restarles verdad y emoción¹⁷ los hace partícipes de otra de las marcas definitorias de Teatro Corsario: el rigor en el tratamiento de la palabra, pues no en vano cuando se estrenó este espectáculo la compañía ya había alcanzado su madurez en el manejo del verso. El trabajo de estilo impregna por igual al texto y al gesto, que se aleja del naturalismo y busca la teatralidad, con un notable gusto por las formas dinámicas como la diagonal.

El balance es un elenco empastado donde brillan los matices particulares que se le han querido conferir a cada carácter: Segismundo (Luis Miguel García) es «un buen salvaje»¹⁸ «más primitivo, más cavernícola que metafísico»¹⁹; Basilio (Jesús Peña) plasma «una visión expresionista entre Caligari y un Mago Merlín modernizado»²⁰; Clotaldo (Pedro Vergara), «humano y noble», está «resuelto con la precisión de un

¹³ «El vestuario, deliberadamente anacrónico, marca la pobre condición humana. Los personajes se cubren con trajes elegantes, ajados y roídos, atestiguando así que el paso del tiempo discurre sin sentido. Así mismo esta idea se subraya en el color de la escenografía, un rojo herrumbroso, que crea una sensación de decrepitud y pesimismo» [López Antuñano, 1996b: 109].

¹⁴ Según algunos, «Teatro Corsario ha jugueteado con el tiempo y el disfraz bajando la peripecia hasta cerca de la *belle époque*» [Molinari, 1997] y añadiendo «elementos que recuerdan a la Alemania de 1914» [Sedeño, 2000].

¹⁵ «Esa obsesión suya por los uniformes, cobrando la obra de Calderón una interesante reflexión por conseguir el poder absoluto (interesantes esos toques fascistas dados al personaje de Astolfo)» [Toquero, 1996b].

¹⁶ Herrero, 1996.

¹⁷ Castillo, 1996.

¹⁸ López Antuñano, 1996b: 109.

¹⁹ Toquero, 1996b.

²⁰ Herrero, 1996.



actor isabelino»²¹, «entre la dureza, el sentimentalismo y cierta forma rígida de fidelidad»²²; Rosaura (Rosa Manzano) es «a la vez heroica y frágil»²³; Astolfo (Carlos Pinedo) ha sido construido «desde el cálculo, el deseo de medrar y un orgullo aristocrático, despectivo y obsoleto»²⁴; Estrella (Blanca Herrera) gana en profundidad «desde la indiferencia del principio y la tensión que alcanza en los momentos en que el conflicto estalla»²⁵, y, en fin, Clarín (Javier Semprún) resulta «arlequinado»²⁶, «un gracioso con resonancias kantorianas que refuerza más el significado acerca de la condición humana»²⁷, «compuesto desde el Bip de Marceau y un *clown* beckettiano»²⁸ con visos de payaso diabólico.

Por todo ello *La vida es sueño* de Urdiales se desmarca de otras que han podido verse en nuestro país en los últimos años: frente a la desnudez del montaje de Zampanó (1992), el minimalismo del de Mariano Anós para el Centro Dramático de Aragón (2005), el clasicismo del de Ariel García Valdés para la Compañía Nacional (1996), el hiperrealismo de la propuesta de Calixto Bieito (1999) y el futurismo de la de Juan Carlos Pérez de la Fuente para la Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid (2008), la visión de Corsario tiende puentes entre la temática existencial del Expresionismo y la angustia que destila el drama de Segismundo. El simbolismo, la subjetividad, el interés por la introspección psicológica y emocional, el gusto por la distorsión y las atmósferas terroríficas e inquietantes, son aspectos que este movimiento de vanguardia comparte con el Barroco, pero entre todas las concomitancias existentes entre ambos, Urdiales subraya el «apetito de certidumbre»²⁹ y al cabo también el espíritu de desengaño.

²¹ Sedeño, 2000.

²² Herrero, 1996.

²³ Herrero, 1996.

²⁴ Herrero, 1996.

²⁵ Herrero, 1996.

²⁶ Molinari, 1997.

²⁷ López Antuñano, 1996.

²⁸ Herrero, 1996.

²⁹ Urdiales, 1996.



Por eso en esta puesta en escena el director puso de relieve la violencia que se genera en las relaciones entre el individuo y el poder³⁰. Así, cuando al final todos los personajes van desapareciendo en la oscuridad a medida que el joven monarca dicta sus nuevas leyes «mientras en lo alto de la torre un soldado amenazador muestra la imagen del futuro»³¹, el espectáculo de Corsario se cierra de forma circular, preguntándonos qué sentido ha tenido luchar por la libertad si el nuevo monarca restituye la misma opresión contra la cual nos habíamos rebelado³². De este modo acaba la peculiar lectura que Urdiales hace del texto de Calderón, recordándonos esta ficción del siglo XVII se asemeja demasiado a la realidad de nuestros totalitarismos contemporáneos.

³⁰ «El motor dramático [...] no es otro que mostrar la oscura caverna entre sueño y realidad en que se halla el hombre en su doble pulsión personal y colectiva» [Herrero, 1996]. «Porque ningún tipo de violencia, ni de terrorismo, incluido el que pretenda ejercer, esgrima las razones que esgrima, el propio Estado, es justificable. ¿Es posible un personaje más actual que Segismundo?» [Toquero, 1996a]. «En *La vida es sueño* Calderón nos sume en el desengaño recordándonos los dilemas consustanciales a la condición humana, los conflictos que delatan la rigidez de las normas sociales, las pautas por las que se transita hacia el poder. En esta obra los padres son crueles, los hijos vengativos, los amantes ambiciosos» [Urdiales, 1996].

³¹ Herrero, 1996.

³² «La escena final, donde el esplendor previsto por el autor se amortigua, quedando abiertos una serie de interrogantes que el espectador deberá resolver: el gobierno que inicia Segismundo, ¿será más o menos despótico que el recién concluido de su padre Basilio?» [López Antuñano, 1996].



BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO, Jacinto, «Segismundo creíble» en *La voz de Almería*, 10 de marzo de 1996.
- CRUZ, Marcos, «O sonho comanda a vida» en *Diário de notícias*, 27 de mayo de 1996.
- DÍAZ-FAES, Francisco, «Aquellos maravillosos sueños... y años» en *La Nueva España. Oviedo*, 6 de febrero de 1993.
- HERRERO, Fernando, «La oscura cueva del hombre» en *El norte de Castilla*, 1 de julio de 1996.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, «Inteligente revisión del Teatro Corsario de *La vida es sueño*» en *ABC. Castilla y León*, 2 de febrero de 1996.
- MOLINARI, Andrés, «Los sueños, sueños son» en *Ideal. Granada*, 12 de junio de 1993.
- _____, «Grupo Corsario, como la interpretación de la vida» en *Ideal. Granada*, 19 de marzo de 1997.
- MORENO, J.C., y LINARES, C., *Iluminación*, Ciudad Real, Ñaque, 1999.
- SEDEÑO, José Antonio (2000): «Polonia» en *Sur. El periódico de Málaga*, 1 de abril de 2000.
- TOQUERO, Carlos, «Segismundo “grita libertad”» en *El Mundo. Valladolid*, 30 de diciembre de 1996a.
- _____, «Sobre la crueldad del poder» en *El Mundo. Valladolid*, 29 de junio de 1996b.
- URDIALES, Fernando, programa de mano de *La vida es sueño*, Valladolid, Teatro Corsario, 1996
- VV.AA., *Teatro Corsario: 25 años*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007.



¿Puestas en escena en una lengua minoritaria?: La reconstrucción de cartelera de toda actividad teatral en español en Los Ángeles en los años 2007-2009

John Benjamin Coates
Gardner-Webb University
bcoates@gardner-webb.edu

Palabras clave:

Reconstrucción, cartelera, teatro español, Los Ángeles.

Key Words:

Reconstructed, playbill, Spanish theater, Los Angeles.

Resumen:

La ciudad de Los Ángeles, California tiene una población hispana de 8,5 millones de personas. Sin embargo, aunque todos son hispanos inmigrantes de primera generación o de descendencia, todos estos hispanos no hablan español. Algunos son bilingües, pero muchos solo hablan inglés. Este artículo describe la reconstrucción de cartelera que se hizo para descubrir si, en este ambiente lingüístico, había una presencia teatral en español en esta ciudad.

Abstract:

The city of Los Angeles, California has a Hispanic population of 8.5 million people. However, although all of these Hispanics are either first-generation immigrants or Hispanics by family heritage, not all of them speak Spanish. Some of them are bilingual, but many only speak English. This article describes the reconstructed playbill that was made in order to discover if, in this linguistic environment, there was a theatrical presence in Spanish in this city.

Introducción

La población hispana de Los Ángeles, California es de 8,5 millones [La Opinión 2010 Media Kit], un número que la convierte en una de las ciudades hispanas más grandes del mundo. A diferencia de las otras ciudades grandes hispanas, las cuales normalmente son las capitales de países hispanohablantes, Los Ángeles se encuentra en un país cuyo idioma principal no es el español, sino el inglés. Además, de los hispanos que viven en Los Ángeles, el 57% nació en los Estados Unidos y el 43% llegó al país como inmigrantes [Hayes-Bautista, 2004: 94]. Por lo general, los inmigrantes hablan español principalmente. The Pew Research Center indica que el 72% de los inmigrantes tiene escasa habilidad para hablar inglés y solamente el 1,5% habla inglés únicamente en casa. De los hispanos nacidos en los Estados Unidos, el 86% o habla inglés únicamente en casa (el 38%), o habla inglés muy bien (el 48%) [Statistical Portrait of Hispanics in the United States]. Los inmigrantes básicamente tratan de continuar la vida que tenían en sus países natales, en español, en los Estados Unidos. Pero cuando tienen hijos, estos aprenden y forman parte de la cultura dominante de los Estados Unidos. De los hispanos de segunda generación, es decir los que nacieron en los Estados Unidos de padres inmigrantes, solamente el 7% dice que el español es su idioma dominante y de los de la tercera generación, los hijos de la segunda generación, el porcentaje que tiene el español como su lengua dominante es casi inexistente [Assimilation and Language]. Por otro lado, el 47% de los hispanos de segunda generación y el 22% de los de tercera generación se describen como bilingües. Sin embargo, como pertenecen a la cultura dominante del país, muchas veces el español que hablan es una combinación del inglés y el español, un fenómeno conocido como el *espanglés* o el *spanglish*, una mezcla en la que se cambia del inglés al español de una oración a otra, incluso a veces de una palabra a otra y, a veces, frases comunes en inglés se traducen literalmente al español a pesar de no tener ningún sentido en este idioma.



Es en este ambiente en el que se realizó la presente investigación, para informarse acerca de la presencia de espectáculos teatrales en español en Los Ángeles. En un país de habla inglesa de más de 300 millones de habitantes y un estado de habla inglesa, California, de más de 33 millones, mi intención es descubrir si es posible que un grupo minoritario dividido, que ni siquiera tiene las mismas preferencias lingüísticas entre sí, tenga un impacto en la producción teatral. ¿Existe un público que quiera ver puestas en escena en español? Además, como la ciudad de Los Ángeles es conocida como una de las capitales mundiales del entretenimiento, ¿hay sitio en esta capital para representaciones hechas en una lengua que no sea la dominante? Para llegar a las respuestas de estas preguntas, se reconstruyó la cartelera de toda actividad teatral representada en español durante los años 2007-2009. A continuación, se ofrecen las conclusiones sacadas de esta reconstrucción: las fuentes utilizadas para hacer la reconstrucción, las obras puestas en escena, los teatros que representaron obras en español, los autores de las obras, y las compañías y grupos teatrales que representaron las obras. Se termina con el análisis de las conclusiones sacadas de la investigación, el cual provee las respuestas a las preguntas hechas anteriormente. La reconstrucción completa, inédita, está inserta dentro de las actividades del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid. El director de este centro es el ilustre y excelentísimo profesor, Dr. José Romera Castillo. Este proyecto no habría sido posible sin la ayuda del Dr. Romera.

1.- Las fuentes

Para hacer esta reconstrucción de cartelera, más de 70 páginas webs fueron utilizadas. Se encontró la información necesaria y pertinente en los sitios de internet de algunos diarios de Los Ángeles y regiones cercanas a la ciudad: *The Los Angeles Times* [Los Angeles Times], *LA Weekly* [LA Weekly], *La Opinión* [La Opinión], *Ventura County Star* [Ventura County Star], *Ventura County Reporter* [Ventura County Reporter], y *Los Feliz*



Ledger [Los Feliz Ledger]. Otros diarios que tenían información sobre las representaciones eran *The New York Times* [The New York Times] y *Rumbo* [Rumbo]. *The New York Times* tiene una sección, «Los Angeles Journal», que habla de los eventos culturales de Los Ángeles. *Rumbo* es uno de los diarios publicados en español en Houston, Texas. De los otros sitios usados, había tres en los que la gran mayoría de la información fue encontrada: Latin Heat [Latin Heat], Latino LA [Latino LA], y la página web de FITLA, el Festival Internacional de Teatro de Los Angeles [FITLA]. Latin Heat y Latino LA se especializan en la divulgación de información sobre eventos culturales y noticias que les interesan a los latinos de Los Ángeles. Los dos tienen información bien archivada y fácil de acceder. Es posible encontrar información sobre eventos que ocurrieron anteriormente a los años estudiados en esta reconstrucción. El Festival Internacional de Teatro de Los Angeles, FITLA, ocurrió en los años 2007 y 2008. Las producciones de este festival forman una parte íntegra de la reconstrucción. Su página web da mucha información pertinente: el nombre de la compañía teatral que produjo cada representación, los componentes de cada compañía, el horario y el precio de la entrada.

Durante una visita que se hizo a Los Ángeles en marzo del 2011, algunos teatros proveyeron programas de mano y otros panfletos publicitarios que habían usado para promocionar sus puestas en escena. Estos documentos contenían mucha información clave para la reconstrucción de cartelera. Además, dos compañías teatrales, Bilingual Foundation of the Arts y Grupo de Teatro SINERGIA dieron documentos históricos que detallaban las puestas en escena que habían hecho desde el primer año de su existencia. Estos documentos proveyeron los únicos datos encontrados sobre algunas de las puestas en escena. Esta visita a los teatros y la información que compartieron durante las visitas eran importantísimas para la investigación. Sinceramente, la reconstrucción de cartelera no habría sido posible sin esta información.



2.- Las obras

A lo largo de los años estudiados en este trabajo, hubo 79 funciones de teatro en Los Ángeles con 454 representaciones de 60 títulos distintos. A continuación se ofrece un listado de las obras representadas, en orden alfabético. El número entre paréntesis indica el orden en el que la obra fue representada y el número de ocasiones en las que fue puesta en escena. Por ejemplo, en el caso de *Frida Kahlo* (1.24), el 1 significa que fue la primera obra representada y el 24 significa que fue representada en 24 ocasiones.

Antígona (36.3) [FITLA Antígona; Antígona]

Antimagia y otras cosas (16.2) [FITLA Antimagia]

Anzuelo de Fenisa, El (2.24) [Spanish Classic El Anzuelo de Fenisa/Fenisa's Hook Opens BFA's 2007 Season]

Cada quien su Frida (34.6) [Ofelia Medina Stars in Cada Quien su Frida at LATC]

Cartas al pie de un árbol (51.2) [Viva Mexico Festival LA 2009]

Casa de Bernarda Alba, La (41.24) [Panfleto publicitario; Programa de mano]

Cazador de gringos, El (35.2) [FITLA 2008 PDF]

Ceviche en Pittsburgh (14.1) [Teatro de las Américas]

Crónicas de inmigrantes (22.4) [Documento histórico]

Cumbia de mi corazón (47.3) [Panfleto publicitario]

De la locura a la esperanza (57.6) [From Madness to Hope Explores El Salvador Civil War]

De Risa en Risa (31.2) [FITLA 2008, FITLA 2008 PDF]

Desplazados (29.1) [Desplazados (The Displaced)]

Divino Pastor Góngora (11.3) [FITLA Divino Pastor Góngora; FITLA 2007]



Don Juan Tenorio (56.12) [Burroughs; BFA Presents Tale of «Don Juan» the Lover]

Dos Amores y un Bicho (46.1) [Panfleto publicitario]

Emigrados, Los (38.1) [FITLA 2008 PDF]

Emily Dickinson (8.6) [Spanish Language Theater~this weekend~Los Angeles]

En un sol amarillo (Memorias de un temblor) (12.26) [FITLA En un sol amarillo; FITLA 2007]

Eréndira (20.19) [BFA Presents Erendira by Gabriel Garcia Marquez; Erendira]

Excepción y la regla, La (15.3) [FITLA La excepción y la regla]

Fiestón de las Calaveras, El (30.3) [Panfleto publicitario]

Frida Kahlo (1.24) [Frida Kahlo Returns by Popular Demand; Frida Kahlo The Play Celebrates a Century of Artistry; Documento histórico]

Guantanamo (4.19) [The Cuban Comedy Guantanamo Continues BFA's 2007 Season]

Hechicera del norte, La (49.1) [Viva Mexico Festival LA 2009]

Hello and...Goodbye! (55.9) [Hello And...Goodbye! Opens at Live At the Lot]

I Killed Pancho Villa (9.11) [I Killed Pancho Villa! At the Frida Kahlo Theater]

Informe de la Academia (53.1) [Viva Mexico Festival LA 2009]

Íntimamente, Rosario de Chiapas (27.3) [Ofelia Medina Opens Face of the World Festival at LATC; FITLA PDF 2008]

Jardín de los reyes, El (25.1) [El Jardón de los Reyes]

Jaula de los locos, La (21.9) [La Jaula de las Locas «The Birdcage»]

Lágrimas de agua dulce (52.1) [Viva Mexico Festival LA 2009]

Loca del frente, La (23.6) [Olvera Street]

Luisa Fernanda (6.12) [Luisa Fernanda PDF; Shaner; Pacific Lyric Association]



- Macbeth* (33.1) [Macbeth]
- Mágico Mago de Oz, El* (37.1) [FITLA El mágico mago de Oz]
- Manzanita* (5.9) [Manzanita]
- María la O* (10.10) [BFA Presents Cuban Zarzuela Maria la O]
- Memorias de Tango* (24.18) [Panfleto publicitario]
- Minostastasio y su familia* (54.1) [Viva Mexico Festival LA 2009]
- Monólogos de la vagina, Los* (48.2) [Gash]
- Mujeres de Juárez, Las* (3.38) [Grupo de Teatro Sinergia Presents Two Gripping Plays; Calendar Live Las mujeres de Juárez; Las Mujeres de Juarez – Español; The Women of Juarez / Las Mujeres de Juarez Latin Heat; The Women of Juarez / Las Mujeres de Juárez Latino LA]
- Mujeres sonaron caballos* (50.2) [Viva Mexico Festival LA 2009]
- Ogrito, El* (43.12) [El Ogrito Makes U.S. Premiere]
- Ölelés* (32.3) [FITLA Ölelés; FITLA 2008 PDF]
- Pancho Villa* (19.6) [Documento histórico]
- Pasatiempo nacional, El* (42.1) [«El pasatiempo nacional» / «The National Pastime»]
- Pasto RE LA* (59.1) [Teatro de las Américas]
- Pastorela* (60.1) [PASTORELA; Pastorela]
- Rico, tres pobres, Un* (39.1) [FITLA]
- Rosa Cuchillo* (13.1) [FITLA Rosa Cuchillo]
- Salvador in LA* (17.1) [Documento histórico]
- Sentado bajo un árbol caído* (58.2) [Cal State LA Calendar; Sentado Bajo Un Arbol Caido]
- Silencio Roto, El* (26.3) [El Silencio Roto]
- Too Many Tamales* (18.36) [Too Many Tamales a Christmas Tradition at BFA; Gurza; The BFA Presents a Christmas Tradition, «Too Many Tamales»; Panfleto publicitario; Programa de mano]



Verbena de San Antonio (Las Leandras), La (28.18) [BFA Presents
 the West Coast Premiere of «Las Leandras»]

Vida es sueño, La (45.1) [Panfleto publicitario]

Vieja muy berraca, Una (44.6) [Sáez]

Voluntad de hierro (7.6) [Spanish Language Theater~this
 weekend~Los Angeles]

Yo, la puta (40.14) [Yo, La Puta!; YO, LA PUTA!; Una voz
 guatemalteca en el teatro de EE.UU.]

