

**HISTORIA DE UNA EXPERIENCIA:  
EL PERRO DEL HORTELANO**

**RAFAEL PÉREZ-SIERRA**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## **HISTORIA DE UNA EXPERIENCIA: EL PERRO DEL HORTELANO**

Hablar de mi experiencia como adaptador y coguionista de *El perro del hortelano* es, ni más ni menos, que hablar de algo lejano en el tiempo. La película está viva aún, pero se rodó hace casi ya dos años, y mi trabajo es, por definición, anterior a toda la difícilísima peripecia del rodaje.

A esto hay que añadir que de entonces a esta parte yo no he hecho otra cosa que hablar del “perro” en público: Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, ruedas de prensa, entrevistas, y en privado, porque uno puede pasarse toda la vida haciendo cosas para el teatro sin que apenas nadie muestre demasiado interés por su trabajo, y basta aparecer en una película para tenerla que comentar hasta en las tiendas donde uno compra habitualmente.

Con todo, no deben preocuparme ustedes, porque no les voy a hablar de cosas gastadas, no voy a repetir nada de lo que ya dije en Almagro ni en ninguna otra parte, eso no tendría muchos interés. No quiero dar aquí nada de segunda mano, sino algo que, incluso para mí, tenga alguna novedad, algo de lo que se me había quedado en el tintero.

Tengo que dejar bien claro antes de nada, que por muy importante que para mí haya sido contribuir a llevar un clásico a la pantalla, y aunque yo crea tener algunas cosas interesantes que decir sobre esta experiencia, todo será insignificante frente a la gran experiencia que ha supuesto el hecho mismo de que los versos de Lope de Vega pudieran oírse en cincuenta cines del territorio nacional simultáneamente en sesiones de cuatro y siete de la tarde, y once de la noche.

La C.N.T.C. después de representar las dos obras que componen su programación durante todo un año entero, puede sentirse satisfecha con haber obtenido la asistencia de algo menos de 200.000 espectadores; *El perro del hortelano*, lleva ya, en mucho menos tiempo, no llega al semestre, unos 800.000. Esa es la gran experiencia; algo que nosotros no nos atrevíamos a soñar y en lo que los productores ni siquiera quisieron creer, porque obtener un éxito por modesto que sea, y *El perro del hortelano* indudablemente lo ha sido, es eso que aunque siempre se pretende, siempre sorprende.

De mi versión de la obra de Lope diré tan solo que he quitado más versos de los que suelo quitar para las representaciones teatrales para evitar que la película tuviera una duración excesiva, pero sobre todo, porque el cine tiene su propio lenguaje, y en la acción del principio lo que ve el espectador no hay por qué contarlo, siendo el resultado el cambio de imágenes por versos.

Nunca he creído eso de que una imagen valga más que mil palabras, al menos como afirmación universal, falsa de toda falsedad cuando se pretende hacer el cambio con los versos

de Lope; se trata en nuestro caso de ajustarnos a una técnica narrativa, la cinematográfica; los versos que se cortan son los que en la representación teatral, en un escenario inmóvil, dan cuenta al espectador de una acción que no ve. En la película, sin embargo vemos a Teodoro con Marcela, vemos la huida de éste con su criado, traspasando escenarios y eso no hay que contar-lo, se intercalan esas imágenes con los versos que narran la inquietud de la condesa, el sobresalto que se ha producido en palacio en plena noche, la pesquisa para descubrir a los culpables. “¡Gran inquisición!”. Todo el principio es un portento de acción dramática, algunas agudezas del diálogo habrán quedado fuera de la película, a cambio de eso, la cámara muestra, con su movimiento, la agitación de la condesa, transforma el escenario único en el que inevitablemente han de transcurrir todas esas escenas en una representación teatral, en muchos lugares del palacio, hasta introducirse en el dormitorio de la condesa donde, en torno a la cama, a la mesilla con los socorros de noche, a la luz tenue de una lamparilla, Diana, condesa de Belflor, descubre en la confesión que hace su criada Marcela el lenguaje amoroso que despierta en ella unos sentimientos nunca experimentados.

Digamos, pues, que en el arranque precisamente es cuando el lenguaje teatral, sin dejar de serlo del todo, ha dado paso más decididamente al lenguaje cinematográfico.

La obra de Lope, pasado este principio, transforma esa acción trepidante en una acción interior, no sé si llamarla psicológica. Todo lo que pasa después de esa noche de sobresalto no es otra cosa que lo que piensa y siente Diana, lo que imagina, los caprichos que zarandean a su secretario Teodoro. La versificación de Lope es clarísima -era importante que así fuera-; no obstante, Lope habla de amor y piensa sobre el amor, en los sonetos y en los soliloquios de Teodoro todo es más poético, elevado e imaginativo, a pesar de lo cual, de los nueve sonetos que tiene el original, en la película aparecen ocho, y el que desaparece, creo recordar, es un soneto de Marcela de bastantes menos quilates que los que se intercambian Diana y Teodoro.

Resulta curioso pensar que cuando decidimos, después de leer otras muchas comedias, hacer *El perro del hortelano*, indudablemente por sus cualidades cinematográficas, no se nos pasó por la imaginación que todas estas melodías interiores

Mil veces he advertido en la belleza,  
gracia y entendimiento de Teodoro;  
que a no ser desigual a mi decoro,  
estimara su ingenio y gentileza.

Pensamientos íntimos que no llegan a hacerse voz, o lectura de pensamientos escritos:

Amar por ver amar, envidia ha sido,  
y primero que amar estar celosa  
es invención de amor maravillosa  
y que por imposible se ha tenido.

podrían ser anticinematográficos. Lo pensamos cuando ya no tenía remedio, cuando salen a relucir todos los miedos, inmediatamente después de terminar las últimas etapas de trabajo y antes de tener la definitiva opinión del público; cuando el cansancio, el embotamiento de tanto pasar y traspasar por lo que se ha hecho hace que todo parezca totalmente insípido.

El caso es que, y dejen de hablar con ello de la versión, no era tan fiero el león como lo pintaban, y al espectador de cine no le han extrañado tanto los octosílabos ni los endecasílabos, y hasta es lógico pensar que a alguno le habrá tenido que gustar oírlos para que la película haya llegado hasta donde ha llegado.