En el año 2007, hubo 19 funciones en 188 ocasiones. En el 2008, hubo 23 funciones en 122 ocasiones y en el 2009, hubo 27 funciones en 144 ocasiones. Así que, aunque el 2007 tiene el número más bajo de funciones, 19, tiene el número más alto de ocasiones en las que las obras fueron representadas con 188. Los años 2008 y 2009 tienen un número muy parecido de funciones de teatro, 23 y 27, respectivamente, pero hay una diferencia de 22 representaciones entre los dos años, 122 y 144, respectivamente. La ausencia del Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles en 2009 no implicó una reducción en la actividad teatral porque fue reemplazado por Viva México 2009, un festival que celebró el aniversario 199 de la independencia mexicana [Viva Mexico Festival LA 2009].

Como se acaba de explicar, hubo 79 funciones de teatro de 60 obras distintas. Esto indica que algunas obras fueron puestas en escena repetidas veces. Estas obras son: *El ogrito*, *Frida Kahlo*, *Las mujeres de Juárez*, *Luisa Fernanda*, *Memorias de Tango*, *Too Many Tamales* y *Yo, la puta*. *Las mujeres de Juárez* y *Too Many Tamales* son las únicas obras que fueron representadas en todos los años estudiados. *Las mujeres de Juárez* fue representada en Frida Kahlo Theater por Grupo de Teatro SINERGIA en 38 ocasiones. *Too Many Tamales* fue puesta en escena por Bilingual Foundation of the Arts en su Teatro Carmen Zapata en 36 ocasiones. *Luisa Fernanda* fue representada en el 2007 y en el 2009. En el 2007, fue representada por The Los Angeles Opera y en el 2009, fue puesta en escena



en The Ricardo Montalbán Theatre por Pacific Lyric Association. Fue representada en 12 ocasiones. Como *Luisa Fernanda, Memorias de Tango* fue puesta en escena durante dos de los tres años estudiados. Fue representada en el 2007 y el 2008 por Bilingual Foundation of the Arts en Teatro Carmen Zapata. Fue representada en 18 ocasiones. Grupo de Teatro SINERGIA puso dos obras en escena en dos ocasiones durante el mismo año. *Yo, la puta* fue puesta en escena dos veces en el año 2009 en Frida Kahlo Theater en 14 ocasiones y *Frida Kahlo* fue puesta en escena dos veces en el 2007 en 24 ocasiones. En la misma manera, *El ogrito* fue representada en dos ocasiones en el año 2009 en 24th Street Theatre. Fue puesta en escena un total de 12 veces, la última formó parte del festival Viva México 2009.

3.- Los teatros

Las 60 obras representadas en estos años fueron puestas en escena en diecisiete teatros. Casi la mitad de las obras, 29, fueron puestas en escena en los dos teatros principales que hacen producciones en español, Teatro Carmen Zapata y Frida Kahlo Theater. Frida Kahlo Theater fue escogido como el teatro de representación de quince obras y catorce fueron puestas en escena en Teatro Carmen Zapata. De los quince teatros que quedan, doce representaron solamente una obra. Estos teatros son: The Los Angeles Opera (Dorothy Chandler Pavilion, Grand Hall), Alex Theatre, Kirk Douglas Theatre, Redcat Theatre, Getty Villa, Lynwood High Performing Arts, The Ricardo Montalbán Theatre, California State University de Los Ángeles, Consulado General de México en Los Ángeles, The Lot, Barnsdall Gallery Theatre y Presentation of Mary Catholic Church. En el caso de Alex Theatre, este solo sirvió como el teatro de estreno de la zarzuela, *María la O*. Después del estreno, el resto de las representaciones de esta obra ocurrió en Teatro Carmen Zapata, sede de las producciones de Bilingual Foundation of the Arts. Los tres teatros que restan representaron más de una obra en español: The Ford Theatre representó dos obras, 24th



Street Theatre puso trece obras en escena y The Los Angeles Theatre Center representó ocho obras. Cuatro obras fueron puestas en escena en dos teatros distintos. *La Verbena de San Antonio (Las Leandras)* estrenó en The Los Angeles Theatre Center y el resto de sus representaciones ocurrió en el Teatro Carmen Zapata. *Luisa Fernanda* fue representada en Los Angeles Opera en el 2007 y en Ricardo Montalbán Theatre en el 2009. Como se explicó anteriormente, *María la O* estrenó en Alex Theatre y después pasó a Teatro Carmen Zapata y *Cartas al pie de un árbol* fue puesta en escena en The Los Angeles Theatre Center y en 24th Street Theatre. A continuación se detallan los dos teatros principales que tuvieron puestas en escena en español durante los años estudiados.

Teatro Carmen Zapata

Este teatro contiene unas 99 sillas y es el hogar de la compañía teatral, Bilingual Foundation of the Arts. Está ubicado en una sección de Los Ángeles que se conoce como Lincoln Heights. El edificio en el que el teatro se encuentra era antes la prisión de Lincoln Heights. Carmen Zapata, por la que el teatro fue nombrado, es una de las fundadoras de Bilingual Foundation of the Arts. Ha tenido una carrera muy larga en el entretenimiento y especialmente se ha destacado en el teatro. Tiene su propia estrella en el Hollywood Walk of Fame. El formato preferido de Bilingual Foundation of the Arts es el de representar todas sus obras en español con supertítulos proyectados arriba del escenario en inglés. No obstante, en ocasiones alterna entre una semana de representaciones en español y una semana en inglés [Bilingual Foundation of the Arts].

Frida Kahlo Theater

Este teatro de unas 100 sillas fue fundado en el año 1994, en un edificio que antes era Unity Arts Center. Es el hogar de la compañía teatral Grupo de Teatro SINERGIA. Fue nombrado así por la famosa pintora mexicana, Frida Kahlo, sobre la que Grupo de Teatro SINERGIA ha



representado una obra en más de 500 ocasiones a lo largo de 10 años. El formato preferido de Grupo de Teatro SINERGIA es alternar entre una semana de representaciones en español y una semana en inglés. Otras compañías teatrales producen espectáculos en este teatro de vez en cuando [Grupo de Teatro SINERGIA y Frida Kahlo Theater].

4.- Los autores

Las 60 obras representadas en español en Los Ángeles durante los años 2007-2009 fueron escritas por 50 autores. Solamente tres de los autores escribieron más de una de las obras representadas. Rubén Amavizca-Murúa escribió cinco obras (*Frida Kahlo*, *Las mujeres de Juárez*, *I Killed Pancho Villa*, *Pancho Villa* y *Una vieja muy verraca*), Jaime Chaubaud escribió dos (*Divino Pastor Góngora* y *Lágrimas de agua dulce*) y Emanuel Loarca escribió dos (*Yo, la puta* y *Sentado bajo un árbol caído*). Los otros 47 autores escribieron una sola obra.

En cuanto al origen de los autores, no se conoce el origen de 7 de ellos. Los demás 43 autores son de 19 países distintos. México es el país de origen más común con 11 autores, España es el segundo más común con 7 autores y 4 autores son de los Estados Unidos. El cuarto país representado es Cuba con 3 autores, seguido por Argentina, Chile y Colombia con 2. Los otros 12 países (Alemania, Canadá, El Salvador, Francia, Grecia, Guatemala, Inglaterra, Perú, Polonia, la República Checa, Uruguay, Venezuela) tienen un autor representado. A continuación, se ve un listado de los autores, las obras que escribieron, y su país de origen.

1. Alberto Diego, Eliseo (Cuba, 1951)
 ----- y Tomás Gutiérrez Alea
 ----- y Juan Carlos Tabio
Guantanamo (4.19)

2. Amavizca-Murúa, Rubén (México)
Frida Kahlo (1.24)
Mujeres de Juárez, Las (3.38)
I Killed Pancho Villa (9.11)



- Pancho Villa* (19.6)
Vieja muy verraca, Una (44.6)
3. Baum, L. Frank (Estados Unidos, 1856-1919)
Mágico Mago de Oz, El (37.1)
4. Botero Lince, Jorge Enrique (Colombia)
Manzanita (5.9)
5. Brecht, Bertold (Alemania, 1898-1956)
Excepción y la regla, La (15.3)
6. Brie, César (Argentina, 1954)
En un sol amarillo (Memorias de un temblor) (12.26)
7. Calaferte, Louis (Francia, 1928)
Rico, tres pobres, Un (39.1)
8. Calderón de la Barca, Pedro (España, 1600-1681)
Vida es sueño, La (45.1)
9. Campión, Toby
Cumbia de mi corazón (47.3)
10. Castellanos, Rosario (México, 1925-1974)
Íntimamente, Rosario de Chiapas (27.3)
11. Castro Urioste, José (Uruguay)
Ceviche en Pittsburgh (14.1)
12. Chabaud, Jaime (México, 1966)
Divino Pastor Góngora (8.3)
Lágrimas de agua dulce (52.1)
13. Chohula, Eduardo (México)
Voluntad de hierro (7.6)
14. Colchado Lucio, Óscar (Perú, 1947)
Rosa Cuchillo (13.1)
15. Cortés, Jordi (España)
----- y Damián Muñoz
Ölelés (32.3)
16. De Cárdenas, Raúl (Cuba)
Pasatiempo nacional, El (42.1)
17. Del Valle, Eleazar (México, 1970)
Fiestón de las Calaveras, El (30.3)



18. Durègne, Francois
Antimagia y otras cosas (16.2)
19. Ensler, Eve (Estados Unidos, 1953)
Monólogos de la vagina, Los (48.2)
20. Flores, Alejandra
Crónicas de inmigrantes (22.4)
21. Flores, William
De la locura a la esperanza (57.6)
22. García Lorca, Federico (España, 1898-1936)
Casa de Bernarda Alba, La (41.24)
23. García Márquez, Gabriel (Colombia, 1928)
Eréndira (20.19)
24. Gómez Benet, Mercedes (México, 1956)
Pasto RE LA (59.1)
25. González del Castillo, Emilio (España, 1882-1940)
----- y José Román Muñoz
----- y Francisco Alonso, Compositor
Verbena de San Antonio (Las Leandras), La (28.18)
26. Gual, Aziz (México)
De Risa en Risa (31.2)
27. Hiriart, Hugo (México, 1942)
Minotastasio y su familia (54.1)
28. Kafka, Franz (República Checa)
Informe de la Academia (53.1)
29. Kurapel, Alberto (Chile)
Desplazados (29.1)
30. Lebeau, Suzanne (Canadá, 1948)
Ogrito, El (43.12)
31. Lemebel, Pedro (Chile, 1952)
Loca del frente (My Tender Matador), La (23.6)
32. Hugo Lindo (El Salvador)
Salvador in LA (17.1)
33. Loarca, Emanuel (Guatemala)
Yo, la puta (40.14)
Sentado bajo un árbol caído (58.2)



34. Lope de Vega, Félix (España)
Anzuelo de Fenisa, El (2.24)
35. May, Elaine (Estados Unidos, 1932)
Jaula de los locos, La (21.9)
36. Medina, Ofelia (México, 1950)
Cada quien su Frida (34.6)
37. Meiselman, Arthur
Hello and...Goodbye! (55.9)
38. Mrozek, Slawomir (Polonia, 1930)
Emigrados, Los (38.1)
39. Norzagary, Ángel (México, 1961)
Cartas al pie de un árbol (51.2)
40. Ott, Gustavo (Venezuela, 1963)
Dos Amores y un Bicho (46.1)
41. Romero, Federico (España, 1886-1976)
----- y Guillermo Fernández Shaw
----- y Federico Moreno Torroba, Compositor
Luisa Fernanda (6.12)
42. Scarlata, Estela (Argentina)
Memorias de Tango (24.18)
43. Serrano, Daniel (México)
Cazador de gringos (The Hunter of Gringos), El (35.2)
44. Shakespeare, William (Inglaterra, 1564-1616)
Macbeth (33.1)
45. Sófocles (Grecia, 496 a.C.-406 a.C.)
Antígona (36.3)
46. Soto, Gary (Estados Unidos, 1952)
Too Many Tamales (18.36)
47. Tania, Úrsula
Hechicera del norte, La (49.1)
48. Villagarcia, Miguel
Silencio Roto, El (26.3)
49. Villaverde, Cirilo (Cuba, 1812-1894)
----- y Gustavo Sánchez Gallárga, Libretista



María la O (10.10)

50. Zorrilla, José (España, 1817-1893)

Don Juan Tenorio (56.12)

5.- Las compañías y grupos teatrales

Un total de 27 compañías/grupos teatrales pusieron en escena las 60 obras representadas desde 2007-2009 en Los Ángeles. Más del tercio, el 36,06%, de las obras puestas en escena entre 2007-2009 en Los Ángeles fueron representadas por 2 compañías teatrales, Bilingual Foundation of the Arts y Grupo de Teatro SINERGIA. Cuando se añade a esta cantidad las puestas en escena en las que Grupo de Teatro SINERGIA formó por lo menos una parte, el número aumenta a 26, el 42,62%. Es decir que dos grupos de teatro se encargaron de las puestas en escena de casi la mitad de las obras representadas en estos años. Ocho grupos diferentes, el 29,63%, formaron parte de la programación de FITLA, el Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles. Estos grupos son: El Teatro del Mar (1 representación), Teatro de los Andes (1), Grupo Cultural Yuyachkani (2), Teatro sin paredes (5), Alta Realitat (1), El programa de teatro de la Universidad Autónoma de Baja California (1), Mexicali a secas (1) Alberto Kurapel (1) y Academia de Artes ADC (1). Tres grupos, el 11,11%, formaron parte del festival de Los Angeles Theatre Center, Face of the World: Ofelia Medina (2 representaciones), Bilingual Foundation of the Arts (1) y Olin Theater Presenters (1). De las siete obras representadas durante el festival Viva México 2009, se sabe que dos fueron puestas en escena por dos compañías diferentes: El Teatro Nuevo de 24th Street Theatre y Teatro Línea de Sombra. De las otras cinco obras que formaron parte de este festival, no se encontraron fuentes que indicaran las compañías que las pusieron en escena. De los 27 grupos, 20, el 74,07%, solo pusieron una obra en escena.

Solamente dos de los grupos, Los Angeles Opera y Pacific Lyric Association, se dedican exclusivamente a la representación de obras líricas.



Un aspecto interesante es que estos grupos pusieron la misma obra en escena en estos años, la zarzuela *Luisa Fernanda*. Las otras tres obras líricas representadas, las también zarzuelas *María la O* y *La Verbena de San Antonio (Las Leandras)* y la danza *Memorias de Tango*, fueron puestas en escena por Bilingual Foundation of the Arts, un grupo que representa obras declamadas y líricas. A continuación, se detallan las obras representadas por cada grupo/compañía teatral.

1. Academia de Artes ADC
Mágico Mago de Oz, El (37.1)
2. Alberto Kurapel
Desplazados (29.1)
3. Alta Realitat
Ölelés (32.3)
4. American Latino Theatre
Hello and... Goodbye! (55.9)
5. Apolo Theatre Company
Jardín de los reyes, Los (25.1)
6. Bilingual Foundation of the Arts
Anzuelo de Fenisa, El (2.24)
Casa de Bernarda Alba, La (41.24)
Cumbia de mi corazón (47.3)
Don Juan Tenorio (56.12)
Dos Amores y un Bicho (46.1)
Eréndira (20.19)
Fiestón de las Calaveras, El (30.3)
Guantanamera (4.19)
Jaula de los locos, La (21.9)
María la O (10.10)
Memorias de Tango (24.18)
Too Many Tamales (18.36)
Verbena de San Antonio (Las Leandras), La (28.18)
Vida es sueño, La (45.1)
7. Centro de desarrollo cultural salvadoreño
Salvador in LA (17.1)
8. El programa de teatro de la Universidad Autónoma de Baja California
Macbeth (33.1)



9. El Teatro del Mar
Divino Pastor Góngora (11.3)
10. El Teatro Nuevo de 24th Street Theatre
Ogrito, El (43.12)
11. Grupo Cultural Yuyachkani
Rosa Cuchillo (13.1)
Antígona (36.3)
12. Grupo de Teatro Raíces del Colegio San Juan Bautista
Crónicas de inmigrantes (22.4)
13. Grupo de Teatro SINERGIA
Frida Kahlo (1.24)
Mujeres de Juárez, Las (3.38)
Manzanita (5.9)
Voluntad de hierro (7.6)
I Killed Pancho Villa (9.11)
Pancho Villa (19.6)
Silencio Roto, El (26.3)
Pastorela (60.1)
14. Grupo de Teatro SINERGIA y Grupo de Teatro Ta'yer
Loca del frente (My Tender Matador), La (23.6)
Vieja muy berraca, Una (44.6)
15. Grupo de Teatro SINERGIA y Teatro AKABAL
Yo, la puta (40.14)
16. Grupo de Teatro SINERGIA y Teatro Nahual
Monólogos de la vagina, Los (48.2)
17. Los Angeles Opera
Luisa Fernanda (6.12)
18. Mexicali a secas
Cazador de gringos (The Hunter of Gringos), El (35.2)
19. Ofelia Medina
Cada quien su Frida (34.6)
Íntimamente, Rosario de Chiapas (27.3)
20. Olin Theater Presenters
De la locura a la esperanza (57.6)
21. Olin Theater Presenters y El Teatro Nuevo de 24th Street Theatre
Emily Dickinson (8.6)



22. Pacific Lyric Association
Luisa Fernanda (6.12)

23. Teatro AKABAL
Sentado bajo un árbol caído (58.2)

24. Teatro de las Américas
Ceviche en Pittsburgh (14.1)
Pasatiempo nacional, El (42.1)
Pasto RE LA (59.1)

25. Teatro de los Andes
En un sol amarillo (Memorias de un temblor) (12.26)

26. Teatro Línea de Sombra
Mujeres sonaron caballos (50.2)

27. Teatro sin paredes
Antimagia y otras cosas (16.2)
De Risa en Risa (31.2)
Emigrados, Los (38.1)
Excepción y la regla, La (15.3)
Rico, tres pobres, Un (39.1)

28. Obras cuya compañía teatral no se especifica
Hechicera del norte, La (49.1)
Cartas al pie de un árbol (51.2)
Lágrimas de agua dulce (52.1)
Informe de la Academia (53.1)
Minotastasio y su familia (54.1)

6.- El análisis

Se inició este trabajo deseando saber si es posible que un grupo minoritario dividido, que ni siquiera tiene las mismas preferencias lingüísticas entre sí, tenga un impacto en la producción teatral. ¿Existe un público que quiera ver puestas en escena en español? Además, como la ciudad de Los Ángeles es conocida como una de las capitales mundiales del entretenimiento, ¿hay sitio en esta capital para representaciones hechas en una lengua que no sea la dominante? La respuesta a todas estas preguntas es: sí. A continuación, se explica el sí dado a cada pregunta.

El primer sí establece que hay una presencia de teatro representado en español que tiene un impacto en la producción teatral en Los Ángeles.



Hubo 454 representaciones hechas en español en tan solo tres años. Esta cantidad es asombrosa. Durante los 36 meses estudiados, solamente dos no tuvieron representaciones en español: julio del 2007 y agosto del 2009. Además, había dos compañías teatrales, Bilingual Foundation of the Arts y Grupo de Teatro SINERGIA, que se dedicaron por completo a la producción de espectáculos en español. De las 60 obras puestas en escena durante estos años, 29 fueron representadas por estas compañías. A la vez, había dos teatros adicionales, Los Angeles Theatre Center y 24th Street Theatre, que incluyeron puestas en escena en español, 21 en tres años, como una parte regular de su programación. Otros trece teatros abrieron sus puertas a, por lo menos, un espectáculo en español durante estos años, muchas veces como parte del Festival Internacional de Teatro de Los Ángeles. Pronto se descubrió este festival, FITLA, que se dedicó casi exclusivamente a la producción de obras, catorce, en español. También, se averiguó la existencia de dos otros festivales que incluyeron producciones en español como parte de su programación, Face of the World de Los Angeles Theatre Center y Viva México 2009. En cuanto al impacto de las producciones, este es evidente en los encomios oficiales y premios que las producciones de Bilingual Foundation of the Arts y Grupo de Teatro SINERGIA han recibido. La ciudad de Los Ángeles y hasta los cuerpos legislativos del estado de California han aprovechado la oportunidad, en muchas ocasiones, de felicitar y agradecer a estas compañías por el trabajo que hacen y el servicio que proveen a la comunidad.

El segundo sí confirma la existencia de un público que quiere ver puestas en escena en español. El público obvio que asiste a estas representaciones es el de los inmigrantes de primera generación, quienes recrean la vida que tenían en sus países de origen y siguen hablando español como su lengua dominante. Buscan mantener un vínculo con sus países natales y una manera en la que esto se cumple es a través de las puestas en escena que hablan de situaciones y eventos en sus países. *En un sol amarillo* (*Memorias de un temblor*) trata de la devastación causada por un terremoto



en Bolivia, *De la locura a la esperanza* también habla de una situación dolorosa causada por un desastre natural, esta vez en El Salvador y *Las mujeres de Juárez* expone las atrocidades que muchas mujeres han sufrido en el norte de México. No obstante, estas compañías no podrían sobrevivir si solamente tuvieran el apoyo de los inmigrantes de primera generación. Las otras generaciones de hispanos, incluso los que no hablan español y los anglos, también tendrían que, en algún momento, apoyar a estas compañías y comprar una entrada a sus espectáculos. ¿Cómo se logra eso? Es a través de la variedad. Cada representación no trataba únicamente de un desastre que había ocurrido en un país lejano. Había comedias, tragedias, tragicomedias, dramas y zarzuelas. Algunas obras eran clásicas españolas como *Don Juan Tenorio* y *El anzuelo de Fenisa*. También había obras clásicas de autores de otros países como *Macbeth* de Shakespeare y *Antígona* de Sófocles. Otras, como *Yo, la puta*, *Crónicas de inmigrantes* y *Too Many Tamales*, trataban de la vida de los inmigrantes en los Estados Unidos. Otras eran adaptaciones de películas, cuentos, novelas o poesía. *Guantanamo*, *Rosa Cuchillo*, *Manzanita* e *Íntimamente*, *Rosario de Chiapas* forman parte de este grupo. Otro aspecto de esta variedad radica en el número de países de origen de los autores. Durante los años estudiados, era posible presenciar la puesta en escena de obras de 50 autores de 19 países distintos. A veces, los números hablan más que las palabras, especialmente cuando se habla del éxito de una persona o una organización. Para un teatro, el número de personas que asiste a sus espectáculos es tal vez el mejor indicador, por cierto es uno de los indicadores, del éxito que experimenta y su habilidad de seguir produciendo puestas en escena. En enero del 2007, la organización Bilingual Foundation of the Arts estimó que su audiencia anual es de 60.000 personas [Fundación de Los Ángeles promueve la cultura hispana a través del teatro].

El último sí indica que hay sitio en esta capital del entretenimiento para representaciones hechas en una lengua que no es la dominante. Como se explicó en el párrafo anterior, sería imposible continuar produciendo



representaciones año tras año en español si los hispanos de segunda y tercera generación y los anglos no asistieran. Rubén Amavizca-Murúa, director de Grupo de Teatro SINERGIA, explicó que sería imposible sobrevivir sin el apoyo de estos grupos. Para que todos estuvieran cómodos con la lengua usada en la puesta en escena, los teatros normalmente utilizaban uno de dos formatos. El primero era un formato bilingüe. Durante una semana, la puesta en escena era en español y durante la próxima, era en inglés. Grupo de Teatro SINERGIA normalmente usaba este formato a pesar de reconocer que a veces era difícil traducir bien los textos de un idioma a otro, ya que se pierde mucho significado en una traducción. El otro formato era el uso de los supertítulos proyectados arriba del escenario en inglés. Este formato era el preferido de Bilingual Foundation of the Arts y casi todos los espectáculos que formaron parte de FITLA. Es interesante notar que algunos de los críticos anglos hayan incluido una nota sobre el mejor lugar para sentarse en representaciones que presenciaron en español para no estar continuamente cambiando la vista desde el escenario a las pantallas donde aparecían los supertítulos.

Al fin y al cabo, la presencia teatral en español en Los Ángeles es fuerte, las cifras lo indican. Sin embargo, a veces es necesario experimentar un fenómeno a primera mano para poder sentir su impacto. Cuando visité Bilingual Foundation of the Arts y su Teatro Carmen Zapata y Frida Kahlo Theater en marzo del 2011, pude presenciar dos puestas en escena, una en cada teatro. Como esperaba, eran producciones de una excelente calidad. El talento y profesionalismo de los actores eran obvios. No obstante, un aspecto que noté de estas representaciones que es difícil de medir con números y cifras es la dedicación que sentí en los teatros. Tanto los actores como los directores, escenógrafos, incluso los que trabajan en los departamentos de marketing de los teatros tenían una dedicación al servicio único que proveen a su comunidad que me asombró. Sé que esta dedicación es el combustible que impulsa estos teatros al éxito que han experimentado.



BIBLIOGRAFÍA

- «24th Street Theatre» [en línea] en <<http://www.24thstreet.org>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Antígona» [en línea] en <<http://www.getty.edu/visit/events/antigona.html?cid=egetty084>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Assimilation and Language» [en línea] en <<http://pewhispanic.org/files/factsheets/11.pdf>>, [consultado el 16-11-2010].
- «BFA Presents Cuban Zarzuela Maria la O» [en línea] en <<http://latinola.com/event.php?event=11582>>, [consultado el 16-11-2010].
- «BFA Presents Erendira by Gabriel Garcia Marquez» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1393/bfa-presents-erendira-by-gabriel-garcia-marquez>>, [consultado el 16-11-2010].
- «BFA Presents Tale of “Don Juan” the Lover» [en línea] en <<http://egpnews.com/?p=12819>>, [consultado el 16-11-2010].
- «BFA Presents the West Coast Premiere of “Las Leandras”» [en línea] en <<http://egpnews.com/?p=2176>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Bilingual Foundation of the Arts» [en línea] en <www.bfatheatre.org>, [consultado el 20-5-2009].
- BURROUGHS, Dena, «A “Don Juan” woos the audience at Teatro Carmen Zapata» [en línea] en <<http://www.examiner.com/arts-in-los-angeles/a-don-juan-woos-the-audience-at-teatro-carmen-zapata>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Cal State LA Calendar» [en línea] en <<http://webdb.calstatela.edu/calendar/default.asp?start=3&month=11&day=13&year=2009>>[consultado el 16-11-2010].
- «Calendar Live Las mujeres de Juárez» [en línea] en <<http://www.calendarlive.com/stage/653121,0,6822707.event>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Desplazados (The Displaced)» [en línea] en <<http://www.brownpapertickets.com/event/45995>>, [consultado el 16-11-2010].



«El jardín de los reyes» [en línea] en <<http://www.goldstar.com/events/los-angeles-ca/el-jardin-de-los-reyes>>, [consultado el 6-6-2011].

«El Ogrito Makes U.S. Premiere» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1987/0/0/el-ogrito-makes-u-s-premiere>>, [consultado el 16-11-2010].

«“El pasatiempo nacional”/“The national pastime” by raul de cardenas» [en línea] en <<http://www.losangeles.com/el-pasatiempo-nacional-the-national-pastime-by-raul-de-cardenas-e568811>>, [consultado el 20-5-2009].

«El Silencio Roto» [en línea] en <<http://www.latinola.com/event.php?event=13091>>, [consultado el 16-11-2010].

«Erendira» [en línea] en <http://www.latinheat.com/events_det.php?eid=187>, [consultado el 8-3-2011].

«FITLA 2007» [en línea] en <http://www.fitla.org/archive2007/s/events_span/events_calendar_oct_span.html>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA 2008» [en línea] en <http://www.fitla.org/e/events_eng/events_cal_nov_eng.html>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA» [en línea] en <<http://www.fitla.org>>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA Antígona» [en línea] en <http://www.fitla.org/s/events_span/antigone_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA Antimagia» [en línea] en <http://www.fitla.org/archive/archive2007/s/events_span/antimagia_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA Divino Pastor Góngora» [en línea] en <http://www.fitla.org/archive/archive2007/s/events_span/pastor_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].

«FITLA El mágico mago de Oz» [en línea] en <http://www.fitla.org/s/events_span/oz_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].



- «FITLA En un sol amarillo» [en línea] en
 <http://www.fitla.org/archive/archive2007/s/events_span/amarillo_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].
- «FITLA La excepción y la regla» [en línea] en
 <http://www.fitla.org/archive/archive2007/s/events_span/regla_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].
- «FITLA Ölelés» [en línea] en
 <http://www.fitla.org/s/events_span/oleles_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].
- «FITLA PDF 2008» [en línea] en
 <http://latino.lacity.org/stellent/groups/electedofficials/@myr_lat_contributor/documents/contributor_web_content/lacityd_002096.pdf>, [consultado el 16-11-2010].
- «FITLA Rosa Cuchillo» [en línea] en
 <http://www.fitla.org/archive/archive2007/s/events_span/rosa_spa.html>, [consultado el 16-11-2010].
- «Frida Kahlo returns by popular demand» [en línea] en
 <<http://www.latinheat.com/news/961/frida-kahlo-returns-by-popular-demand>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Frida Kahlo The Play Celebrates a Century of Artistry» [en línea] en
 <<http://www.latinheat.com/news/982/frida-kahlo-the-play-celebrates-a-century-of-artistry>>, [consultado el 16-11-2010].
- «From Madness to Hope Explores El Salvador Civil War» [en línea] en
 <<http://www.latinheat.com/news/2197/0/0/from-madness-to-hope-explores-el-salvador-civil-war>>, [consultado el 16-11-2010].
- «Fundación de Los Ángeles promueve la cultura hispana a través del teatro»
 [en línea] en
 <<http://noticias.terra.com/noticias/Eeuuteatro/act724384>>, [consultado el 8-3-2011].
- GASH, Brittany A., «Latina empowerment brought to southland in Los Monologos de la Vagina» [en línea] en
 <<http://www.examiner.com/cultural-events-in-los-angeles/latina-empowerment-brought-to-southland-los-monologos-de-la-vagina>>, [consultado el 16-11-2010].



«Grupo de Teatro Sinergia Presents Two Gripping Plays» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1044/grupo-de-teatro-sinergia-presents-two-gripping-plays>>, [consultado el 8-3-2011].

«Grupo de Teatro SINERGIA y Frida Kahlo Theater» [en línea] en <www.fridakahlotheater.org>, [consultado el 20-5-2009].

GURZA, Agustín, «A Vision to Behold» [en línea] en <<http://latinola.com/story.php?story=4975>>, [consultado el 16-11-2010].

HAYES-BAUTISTA, David E, *La nueva California: Latinos in the Golden State*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004.

«Hello and...Goodbye! Opens at Live at the Lot» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/2185/0/0/hello-and-goodbye-opens-at-live-at-the-lot>>, [consultado el 16-11-2010].

«I Killed Pancho Villa! At the Frida Kahlo Theater» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1237/i-killed-pancho-villa-at-the-frida-kahlo-theater>>, [consultado el 16-11-2010].

«La Jaula de las Locas “The Birdcage”» [en línea] en <<http://upcoming.yahoo.com/event/468808/CA/Los-Angeles/La-Jaula-de-las-Locas-quotThe-Birdcagequot/Bilingual-Foundation-of-the-Arts-Teatro-Carmen-Zapata>>, [consultado el 16-11-2010].

«La Opinión 2010 Media Kit» [en línea] en <<http://www.laopinion.com/mediakit/audience/index.html>>, [consultado el 16-11-2010].

«La Opinión» [en línea] en <<http://www.impre.com/laopinion>>, [consultado el 8-3-2011].

«La Weekly» [en línea] en <<http://www.laweekly.com>>, [consultado el 16-11-2010].

«Las Mujeres de Juarez – Español» [en línea] en <<http://www.meetup.com/Los-Angeles-Spanish-Meetup/calendar/7482679/?eventId=7482679&action=detail>>, [consultado el 16-11-2010].

«Latin Heat» [en línea] en <<http://www.latinheat.com>>, [consultado el 16-11-2010].



«Latino LA» [en línea] en <<http://www.latinola.com>>, [consultado el 16-11-2010].

«Los Angeles Times» [en línea] en <<http://www.latimes.com>>, [consultado el 16-11-2010].

«Los Feliz Ledger» [en línea] en <<http://www.losfelizledger.com>>, [consultado el 16-11-2010].

«Luisa Fernanda PDF» [en línea] en <<http://www.losangelesopera.com/press/pdf/luisa%20fernanda%2030day.pdf>>, [consultado el 16-11-2010].

«Macbeth» [en línea] en <<http://www.brownpapertickets.com/event/45980>>, [consultado el 16-11-2010].

«Manzanita» [en línea] en <<http://latinola.com/event.php?event=10933>>, [consultado el 16-11-2010].

«Ofelia Medina Opens Face of the World Festival at LATC» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1655/ofelia-medina-opens-face-of-the-world-festival-at-latc>>, [consultado el 16-11-2010].

«Ofelia Medina Stars in Cada Quien Su Frida at LATC» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1762/ofelia-medina-stars-in-cada-quien-su-frida-at-latc>>, [consultado el 16-11-2010].

«Olvera Street» [en línea] en <http://www.olvera-street.com/html/may_e-newsletter.html>, [consultado el 16-11-2010].

«Pacific Lyric Association» [en línea] en <<http://www.luisafernanda.org/>>, [consultado el 20-5-2009].

«Pastorela» [en línea] en <<http://latinola.com/event.php?event=15407>>, [consultado el 6-6-2011].

«PASTORELA» [en línea] en <<http://www.experiencela.com/eventmore.asp?key=26929>>, [consultado el 14-3-2011].

«Rumbo» [en línea] en <<http://www.impre.com/rumbo/>>, [consultado el 8-3-2011].

SÁEZ, María Eugenia, «Vieja verraca: la madre del supernarco Pablo Escobar» [en línea] en



<<http://www.letralia.com/212/articulo09.htm>>, [consultado el 16-11-2010].

«Sentado Bajo Un Árbol Caído» [en línea] en

<<http://latinola.com/event.php?event=15341>>, [consultado el 3-8-2011].

SHANER, Madeleine, «Domingo & Co. deliver spirited “Fernanda”» [en línea] en <<http://www.reuters.com/article/2007/06/08/review-stage-fernanda-dc-idUSN0719233820070608>>, [consultado el 8-3-2011].

«Spanish Language Theater~this weekend~Los Angeles» [en línea] en <<http://www.lataco.com/taco/spanish-language-theater-this-weekend-los-angeles>>, [consultado el 6-6-2011].

«Spanish Classic El Anzuelo de Fenisa/Fenisa’s Hook Opens BFA’s 2007 Season» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/964/spanish-classic-el-anzuelo-de-fenisa-fenisa-s-hook-opens-bfa-s-2007-season>>, [consultado el 16-11-2010].

«Statistical Portrait of Hispanics in the United States» [en línea] en <<http://pewhispanic.org/factsheets/factsheet.php?FactsheetID=58>>, [consultado el 16-11-2010].

«Teatro de las Américas» [en línea] en

<http://www.teatrodelasamericas.org/TDLA_productions.htm>, [consultado el 20-5-2009].

«The BFA Presents a Christmas Tradition, “Too Many Tamales”» [en línea] en

<<http://www.contactomagazine.com/articles/toomanytamales1107.htm>>, [consultado el 16-11-2010].

«The Cuban Comedy Guantanamera Continues BFA’s 2007 Season» [en línea] en <<http://www.latinheat.com/news/1097/the-cuban-comedy-guantanamera-continues-bfa-s-2007-season>>, [consultado el 16-11-2010].

«The Los Angeles Theatre Center» [en línea] en <<http://thelatc.org>>, [consultado el 6-6-2011].

«The New York Times» [en línea] en <<http://www.nytimes.com>>, [consultado el 20-5-2009].

«The Women of Juarez / Las Mujeres de Juarez Latin Heat» [en línea] en <http://www.latinheat.com/events_det.php?eid=195>, [consultado el 16-11-2010].



«The Women of Juarez / Las Mujeres de Juárez Latino LA» [en línea] en
<<http://latinola.com/event.php?event=14056>>, [consultado el 16-11-
2010].

«Too Many Tamales a Christmas Tradition at BFA» [en línea] en
<[http://www.latinheat.com/news/1347/1/0/too-many-tamales-a-
christmas-tradition-at-bfa](http://www.latinheat.com/news/1347/1/0/too-many-tamales-a-christmas-tradition-at-bfa)>, [consultado el 16-11-2010].

«Una voz guatemalteca en el teatro de EE.UU.» [en línea] en
<[http://magacin-gt.blogspot.com/2009/07/una-voz-guatemalteca-en-
el-teatro-en.html](http://magacin-gt.blogspot.com/2009/07/una-voz-guatemalteca-en-el-teatro-en.html)>, [consultado el 16-11-2010].

«Ventura County Reporter» [en línea] en <<http://www.vcreporter.com>>,
[consultado el 16-11-2010].

«Ventura County Star» [en línea] en <<http://www.vcstar.com>>, [consultado
el 16-11-2010].

«Viva Mexico Festival LA 2009» [en línea] en <[http://sunnyinla.com/Los-
Angeles-Events/Downtown-LA/viva-mexico-festival-la-2009.html](http://sunnyinla.com/Los-Angeles-Events/Downtown-LA/viva-mexico-festival-la-2009.html)>,
[consultado el 6-6-2011].

«Yo, La Puta!» [en línea] en <<http://latinola.com/event.php?event=13612>>,
[consultado el 16-11-2010].

«YO, LA PUTA!» [en línea] en
<<http://latinola.com/event.php?event=14728>>, [consultado el 16-11-
2010].



Metodología de la Plástica Escénica.

La producción artística

Juan Ruesga Navarro
Arquitecto y escenógrafo
juanruesga@juanruesga.com

Introducción

Considero la PLÁSTICA ESCÉNICA como el conjunto de elementos espaciales, plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: la escenografía, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje y hasta el diseño gráfico, puesto que en mi opinión el espectáculo comienza para el espectador desde la visión del cartel y la lectura del programa de mano. Para que alcancen la condición de PLÁSTICA ESCÉNICA debe existir una coordinación y coherencia entre todos los elementos antes mencionados.

Lamentablemente no es la práctica habitual en el teatro que hacemos actualmente en España, en que cada uno de los diseñadores se relaciona con el director de puesta en escena o con el productor, por separado, sin que exista una coordinación mínima en el trabajo de todos ellos, que debe estar garantizado por la metodología de producción. Es fácil recordar carteles que anuncian un espectáculo sin que tenga nada que ver con lo que nos encontramos sobre el escenario, o planteamientos estéticos o cromáticos disonantes entre escenografía y vestuario, y de este último con la iluminación, por ejemplo.

El objetivo primero y principal es conseguir el mayor grado de coordinación y equilibrio entre todos los componentes del espectáculo sin que el trabajo de los demás reste el menor grado de creatividad al de cada uno. Para ello me gustaría comentar esta relación y establecer algunas

pautas de coordinación y organización en la misma, que parten sin duda de un territorio común, muchas veces ignorado: la dramaturgia. Para evitar confusiones terminológicas, diré que entiendo “Dramaturgia” como concepción escénica para la representación de un texto o ideas dramáticas, y no como escritura dramática.