Si hacer versiones de los clásicos es un trabajo en el que tengo alguna experiencia, como guionista de cine tenía que hacer el paseíllo montera en mano por ser torero nuevo en esta plaza.

A lo mejor alguno de ustedes no sabe exactamente lo que es un guión de cine, y, por supuesto, muchos se preguntarán en qué puede consistir un guión sobre una obra de Lope de Vega, o más bien, en lugar de preguntarse nada, supondrán que el guión es la misma obra de Lope. Y sin embargo el diálogo es sólo una parte del guión, la otra es lo que equivaldría a las acotaciones de una obra de teatro realista; como esas interminables que nos encontramos en el teatro de O'Neill, más largas aún que el texto, donde se describe con todo detalle cuanto pasa en el escenario, y hasta lo que se les pasa a los personajes por la cabeza; o también lo que equivaldría a un cuaderno de dirección, es decir a la memoria de una puesta en escena para poder reproducirla en ausencia del director, donde aparece detallada la plantilla de movimientos de los actores y todas las demás peripecias de lo que se ha hecho en el escenario.

En nuestro teatro del Siglo de Oro apenas si existen estas acotaciones; casi todo está implícito en el diálogo. La palabra crea el decorado y anuncia las acciones porque en los corrales de comedias el espectador estaba acostumbrado a imaginar todo lo que no aparecía en el tablado y a revestir de dignidad las apariencias más sencillas, e incluso las más miserables. Así pues, hacer una película sobre una obra de Lope, Tirso o Calderón, supone pasar de lo escenográficamente indefinido a la realidad más concreta; valga el ejemplo del principio de la obra antes aludido: sabemos, por el diálogo, que en el palacio de la condesa de Belflor han entrado dos hombres embozados mientras todos dormían, que la condesa al oír ruidos ordena la persecución, que los embozados huyen escaleras abajo, y que de las investigaciones se saca que quienes huyeron matando la luz de la escalera arrojando un sombrero a la antorcha, eran Teodoro y su criado, porque el primero visita todas las noches a Marcela. Ni que decir tiene, que todo esto en la representación teatral se hará en un espacio aún no demasiado definido, hay que hacer una progresión y guardar los efectos escenográficos más relevantes para lo que ha de venir después. En la película todo estaba basado en la movilidad para reflejar el estado de ánimo de la condesa; la cámara pasa por muchos escenarios hasta encerrarse en la habitación de Diana cuando el diálogo se encierra en los más íntimos pensamientos amorosos. Había en el guión otra idea para expresar ese nerviosismo: dos criados llevan una silla de un lado a otro, siempre siguiendo a su señora para que ésta pueda sentarse en cualquier momento pues previsiblemente toda la acción puede moverse entre el rellano de la gran escalera de palacio por donde huyen los embozados, los corredores y los salones, y en ningún sitio consigue Diana detenerse ni calmarse. Como ustedes recordarán, en todo ese principio son elegidos los movimientos de cámara y no la silla portátil, que aparece después en dos ocasiones gracias a que la condesa no consigue calmarse sino al final de la obra.

El procedimiento seguido en la confección del guión fue realmente curioso para mí. Siempre me había preguntado cómo se escribe algo entre dos ó más personas, cómo se puede hacer en colaboración una cosa que exige la concentración de una mente en soledad; no sé si los

hermanos Álvarez Quintero dejaron dicho algo sobre el particular; si no lo hicieron, nunca podremos saber como escribían sus comedias.

Cuando Pilar Miró me propuso el trabajo, me mandó los guiones de dos películas para que pudiera familiarizarme con el sistema, pero no hice más que hojearlos para darme cuenta de que, como he dicho, no diferían mucho de una obra teatral con sus acotaciones, o de los cuadernos de dirección de una puesta en escena.

Me puse inmediatamente a estudiar cómo era un palacio en el siglo XVII, cómo se organizaba la vida en un palacio de aquella época, pues hoy vemos esas casas convertidas en museos, despojadas por completo de la vida que les comunicaron sus habitantes. Con eso y con todas las cosas que sobre las costumbres de los contemporáneos de Lope sabemos, que son bastantes por cierto, comencé a hacerme una idea y a fantasear para dar apariencia real a la comedia.

La orden era anotar el libro de la versión con todo lo que se me ocurriera; más libertad imposible. No anoté simplemente una serie de ocurrencias, hice un guión completo con un espíritu de desprendimiento grande, sabiendo que no todo sería aceptado y deseando al mismo tiempo que fuera aceptado en su totalidad.

Estaba claro que Pilar anotaría sus propias ideas, y, por último, había que esperar que los escenarios reales, los palacios portugueses, pudieran sugerir ideas nuevas, que sin duda, cambiarían muchas o algunas de las ya previstas por los dos.

Mandé el libro como el que manda un original a un concurso literario, sin esperar una segunda fase de trabajo, de intercambio de ideas; lo que se entiende en matemáticas por "aproximaciones sucesivas".

Poco después empezó el rodaje en Portugal, y yo mantenía con Pilar una comunicación telefónica frecuente en la que tratamos de muchas cosas y en la que nunca hablamos del guión.

En una de esas conversaciones me contó lo difícil que resultaba ensimismarse, en medio del ritmo trepidante del rodaje, en toda esa música interna, la de los sonetos y la de los soliloquios. Fue entonces cuando recordamos el procedimiento usado ya por Laurence Olivier en su *Hamlet*, el de rodar unas imágenes a la medida de un texto que no se dice en el momento, para poner luego la voz del actor en el estudio de doblaje; el procedimiento de la voz en "off" que expresa perfectamente lo que se piensa más que lo que se dice.

Como no asistí al rodaje, porque aunque estaba prevista mi presencia en algunas sesiones en las que Pilar Miró había puesto un interés especial, luego no fue posible por todos los problemas económicos que surgieron y que estuvieron a punto de dar al traste con la película, no me enteraría de la parte proporcional de mi guión que llegaría a ser el guión de *El perro del hortelano*, hasta mi intervención en el montaje del material rodado. Si antes dije, más libertad imposible, ahora me toca decir, más emoción imposible.

Sería inconveniente separar aquí las ideas de cada uno; cuando vi la película en el estudio, aún sin la música y sin los efectos especiales, quedé entusiasmado y comprendí, al menos en lo que se refiere a un guión cinematográfico, como se puede escribir entre dos o más personas. Diré, eso sí, que algunas cosas surgieron del mismo decorado, como el pasco en góndola que tan bien sirve al doble papel de Teodoro como servidor y amante, que coloca el diálogo en el escenario romántico de un canal cruzado de pequeños puentes, y que, desde luego, no se nos había podido ocurrir antes de ver el jardín con el canal seco en año de sequía.