Conseguir el acuerdo en sus inicios y sobre la mesa de análisis es, sin duda, lo más fácil y práctico, pero, ¿cómo conseguirlo si todo el equipo del espectáculo no hablamos el mismo idioma? Si a menudo ni los escenógrafos ni otros diseñadores tienen nociones de dramaturgia y el director de puesta en escena no ha redactado su propuesta o análisis dramático por escrito, de manera que los diseñadores lo podamos tener como documento de partida. Hasta el PRODUCTOR ARTÍSTICO debe poder expresarse en términos dramáticos cuando ejerce de tal, organizando equipos y dirigiéndolos a un fin teatral específico: un espectáculo.

El espectáculo teatral: una obra en colaboración

Considero que un espectáculo teatral es una obra en colaboración, con distintos grados de participación de los diferentes autores, y así he actuado a lo largo de toda mi ejercicio profesional.

Una obra en colaboración es el resultado unitario de varios autores. No se puede aplicar ni el supuesto de autor único, ni el supuesto de «obra colectiva». En el resultado final de la obra colectiva no se distingue la autoría de cada uno. En una obra de teatro, nosotros mismos fijamos las distintas autorías en la ficha artística y técnica. Brecht escribió al respecto:

La fábula es explicada, construida y expuesta por el espectáculo en su conjunto, por los actores, los decoradores, los maquilladores, los vestuaristas, los músicos y los coreógrafos. Todos ponen su arte en esta empresa común, sin abandonar por otra parte su independencia. [1963: 41]

Por ello, en un espectáculo es necesaria la máxima clarificación en las relaciones entre los distintos creativos participantes. La tarea de crear un



espectáculo debe comenzar con un buen planteamiento dramático, explícito y coherente, que permita trabajar a todos desde nuestro plano creativo individual y fraguar el espectáculo.

El acuerdo de todos los creativos debe producirse sobre la mesa, antes de pisar el escenario. Desde el cartel o programa de mano, hasta el concepto de la luz, pasando por las definiciones espaciales, la música, la coreografía, todo debe ser coherente con la propuesta dramática.

Cada aspecto del diseño de un espectáculo debe crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar, y por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del creador escénico es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no-percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante.

Aún me parece que hay que repetir una y otra vez las palabras de Gordon Craig [1942: 104]:

El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que componen cada uno de ellos: el gesto que es el alma del juego; las palabras que son el cuerpo de la obra; las líneas y colores que son la existencia misma de la escenografía; el ritmo que es la esencia de la danza.

Apuntes para una metodología de realización de un espectáculo de artes escénicas

La metodología de la PLÁSTICA ESCÉNICA que nos ocupa principalmente en este documento, no es más que una parte de la metodología necesaria para la Producción de un espectáculo teatral.

Por tanto parece necesario plantear, aunque sea de modo orientativo, unos apuntes sobre la metodología completa. Para ello aportamos en el Módulo, algunos documentos de consulta. Algunos procedentes de la práctica en la escénica británica y un documento base de la metodología organizativa de la producción cinematográfica, que nos pueden servir de orientación.



Francis Reid, en su obra de referencia *The Staging handbook*, nos dice:

En un mundo ideal, la preparación de una representación teatral sería un proceso de gradual evolución desde el texto hasta el espectador. La palabra hablada o cantada sería revestida en movimiento y gradualmente todos los elementos, escenografía, vestuario, *atrezzo*, sonido, iluminación, etc., serían añadidos.

El proceso completo tendría lugar en el escenario a utilizar en la representación y sería un delicado proceso creativo libre de una programación y un presupuesto rígido, un tierno brote que se revela a su audiencia cuando, y solo cuando, estuviese listo a juicio de sus creadores.

Lo más importante del concepto organizativo y metodológico es tener conciencia de que la organización y los cometidos los desarrollamos siempre en el proceso de la producción de un espectáculo, por básica que sea nuestra compañía y elementales nuestros medios de producción. Puede ocurrir que una sola persona desarrolle varias de las funciones o cometidos, pero debería ser consciente cuando actúa en calidad de uno u otro cometido.

Por ejemplo, es habitual en una pequeña compañía de teatro que el dinamizador de la compañía sea director de puesta en escena. Y es muy posible que actúe de productor, productor artístico, autor/dramaturgo, director de puesta en escena y alguna otra función más. En ese caso, conviene tener claro en calidad de qué actúa en cada ocasión (productor, dramaturgo, director, etc.) para no producir en el resto del equipo la sensación de que no hay manera de acertar. Es como tirar al blanco con los ojos vendados y con una diana que se mueve. A eso se le llama en diseño «el tiro al mono loco».



Proceso de realización de un espectáculo

Todo empieza con una IDEA DE ESPECTÁCULO, que tiene dimensión dramática, y que está validada por los componentes del EQUIPO DE REALIZACIÓN de la COMPAÑÍA. Este colectivo está integrado por:

- Productor Artístico, que lo coordina.
- Dramaturgo y/o Dramaturgista
- Director de Puesta en Escena
- Coreógrafo
- Director Musical
- Director Artístico
- Director Técnico

Un trabajo continuado y a lo largo del tiempo, espectáculo tras espectáculo, de los mismos componentes del EQUIPO DE REALIZACIÓN, facilita la aparición de una POÉTICA propia de la compañía, lo cual repercute en unos resultados artístico óptimos y en una capacidad de comprensión por parte de los espectadores de la línea artística del grupo. Eso facilita todos los aspectos de la vida de una compañía, redundando en una mejor relación con programadores y exhibidores, que finalmente tiene consecuencias positivas en las ventas y distribución de los espectáculos.

Si no existe esta figura, debe ser el PRODUCTOR ARTÍSTICO el que asuma la responsabilidad.

El DRAMATURGO es aceptado, comúnmente, como el autor del texto y el DRAMATURGISTA como el que plantea la concepción escénica¹. Así es al menos en una metodología tradicional en la que el texto dramático es el punto de partida. Como no siempre es así, es muy posible que el DRAMATURGISTA y el DRAMATURGO coincidan en una misma persona. Pero en cualquier caso el DRAMATURGISTA será el encargado

¹ D.R.A.E. Dramaturgista: Es la persona que realiza la concepción escénica para la representación de un texto dramático.



de disponer el PROYECTO DRAMATÚRGICO, que, a su vez, tiene su propia metodología; ya que puede ser un texto/guión escrito original, una adaptación de un texto existente (dramático o no), o un proceso más complejo, (resultado de un trabajo entre los responsables artísticos y/o ensayos e improvisaciones y aportaciones colectivas del equipo) u otras variantes.

Una vez establecido el PROYECTO DRAMATÚRGICO, supongamos un texto existente adaptado, las tareas que se realizan en una compañía de teatro para la realización de un espectáculo son agrupables en tres grandes ÁREAS:

1. ÁREA DE PRODUCCIÓN
2. ÁREA ARTÍSTICA
3. ÁREA TÉCNICA

Que, naturalmente, tienen sus propios cometidos y están entrelazadas entre sí a lo largo de todo el proceso de realización de producción del espectáculo.

1. Área de producción

Es el área responsable de la planificación artística y económica del espectáculo. Calendarios de ensayos y ensayos técnicos y generales, búsqueda de recursos económicos públicos y privados, planteamientos de coproducción, búsqueda de los equipos artísticos y técnicos más adecuados para la producción, contratos de colaboradores (tanto artísticos como técnicos), búsqueda de recursos técnicos y logísticos (proveedores, organización de castings, locales de ensayo, transportes, etc.)

Está compuesta por el Productor, que debe ser una persona con experiencia en gestión económica y con conocimientos teatrales, ya que será responsable tanto de la Producción Artística como de la Producción Ejecutiva. Dispondrá de al menos una Secretaría de Producción Ejecutiva.



Tiene interlocución directa y cotidiana con todos los integrantes del espectáculo. En especial con el AYUDANTE DE DIRECCIÓN y el DIRECTOR TÉCNICO.

No confundir con la estructura permanente empresarial de la compañía que tiene otros cometidos esenciales, como la ADMINISTRACIÓN Y CONTABILIDAD, DISTRIBUCIÓN (VENTAS) Y MARKETING Y COMUNICACIÓN.

2. Área artística

Es el área responsable del RESULTADO ARTÍSTICO del espectáculo, tanto en lenguaje dramático, interpretativo, plástico, sonoro, etc.

Está integrada por:

Director de puesta en escena. Es el responsable de la coordinación artística, con el control directo de la parte actoral de todos los intérpretes, y el control indirecto de todos los demás elementos (especialmente los que afectan directamente a lo que ocurre en el escenario: escenografía, vestuario, caracterización, iluminación, etc.), a través del DIRECTOR ARTÍSTICO y del DIRECTOR TÉCNICO. En espectáculos musicales o de danza, tiene que coordinar directamente con DIRECCIÓN COREOGRÁFICA Y MUSICAL.

En el caso de que se esté trabajando en una propuesta que elabora textos a partir de improvisaciones u otros procedimientos, estará en contacto permanente con el DRAMATURGO, autor del texto final.

Intérpretes (actores, bailarines, músicos, cantantes, etc.). Están directamente relacionados con el DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA y con DIRECCIÓN COREOGRÁFICA Y MUSICAL en su caso. Indirectamente con DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y DIRECCIÓN TÉCNICA, a través del DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA.

Se relacionan con PRODUCCIÓN en los *castings*.



Director coreográfico (coreógrafo en espectáculos musicales, de flamenco, líricos, etc.) Se ocupa del diseño de los bailes, coordinación directa de los bailarines y el control indirecto de los demás elementos que intervienen en el escenario, a través del DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA.

Director musical. Es el responsable de la música del espectáculo, (espacio sonoro), de su composición en su caso, de los arreglos, de la dirección artística de las grabaciones en su caso y de la coordinación directa de los intérpretes musicales. Coordina indirectamente otros elementos del espectáculo a través del DIRECTOR DE LA PUESTA EN ESCENA.

Director artístico. Es el responsable de la plástica escénica del espectáculo. Es una figura existente en la tradición anglosajona y en la práctica cinematográfica. No es una figura muy habitual en las artes escénicas en España.

Garantiza la coherencia de la plástica escénica con el PROYECTO DRAMATÚRGICO. Se relaciona directamente con DIRECCIÓN DE PUESTA EN ESCENA y DIRECCIÓN TÉCNICA.

Con el PRODUCTOR coordina cumplimiento de plazos y presupuestos y del plan de ensayos y calendario de reuniones con el equipo del espectáculo, en especial del EQUIPO DE REALIZACIÓN.

Con el PRODUCTOR y el DIRECTOR TÉCNICO coordina los aspectos logísticos:

- Capacidad de carga.
- Volumen total del espectáculo.
- Capacidades técnicas de los teatros donde se va a actuar.
- Necesidades en tiempo y personal de la implantación del espectáculo en caso de gira.
- Etc.



Coordina directamente a todos los diseñadores que intervienen en la plástica del espectáculo:

- ESCENÓGRAFO
- DISEÑO DE *ATREZZO* Y UTILERÍA
- DISEÑADOR DE ILUMINACIÓN
- DISEÑADOR DE VESTUARIO
- DISEÑADOR DE CARACTERIZACIÓN
- DISEÑADOR DE PROYECCIONES VISUALES
- DISEÑADOR DE EFECTOS ESPECIALES.
- DISEÑADOR GRÁFICO ESPECÍFICO DEL ESPECTÁCULO.
- Etc.

Debe existir un AYUDANTE DE DIRECCIÓN, que auxilie al DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA en las tareas de coordinación, y tenga capacidad de interlocución con el PRODUCTOR y el DIRECTOR TÉCNICO.

3. Área técnica

Es el área responsable de la realización material del espectáculo, tanto de la escenografía (*atrezzo*, vestuario) como de la iluminación y sonido, etc.

Debe existir un DIRECTOR TÉCNICO, que coordine todos los equipos técnicos, tanto propios como externos, y que coordine con el Área Artística los procesos de acabado y funcionamiento. Con el PRODUCTOR coordina cumplimiento de plazos y presupuestos.

Se coordina directamente con el DIRECTOR ARTÍSTICO y con el PRODUCTOR, y con el DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA, a través del AYUDANTE DE DIRECCIÓN.

El ÁREA TÉCNICA está integrada por:



- TALLERES DE ESCENOGRAFÍA Y ATREZZO
- MAQUINISTAS
- SASTRERÍA
- TÉCNICOS DE LUCES
- TÉCNICOS DE SONIDO
- ETC.

Coordinación de la plástica escénica

Como hemos comentado con anterioridad, el DIRECTOR ARTÍSTICO se ocupa de esta labor en la práctica escénica anglosajona y en las producciones cinematográficas, pero no es lo habitual entre nosotros. Por lo que debe establecerse un procedimiento que, a falta de esa figura, garantice:

- La coherencia de la plástica escénica y de todos los elementos que la integran con el PROYECTO DRAMATÚRGICO.
- La coordinación de la plástica escénica y de todos los elementos que la integran con la DIRECCIÓN DE PUESTA EN ESCENA.
- La coordinación de la plástica escénica y de todos los elementos que la integran con la DIRECCIÓN TÉCNICA.
- La coordinación de los procesos de fabricación y realización de todos los elementos.
- La coordinación de todos los elementos que integran la plástica escénica con el PRODUCTOR, en orden al cumplimiento de plazos y presupuestos.

Este procedimiento de coordinación que vamos a desarrollar a continuación no deja de ser una propuesta. Si bien, con los matices que se deban introducir en cada caso, debería estar presente en un Manual de Buenas Prácticas y tener un reflejo en los Contratos correspondientes.



Podemos establecer dos grandes fases en el proceso:

1. **FASE DE PROYECTO ESCÉNICO.** Es el momento de los estudios, análisis, bocetos, maquetas, documentos de preparación, etc. Es el momento de la máxima coordinación artística y dramática.
2. **FASE DE EJECUCIÓN ESCÉNICA.** Es el momento de convertir en realidad todo lo preparado en el Proyecto Escénico. Hay que conjugar planificación, presupuestos, acabados –siempre teniendo en cuenta que el escenario y los ensayos son un juego creativo en permanente evolución–.

Fase del proyecto escénico

La fase de Proyecto Escénico tiene los siguientes pasos:

1. **IDEA DEL ESPECTÁCULO.** Se aporta por el Equipo de Realización o el productor Artístico, en su caso.
2. **PROYECTO DRAMATÚRGICO.** Define la concepción escénica del espectáculo. Se aporta por el Dramaturgista. Puede aportarse por una metodología alternativa de Proyecto Dramatúrgico con la participación de distintos elementos de la compañía: Director de Puesta en Escena, Diseñadores, intérpretes, etc.
3. **PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DRAMATÚRGICO A LOS DISEÑADORES ESCÉNICOS Y RESTO DEL ÁREA ARTÍSTICA.** Es el inicio del proceso ordinario de trabajo de todas las personas necesarias para el espectáculo. Sustituye a la tradicional lectura del texto en común, aunque puede también incorporarla.



4. ANTEPROYECTOS DE LOS DISEÑADORES. Es el periodo de concepción y diseño de todos los materiales plásticos y visuales del espectáculo. En este periodo, deben existir reuniones de trabajo y coordinación entre los diseñadores, organizadas por Producción, para un empaste y equilibrio de las soluciones. Es el momento asimismo de debatir una poética general y los papeles esenciales de cada elemento plástico en el resultado final. El documento de referencia es el Proyecto Dramatúrgico.
5. REUNIÓN DE COORDINACIÓN DE LOS ANTEPROYECTOS. PRODUCTOR ARTÍSTICO. DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA. Se presentan todos los anteproyectos plásticos y visuales, y se sancionan por Producción, Dirección de Puesta en Escena y Dramaturgista. Esta sesión puede tener la duración necesaria hasta obtener los resultados de acuerdo necesarios para el buen fin del espectáculo. La logística de este proceso corresponde a producción y varía en función de la proximidad de los diseñadores y el grado de colaboración anterior de los mismos.
6. ENSAYOS PELIMINARES. SESIONES DE DEBATE CON DRAMATURGISTA y/o DRAMATURGO (autor del texto final), DIRECTOR DE PUESTA EN ESCENA, PRODUCTOR Y TODO EL EQUIPO DE DISEÑO Y EL RESTO DEL ÁREA ARTÍSTICA. FIJACIÓN DE CRITERIOS PARA REALIZACIÓN. Considero que estos primeros ensayos son necesarios para comprobar si las ideas base de las propuestas formales –y aquí incluyo también las texturas interpretativas– están en consonancia con las ideas de la propuesta dramatúrgica. Estos ensayos son previos al inicio del periodo de producción de la escenografía y del vestuario, y a los que acude todo el equipo y se clarifican objetivos y líneas estéticas. Su duración estará prevista por Producción de acuerdo con el Director de Puesta



en Escena. Se tendrán en cuenta los elementos plásticos (elementos de sustitución: escenografía, *atrezzo*, vestuario, proyecciones, iluminación, etc.) a aportar a estos ensayos, como elementos que faciliten el ensayo en las mejores condiciones.

Después de esos ensayos preliminares de comprobación se procede a la redacción de todos los PROYECTOS DE EJECUCIÓN Y AL CALENDARIO DE PRODUCCIÓN, INCLUYENDO LOS ENSAYOS DEFINITIVOS. A lo largo de todo este desarrollo del PROYECTO ESCÉNICO se debe iniciar la primera fase del *making off*, que nos permita poder transmitir nuestra experiencia, tanto en el proyecto teatral documentado, como con las imágenes de su proceso.

Fase de ejecución final

La fase de Ejecución Escénica tendrá los siguientes pasos:

1. LOS PROYECTOS DE EJECUCIÓN. REUNIÓN PRELIMINAR CON EL DIRECTOR TÉCNICO Y EL PRODUCTOR. Para a iniciar este proceso, cada diseñador realizará una presentación detallada de su proyecto mediante los documentos necesarios (dibujos, planos, esquemas, bocetos, maquetas físicas o virtuales, muestras de telas, etc.), que permitan un análisis exhaustivo de sus elementos estéticos, técnicos, constructivos, de montaje, manipulación escénica, despiece, transporte, desmontaje y almacenamiento.

A continuación tendrá lugar una puesta en común de todos los proyectos mediante debate y concreción de los objetivos específicos de cada uno de ellos a la búsqueda de la deseada unidad de criterios. Para ello existirán las sesiones necesarias, organizadas y previstas por PRODUCCIÓN.



2. FINALIZACIÓN DE LOS PROYECTOS DE EJECUCIÓN. REUNIÓN DE CONTROL CON EL DIRECTOR TÉCNICO Y EL PRODUCTOR. Cada diseñador procede ahora a la redacción definitiva de su proyecto de acuerdo con las conclusiones alcanzadas en la reunión preliminar. Con este material, la Productora puede proceder a la redacción del proyecto definitivo, que será suma de todos los proyectos aportados por los diferentes diseñadores y donde quedará claramente definida la PLÁSTICA DEL ESPECTÁCULO, así como los materiales y elementos constructivos a realizar.

En este punto, se puede proceder a la PLANIFICACIÓN DE LA REALIZACIÓN, búsqueda de realizadores/constructores, petición de presupuestos, encargos a constructores/realizadores y a la planificación de las diferentes entregas.

3. REALIZACIÓN/CONSTRUCCIÓN DE LOS ELEMENTOS. «Del papel al taller». El proceso de construcción o realización de los diversos elementos va a aportar nuevas complejidades al proceso. Una vez cerrado el proyecto de ejecución, deberá transcurrir un determinado tiempo hasta su terminación; búsqueda del taller o realizador más conveniente, redacción, negociación y aceptación del correspondiente presupuesto, ejecución y entrega, como hemos visto. Pero mientras tanto, los ensayos continúan desarrollándose y es inevitable que demanden cambios en lo planificado. Esta circunstancia exige un especial entrenamiento, flexibilidad y coordinación entre los miembros del equipo a fin de atender esas modificaciones. En este punto conviene no olvidar una realidad bien conocida por repetida. En los ensayos, los intérpretes necesitan emplear los conocidos «elementos de sustitución», tanto escenográficos, como de utilería, vestuario, etc., circunstancia que suele tener como consecuencia que el intérprete se familiarice con su uso, sufriendo una suerte de rechazo o incomodidad con la llegada



del elemento definitivo, lo que provoca situaciones indeseables. Por tanto, la elección del elemento de sustitución no es baladí por cuanto adquiere muchas posibilidades de convertirse en elemento definitivo, perturbando la limpieza del proceso de realización de los materiales diseñados.