También puedo decir que no todo lo que se desprende del diálogo ideado por Lope ha sido seguido al pie de la letra. Ya hemos dicho que a falta de acotaciones, la situación de las escenas está definida en el diálogo mismo. Los dos pretendientes nobles con sus criados, esperan a que Diana salga de misa. La escena está situada claramente en la calle y no en el interior de la iglesia, pero era mucho más atractivo ver a la condesa oyendo misa mientras los galanes cuchichean en el fondo. Después de todo no había que cambiar nada esencial del diálogo y de paso mostrábamos una estampa muy cotidiana de la época, porque, como ustedes saben, la conducta en las iglesias no era muy ejemplar, y los hombres aprovechaban aquellas salidas de las mujeres a la misa matutina, que era muchas veces la única salida que una mujer podía hacer, para, cerca de la pila de agua bendita, y con el pretexto de ofrecerla, urdir planes y forzar encuentros, hasta el punto que, si mal no recuerdo, esta piadosa galantería, la de ofrecer el agua bendita, llegó a estar prohibida, por supuesto, lo mismo antes que ahora en nuestro país, con un índice de cumplimiento de la norma bajísimo.

Tampoco hicimos caso de la situación de la escena en la que los dos pretendientes compran los servicios de Tristán para matar a su amo. Originalmente está también situada en la calle delante de una taberna, lo que supone en la representación teatral, que los actores se colocan en la parte del tablado más cercana al público y allí desarrollan su diálogo en clara complicidad con él. Esas calles en teatro son escenas de transición, escenas cortas en las que se da al público noticia de algo mientras se pasa de una escena importante, situada en un interior, a otra igualmente importante, y se prepara algo si es necesario.

En la película la acción tiene lugar en el interior de la taberna o, mejor dicho, en un patio exterior. Piensen ustedes que mientras en teatro una calle es la indefinición más absoluta, en cine, y sobre todo en una película de interiores como es esta, donde hasta los jardines que aparecen pueden considerarse, si no como interiores, sí al menos como espacios cerrados puesto que formaban parte de los palacios donde se rodaba; encontrar una calle era tarea mucho más ardua.

Estos son, por lo que puedo acordarme, los dos únicos casos en los que quedan alterados los escenarios, pero en otros, sin enmendarle en nada la plana al texto, se han elegido ambientes que, partiendo de la variedad y la movilidad que proporciona el cine, podrían considerarse extravagantes o por lo menos más alejados de lo teatral.

Tratándose de una puesta en escena de *El perro del hortelano*, la operación consistiría en la condensación del concepto de lo suntuario en un espacio para, sobre él, hacer variaciones que nos situaran en las diferentes estancias del palacio, pero nunca tan dispares como las que recorre la cámara. No hablo del paseo en góndola, que se podría hacer en un escenario, sino tan sólo de entrar en la alcoba de la condesa o en la cocina, escenarios que no suelen aparecer en una comedia palatina.

Ya he hablado de lo oportuno y expresivo que resulta que sea en su alcoba donde la condesa se siente atraída por el vocabulario del amor; luego volverá a querer experimentarlo en su paseo en barca, pero la escena de la cocina no es menos significativa. Recordemos que Teodoro va a reunirse con su criado Tristán en la cocina después de recibir el bofetón que le da su señora; va intentando contener la hemorragia de la nariz con su pañuelo, y cuando está contando lo sucedido aparece la condesa para pedirle ese pañuelo, lienzo en el original, manchado de sangre, y comprarlo por un alto precio.

No sé muy bien si una mujer noble podía o no podía entrar en su propia cocina; no puedo estar seguro de lo que a Lope le hubiese parecido, para esa escena o para otra cualquiera de su obra tal solución, pero me parece un recurso dramático de cierto valor expresivo que dama y galán, noble y plebeyo descendan hasta la cocina precisamente en el momento de la obra en el que Teodoro es más siervo que nunca y Diana menos condesa que nunca.

Fui invitado a ver un pase de la película, como he dicho, aún sin música, sin efectos especiales, en los que la película es bastante pobre, por cierto, y sin la voz de algunos fragmentos. Se me prohibió que llevara el libro porque se trataba de que me dejara sorprender y de que diera mi opinión, en lo posible, distante y desinteresada. Me pareció bellísima y lo dije; me asusté de algunos cortes no previstos por mí y no lo dije. Tenía aún que ir a unas sesiones de montaje en las que, ya con el libro en la mano, y pasando la vista del libro a la pantalla de televisión, repasaríamos la película para corregir algún pasaje o alguna palabra mal articulados o cualquier otro error referido al texto.

Después, en el estudio de doblaje, se puso la voz a las imágenes mudas antes aludidas, se corrigieron las faltas de dicción de algún que otro fragmento y se añadieron algunos versos indebidamente suprimidos o extraviados en la complicada labor de montaje.

A todas estas, no había tenido mucho tiempo para pensar en lo que de "mi guión" se había quedado por el camino. Más tarde, una vez acabado el trabajo, sí me acordé de un par de cosas ideadas por mí y que no aparecían en la película. Esas las puedo contar porque, al fin y al cabo, se trata de lo que pudo haber sido y no fue.

Al salir de misa, los dos pretendientes asedian a Diana; Teodoro, entonces, se siente disminuido ante el conde Federico, que es para colmo primo de la condesa, y ante el marqués Ricardo. Es una escena muy breve, una pequeña reunión de alta sociedad, en la que apenas se intercambian unos saludos y en la que el conde Federico cree llevar la peor parte. Teodoro, apartado, exterioriza su estado de ánimo en unas décimas:

Nuevo pensamiento mío,  
 desvanecido en el viento,  
 que con ser mi pensamiento,  
 de veros volar me río,  
 parad, detened el brío,  
 yo os detengo y os provoco,  
 porque si el intento es loco,  
 lo mismo que tú yo escucho,  
 aunque donde el premio es mucho,  
 el atrevimiento es poco.

Delante de la iglesia hay mucha gente, está preparada la silla de manos que ya vino vacía puesto que Diana en vez de usarla quiso dar un paseo como nos cuenta Ricardo:

Por estar la iglesia enfrente,  
 y por preciarse del talle,  
 ha querido honrar la calle  
 y caminar libremente.



Aunque el último verso es mío para completar la redondilla después de abrir un corte en el diálogo de Ricardo con su criado, lo cierto es que, en su ensimismamiento, perdiendo de vista a su señora entre la multitud, Teodoro echa a andar con sus pensamientos detrás de la silla que regresa a palacio de nuevo vacía.

Creo, aunque Pilar no se acuerda muy bien, que no se hizo así por la dificultad ya citada de hacer un "travelling" por una calle del siglo XVII. De todas maneras, importa bastante poco la razón porque la escena está muy bien como está.

La comedia, como todas nuestras comedias del Siglo de Oro, tenía que terminar con una danza. A mí se me ocurrió que podían ser dos, para eso estábamos haciendo cine y el cuerpo nos pedía no privarnos de nada. La idea no era gratuita ni mucho menos. En palacio se celebra la boda con la pompa y circunstancias que corresponden, pero todo Nápoles se alegra por la aparición del perdido hijo del anciano Ludovico, y en las calles el pueblo también lo celebra a su manera. Teodoro y Diana consiguen separarse un momento del bullicio; hasta ellos llegan los ecos de una danza popular y Teodoro invita a Diana a bailarla; la enseña, pues ella no está habituada a las danzas del pueblo; luego se va imponiendo la música de lo que se baila en palacio, una danza baja, refinadamente instrumentada, y Diana conduce a su secretario y esposo al salón o a la parte del jardín donde se está bailando, porque ellos saben, y Tristan y los espectadores vamos a guardarles el secreto, que los orígenes de uno y otro son tan desiguales como aquellos bailes, porque él es plebeyo y ella noble, a pesar de lo cual están dispuestos a bailar todo juntos, la danza alta y la baja por toda la vida.

El final de la película es una apoteosis de danza con todos los personajes reales de la comedia a los que se superponen, en unos fundidos breves, otros irreales y carnavalescos. Quizás lo que yo había pensado explicaba mejor esa boda desigual tan rara, tan infrecuente en nuestro teatro; quizás lo explicaba demasiado o innecesariamente. Lo que vemos no pretende explicar nada y es bastante bello.

Voy a confesarles, para acabar, lo mejor de esta experiencia mía. El día del estreno, a pesar de la asistencia del Rey, a pesar de que el patio estaba lleno de gente de la profesión, de ahí debe venir esa exclamación castiza de "¡cómo está el patio!", a pesar de la asistencia en pleno del Ministerio de Cultura, ningún actor se puso nervioso, todo salió como estaba ensayado, igual que el día que ustedes fueron a ver la película; con decirles que ni siquiera yo me puse nervioso...

Luego, ya saben, cada cual da su parecer. Menos mal que la película ha gustado. Un amigo, catedrático de literatura, te dice que es impensable que un hombre tocara el pie a una dama en el siglo XVII, como parece que ocurre en la película. ¡Pobres!; se entiende, en público, claro está.

Nadie dice nada de esto como crítica, pero de paso te recuerdan en un artículo de prensa, por si no lo sabías, cómo era un traje de camino, esto es, cómo se vestían para viajar, y cómo eran los colores de los trajes, de día y de noche, y te das cuenta de que en el vestuario faltan trajes negros. ¡Dios mío, cómo se nos han pasado los trajes negros, con lo que hubiesen afeado la película!

Supongo que ustedes querrán saber si esto va a tener una continuación, si alguien va a seguir el ejemplo. No es difícil pensar que pueda ser así. El éxito siempre anima, y la misma Pilar está pensando ya en volver a las andadas y rodar un drama de Lope. Quizás se nos

adelanten, no estaría mal; por mucho que hagamos, hemos llegado un poco tarde y no haremos otra cosa que recuperar parte del tiempo perdido. Falta mucho aún para que se nos pueda decir que estamos “hinchando *el perro...*”, que nos estamos excediendo. Piensen ustedes la ventaja que nos llevan los ingleses que hace ya mucho tiempo empezaron con *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, cuando el cine era en blanco y negro, títulos que no han dejado de repetir; piensen que llevan ya dos versiones de *Enrique IV*, que es una obra tan inglesa, quiero decir tan patriótica, y que han rodado *Mucho ruido y pocas nueces* que no es precisamente *Romeo y Julieta*, y verán que nos queda mucho trecho que recorrer.

Creo que con *El perro del hortelano* nos hemos sumado a la corriente del cine universal, pero eso es otro tema, el de los clásicos en el cine. Un tema bien interesante, para otro rato de charla; de momento y como dicen los periódicos: ver cartelera.

**EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN DE UN REPERTORIO  
EN LOS TEATROS SUBVENCIONADOS ESPAÑOLES**

**RICARD SALVAT**  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## ***EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN DE UN REPERTORIO EN LOS TEATROS SUBVENCIONADOS ESPAÑOLES***

El tema que nos ocupa, el de la necesidad de crear un repertorio en nuestros teatros nacionales va unido a una temática complejísima que tal vez, en el fondo, sea prácticamente inaprehensible.

Imaginen todo lo que trae consigo: ante todo, la necesidad de definir un comportamiento ético de los profesionales, que choca con la actual actitud del «todos contra todos» (yo tengo todas las prebendas: el que no las tenga, que se quede donde está, en las tinieblas exteriores). Añadamos la ausencia del papel de los sindicatos en la vida teatral española: prácticamente ya no hay sindicatos del espectáculo y esto es realmente gravísimo. Esa ausencia provoca la casi inexistencia o falta de voluntad política de las asociaciones profesionales, tanto entre los actores, como entre los directores y, muy particularmente, en la Asociación de Directores de Escena (ADE) de Madrid, o en Barcelona, en la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC).

Todo ello va unido a un hecho que se está produciendo, y que algunos historiadores de la Universidad de Barcelona, en la que trabajamos, denuncian sistemáticamente: la pérdida de protagonismo, de hecho la aniquilación, gracias a estas estructuras de partidos en que estamos, de la sociedad civil. Está desapareciendo este concepto, y existe la necesidad de que esa sociedad civil haga escuchar su voz en el panorama cultural del país y, de manera muy particular, en el teatro. La sociedad civil debe recuperar el papel que jugó en el tardofranquismo, por ejemplo.