Los constructores/realizadores generalmente serán diversos, a menos que todo el proceso se lleve a cabo en el seno de la compañía productora, circunstancia poco habitual. Por tanto, una vez más se hace exigible un ejercicio de coordinación. Por bien definido que esté cada uno de los proyectos de ejecución, la realidad de los materiales, la aplicación de texturas, los colores, etc. sufren inevitables variaciones sobre lo planificado, circunstancia que de nuevo hay que coordinar estrechamente entre los diferentes talleres o realizadores de los elementos escenográficos, de vestuario, *atrezzo*, etc.

4. IMPLANTACIÓN DE LOS ELEMENTOS EN EL ESCENARIO.

La llegada del material definitivo (escenografía, utilería o vestuario) provoca en el equipo de intérpretes una especial sensibilidad. Generalmente llevarán tiempo construyendo sus personajes y familiarizándose con un ámbito que va a sufrir una fuerte transformación. No es habitual trabajar con elementos de sustitución muy acabados por razones evidentes de coste y otras, ni que todo el material escenográfico, de utilería y vestuario esté disponible al comienzo de los ensayos, si bien es deseable que el tiempo transcurrido entre el trabajo con elementos de sustitución y el material definitivo se reduzca al mínimo.

La implantación de los elementos en el escenario requiere de nuevo una buena planificación y el concurso de profesionales entrenados. Todo lo visto hasta este momento habían sido dibujos, maquetas, bocetos o figurines. El encuentro de los diferentes



elementos, ahora sí definitivos, va a exigir una nueva coordinación de los autores de los diseños. Es necesario contar en el momento con un buen equipo propio de DIRECCIÓN TÉCNICA y maquinaria para recepcionar el proyecto. En muchos casos, los diferentes constructores/realizadores procederán a la entrega de su material, y una vez obtenido el visto bueno, concluirá aquí su relación con la compañía/productora. A partir de ahora el juguete es de la productora y debe hacerse con él, desentrañar su funcionamiento, maximizar sus posibilidades y optimizar sus recursos al servicio del objetivo general del espectáculo.

La tarea de los diseñadores/autores del proyecto puede concluir el día del ensayo general o acompañar la vida del proyecto con las modificaciones que seguro exigirá a partir del encuentro con el público o la adaptación a espacios diferentes, por ejemplo. Un espectáculo puede demandar modificaciones o adaptaciones que en ningún caso deben traicionar la idea original. A tal fin, es conveniente remarcar la importancia de los documentos elaborados durante el proceso de diseño porque en cualquier momento deberemos remitirnos a ellos para afrontar adecuadamente las modificaciones o adaptaciones.

Es frecuente en nuestro ámbito de producción la escasa aportación de estos materiales, resolviéndose algunos de los pasos del proceso sin más referente que una conversación entre el Director de escena o el productor y alguno de los diseñadores, sin la necesaria coordinación. Este fenómeno, más frecuente de lo deseado, trabajará a la larga en el sentido opuesto al que proponemos, diluyéndose con el tiempo las razones profundas de las elecciones y contribuyendo a la disonancia entre los distintos elementos que conforman la plástica escénica.



5. ENSAYOS EN EL ESCENARIO. Con todos los elementos del espectáculo terminados y en el escenario, incluso las luces colocadas, vendrán los ENSAYOS, que no tienen por qué ser muy dilatados y numerosos. Suficientes. Es el trabajo previo el que da seguridad a todos. La cuestión de los distintos tiempos de la puesta en escena es analizada en el siguiente texto de Peter Brook [1973: 144-145]:

En la representación, la relación es actor-tema-público. En los ensayos es actor-tema-dirección. La primera relación es director-tema-escenógrafo. A veces en los ensayos la escenografía y los trajes evolucionan al mismo tiempo que el resto de la interpretación, pero a menudo y debido a consideraciones de tipo práctico obligan al escenógrafo a tener dispuesto y decidido su trabajo antes del primer ensayo [...] Lo más importante en la colaboración con un escenógrafo es la afinidad del tiempo teatral.

Los ensayos en el escenario serán la última oportunidad de empastar todo lo realizado hasta el momento, de comprobar lo adecuado de nuestras propuestas, de poner en juego y en común todo el dispositivo. Los materiales diseñados van a sufrir una prueba de fuerza definitiva, ya no serán solo objetos estéticos más o menos felices, técnicamente bien resueltos o cómodos de usar por los intérpretes, ahora se les va a exigir que se conviertan en signo, que jueguen coordinadamente unos con otros, que trabajen en equipo al servicio de un objetivo común.

6. ENSAYOS TÉCNICOS. Toca poner todo el dispositivo en juego, comprobar el adecuado funcionamiento de todo lo planificado, engrasar el mecanismo vivo que hemos venido construyendo, confrontar las diferentes realizaciones ahora en un juego unitario.

Los ensayos técnicos permitirán a todo el equipo comprobar que lo diseñado, al encuentro con lo aportado por los otros, no solo no sufre merma, sino que alcanza su auténtica expresión. La



experiencia de construir un solo todo con la participación de muchos es tan difícil de culminar como fascinante de intentar. El trabajo en equipo debe alcanzar ahora su máxima expresión, cuando las aportaciones se diluyan unas en otras desdibujando sus costuras y ofreciendo al espectador UNA SOLA PROPUESTA.

7. ENSAYOS GENERALES. El momento definitivo se acerca, los ensayos generales nos permitirán ajustar los mecanismos para que todo el equipo de realización quede engrasado.
8. PREESTRENOS CON PÚBLICO. Y, por último, confrontar con el público lo realizado. Sin este encuentro, lo llevado a cabo no tiene el menor sentido. Ahora sí podremos comprobar si nuestra propuesta funciona, emociona, interesa o no. Habrá lugar a pequeñas modificaciones, pero la propuesta está, debería estar, terminada.

En este momento, echando la vista atrás, se hace evidente la importancia de todo lo dicho hasta aquí. Una buena planificación del proceso, coordinación, más coordinación, y más coordinación, permitirán tener unas razonables expectativas de éxito, no garantía, sino razonables expectativas. Un equipo entrenado, un lenguaje común, una buena planificación, materiales y documentos intercambiables y desentrañables por todos los miembros, solo pueden garantizar que estamos llevando a cabo una buena práctica profesional, el éxito depende de más cosas, pero convocarlo está en nuestras manos.

Siempre hay cuestiones que aparecen, propias de los ensayos. Pero las dudas se resuelven sin dificultad porque existen criterios de referencia claros para todos. Los ensayos generales y preestrenos con público terminarán por decirnos si hemos estado acertados en nuestra tarea. Por eso son tan importantes los pasos previos en el terreno dramático y la



confianza en la capacitación de cada uno de los miembros del equipo por parte de todos ellos. Una vez más es importante recordar que el territorio común es el dramaturgico. Todos los creativos participantes en un espectáculo teatral, desde los actores al iluminador, pasando por el director de puesta en escena y el escenógrafo, deben hablar un mismo idioma: La dramaturgia.

Anexo

Los talleres de realización

Es tan importante, tan determinante el tema, que este año la Cuatrienal de Escenografía de Praga le dedica toda su atención. Bajo el sugerente epígrafe de «Después del diseño» se presentarán los trabajos de una serie de talleres especializados en la construcción de escenografía, utilería y vestuario, considerándolos parte esencial del proceso creativo.

La construcción especializada de los elementos teatrales comporta toda una serie de exigencias que es imprescindible tener en cuenta ya desde el diseño de la producción. Las expectativas de distribución del espectáculo, las necesidades de movilidad, transporte, montaje y desmontaje pueden determinar el éxito o el fracaso de la producción.

Cuanto más nos alejamos del origen, cuantos más especialistas intervienen en el proceso, más aumenta la exigencia del control necesario para mantener la fidelidad al proyecto. La fluida comunicación entre los intervinientes, la experiencia continuada, el conocimiento mutuo de la manera de hacer, aumenta las posibilidades de llevar a cabo una realización correcta.

Ello hace necesario el concurso de los profesionales adecuados, tanto en el seno de la compañía/productora como la acertada elección de los colaboradores externos. En nuestro entorno más cercano existen algunas compañías con una estructura bastante completa (es el caso de Atalaya) que pretenden incluso la realización propia del mayor número de elementos posible y no solo por una cuestión práctica, sino también artística, ya que el



diseño de los materiales se integra en el proceso de creación del espectáculo. En este caso, el fenómeno mencionado de la dificultad que comporta el uso de accesorios de sustitución se minimiza, pues los materiales van evolucionando en paralelo a lo experimentado en la sala de ensayos.

Lo más frecuente, no obstante, es el encargo a talleres externos de los materiales diseñados por escenógrafos y vestuaristas. Y aquí surge la complejidad. Existen muy pocos talleres especializados en la construcción, que conozcan el medio y sus exigencias. Las necesidades constructivas específicas de unos elementos que deben ser montados, desmontados y transportados una y otra vez con el menor deterioro y el menor coste posible. El uso de materiales variados que den en cada caso la respuesta adecuada, que contemplen las exigencias de seguridad, las prescripciones técnicas, etc.

El conocimiento por parte del taller del hecho teatral y sus necesidades es imprescindible para encontrar la interlocución productiva necesaria. El taller debe dominar las diferentes especialidades: carpintería de madera y metálica, texturizados y pinturas diversas, telas, plásticos, vinilos, metacrilatos, etc. y todo ello adaptado a las exigencias de la práctica teatral, mediante el conocimiento de los medios técnicos integrados en la sala de exhibición: poleas, carras, rieles, etc.

Empresas de producción de escenografía y vestuario

Existe una nueva alternativa emergente a estas realidades, la empresa especializada en la producción de escenografías o vestuario. El modelo vendría a ser una empresa formada por profesionales diversos y conectados con los talleres necesarios para resolver un amplio abanico de exigencias. Puede integrar el diseño o no, dependiendo de la demanda de la productora.

Si incluye el diseño, la oferta es más completa y la coherencia entre lo diseñado y lo realizado tiene bastantes más posibilidades de éxito. Si no lo incluye, pero la empresa dispone de un amplio catálogo de respuestas, también se trabaja en la dirección correcta por cuanto la productora tiene un



solo interlocutor. Es el modelo conocido como «entrega llave en mano». La empresa productora encarga a un solo taller y este asume la responsabilidad de la coordinación de todo el proyecto.

Los audiovisuales y las nuevas tecnologías

Los audiovisuales, y en general la tecnología más diversa, se integran habitualmente en las producciones actuales, con lo que se incorpora una nueva complejidad. Cada medio tiene, en principio, su propio lenguaje y formato (cine, TV, pantalla de ordenador), lenguaje que al incorporarse al formato escénico debe ser contemplado con una nueva perspectiva, cosa que no siempre ocurre.

Lo ideal es que el creativo correspondiente se integre en el equipo de diseño desde el principio, pero a esta exigencia hay que sumar la necesidad de que este nuevo elemento, como todos los demás, se familiarice con el lenguaje dramático propio del hecho teatral/escénico. Es frecuente la integración de materiales audiovisuales desarrollados al margen del diseño general, como añadidos que de manera natural pretenden integrarse en un organismo que fácilmente los rechazará. La situación es similar a la muchas veces experimentada (no siempre con éxito) integración al diseño escenográfico de magníficos plásticos, ajenos al proceso creativo multidisciplinar que venimos analizando. La inclusión de cualquier tipo de material expresivo en la narrativa del espectáculo debe estar integrada en el proceso total, sometida como el resto de los materiales (escenografía, luz, vestuario, etc.), al mismo referente dramático y teniendo muy en cuenta el formato específico que comporta el rectángulo escénico, diferente al lienzo o a la pantalla de cine o televisión.



BIBLIOGRAFÍA

BRECHT. B., *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 1973. Barcelona, Ediciones Península, 1973.

CRAIG, E. G., *De l'art du théâtre*, Paris, O.Lieutier, 1942.

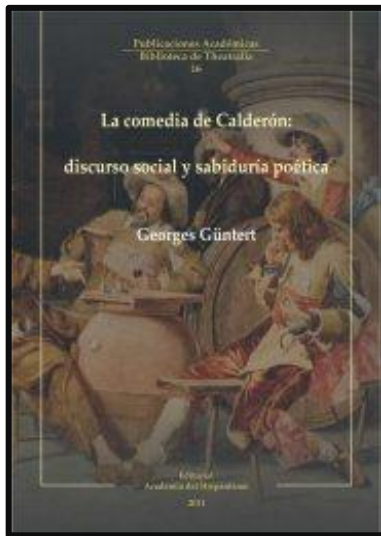


En primera fila

Front row

En première file

**Georges Güntert, *La comedia de Calderón:
discurso social y sabiduría poética***



Georges Güntert, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Academia del Hispanismo (Biblioteca de Theatralia, 16), 2011, 240 páginas. (ISBN: 978-84-96915-93-0)

A. Robert Lauer
The University of Oklahoma
arlauer@ou.edu

Este libro es el segundo volumen de la Biblioteca de Autor dedicada al insigne hispanista y romanista suizo Georges Güntert, recientemente jubilado de la prestigiosa Universidad de Zurich. El primero, de 2007, es un estudio monográfico sobre la obra narrativa de Cervantes, especialmente la *Galatea*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. El segundo, el cual nos ocupa ahora, consta de 12 ensayos, dos de ellos inéditos: el IX, dedicado a la tragedia *Amar después de la muerte*, y el XII, sobre la comedia de capa y espada, con particular análisis de *La dama duende*. Siete estudios, publicados entre 1982 y 2011, versan sobre seis de las obras maestras de Calderón: *El príncipe constante* (II), *La vida es sueño* (VII, VIII), *El alcalde de Zalamea* (IV), *El sitio de Bredá* (III), *La hija del aire* (X) y *El pintor de su deshonra* (VI). Tres artículos adicionales analizan el pensamiento

religioso y la reflexión estética en el teatro calderoniano (I), el gracioso en Calderón (V) y el controvertido código del honor (XI).

El primer capítulo sirve como preámbulo para el resto del libro. Aquí, el Prof. Güntert explica que la religiosidad en Calderón expresa simultáneamente escepticismo y confianza [23]. Sin embargo, el énfasis de este libro es en el conflicto de valores sociales y particulares, o ‘permanentes’ y ‘efímeros’, como prefiere llamarlos el autor [29]. Este conflicto entre valores o ‘bienes espirituales’ y ‘corporales’ le permite al escritor analizar una obra como *El príncipe constante* desde otra perspectiva que no sea estrictamente religiosa o sectaria. Esta terminología más amplia y abstracta permite también aproximarse al conflictivo drama de honor sin caer en problemas sociológicos o histórico-culturales de la época. A la vez, el Dr. Güntert asocia el uso de figuras retóricas altamente ingeniosas y complejas, como la correlación o *Summationschema*, con dramas que enfatizan valores universales o permanentes, como se ve en *La vida es sueño* o *El médico de su honra*, mientras que su ausencia se nota en obras ‘caseras’, como la comedia urbana de capa y espada, donde reina lo privado, lo particular y, diríamos acaso, lo frívolo. Estas son valiosas observaciones generales que permiten al lector aproximarse a los textos calderonianos desde una perspectiva crítica, retórica y estética.

De infinito valor en este libro es también la valorización de la recepción crítica alemana (e italiana) respecto al teatro calderoniano, recepción que no siempre se incluye en estudios hispánicos sobre Calderón, a pesar de la fuerte tradición alemana (e italiana) sobre literatura española, sobre todo calderoniana. Esta valorización se nota particularmente en los estudios sobre *El príncipe constante*, obra que cuenta también con una importante recepción crítica polaca, y *La hija del aire*. Asimismo, altamente original es el análisis de obras como *El sitio de Bredá*, comparada con la *Numancia* de Cervantes; *Amar después de la muerte*, examinada desde la visión histórica de don Juan de Austria; y *El pintor de su deshonra*,



inspeccionada desde la perspectiva de la figura del donaire, el ‘gracioso’ Juanete.

Hay, no obstante, algunos asuntos que merecen cierta elucidación. El propio autor indica que en ciertos casos, al volver a redactar varios estudios, lo hace «sin llegar a conclusiones distintas» [21]. A la vez, en otras ocasiones el crítico se ha limitado a retocar y añadir «leves adendas bibliográficas» [21] a ensayos que «[S]e publican íntegramente» [21]. Esta metodología puede ser una virtud en sí, sobre todo en el caso de ensayos tan valiosos como los que integran esta obra. No obstante, el crítico necesariamente se impone límites que impiden, por ejemplo, la revalorización de un asunto, acaso ya resuelto, o la ampliación de un problema, acaso ya avanzado por la crítica subsecuente y no incorporado en este libro. En el caso de *La hija de aire*, por ejemplo, el problema de autoría (si la segunda parte de esta obra es de Calderón o de Antonio Enríquez Gómez) ya ha sido resuelto a favor de Calderón, como el propio crítico Georges Güntert indica. Repasar ese asunto, aunque pueda ser de interés para el neófito, es innecesario para el experto. Respecto a *La vida es sueño*, el problema del supuesto «soldado rebelde» [138] al final de la obra ha sido revalorado recientemente [*Bulletin of Hispanic Studies*, 2000, núm. 77,1, 133-144] y, en efecto, no ha sido resuelto. El remate tan espinoso de esta tragedia puede afectar la recepción postrimera de la obra, el cual, curiosamente, acaso sea tan tenebroso como el principio al cual alude Georges Güntert en su excelente estudio sobre el «hipogrifo violento» [cap. VIII]. Respecto a *El médico de su honra*, amén de los otros dramas de honor conyugal, el problema de percepción de los uxoricidas ha sido puesto en duda por varios críticos. A la vez, estudiosos como Isaac Benabu y Matt D. Stroud, autor éste último de *Fatal Union: A Pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias* (1990), han ampliado nuestra perspectiva sobre estos dificultosos dramas. Se podría hablar de cierta ‘ironía’ en los sangrientos desenlaces de estas obras trágicas. No obstante, negar la verdad ‘parcial’ de los vengadores, que no es simplemente producto de «pasión e



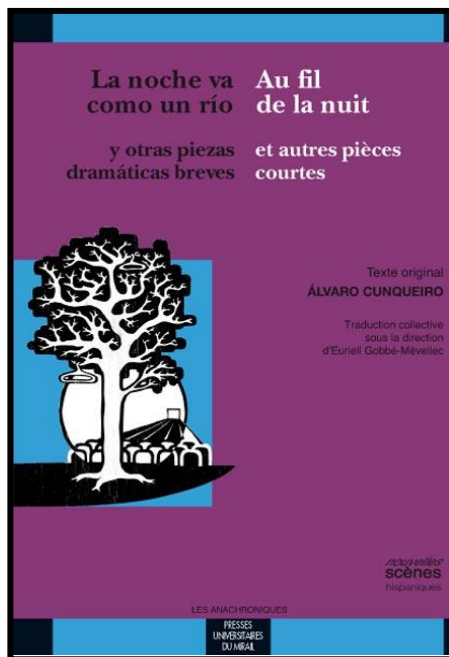
imaginación» [209], o incluso la responsabilidad trágica de las víctimas, resultaría en estimar estas obras como no trágicas sino melodramáticas: o sea, modernas y no barrocas. A menudo nos olvidamos de que en la época áurea estas obras se veían incluso como morales, como el contemporáneo de Calderón, Francisco Antonio de Bances y López-Candamo, las había juzgado en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*.

Estas advertencias, obviamente, no impiden que este libro de Georges Güntert no sea de gran utilidad para los estudiosos del Siglo de Oro. Al contrario. No obstante, la inclusión de una bibliografía acaso menos selecta y más actualizada, así como de una revaloración crítica de ciertos ensayos (aunque fuera simplemente para negar perspectivas que surgieran después del primer momento de redacción), habrían sido de óptimo valor y trascendencia para el lector crítico actual.



**Álvaro Cunqueiro, «La noche va como un río»
y otras piezas dramáticas breves / «Au fil de la nuit» et
autres pièces courtes**

Gabriela Cordone
Université de Lausanne
gabriela.cordone@unil.ch



CUNQUEIRO, Álvaro, «*La noche va como un río*» y otras piezas dramáticas breves / «*Au fil de la nuit*» et autres pièces courtes. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Collection Nouvelles scènes hispaniques, 2011. ISBN 978-2-8107-0143-8

Entre los textos teatrales en castellano traducidos al francés en la colección *Nouvelles scènes hispaniques* –más de treinta títulos en su haber–, el conjunto de piezas de Álvaro Cunqueiro representa, sin duda, un desafío mayor. Sintáctica y morfológicamente intrincados, a menudo herméticos pero siempre profundamente poéticos, los textos de Cunqueiro transitan por espacios oníricos, irreales y plurisignificativos de los que el grupo de traductores –bajo la dirección de Euriell Gobbé-Mévellec– supo dar cuenta, conservando los sutiles matices de los diálogos, sus misterios y sus ambigüedades. La edición de este conjunto de obras –seguramente entre las

menos conocidas de la producción del autor gallego— está acompañada de una brillante introducción a la escritura dramática del teatro cunqueiriano, a cargo de Emilie Lumière. *La noche va como un río* (1961), señala la investigadora, es una de las piezas más representadas de Cunqueiro y formará parte, más tarde, de la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968). La obra concita un punto de encuentro de corrientes estéticas disímiles aunque complementarias, ya que contiene rasgos tanto del cuento folklórico como de tendencias vanguardistas que van de lo fantástico a lo esperpéntico. Humor y amor cortés son el centro de una fábula desfasada del amor puro, únicamente posible en la ficción de la escena.

Palabras de la víspera retoma dos grandes figuras de la España medieval, doña Urraca y su hermano el rey Alfonso, en torno a sus quiméricos amores. Si bien se trata de una pieza, según el autor, en estado de borrador, el texto contiene la majestuosidad del gesto trágico de unos personajes marcados por sus destinos imposibles.

Los textos de esta edición incluyen también *Juan, el buen conspirador*, *Función de Romeo y Julieta*, *famosos enamorados*, *Rogelia en Finisterre* y la desopilante *Escena segunda y vigesimoquinta de la pieza de teatro chino llamada la dama que engañada por un diablo elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo*.

En 1933 Cunqueiro publica una obra brevísima, decididamente moderna, *Juan, el buen conspirador*, una reflexión teatral que no va sin evocar el García Lorca surrealista y que, en todo caso, y en los cortos límites de su brevedad, desbarata las concepciones realistas del teatro. La *Función de Romeo y Julieta* forma parte de la novela más conocida de nuestro autor, *Las crónicas del Sochantre* (1956). El juego metateatral y las referencias intertextuales constituyen el núcleo de esta pieza ambigua, en donde, explica Émilie Lumière, «réalisme, lyrisme et fantastique s'entremêlent, l'ironie glisse doucement vers le tragique, les genres et les niveaux de réalité se confondent». La *Escena segunda y vigesimoquinta...*



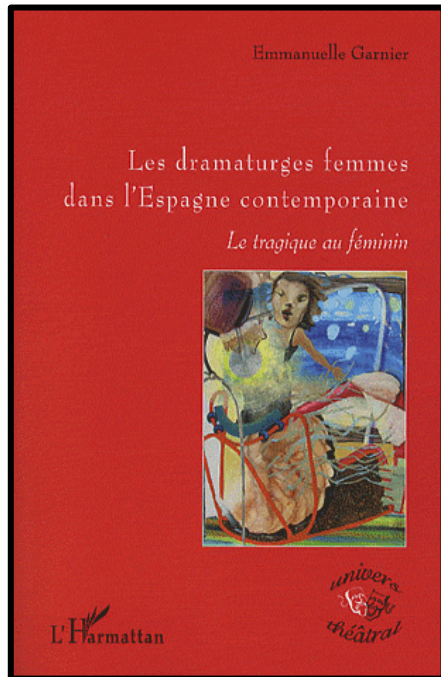
aparece en otra novela de Cunqueiro, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1962). La pieza dramática, grotescamente orientalista, revisita unas figuras chinas improbables y decididamente deformadas en torno a la fidelidad del amor conyugal. La parodia juega una vez más entre los frágiles niveles de realidad y ficción, adentrándose sin ambages en el terreno de la sátira de denuncia.

Finalmente, *Rogelia en Finisterre* (1941) es una «parábola gallega» (É. Lumière) en un contexto de cruda represión social. Centrada en la representación maniqueísta de la mujer, entre la tentación de la carne y la represión de los dogmas, la obra termina con una nota positiva y esperanzada y denuncia, al mismo tiempo, la opresión social. Para Émilie Lumière, la obra «est à interpréter comme une critique du dogmatisme religieux régnant dans l'Espagne d'après-guerre», publicada, sin embargo, en una revista falangista.

En definitiva, la selección de obras presentadas en este volumen permite acercarse a la polifacética y originalísima producción dramática de Álvaro Cunqueiro, (re)descubrir una riquísima variedad estética de textos y dar a conocer al público francófono uno de los pilares de las letras gallegas del siglo XX.



Emmanuelle Garnier, *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*



Emmanuelle Garnier, *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*, Paris: L'Harmattan, collection : Univers théâtral, 2011. 301 pp.

Gabriela Cordone
Université de Lausanne
gabriela.cordone@unil.ch

Especialista del teatro español contemporáneo, Emmanuelle Garnier, docente e investigadora de la Université de Toulouse-Le Mirail, publica un estudio profundo y completo de la dramaturgia femenina española contemporánea desde un punto de vista singular y novedoso: su inserción dentro de la ética posmoderna a través de *lo trágico*.

Situándose en la línea de trabajos que rehabilitan la escritura dramática femenina, Garnier se aboca al análisis de las diferentes orientaciones estéticas, filosóficas y temáticas de autoras ineludibles de la escena de hoy, tales como Gracia Morales, Itziar Pascual, Angélica Liddell,

Lluïsa Cunillé, Beth Escudé y Yolanda Pallín. El corpus textual –que comienza a partir de los años 90– incluye tanto obras en castellano como en catalán.

El estudio hace hincapié en las opciones de *lo trágico* asumido por las autoras españolas contemporáneas en el marco de la posmodernidad. En una introducción bien documentada, Garnier asienta los principales conceptos en juego de la tendencia estética posmoderna con respecto a las particularidades del teatro actual. La noción de *tragedia* y de *lo trágico* encuadran, pues, la reflexión acerca del enigma contemporáneo de un teatro «sin héroes, sin intriga y sin desenlace». En efecto, la autora parte de una constatación: la presencia, en la dramaturgia femenina actual, de una forma de *lo trágico* que no se condice la *tragedia* como género teatral.

Articulado en tres grandes capítulos, la primera parte («Le tragique de l'affrontement») se concentra en aquellas situaciones dramáticas basadas en principios opuestos. El eterno conflicto del género y el del individuo vs. sociedad adquiere, en la dramaturgia femenina, una forma social, ideológica y de memoria. Los enfrentamientos planteados, sin embargo, se desplazan al interior de la conciencia femenina, generando así conflictos capaces de solución. En este sentido, Garnier habla de una «dramaturgie du décentrement», dramaturgia que recurre más al registro didáctico que al aporístico de la tragedia. El teatro se convierte así no ya en un lugar donde purgar las pasiones individuales –la función catártica de la tragedia–, sino en una carga que el individuo debe asumir en su vida real.

La segunda parte del estudio («Le tragique existentiel») pone de relieve el aspecto existencial de las confrontaciones. A través de la conciencia individual de los personajes femeninos se manifiesta *la potencia trascendental* por antonomasia, es decir, la muerte. Los temas convergen, explica la autora, hacia la toma de conciencia de la desilusión y del desasosiego de la existencia. La trascendencia, explorada por los varones –con su propio lenguaje–, adquiere un nuevo género. La cuestión del *ser*, en las piezas estudiadas por Emmanuelle Garnier, está enraizada en el tiempo y



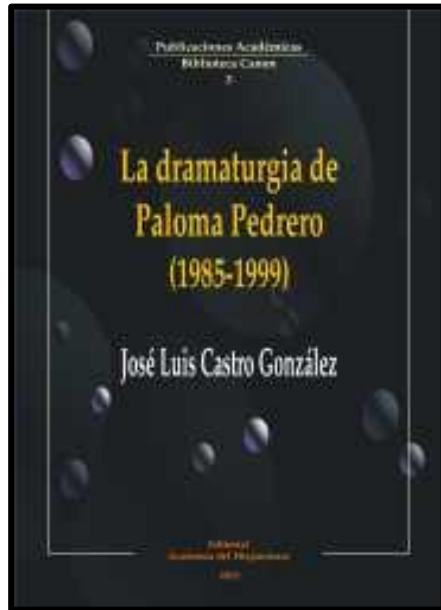
en la acción presente. Hasta ahora, las reflexiones feministas había transitado el terreno de la urgencia social y política. Las dramaturgas integran en sus creaciones, a partir de los años noventa, la experiencia del absurdo y de la intrascendencia del ser. No obstante, asumiendo el vacío existencial, las dramaturgas ofrecen al espectador, de manera sutil, una pista que, sin salvarlo del sinsentido, lo hace más humano.

La dimensión metafísica de la tragedia femenina contemporánea se declina, en la tercera parte del ensayo, en el tratamiento del personaje, la organización de la ficción y la naturaleza del enunciado dramático. El balance del estudio pormenorizado de todos estos componentes dramáticos revela el malestar existencial que, lejos de resultar improductivos, proporcionan una nueva manera de posicionarse ante la realidad.

Ilustrado con numerosos y pertinentes ejemplos, esta publicación está disponible, de momento, en francés, pero esperamos poder contar, en poco tiempo, con una traducción al castellano. Por la calidad y la novedad de su propuesta, la claridad y el resultado de sus conclusiones, estamos, creo, ante un instrumento imprescindible para el estudio de la dramaturgia femenina del siglo XXI.



José Luis Castro González, *La dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*



José Luis Castro González, *La dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011. (ISBN: 978-84-15175-10-0)

Laetia Rovecchio Antón
Universidad de Barcelona
laetia.rovecchio@gmail.com

Este libro de José Luis Castro González, titulado *La dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*, forma parte de la tesis doctoral del investigador y fue premiado por la Academia del Hispanismo. En él, como su título indica, el estudioso se adentra en el análisis minucioso y detallado de las obras dramáticas que configuran el primer período creativo de Paloma Pedrero. Cabe señalar que desde su primer estreno, en 1985, con el espectáculo *La llamada de Lauren*, la dramaturgia fue consagrada no solo en los escenarios españoles, sino también internacionales. Según el

investigador, el objetivo principal de Pedrero a la hora de escribir «es reflexionar sobre el dolor que se acumula en el interior de cada una de las personas, con el fin de invitar al espectador a adentrarse en el sufrimiento que el ser humano puede sentir». (p. 8)

A lo largo de las páginas del libro, José Luis Castro González analiza trece obras escritas por Pedrero, sin entrar en las incursiones de la dramaturga en el teatro infantil. En este sentido, el eje de su estudio se divide en tres bloques temáticos diferentes, que permiten una mejor contextualización de la evolución dramática de la autora. En la primera parte, «Teatro poético: reconocimiento de una escritura personal», el investigador se detiene en el análisis de las cinco primeras piezas teatrales de Pedrero: *La llamada de Lauren* (1984), *Resguardo personal* (1986), *El color de agosto* (1988) –estas tres formarían parte, según el estudioso, de lo que denomina los dramas existenciales crueles en los que la dramaturga enfatiza la lucha encarnizada de dos personajes–, *Invierno de luna alegre* (1989) –Premio Tirso de Molina– y algunas de las piezas que configuran *Noches de amor efímero* (1990-1999).

En la segunda parte, «Teatro breve y del recuerdo», José Luis Castro González estudia *Invierno de luna alegre* junto a *Las noches de amor efímero* y *Una estrella* (1998) –la única obra autobiográfica de la autora hasta la fecha–. En estas tres obras, que el investigador denomina dramas existenciales cotidianos, destaca una mezcla de comicidad y tensión.

Por último, en la tercera parte, «Teatro en tres fórmulas diversas», el autor se centra en el análisis del drama rural *Besos de lobo* (1991) –que formaría también parte de los denominados dramas existenciales cotidianos–, de la comedia de enredo *Locas de amar* (1996) –que el investigador califica de comedia cotidiana– y *Cachorros de negro mirar* (1999) –una tragedia cotidiana que se caracteriza por ser la primera obra que acaba con la muerte de un personaje al final–.

A través de este recorrido dramático, José Luis Castro González ahonda en la evolución de la dramaturgia de Pedrero. Para ello, pone de



manifiesto la preferencia de la dramaturga por escribir obras protagonizadas por dos personajes, ya que permiten presentar personalidades en conflicto en búsqueda de su identidad personal. Así pues, la escritora se inscribe en el realismo social comprometido. Un realismo que el investigador tilda de íntimo, puesto que la realidad se ve transformada bajo la mirada subjetiva del yo y de sus sentimientos para desatar el conflicto interno del individuo en este intento de búsqueda de su verdadero ser. En este sentido, la dramaturgia de Pedrero mantiene grandes puntos de confluencia con la de Lorca, ya que, como subraya Castro González, ambos otorgan especial interés por las fuerzas primitivas atrapadas en espacios cerrados. De manera que, siguiendo los preceptos de Artaud, para Pedrero el teatro es «condensación y crisis». De ahí que la presencia de la metateatralidad en las piezas de la dramaturga tenga un papel sumamente importante en esta búsqueda de la identidad de las personas.

Sin lugar a duda, el libro de José Luis Castro González configura un eslabón fundamental en el estudio del teatro de Paloma Pedrero, convirtiéndose en bibliografía imprescindible para cualquier estudioso de la materia.



***La desvergüenza en la comedia española,
XXXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro***

M^a del Mar Corté
Universidad de Barcelona
marcortes@ub.edu

En los versos de *El Burlador de Sevilla* «¡La desvergüenza de España/se ha hecho caballería!» se inspiraba la temática de las XXXIV *Jornadas de Teatro Clásico*, celebradas los días 5, 6 y 7 de julio en el Palacio de Valdeparaíso de Almagro, y en las que, un año más, se reunieron académicos, estudiosos del mundo de la escena, actores, filólogos y alumnos universitarios.



Palacio de Valdeparaíso

Como era de esperar, la organización fue inmejorable y se supo combinar el rigor académico de las interesantes ponencias y comunicaciones con la relación cordial, el ambiente distendido y el entretenimiento de las representaciones teatrales. Podemos recordar las palabras que Felipe Pedraza, codirector de las *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* junto a Rafael González, pronunció en la sesión de clausura cuando caracterizó las Jornadas como «foro académico teatral y de amistad».

La vicerrectora del Campus de Ciudad Real y Cooperación Cultural, Mairena Martín, fue la encargada de inaugurar las XXXIV *Jornadas*, cuyas sesiones, como se proponía en el programa, giraron en torno al tratamiento y la puesta en escena de recursos, temas y motivos que surgen en la comedia áurea (y que, en ocasiones, podemos hallar en otros géneros) que: parodian los ideales caballerescos, presentan la desvergüenza cómica con actitudes descaradas y ofrecen diálogos ambiguos que son expuestos por personajes que traman enredos y engaños diversos, para divertirse y/o conseguir lo que se proponen.



Inauguración de las XXXIV Jornadas



La amena e interesante conferencia que abrió con entusiasmo las Jornadas fue pronunciada por Rosa Navarro Durán y se presentaba con el título: «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte». La profesora de la Universidad de Barcelona destacó el comportamiento astuto y apicarado de algunos personajes femeninos que protagonizan las comedias de Lope de Vega. Son mujeres que juegan con comportamientos aparentemente poco aceptados en la moral oficial de la época y que traman artimañas que recuerdan las que surgen en los cuentos medievales, las novelas breves y los relatos de corte picaresco. Se trata de una literatura que remite a la concepción aristotélica de 'comedia', en la que debían aparecer personajes realistas y de los bajos fondos (pícaros, mendigos, rufianes, prostitutas). En el caso de las comedias de enredo, el espectador asiste al desarrollo de una serie de acciones y recursos variados que observa tomando distancia y espera que, al final, el bien triunfe sobre el caos, como en la obra *El anzuelo de Fenisa* donde la astuta cortesana es, finalmente, engañada por el comerciante valenciano que quería burlar.



Rosa Navarro Durán y Rafael González Cañal

Precisamente, las dos representaciones teatrales que se propusieron para ver la noche de los días 7 y 8 fueron claro ejemplo



de las tretas y argucias de personajes femeninos dispuestos a lindar la ortodoxia social y moral para conseguir casarse con el galán que aman. En el Hospital de San Juan pudimos ver la representación de la comedia palatina *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, dirigida por Eduardo Vasco, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; y en la Antigua Universidad Renacentista, *Todo es enredos amor*, de Diego Figueroa y Córdoba, dirigida por Álvaro Lavín, de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Al día siguiente de las respectivas representaciones, los asistentes a las Jornadas pudieron debatir con los directores y algunos actores la puesta en escena de las dos comedias. En el caso de la comedia lopesca, hubo quien consideró excesivamente ridiculizante la caracterización cómica de los dos pretendientes de Diana y, en cambio, el público fue unánime al ponderar las actuaciones de Joaquín Notario, en su papel de Tristán, y el de Eva Rufo, en el de la enamorada Diana. Además, se recordó la elegancia y el colorido del vestuario. Por otra parte, el director de la comedia de enredo de Diego Figueroa defendió su intención de contemporizar la obra (de la que no se tiene constancia de representaciones anteriores) y, por eso, se añadieron al reparto tres carpinteros, que actuaban como contrapunto cómico y entorpecían las intenciones de la ingeniosa Elena. Algunos de los presentes en el coloquio valoraron la agilidad y frescura en la puesta de escena así como también la búsqueda del público confidente en los apartes.





Coloquio con la CNTC

Además de poder vivir el teatro en directo, pudimos participar de una visita comentada al famoso corral de comedias de Almagro, que permite imaginarse cómo serían las representaciones en siglos anteriores donde llegaron a convivir personas y animales (ya que se nos explicó que la parte inferior del escenario había sido utilizada en ocasiones para guardar caballos y mulas). En ese espléndido espacio, se presentó el interesante libro *El Madrid de Lope*, publicado por Edaf, y se regaló a cada uno de los asistentes un ejemplar de la edición realizada por el especialista en teatro áureo Felipe Pedraza, y publicado por la citada editorial, de los dos dramas de Lope de Vega *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*.



Además, el contacto con el mundo de los libros se mantuvo a lo largo de los tres días porque en el patio del palacio de Valdeparaíso se



expusieron ediciones de obras clásicas y publicaciones de estudios críticos literarios.



Purificació García Mascarell

La relación entre texto y representación fue el fundamento de tres interesantes comunicaciones. Purificación García Mascarell, en «La desvergüenza de los clásicos en escena: los montajes de la CNTC», mostró y comentó diversas adaptaciones de escenas y acciones `desvergonzadas' de obras clásicas realizadas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla, en su analítica comunicación «La desvergonzada escenificación de la desvergüenza en las representaciones contemporáneas», precisó que la desvergüenza en el teatro áureo sería entendida como el envés de lo adecuado e ideal y, por ello, las representaciones actuales vinculan las acciones desvergonzadas, más o menos «amables», con: la burla, el engaño, la desenvoltura sexual, la cobardía, la irreverencia y la desobediencia.