La ausencia de compromiso intelectual, que bien o mal teníamos en el franquismo y que aquí prácticamente ha desaparecido, ahora en Francia se ha recuperado con la problemática de la inmigración y que, gracias a las gentes del cine, se ha vuelto a poner en marcha. Empezó la gente del cine. Luego se han subido al tren los escritores, las gentes de teatro, etc. Pero han sido Bertrand Tavernier y 57 de los 70 mejores directores de cine los primeros que se han plantado contra la ley de inmigración francesa y contra otras injusticias.

La ausencia de jóvenes compañías, la recuperación del teatro universitario y, especialmente, el concepto de que «toda estética es una ética y toda ética es una política» (citamos a los profesores José Luis Aranguren y José María Valverde, del cual fuimos alumno) contribuye a lo que estamos comentando y trataremos de explicar qué sentido creemos puede llegar a tener.

En 1967 vino a Barcelona el Piccolo Teatro de Milán,<sup>1</sup> uno de los teatros subvencionados considerados como modelo a seguir. Para nosotros significó la apertura de una ventana y la entrada de una bocanada de aire fresco (un año después vino también la *Antígona* del Living

Theatre). El Piccolo llegó con Giorgio Strehler a la cabeza, que por aquel entonces lo codirigía junto a Paolo Grassi<sup>2</sup>. En un encuentro con las gentes del Piccolo, hablando en una mesa redonda que hicieron con las gentes de teatro de aquí, en la sede del Instituto Italiano, en Barcelona, Paolo Grassi afirmó: «Una compañía tiene que definir un repertorio, y un repertorio se define por las obras que monta y/o por las que, pudiendo montar, no monta». Nosotros formábamos parte de aquella mesa, y no esperamos al final, y le dijimos: «Mire, Señor Grassi, no entiendo esto», a lo que él nos contestó: «Sí, sí; se lo explico inmediatamente. Una compañía se define por las obras que monta; ahí están sus aranceles -como diría Espriu-, ahí está su *currículum*. Pero también se define por aquellas obras que no monta aun teniendo todas las posibilidades de poder montarlas y, también, por aquello que se niega a montar. Ahí está el secreto». Y, ante nuestra insistencia, acudió a un ejemplo: «Nosotros -dijo- hemos montado todas aquellas cosas que ya conocéis,<sup>3</sup> y bien, el hecho de haber montado a Brecht, de haber recuperado a Goldoni y a otros dramaturgos constituye nuestra línea estética, ética y política. Habíamos montado varias piezas de Arthur Miller. Era uno de los autores que entonces valorábamos mucho y que podía resultar bastante rentable. Él, agradecido, nos daba la opción de estrenar sus obras, sus agentes nos concedieron la opción de hacer el estreno europeo de *Después de la caída* (1964). La leímos todo el equipo de dramaturgia y consideramos que nosotros no debíamos montar esta obra; que este texto no era apropiado para el Piccolo, que la historia de los problemas de cama de Arthur Miller con Marilyn era una historia quizá para un teatro comercial, pero nunca para el Piccolo». Y, tras esta respuesta, se nos abrieron grandes interrogantes. En aquel momento el Piccolo no se puede decir que tuviera un gran éxito de público: en Milán, desde luego, sí; pero iban a Roma y, la verdad, no había una gran respuesta, por lo que *Después de la caída* les hubiera venido como anillo al dedo.<sup>4</sup> Entonces la obra se la pasaron a Monica Vitti y Giorgio Albertazzi. Ellos la montaron con todos los honores, tuvieron un gran éxito y se ganaron la vida de maravilla, mientras el Piccolo, tuvo que seguir con dificultades. La subvención en aquel entonces no era mucha y la afluencia de público era muy inferior a la habitual.

Un repertorio y un reparto de un Teatro Nacional constituyen una elección mediante la cual, en un momento dado, un país tiene que explicar su historia, su estar en el mundo, -como diría Heidegger-, a todas las gentes que vienen detrás. Y no sólo su estar ahí, sino indicar hacia dónde se quiere o se debería ir. Si no entendemos el Teatro Nacional así; si, en cambio, es un coto cerrado en donde entro yo y mis amigos, y monto las obras que yo sé que al público le van

1. El «Piccolo Teatro de Milán» vino a Barcelona mucho antes de lo que ellos han declarado. En 1967 vinieron con *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, en el Ciclo de Teatro Latino que organizaba el Teatro Romea. Sin embargo, el desaparecido Giorgio Strehler (1921-1997), que se las sabía todas, cuando volvió ya en democracia (1984, 1992 y 1994), no quiso acordarse de su venida en aquella época.

2. Paolo Grassi dejaría el Piccolo poco después, en 1968, pasándose a la Piccola Scala y a la RAI en donde desarrolló una programación cultural de primer orden.

3. El repertorio del Piccolo Teatro de Milán es uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Para una aproximación a sus orígenes y a sus planteamientos estéticos, éticos y políticos, véase: VV.AA., *1947-58 Piccolo Teatro*, Casa Editrice Nicola Monete, Turín, 1958.

4. Quizá sea momento de aclarar que esa obsesión -que llega incluso a constituirse en argumento moral de un montaje, de la que tanto se ha hablado en los últimos años- es una obsesión por el público que nos preocupa mucho. No decimos que no deba ser así: sólo decimos que nos preocupa. Es una opinión, nada más.

a gustar porque previamente incluso ya se han montado -y con éxito-, entonces no podemos salir del círculo infernal en que estamos.

En la época en que Andrés Peláez era su director, el Centro de Documentación Teatral publicó dos volúmenes extraordinarios sobre los Teatros Nacionales<sup>5</sup>. Y estos dos libros nos pueden dar mucha luz sobre el tema que nos ocupa.

A partir de 1975 ha habido una operación de olvido total de nuestras generaciones, que, sin ánimo de ser cruel, podríamos calificar de desvergonzada. Un ejemplo lo constituye el olvido a que se ha sometido a la generación realista. Es inimaginable que se hayan podido borrar, olvidar, aniquilar toda una generación de autores, directores e, incluso, actores. Ha habido una operación que, claro, a los jóvenes les ha gustado mucho, pero que es muy peligrosa. Se ha dicho: «demos paso a los jóvenes y olvidemos a los que les precedieron».

Pero el ser joven pasa también y no es algo que tenga valor en sí mismo. El otro día nos divertimos mucho cuando leímos unas declaraciones de Juanjo Puigcorbé -que tiene 41 años y que hizo con nosotros uno de sus mejores trabajos en *El príncipe d'Homburg* de Heinrich von Kleist (Festival Grec de 1981)-, y decía que ya estaba bien de esa valoración exclusiva de la juventud; y lo decía él -que hace 20 años ya era un joven del 68-, en un medio como ABC, de amplia difusión.

Pero volvamos a nuestro tema: un repertorio completo configuraría toda una historia de la literatura española. En una ocasión estuvimos en Roma con Tullio Kezich, presentando el *Don Quijote* de Maurizio Scaparro (era la primera versión, la italiana, la que luego fue a Almagro y pasó a la televisión y al cine; no la que quizá vieron ustedes, la segunda versión que interpretaron Josep M<sup>a</sup> Flotats y Juan Echanove). Pues bien, sobre el teatro de Cervantes, sobre el *Quijote* y todo esto, tuvimos una conversación Scaparro, Tullio Kezich y quien les habla, y Tullio, que es un gran crítico y un gran adaptador, afirmó que Strehler no era sólo un gran director, sino que era un extraordinario crítico de la literatura del país, porque, cuando él montaba una obra: con su montaje, con su iluminación, con su puesta en escena hacía un completo análisis de ella y de su significado dentro de la literatura italiana. Y eso es lo que hizo con Goldoni: su *Arlequín, servidor de dos amos* (1947) se convirtió en sus manos en un homenaje a la Commedia dell'arte. El texto, en una representación normal, dura una hora y media, mientras que el montaje del Piccolo duró prácticamente tres horas y media. Strehler recuperó toda la tradición de la Commedia dell'arte contra la que el pobre Goldoni iba pero que, sin embargo, no consiguió eliminar.

Por tanto, para hacer un buen repertorio, hay que analizar las distintas posibilidades que ello implica. En Budapest, en el año 1993, se organizó un foro al que acudieron todos los Teatros Nacionales de los países ex-socialistas. En la actualidad estos teatros tienen una política cultural interesante y muy diversa, dado que ese dinero infinito que antes se gastaban hoy ya no pueden gastarlo y no saben cómo acomodarse a la nueva situación. Allí acudí como invitado, aunque les advertí que, en ese momento no dirigía ningún Teatro Nacional; que lo había

5. VV.AA., *Historia de los Teatros Nacionales*, (2 vols.), Centro de Documentación Teatral, INAEM, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

dirigido, pero que en aquel instante no ocupaba ningún cargo en ningún teatro subvencionado y, sin embargo, quisieron igualmente que asistiera. En mi intervención hablé de las compañías españolas, e inmediatamente todos los directores me pidieron que concretara los repertorios del Centro Dramático Nacional, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la llamada Compañía Flotats, del Teatre Lliure, del Centro Andaluz de Teatro, etc. Les interesaba mucho todo aquello.

Les interesaba comprobar que existía una línea de programación, el contenido de los repertorios de los teatros subvencionados en el Estado español. De la misma manera que ocurre con el mundo de la edición. José Ortega y Gasset fue un gran diseñador de la política cultural española con su *Revista de Occidente*; como lo fue Jaime Salinas en su época de Alianza Editorial o, Carlos Barral en la primera época de Scix Barral y de Barral Editores. En la actualidad, la editorial Siruela, a su manera, está definiendo una línea editorial muy interesante.

Y si esto es así: ¿cómo es que aceptamos que en los teatros se haga lo mismo? En el día de ayer, en los coloquios a que asistimos, nos sorprendió oír algunas de las cosas que se afirmaron sobre el teatro universitario, quizá para justificar determinadas cuestiones. El teatro universitario es otro de los mundos que debemos salvar y que hay que recuperar por los valores que tiene. Existen distintos modelos de teatro universitario: el TEU de Murcia, por ejemplo, es modélico por muchas razones, aunque cuando ayer César Oliva afirmaba que de los tres mil versos de una comedia cortaba mil y se quedaba tan tranquilo, nosotros, sinceramente, nos sentimos inquietos. En un teatro universitario pensamos que no se debe cortar tanto. Por eso hablaba antes de la ética, porque si no la definimos, si la máxima es la del «todo vale», entonces se busca exclusivamente al espectador, con el grave riesgo que esto significa. Un representante de la generación joven, tan lleno de talento como Alejandro Amenábar hace, en su film *Tesis* (1996), una ironía tremenda en este campo, porque si lo que se busca es exclusivamente el público, fíjense qué tipo de películas habría que hacer. Amenábar afirmaba en una entrevista que si sólo vale lo que le gusta al público, entonces, valía todo. Por eso hace esa película con una increíble ironía sobre los profesores de la escuela de comunicación, sobre los directores o sobre los actores. Admiro la inteligencia y la habilidad de este hombre tan joven.

También quisiera citar unas declaraciones de Gonzalo Suárez en las que afirmaba que estaba harto que le dijeran que no se puede hacer cine experimental en España. Pensamos que estas declaraciones nos pueden ser muy útiles porque coinciden con nuestra reivindicación de que no existe una obligación de tener siempre el teatro lleno. Si lo que queremos a toda costa son las salas llenas, entonces acabaremos todos haciendo seriales, que es lo que está ocurriendo en Cataluña en la actualidad.

Nos preguntamos cómo se debería configurar un Teatro Nacional, y a esa primera cuestión la siguen otras, quizá más profundas. ¿Dónde debe representarse ese repertorio? ¿En Madrid? ¿En Andalucía? ¿En el resto de Comunidades? ¿Cada uno debe hacer su propio repertorio? O, por el contrario, ¿el de Madrid debe ser la suma de todos ellos? ¿O Madrid irá también a su aire? ¿O todos iremos a nuestro aire? En algunos momentos parece como si la única obsesión fuera gastar cada uno lo más que pueda y, sin embargo, los espectáculos no viajan, tienen una vida efímera. Esto es lo que está pasando. Raramente los espectáculos de Sevilla viajan a Madrid o a Barcelona; de igual manera, los espectáculos subvencionados de Madrid o Barcelona no hacen giras recíprocas. Sólo en dos ocasiones el Centro Dramático Galego, que ya tiene



quince años, ha ido a Madrid<sup>6</sup>. Y nadie se escandaliza de esto. Y hay algún montaje, como *O incerto señor don Hamlet*, de Alvaro Cunqueiro que costó 75 millones de pesetas, en 1991 y que sólo pudo verse en Lisboa y en diversos teatros de Galicia. Y nos preguntamos: ¿cómo es posible que no se intente amortizar ese dinero haciendo una gira por todo el país? Así están las cosas.