En relación con la `desvergüenza' escenificada, la profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Yolanda Mancebo, en su comunicación «Desnudos honorables en la comedia: el caso de *Las famosas asturianas* de Lope de Vega», habló de los comportamientos





`desvergonzados' relacionados con el desnudo de las mujeres del teatro clásico, y planteó la cuestión de ¿cuál sería el umbral de tolerancia? Mencionó a las mujeres varoniles que cambiaban sus ropajes por las de hombre; también habló de las mujeres que se desvestían para bañarse y de las mujeres cuyos desnudos poco decorosos respondían a un acto de rebeldía. Preciso que, en un estudio en profundidad del tema del desnudo en el teatro clásico, deberían considerarse las diferencias en la recepción de los desnudos de hombres y de mujeres y, además, las distinciones en su empleo en la diversidad de géneros dramáticos.

En torno a los límites que la moral oficial del siglo XVII podía imponer al teatro áureo, el profesor de la Universidad de Valladolid Héctor Urzáiz, con la comunicación «Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico», planteó la cuestión de qué es lo que los dramaturgos podían llevar a escena sin ser censurados y analizó casos en los que la Inquisición quiso poner límites a la comedia aurisecular. Precisamente, Edith Marta Villarino, de la Universidad de Mar de Plata, en su comunicación «La desvergüenza como desmesura en dos comedias de Lope de Vega», planteó atinadamente qué es lo que podrían considerar como `desvergüenza' los dramaturgos y espectadores del siglo XVII.



El profesor José Roso, de la Universidad de Extremadura, con la comunicación titulada «Descaro y amor en el teatro de Lope», se centró en los tratamientos poco decorosos de ciertas relaciones entre hombres y mujeres que surgen en las piezas de Lope de Vega. El profesor de la Universidad de Huelva Luis Gómez Canseco prefirió hablar de Miguel de Cervantes, en «Discretos desvergonzados: otras tramas en las comedias de Cervantes», y Francisco Florit Durán del dramaturgo Tirso de Molina en «Las damas



Francisco Florit y Felipe B. Pedraza

sin vergüenza en Tirso de Molina». En concreto, el profesor de la Universidad de Murcia se detuvo especialmente en la breve novela *Los tres maridos burlados* que cuenta el personaje de don Melchor en *Cigarrales de Toledo*. Se trata de una novela que presenta a tres bellas y discretas amigas que deciden, en las vísperas de Carnestolendas, burlarse de sus maridos y, para ello, representan con astucia sus engaños, que ponen en evidencia la sustancia teatral de la novela, que conecta con los mecanismos dramáticos de los entremeses y que, a su vez, se relaciona temáticamente con la comedia *El celoso prudente* que a continuación se propone en la miscelánea del autor mercedario.

Las comunicaciones de Laura Mier, «Vergüenza y desvergüenza en la *Comedia Tibalda*» y Miguel Ángel Auladell, «Las armas del ingenio y la desvergüenza: un “plan de batalla” para Lope y Jacinto de Benavente», ampliaron el marco cronológico al tratar el tema de la desvergüenza, que, como había dicho Felipe Pedraza en la sesión inaugural, es una temática «de hoy, de ayer y de siempre» en el



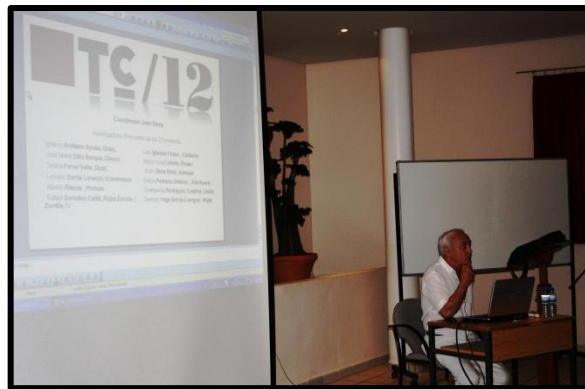
teatro clásico español, que ha sabido adaptarse a los gustos del público. Precisamente, el profesor de la Universidad de Alicante recordó que temas, motivos, personajes (especialmente el de don Juan) fueron retomados por la literatura del siglo XIX y principios del XX. Concretamente, el madrileño Jacinto Benavente fue un prolífico dramaturgo que leyó con interés los clásicos españoles y probablemente, según Dámaso Alonso, tuvo como fuente textual la obra de Lope de Vega, estrenada en 1602, *El caballero de Illescas* para componer *Los intereses creados*, estrenada en 1907. La «farsa guiñolesca» del Premio Nobel presenta en escena al gracioso y maquiavélico Crispín y su señor, el pícaro Leandro enamorado de su «víctima», para poner en evidencia el poder del dinero aunque, al final, parecen vencer los verdaderos y honestos sentimientos. Los dos personajes responden a la pareja amo-criado gracioso de la comedia española y serían un desdoblamiento del personaje lopesco don Juan Tomás.

Héctor Briosó fue el encargado de pronunciar la última comunicación de las Jornadas, el mediodía del jueves 7, que llevaba como título «"Que pecar en lo vedado/ es el patrimonio de Eva": la comedia cínica del XVII». Defendió que las llamadas comedias cónicas (desarrolladas en torno a 1630-1635) presentan un amor alejado de la pureza y la verdad para relacionarse con: la frivolidad, el placer, el juego y los intereses económicos. En opinión del profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, puede decirse que en la comedia cínica aparece cierta liberación y desvergüenza en relación a los temas de honor y a la cortesía y que, además, Rojas Zorrillas es el autor «más próximo a la comedia cínica en estado puro».

En la tarde del miércoles 6, el profesor de la Universidad de Valencia Joan Oleza ofreció una sesión que se desmarcaba de las otras comunicaciones para explicar detalladamente en qué consistía el proyecto TC/12 del que es coordinador. Se trata de un proyecto en el



que colaboran más de 150 investigadores de 49 universidades y es, además, el único proyecto de Humanidades integrado en el marco europeo del CONSOLIDER y significa la internacionalización de la investigación española de excelencia. La importante labor que realizan los integrantes del proyecto está permitiendo recuperar, publicar y estudiar en profundidad textos del teatro clásico español.



Las jornadas finalizaron con un solemne aplauso de gratitud a los colaboradores, participantes y asistentes, y se expresó el deseo de volver a encontrarse el próximo año. Como testimonio y recuerdo nos quedan las actas que se publicarán próximamente.

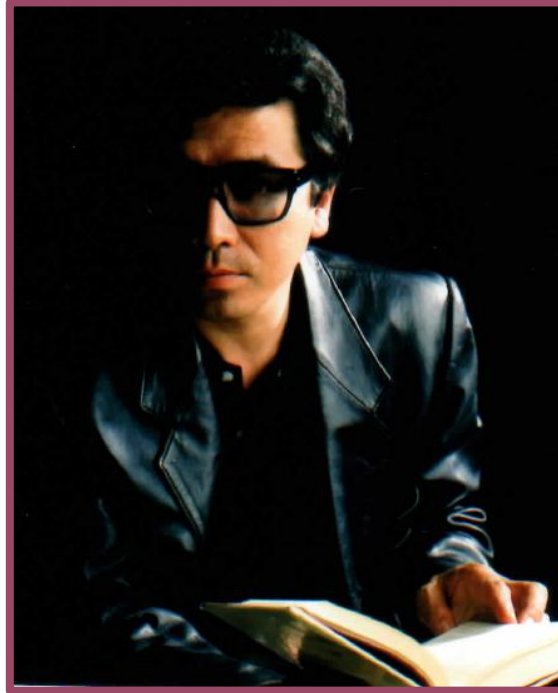


Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Kei Jinguji



Kei Jinguji es el director de la compañía teatral japonesa Ksec-Act, que lleva más de treinta años representando clásicos españoles por escenarios nipones. Desde el año 2002, la compañía Ksec-Act ha sido invitada a teatros de España, así como a participar en diversas ocasiones en algunos de los más prestigiosos festivales de teatro clásico de España.

<http://ksec-act.com/>

Traducción y colaboración de Akihiro Yano

El pasado año se celebró el treinta aniversario de la compañía Ksec-Act, que, desde sus inicios, se han dedicado a representar clásicos españoles. ¿De dónde nace este interés por el teatro español?

Don Quijote de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón son los puntos de partida. En cuanto a la primera obra, considero que la idea del *Don Quijote* fue novedosa; procuraba introducir los libros, es decir, la ficción, en la vida cotidiana, que se nos presenta aburrida, y ejercer sobre ella lo que proponen los textos. Embiste contra los molinos y se topa con su aspa. Lo que hace Don Quijote no está más allá de la realidad. Sin embargo, su idea, su principio del acto, es decir, la fusión entre la ficción y la realidad y la «poetización» de la vida cotidiana son muy novedosas.

La obra calderoniana *La vida es sueño* está relacionada con el concepto propio de Japón: *mujou* (fugacidad). El ser humano interpreta algún papel en el escenario de «este mundo», pero la muerte nos quita los vestidos y nos conduce a todos a un mismo lugar, el cementerio. No es importante la longevidad de la vida, sino la honradez a la hora de interpretar el propio papel.

En *Don Quijote* el protagonista actúa conforme a su locura, y en *La vida es sueño* se ve la vida con la ágil conciencia de sí mismo.

Desde 1980, Ksec-Act ha representado más de una quincena de piezas de dramaturgos españoles: Valle-Inclán, Casona, Arrabal, así como los áureos Cervantes, Lope, Calderón...; pero de entre el listado de autores que han llevado a escena, hay un nombre que se repite a lo largo de los años: Federico García Lorca, de quien Ksec-Act ha representado *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. ¿A qué se debe esta atracción por la dramaturgia lorquiana? ¿Cómo fue su primer contacto con la obra del famoso poeta granadino?

Estaba en cuarto de carrera y tenía veinte dos años cuando encontré los libros de Federico García Lorca. Además, formaba parte de un grupo



teatral y representamos *Don Quijote* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. El tema es el amor sensual, que consiste en el deseo de unirse con otro ser. Mientras el ser humano tenga el cuerpo sexual, sigue teniendo este deseo, ya que el sexo no es solo sinónimo de reproducción. El deseo se da antes y después de ella y solo el otro ser satisface este deseo, mientras que únicamente la muerte lo corta.

El amor sensual y la muerte están siempre presentes en las obras lorquianas. Me encantó el tema de la impotencia que se destaca en *Yerma*, al mismo tiempo que me impresionaron el amor sincero y el gran deseo por la vida.

En el 2002 Ksec-Act viene por primera vez a España y entra por la puerta grande: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con la representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Desde entonces han sido invitados a festivales y teatros de todo el país con diferentes montajes: *Don Quijote*, *Amor de don Perlimplín* (cuyo argumento se amplió con *Ligazón* de Valle-Inclán), *Numancia*, *La Celestina*, *Fuente Ovejuna*; espectáculos que siempre han obtenido una excelente acogida entre el público y han contado con muy buenas críticas. ¿Ocurre lo mismo en su país?, o, como se suele decir, “Nadie es profeta en su tierra”. ¿Observa diferencias entre las apreciaciones del público japonés y el español, llegan de la misma forma a unos y a otros?

La aceptación del público español sobre nuestras representaciones no es idéntica a la del público japonés. Podemos pensar varios motivos, pero aquí solo mencionaré que la aceptación sobre el teatro tiene mucho que ver con el nivel cultural y la calidad cultural.

Desgraciadamente, hoy en día el teatro japonés está dependiendo del gran oportunismo y de los intereses comerciales. En Japón no hay muchas obras teatrales que muestren qué es verdaderamente teatro. Hace mucho tiempo *Yerma* de Víctor García y últimamente la obra de La Fura Dels Baus me han impresionado mucho. Sobre todo la obra de la La Fura, con la que me sentí tan emocionado que, al acabar, no podía levantarme.



El teatro se relaciona profundamente con el interior del ser humano y, a través de esa interiorización, uno conecta con algo sobrehumano, por eso es capaz de traspasar la frontera de los países. En este sentido, creo que el teatro llega tanto al corazón de los españoles como al de los japoneses.

Hay mucho que comentar de las magníficas adaptaciones que ha realizado Yoichi Tajiri, traductor y adaptador de la compañía. La mayoría de sus propuestas universalizan aún más las obras originales, pues reducen el texto a lo imprescindible, a un mínimo hilo argumental, para centrarse y remarcar aquellos pasajes relacionados con las emociones que nos son comunes a todos. Estoy pensando en la soledad que se refleja en *El Quijote*, el honor y la aceptación al fracaso y a la muerte en *Numancia*, la fuerza de la colectividad en *Fuente Ovejuna*. Entiendo que es un proceso de acercamiento de las obras al público, aunque por el camino se pierda gran parte del texto. ¿Es así cómo cree que deben representarse los clásicos hoy en día?, ¿se debe sacrificar el texto para hacer más actual o entendible el mensaje?

El teatro no es literatura. El escritor expresa a través de la escritura, sin embargo, el teatro se cansa de lo que puede expresar a través del texto y siente que hay limitaciones, con lo cual intenta superarlas. Esta es la diferencia entre la literatura y el teatro.

Hay una teoría teatral: convencer al público de la opinión del autor tratando encantarle psicológicamente. Pero yo no lo creo. Para mí el teatro sirve para que el talento de los actores florezca y para alumbrarlos en la estructura del escenario.

En primer lugar, un grupo de actores se concentran en la dirección y después existe un texto y un escenario para acentuar la particularidad de los actores. Creo que el teatro ofrece el espacio donde se descubre la habilidad especial del cuerpo humano. Me parece inapropiado que el autor siempre tenga derecho a interpretar y que la interpretación distinta al original sea considerada errónea. En estos casos hay una respuesta de antemano, lo cual quiere decir que no hay descubrimiento. Me parece una tontería que haya determinada exactitud en la expresión artística, puesto que «el encuentro» es el punto de partida del teatro.



En los montajes referidos, además, se prescinde de personajes secundarios, o de los alegóricos en el caso de *Numancia*, mientras que se incorporan coros a la manera de las tragedias griegas o del teatro clásico japonés, el teatro *noh*, introduciéndose en todas ellas lo que podríamos denominar el personaje de “la colectividad”. ¿Es una forma de hacer que el espectador tome conciencia de que forma parte de un engranaje social? ¿Qué opina de la función social del teatro?

Primero pensamos en diálogo y coros. El diálogo es la relación entre el individuo y el otro. Sin embargo, para que el diálogo sea verdadero, tiene que haber coros en el interior de nosotros, es decir, un sitio común.

Coro es, por así decirlo, la subconsciencia del héroe que está conectada con la comunidad. Por supuesto, también se puede referir al espacio geográfico. Por ejemplo, el «lugar teatral» no está creado por la *Numancia* de España, sino que está creado por coros. Los coros están en un estrato distinto del propio de los héroes (los personajes), dónde actúan. Las escenas protagonizadas por los coros son un estrato básico de la obra, diferente al de los héroes y es desde allí donde los observan. Al mis tiempo, en cuanto al público, los coros funcionan como un reflejo de él. Por lo tanto, los coros no solo sirven para expresar la presencia de la colectividad, sino también para extender el espacio teatral y acumular estratos.

Coral es la relación de los hombres. Si existen las personas, el teatro y el diálogo están asegurados. En ese sentido todos los hombres son coros.

El que sobresale extraordinariamente de entre ellos; es decir, el que posee un conciencia muy fuerte de sí mismo es un héroe. Por así decirlo, los coros dan un certificado de existencia a la conciencia de sí mismo del héroe. ¿La función social del teatro? Si los coros son la conciencia del pueblo, el teatro funciona para criticar a los héroes.

Hablemos ahora de la escenografía y de la utilería. En general, podríamos decir que las escenografías de Ksec-Act son sencillas, sin grandezas, pero de lo más efectistas y cargadas de simbolismo. ¿Qué valor tiene para ustedes este tipo de puestas en escena? ¿Se debe a un



intento de efectuar un juego actoral más dramático? ¿Es un rescate de la emotividad teatral en el sentido más carnal?

El espacio teatral debe de ser interiorizado por el cuerpo. Es decir, pienso que la esencia del teatro es espacio e interiorización. Para eso, sin duda, hace falta el arte y el espacio que determina nuestro cuerpo. El cuerpo interioriza el espacio; quiero decir que, psicológicamente, sacraliza el espacio. El problema es cómo y dónde descubre ese espacio.

El espacio sagrado debe ser un lugar espeso de significados y debe tener un punto central. Ese punto existe en el espacio a veces, pero creo que se presenta dentro de la vida cotidiana, en la sensación de que hay un núcleo en nuestra memoria y conciencia. Está en algún lugar simbólico.

El baño, el autobús, el aula de una escuela. En *Numancia* creamos el lugar desde el espacio vacío, considerando que está sucediendo algo.

La memoria del cuerpo es más intensa que la memoria lingüística. Esto lo consideramos muy importante. Por ello intentamos descubrirla hasta llegar al límite la expresión corporal, que se puede formar solo en el propio espacio. Podemos calificar ese descubrimiento de punto extremo y de un particular estilo teatral.

Al respecto, nunca podré olvidar la imagen con la que se iniciaba la *Numancia*: con la recreación a partir de una tela blanca de la enorme seta de humo que produce el estallido de una bomba atómica, de cuyo interior surgieron los personajes. A mi entender, utiliza todos los elementos que pone sobre el escenario con una función muy precisa, a veces para configurar pequeños mensajes más o menos implícitos para el espectador. Podría hablarnos un poco de todo esto.

En su *Poética*, Aristóteles se refiere a la mimesis, o sea, a la imitación como principio del arte. No se refiere a la imitación visual y superficial, sino al punto extremo de la actitud activa que uno puede concretar libremente de cualquier forma en su interior. En la escultura “Catedral” de Auguste Rodin se expresa ‘catedral’ con la imagen de dos



manos compuestas. En este caso, las manos son una parte de un todo. También en el teatro se puede expresar el cuerpo entero con las manos.

Interiorizar lo que hay en el exterior es la mimesis. Es decir, toda la utilería que hay en el escenario es necesaria. La tela blanca de *Numancia* funciona para sugerir lo que puede pasar desde ahora y como forma de arte, utilería y vestidos.

Asimismo, muchos de los elementos que la conforman (telas, cuerdas, tabloncillos de madera...) poseen la función de crear pequeñas piezas artísticas insertas en la totalidad del espectáculo: a veces se emplean para dar vida a coreografías o con ellas se crean imágenes que recuerdan al arte pictórico. De este modo, además de teatro, los espectadores disfrutan de la pura belleza de las imágenes recreadas sobre el escenario. ¿Existe para usted una comunicación, una relación entre el teatro y otras artes, y, más concretamente, entre sus puestas en escena y la pintura?

Cuando hablamos del teatro, el teatro incluye algún elemento de la literatura, la música y la pintura. Sin embargo, aunque los juntemos, no es teatro. Si el punto de partida de la pintura es un lienzo, ¿qué es el punto de partida en el teatro? «El teatro desnudo» y «los actores que no están actuando» no pueden ser punto de partida, porque están demasiado vivos y son reales.

En la pintura, puede ser un lienzo blanco, pero el teatro no. Comparando con la pintura y la música, el teatro es más complicado e inestable, y menos perfecto, puesto que el teatro siempre está en fase transitoria hacia lo que no es. No se garantiza un punto estable de partida en el teatro como ocurre en otras artes. Entonces, el orden a seguir es: primero crear el lugar común y luego empezar a examinar la estructura triangular de la lengua, la forma y la expresión, a fin de convertir en teatro lo que no es teatro. En este sentido, no hay relación ni contacto con otras artes.

En cuanto a la caracterización de los personajes, observamos en ellos una fusión de elementos tanto modernos y clásicos, como occidentales y orientales. En algunas obras vemos a personajes que visten de forma



contemporánea, o atemporal, –siempre de forma sobria–, con el *oshiroi* –el maquillaje blanco característico del teatro japonés–. En realidad, en todos sus montajes se aprecia la fusión de las dos culturas. ¿Es complicado para usted hilvanar la tradición teatral japonesa con los clásicos españoles? ¿En la actualidad, existen semejanzas entre el teatro español, y por extensión el occidental, y el teatro japonés? ¿Cuáles son las mayores diferencias?