Debemos, sin embargo, seguir interrogándonos: ¿un Teatro Nacional de Madrid debe tener un criterio propio, o debe seguir siendo un teatro de una España única que sea el rompeolas de todas las Españas? Esto lo criticamos todos durante el franquismo. Habría que tener cuidado con aquella crítica, porque conviene no olvidar los grandes espectáculos que se hicieron en aquella época que han sido olvidados como si nada hubiera pasado. En aquel período hubo grandes espectáculos con un enorme éxito. Cayetano Luca de Tena, por ejemplo, consiguió cotas sociológicas y estéticas que después nunca han sido superadas. Y esto hay que decirlo. Como debemos recordar la capacidad de riesgo y de aventura que mostró Luis Escobar en 1950 cuando encargó a Salvador Dalí los decorados y figurines de *Don Juan Tenorio*. Y este riesgo aún no se ha superado en época posterior. Como tampoco ha sido superado Luis Escobar como director de categoría europea por ninguno de nosotros. Y esto nos gusta decirlo. La Asociación de Directores de España (ADE) debería iniciar sus publicaciones con un libro dedicado a este gran creador de nuestra escena y no por donde ha empezado sus monografías. Luis Escobar fue durante muchos años el gran director de este país.

No queremos ser parciales y subjetivos en nuestros análisis. No debemos olvidar que también en el Teatro Español, en el año 1944, se montó *Fausto*, texto que nunca más se ha vuelto a montar hasta que nosotros montamos *Urfaust* con la Compañía Adrià Gual y el Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona, en 1983. Y con ese texto sólo se atrevió Cayetano Luca de Tena; por tanto, fíjense que, como antes decía, hay unos elementos de valor sociológico y de valor estético que quizá no han sido superados. Un poco, pues, de humildad, y un poco de lo que decía Eugenio D'Ors: «Todo lo que no es tradición es plagio». Porque debemos conocer nuestra tradición. Si no conocemos la tradición, repetiremos los mismos errores. Y si la tradición es buena, aprovechemos de ella lo que sea válido.

Madrid no crea un repertorio donde se elijan las mejores obras de cada una de las nacionalidades. Ni Alfonso Rodríguez Castelao, ni Salvador Espriu, ni Gabriel Aresti han sido representados, en castellano, en Madrid. Lo han sido los hermanos Álvarez Quintero, pero no otros autores interesantes de un posible andalucismo. La *Mariquilla Terremoto* (1930) de los hermanos Álvarez Quintero se ha estrenado en Madrid, pero no en los Teatros Nacionales... Entonces, si esto no se hace, no existe una lectura que implice una visión de la historia real de nuestro país. Hay unos retos que se van creando en cada época, y a esos retos hay que darles

6. Se trata de el espectáculo «A noite vai coma un río» de Alvaro Cunqueiro, dirigido por Xulio Lago que pudo verse en la Sala Olímpica de Madrid, en noviembre de 1986. Posteriormente, en 1997 se presentó «O peregrino errante que cansou ó demo» de Xabier Lama, con dirección de Andrés Pazos, en el Círculo de Bellas Artes y, a finales de 1998, un gran homenaje a Valle-Inclán del CDG que presentó «Las galas del difunto» con dirección de Xosé Martins, «La cabeza del bautista» dirigido por Helena Pimenta, «Ligazón» con dirección de Manuel Guede y «El embrujado» con puesta en escena de Eduardo Alonso. Este espectáculo concebido en gallego -cosa que levantó una gran polémica-, fue presentado en Madrid en lengua española.

una respuesta. Gracias a Luciano García Lorenzo y a José María Díez Borque, en el año 1992 descubrimos una importante cantidad de textos de tema hispanoamericano en el teatro clásico español. Nos planteamos que si no los montábamos en 1992, ¿cuándo los íbamos a montar? Sin embargo, Alberto González Vergei montó lo que él llamó *La trilogía de los Pizarro*. Para poder ver *La Aurora en Copacabana* (1651), de Calderón de la Barca, que es una pieza maravillosa, tuvimos que ir a Buenos Aires, a un teatro situado en una fábrica abandonada, y representada por una compañía independiente. Y les hablé de un buen texto, que nadie conoce, excepto los profesores.

Entonces, si nosotros no explicamos la historia a nuestros jóvenes: ¿Para qué sirve un Teatro Nacional? En la sesión de ayer nos interesó todo lo que se dijo en las ponencias y en los debates. Sin embargo, se iba definiendo el teatro como un medio de diversión, como un medio de entretenimiento. En un determinado momento, Carlos Hipólito habló de la dimensión política del teatro. Dijo que si el director quería hacer una obra comunista, que él, como actor, no la podía hacer fascista o viceversa. Esta dimensión ideológica del teatro parece que es un poco antigua, que ahora no se lleva; pero el teatro fue así y es también así. El teatro ha sido también el lugar donde la sociedad ha reflexionado sobre sí misma. Eso da origen, por ejemplo, al teatro de Calderón de la Barca, que es uno de los grandes teólogos de este país; o al de Tirso de Molina, que plantea una serie de cuestiones que están ahí, aunque no creo que el público de su época le entendiera. Pero esa es otra cuestión. Calderón fue un autor importante pero, también, un gran director. En eso se parece a Lorca. No sabemos hasta qué punto, ambos eran tan directores como autores. Y de él tendríamos que recuperar su lección histórica, cosa que, como ya hemos dicho antes, nuestro país a veces, y con demasiada frecuencia, desprecia en demasía. Por eso se permitió que se destruyeran prácticamente todas nuestras magníficas maquinarias escenográficas del siglo XVII y la mayoría de su música. Es decir, de Calderón y de su época, que tanto magnificamos, hemos dejado perder muchas cosas, con lo que actualmente ignoramos demasiado del autor y de su época.