Primero, no tengo ninguna intención de unir el teatro japonés con el español. En la expresión del teatro clásico japonés hay una manera de enganchar al público con el ritmo y la lengua. Presionan físicamente el cuerpo y con esa tensión corporal implican al público. Esta manera tiene algo que ver con mi teoría del teatro. Esta técnica se puede aplicar al teatro clásico español y además al texto de García Lorca.

En cuanto a la diferencia y la semejanza entre el teatro occidental y el japonés, es demasiado general, por lo tanto no puedo contestar.

El trabajo actoral es, quizá, lo que más impacta al público español. Desde los movimientos característicos de la tradición japonesa, hasta la proyección de la voz de los coros, realmente sobrecogedora. Nada se deja a la improvisación, o al menos esa es la sensación que transmiten. Me imagino que todo ello es el resultado de horas y horas de ensayos. ¿Podría explicarnos cuál es el sistema de trabajo con los actores? ¿Se realiza un trabajo de laboratorio teatral previo?

Uno de los trabajos de un actor es articular las palabras. Cuando un actor articula una frase, no solo transmite, sino también tiene que hacer resonar la voz hasta en el fondo del cuerpo. El actor no necesita convencer al público con todo el cuerpo, sino obligar al público a ir hacia el actor y participar del mismo espacio.

No recurre a la lógica, sino al sentimiento. Por ese motivo es necesario compartir el ritmo físico. *Kokyu ga au* (Uno tiene simpatía con el otro.) Es necesaria tal simpatía...

El actor oprime su propio cuerpo al dejar de respirar, levanta la voz desde la tripa, su cintura toma una determinada postura y da voces al cuerpo



para resonar. Con eso el actor expresa con todo el cuerpo e implica al público. Es una de nuestras expresiones.

Así, cada vez tiene más importancia que la voz resuene por todo el cuerpo y, al final, la función de la lengua no llega a tener importancia para comunicar. Antes de esto se debe poner más énfasis en compartir o guiar a la comunidad a tener el mismo ritmo. Esto no es nuestro, sino que adaptamos la tradición de *Kataribe* (el antiguo cuentacuentos) a nuestro estilo.

No se realiza un trabajo de laboratorio teatral previo. Entrenamos hasta comprobar la lengua del autor y la forma corporal de los actores, y reproducimos las expresiones conectadas entre ambas: lengua del autor y forma corporal.

¿Qué es lo que le produce mayor descontento de su trabajo como director y cuál es el aspecto más gratificante? ¿Cómo es la relación entre la dirección y los actores?

Podemos dejar escritas la pintura y la música, pero el teatro no. Solo el teatro es como una experiencia pasajera. Claramente las tres disciplinas artísticas resultan igual en cuanto a que se basan en la relación entre la obra y el público. En todo caso, las pinturas y las composiciones musicales son independientes, mientras que es difícil de imaginar el teatro sin público.

Es más, sin público no hay teatro, es decir, el espacio de creación de la obra teatral es escenario. En este sentido, todo depende del aplauso del público, tanto lo difícil como las satisfacciones.

¿La relación entre el director y los actores? Es como la relación entre Don Quijote y Sancho Panza, porque como ellos, nosotros trabajamos juntos...



Para ir cerrando la entrevista, podría decimos qué obra teatral (española o no) le gustaría dirigir algún día.

El príncipe constante de Calderon de la Barca.

KSEC-ACT 演出家、神宮寺啓へのインタビュー

去年、劇団 Ksec-Act は 30 周年記念を迎えました。Ksec-Act は当初からスペインの古典演劇を上演してきました。スペイン演劇への興味はどこから生まれるのですか？

僕のスペイン演劇の出会いの原点は、セルバンテスの「ドン・キホーテ」とカルデロンの「人生は夢」であった。「ドン・キホーテ」についてはまず、その発想の奇抜性であった。ドン・キホーテはぬるま湯につかったようなこの日常性の中に、書物＝ポエジーを入れ込み、現実の世の中で実践しようと思いついた。風車に飛びつき羽根にしがみつくとのは現実の域を越えてはいない。だが、ドン・キホーテの発想、即ちポエジーと現実の融合、そして、日常の詩化という彼の行動の原理は奇抜この上ない。

「人生は夢」については、日本独自の概念「無常」と結びつけた。人は「この世」という芝居の舞台で何かの役を演じているが、死によって衣裳が剥ぎ取られ、墓の中では皆一緒になってしまう。人はその生きる長さが問題ではなく、どれだけ立派に演じられたかが重要と説く。その思想は、僕の考えるスペイン文化の根幹をなしている。

己の狂気を演じ続けたドン・キホーテと研ぎすまされた自意識で人生を見つめる「人生は夢」は、僕を興奮させた。

1980 年から Ksec-Act

はスペイン劇作家（バジェ・イン克蘭、カソナ、アラバル、それから黄金世紀の作家、セルバンテス、ロペ、カルデロン、など）の 15 以上の作品を上演してきました。しかし、上演してきた劇作家の中で、繰り返されている名前があります。それはフェデリコ・ガルシア・ロルカ。Ksec-Act は彼の『五年経ったら (Así que pasen cinco años)』『血の婚礼 (Bodas de sangre)』『ベルナルダ・アルバの家 (La casa de Bernarda Alba)』『ドン・ペルリンプリンの恋 (El amor de don Perlimplín con Belisa en su



jardín)』『イエルマ (Yerma)』『Doña Rosita la soltera』を上演しました。ロルカの劇作術に引かれるのはどうしてですか？また、この著名なグラナダの詩人の作品に初めて触れたのはいつでしたか？

F・G・ロルカに出会ったのは大学4年生、22歳の時であった。演劇グループを持っていた僕は、3年生の時は「ドン・キホーテ」に続いて「ドン・ペルリンプリンの恋」を上演した。テーマは性愛。性愛とは、他者との繋がった欲望。人が性的な身体を持ち主である限り、性愛はある。性的な身体は生殖する身体とは限らない。生殖の前にも後にも、あるいは外にもある。そして、他者によってしか満たされぬこの欲望＝性愛は死によって断ち切られる。

ロルカ作品の中に偏在するこの官能的な性と死。そして、「イエルマ」で突出した「不可能」のテーマは僕を虜にした。と同時にF・G・ロルカのその愛の切実さと、祈るような精への渴望が心に強く響く。

2002年、Ksec-

Actは初めてスペインに来て、アルマグロ国際古典演劇祭という大きな扉を開けて登場しました。そしてカルデロンの『人生は夢』を上演しました。それ以来スペイン全土のフェスティバルと劇場に招待されて、様々な作品を上演してきました。『ドン・キホーテ (Don Quijote)』『ドン・ペルリンプリンの恋 (Amor de don Perlimplín)』（物語の筋はヴァジェ・イン克蘭の『リガソン』によって書き足された。）『ヌマンシア』『ラ・セレスティーナ』『フエンテ・オベフーナ』などです。それらの芝居は観客の素晴らしい評判とよい批評を受けました。あなたの国でも同じことが起こりますか？それとも、よく言われるように、「故郷で予言者でいることは誰もできないく有名人も自分の国に帰ればただの人になる」？日本人の観客とスペイン人の観客の評価の違いはありますか？芝居は同じように、スペイン人と日本人の観客に届くでしょうか？

僕らの作品に対するスペインでの評価は、日本とは同一ではありません。いろいろな理由が考えられますが、演劇への評価は、その国の文化水準と、その資質によるところが大きいと言っておきます。

残念ながら、今日の日本の演劇は、大量の順応主義と商業的利害によって匙加減されてしまっていると思います。「演劇とは何か？」を見せる作品に、中々日本では見つけられない。かつては、僕が知る限り Víctor

García「Yerma」あるいは最近では LA FURA DELS BAUS の作品などは終演後、席を立つ事が出来ないほど、感動を覚えました。

演劇は国を越境する事が可能だと思います。それは人間の内部に深く関わり、内面化する事を通して、人間が人間以上のものに接するという演劇である限り、それは言える事だと思います。



文学よりも更にタフに鍛えられて、「国有の美」を創り出す演劇は、スペイン人であろうと日本人であろうと観客の心に届くものと思っています。

劇団の脚色家、翻訳家の田尻陽一が行った素晴らしい脚色について言及することがたくさんあります。彼の提案によって、原作はさらに普遍的なものになります。というのも、その提案によって、テキストを必要なもの、最低限の話の筋に絞り、集中して、我々すべてに共通する感情と関連する部分を再び示すからです。『ドン・キホーテ』に映し出されている孤独、『ヌマンシア』における挫折と死に対する名誉と受容、『フエンテ・オベフーナ』における集団の力について言っています。普遍化の過程でテキストの大部分を失うことになりましたが、彼の提案とは作品を観客に接近させるプロセスだと考えています。今日古典演劇はどのように上演しなければならないと思いますか？メッセージを現代のものにし、理解できるものにするためにテキスト（原作）を犠牲にしなければならないのでしょうか？

演劇は文学ではないのです。作家は書く事で表現するが、演劇は書かれた事で表現しうる事に飽き、また、限界を感じ、それを越えようとします。その違いが文学と演劇芸術にはあります。

観客を心理で釣っていった最終的には作家の意見を観客に心理的に了解させると言う演劇観がありますが、僕はそうは考えない。僕は役者が持っている資質が舞台という構造の中でどのように開花するか、どのように新しい照明をあてられるかという考え方です。

演出を中心とする役者集団があって、その人間の特殊性を生かす為にテキストがあり、舞台がある。その人間の身体が持っている特殊な可能性を見つける場を提供するのが演劇であると思う。また、作家が解釈権を持っていて、その解釈が違おうとあの舞台はダメだということもおかしい。あらかじめ正解があるというのは、逆にいえば、発見が無いという事になってしまう。芸術表現に正確などという莫迦なことはない。「出会い」こそ、演劇の原点なのだから。

さらに、上記した芝居において、脇役と『ヌマンシア』においては寓意人物が、なくされています。一方でギリシア悲劇、日本の伝統芝居、能のようにコロスが参加しています。コロスは全ての作品に取り入れられています。それを「集団」という役として名づけることができるかもしれません。観客が社会の歯車の一部分であるということを意識させるための方法なのでしょうか？演劇の社会的役割についてどう思いますか？

まず、「対話とコロス」のことを考えてみよう。対話とは、個と個の別々のものの関係だが、この場合、本当の対話が成り立つ為には、我々の内部にコロスが、つまり共同の場がなければならないと思う。



言い換えると、コロスとはギリシャ悲劇の中でも、実は共同性に繋がるヒーローの潜在意識だということだ。もちろん、この場合、地理的な「場」と言い換えてもいいだろう。

スペインならスペインのヌマンシア、という場所がつくっているのではなく、劇的「場」というのは、実際にはコロスが作っている。ヒーローたちが（劇的行動者）行動している層とは違う層でコロスが成り立ち、そのコロスが作っている場面が劇の基層をなしている。コロスは劇中でヒーローたちとは別の次元にいてヒーローたちを見守るという観察者の要素を持っていると同時に、観客側から見ると、コロスは観客の分身になっている。だからコロスの意味はただそういう集団がいるということじゃなくて、コロスがいることによって劇的空間が広がり、重層化することになるわけだ。

コロスというのは、舞台上では関係性を表している。人間が存在することで、すでにドラマは、対話は成立するのです。その意味で、人間は全てコロスです。その中から異常に肥大してくる部分、つまり、自意識の強い奴が期待を背負って出てくる。これがヒーローだ。コロスがヒーローの自意識に存在証明を与えると書いてもいいですね。演劇の社会的役割？コロスが民衆の存在意識だとすると、ヒーローたちを「批評化」という役割かな。

舞台美術について、小道具について話しましょう。だいたいにおいて、Ksec-actの舞台美術は簡素で、壮大ではありません。しかし、奇抜で、象徴で満ちています。この種の舞台演出はあなたにとってどういう価値がありますか？より劇的な俳優の動きを実行する意図によるものなののでしょうか？より肉体的感覚において芝居の感動を取り戻すことになるのでしょうか？

演劇にとっての空間は、身体的に内面化された空間というようにならないとダメでしょう。つまり、演劇の本質は空間と内面化する事だと僕は考える訳です。その為には、我々の身体がどうしてもなく規定される空間、建築物＝美術を絶対に必要とします。身体が空間を内面化するということが、心理的には空間を聖化することですが、問題は、その空間をどこにどういう形で発見するかです。

さて、それを探すのですが、聖なる空間は濃密な意味場をなし、必ずそれが中心点を持っている事です。その中心点は、空間の中にある場合もあるが、それよりも様々な生活をしている中の、我々の記憶とか意識の核になる場所があるという感覚でいいと思うのです。ある象徴的な場所で良いと思うのです。

ある時はトイレ、バス、学校の教室。ヌマンシアは何も無い空間から、ある事件が起こっていることを意図して設定した。



身体の記憶というのは、一度蓄積されたら言語的な記憶よりも遥かに強いものです。そのことをもっと大切に考えて、その空間でなければ成立しない身体表現を極限まで開発するのが演劇の一つの極点だし、それが演劇様式と呼べるものでしょう。

そのことに関して、『ヌマンシア』の最初の描写が忘れられません。原爆の爆発が生み出すような巨大なキノコ雲の白い布から芝居は創りだされます。その布の中から登場人物が現れました。私の考えでは、舞台の上にあるすべてのものを、とても明確な役割をもって利用しています。それは、ときに、観客のために多かれ、少なかれ暗示的な小さなメッセージを作りだします。これらのことについて少し話していただけますか？

アリストテレスが「詩学」の中でミメシス、つまり擬態あるいは真似について芸術の原理だと言及していますが、あれはミメシスというのが外観からなぞって真似する事ではなく、自分の中でどんな形でも現実化出来る事を自由にコントロールする能動性の極致を言っているのです。ロダンの彫刻の「カテドラル」は組み合わせた手だけカテドラルを表している。そういう場合、手は一部分でありながら実は全体なのです。演技でも手のひらのしまい方一つで身体全体の表現を表す事も可能です。

外観にあるものを全体として内側に取り込んでしまう。これがミメシスと思う。つまり、舞台上にある、美術から役者が使う小道具に至る全てのものは、必然性があるのです。

ヌマンシアでのあの白い布は、これから起こりうることの暗示として、美術、衣裳、小道具としてのフォルムとして設定した。

同様に、作品を形作る多くのもの（布、綱、木の板、など）は、芝居全体の中で挿入される小さな芸術的作品を作り出す役割を持っています。ときに、それらのものは振付に命を吹き込むために使われ、またはそれらのものによって、絵画を彷彿させるような場面を作り出しています。このようにして、芝居の他に、観客は舞台の上に何度も生み出される場面の純粋な美を楽しみます。芝居と他の芸術、具体的には演出と絵画の間に、接点、関係があるのでしょうか？

演劇という場合、文学の要素も音楽の要素も、そして絵画の要素もあるが、しかし、そういうものをただ寄せ集めただけでは、演劇とは言えない。何故なら、絵画の原点が白いキャンバスなら、演劇は何だろう？「裸舞台」や「素の役者」などそれ自体、原点とはならない。それ自体があまりにも生々しいのだ。

絵は、白いキャンバスそれ自体で安定した状態になり得るが、演劇はそうではない。演劇が絵画や音楽と比べて、より困難で、不安定で、そして完成度が低い



は、演劇が常にそうでないものへの変化する為の、過度的な状態に立っているからだ。演劇には他の芸術のような静止した安定した出発点が保証されていないのだ。そうだとすると、演出はまず、共同の「場」を設定し、演劇でないものから、演劇であるもののために、言語、フォルム、表現という三角形の構造の相互検証から始める事となる。演出にとって他の芸術との接点、関係性はこの次元・意味に於いてはないといえるだろう。

登場人物の特徴に関して、西洋的、東洋的と同様に現代的、古典的要素の融合に気が付きます。いくつかの作品で、同時代の、もしくは時代とは無縁のスタイルで—いつも地味なスタイルで一衣装を着て、そしておしろい—日本の芝居の特徴である白の化粧—をしている登場人物がいます。実際、すべての芝居において二つの文化の融合に価値を置いています。あなたにとって日本の芝居の伝統をスペインの古典演劇で結びつけることは複雑なことでしょうか？現在、スペイン演劇、さらに広く言って西洋演劇と日本の芝居に類似性はあるのでしょうか？もっとも大きな違いはなんでしょうか？

まず、スペイン演劇と日本の演劇を結びつけようという意志は僕にはありません。ただ、日本の古典の演劇表現には、身体のリズムと言葉の音が観客を口説き落としていくという側面があります。生理的な抑圧を肉体に掛けて、その緊張で持って観客を巻き込んでいくという表現形態です。この方法は僕の演技論にもみられます。

スペインの古典演劇に関わらず、ロルカのテキストでも充分成立しえるものと思っています。

西洋演劇と日本芝居の類似性とその違いについては、あまりに一般的な質問なので答えられません。

恐らく、役者の仕事が最もスペインの観客にインパクトを与えたいと思います。日本の伝統の特徴的な動きから、コロスの声の発声まで本当に驚かされます。即席ですることにも何もまかせていません。少なくともそのような印象を受けます。想像するに、これらすべては何時間もの稽古の結果だと思います。役者との仕事の方法がどのようなものか説明してもらえないのでしょうか？前もって芝居についての試みは行われるのでしょうか？

役者の仕事の一つとして言葉を発する行為があるのですが、この言葉の発声の仕方は、相手に言葉の内容が分かれば良いというものでなくて、相手の胸の底までドンと響かせないといけない。全身を使って相手を意見として説得するのは無く、相手を自分にかぶれさせ、ある一つの場に参加させる事です。

知性に訴えるより、情緒に訴える。そのために生理的なリズムの共有が必要になってきます。あいつとは呼吸が合う。という時の呼吸のような生理です。



表現技術には、息を詰めるとか、腹から声を出すとか、腰をぐっと入れるとか、生理的に肉体への抑圧を掛けて、そこに言葉をぶつけて全身に共鳴させる。それによって、全身による表現に持っていき、相手を巻き込む。これが我々の表現の一つであります。

そういう風に腹の底まで響かせる言葉の方に力点が置かれ、それが発達していくと、何かを伝える何てことは、言葉の働きとにあまり重要視されなくなる。それより、分かっている事をどれだけ共感させるか、あるいは、いかに同じリズムに共同体のメンバーを持っていくかに力点が置かれてくる。これは、我々が独自に創りだしたものでなく、日本の語り部の伝統から来たものを我々風にアレンジしたものだと言えるでしょう。

前もって芝居についての試みは行なわれません。作家の言語と役者の身体的なフォームが検証され、ぴったり合った言葉が再生されるまで稽古が続きます。

今まで、演出家として様々な作品を上演してきました。演出家の仕事の中で困難なこと、または喜びを感じることは一体なんなのでしょうか？また、演出家と役者との関係性とはどのようなものなのでしょうか？

絵でも音楽でも記録として残るが、演劇は作品が物として残らないから一過性の体験としてしか残らない。もちろん、絵画体験とか音楽体験とかいうのも作品と享受者の関係で成立するのだから結果としては同じだが、とにかく、作品という物が一見独立している物のように見える。ところが、芝居は見る他者がいないので演じる事というのが比較的想定しにくい訳だから、観客がいないところでは成立しない。つまり、現場しか作品と言う概念が成立しない。

そう言う意味で、困難なことも、喜びを感じる事も全て観客の拍手に掛かっていると言える。

演出家と役者の関係は？ ドン・キホーテとサンチョ・パンサの関係かな？ 共同作業という意味で・・・)

インタビューも終わりに近づいて来ましたが、何の芝居（スペイン、もしくはその他の国々）をいつか演出してみたいと考えているのでしょうか？

カルデロン・デラ・バルカの「不屈の王子」です。