Todo esto hace que, de repente, los mismos títulos de montaje se repitan hasta la saciedad. Se puede decir que eso ha ocurrido siempre, y es verdad. Pero ahora, en la actual democracia, se debería revalorizar a Calderón representándolo mucho más. En parte, desde luego lo ha hecho la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pero habría que hacerlo de una manera más sistemática, investigando sobre el gran director y el gran autor que, sin duda, fue. Han tenido que ser los alemanes quienes nos lo han mostrado así. Una vez más ha tenido que ser la crítica de fuera quien nos abra los ojos sobre una faceta de nuestra cultura: Grotowski fue el primero que montó *El príncipe constante*, en 1967; Albert Camus puso en escena *La devoción de la cruz*, con María Casares en los años cuarenta; Giorgio Strehler, con el Piccolo Teatro de Milán montó *El mágico prodigioso*, también en la década de los cuarenta. Y ahora me gustaría que me dijeran ustedes: ¿cuántas puestas españolas han visto ustedes de estas obras? ¿Cuántos de estos textos han montado nuestros Teatros Nacionales? ¿Seguimos con la lectura de Menéndez y Pelayo, o, desde la democracia y desde la izquierda hacemos nuestra propia lectura de Calderón? o, por fin, ¿estamos decididos a revalorizar el teatro de Miguel de Cervantes, que es otra de las asignaturas pendientes que, a mi humilde entender, tiene este país? Porque el teatro de Cervantes es maravilloso, digan lo que digan los sabios del lugar. Y habría que hacer lo mismo con Gil Vicente, otro de los olvidados; pero, claro, éste es portugués y los portugueses no

cuentan en este país. A ver cuántas obras de Gil Vicente han visto ustedes, y es una de las cumbres del teatro universal. Así que fijense: la revalorización de Gil Vicente, de Calderón, de Cervantes y, también, de Cristóbal de Virués desde los presupuestos de la izquierda, todas están pendientes. Y llevamos ya veinte años de democracia y se ha hecho muy poco. Y cuando se ha hecho, qué poco se ha potenciado al tener que trabajar desde esa vertiente alternativa o marginal, tipo «Zampanó», tipo compañías universitarias, todos ellos buenos pero insuficientes.

Otro problema es el de los actores. Sin duda, todo lo dicho hasta ahora hace referencia al mundo de los actores y al de los directores. Decía Carlos Hipólito algo que me sorprendió, y era una propuesta inteligente que me recordaba que hace veinte años otro gran actor -como lo es él en nuestra época-, dijo en Almagro, frente a todos los profesores y gentes del teatro, que no había problemas con el verso; que lo que había que hacer era decir el texto en prosa. Y se quedó tan tranquilo. Y aquello lo decía una verdadera autoridad, hoy considerado un gran actor, a pesar de sólo haber hecho un papel de teatro clásico en no sé cuántos años de profesión. O sea, que si el concepto de actor no se replantea a la manera anglosajona o centroeuropea, en virtud de la cual sólo se es un gran actor cuando se ha enfrentado a lo largo de su vida a todos los grandes personajes del teatro clásico; si eso no se produce aquí, seguiremos jugando al solipsismo, y, sobre todo, no crearemos escuela. Porque una compañía no es sólo un repertorio; también es una escuela, una forma de decir el verso, y, hasta incluso, una forma de vestir en la calle (Brecht hasta cuidaba la manera de vestir de sus actores). Porque todo es una cuestión de imagen. Nuestro oficio, más que otros, es una imagen. Y no sólo en el escenario, sino siempre. Si el actor, en nuestro país, no quiere hacer teatro clásico, supongo que los programadores y los directores de teatro clásico habrán tenido graves problemas, por ejemplo, para contratarlos para una larga temporada.

Podríamos hablar de otro problema grave que nos afecta: el económico. Somos un país que, si en lo económico estamos en Europa, en cuanto a los repertorios no lo estamos. Y a nosotros nos gustaría estar también allí como están, en este sentido, en el sentido de entender el teatro, como un gran museo, como un gran servicio a la sociedad.

No puede seguir haciéndose un Teatro Nacional, una Compañía Nacional de cualquier manera. Por ejemplo, no tiene sentido una programación continuada, «en suite», como dicen los franceses. La programación debe ser alterna, debe cambiar cada día. Deben existir «repertorios» y no «repertorio», y no es un puro juego de palabras. En una temporada se podrían crear nuevos espectáculos, pero tendría que haber una posibilidad de recuperar ciertos espectáculos antiguos. (A mí, por ejemplo, me gustaría volver a ver *La Celestina* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; con o sin Amparo Rivelles, pero me gustaría volver a verla).

A propósito de *La Celestina*: otro problema que se plantea es el de la duración de los espectáculos: esa obsesión de que tengan una duración de hora y media aproximadamente. Amenábar hace una película que dura ciento treinta minutos; *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, dura noventa minutos. Amenábar tiene cuarenta minutos más para mantener la atención del espectador. Parece que en el cine se ha llegado a una cierta flexibilidad. Y en el teatro moderno se ha llegado incluso a las once horas de espectáculo (piénsese en el *Mahabharata*, por ejemplo). ¿Por qué, entonces, *La Celestina* que se nos ofreció duró sólo ciento treinta minutos? ¿Otra vez por el criterio de que nuestro público no aguanta más? Recuerdo una *Celestina* de Antoine Vitez, interpretada por Jeanne Moreau, que duraba cuatro horas y media. No

hablo de que fuera buena o mala, de que fuera mejor o peor que la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Sin embargo, que durara ese tiempo permite ver y oír cantidad de escenas llevadas por primera vez a los escenarios, con lo que la obra adquiriría una dimensión nueva y novedosa.

Y puede que *La Celestina* sea la única obra de repertorio que posee el teatro español. Nosotros que llevamos muchos años viendo teatro hemos visto cinco o seis versiones de *La Celestina*. Y aún eso es poco. Sumando las que hemos visto en cine quizá puedan ser unas once o doce versiones.

Les podría hablar de la muy interesante historia de la incorporación de *La Celestina* como gran clásico del teatro español<sup>7</sup>: No se tiene noticia de que *La Celestina* fuera representada antes de 1903. Ese año se estrenó *La Celestina*. Tragicomedia lírica, del gran musicólogo catalán Felip Pedrell. Suya fue la adaptación teatral y la composición musical. Fue una intuición genial, que nunca se ha valorado suficientemente, y que comenzó el 30 de junio de 1902. (...) El éxito fue tan grande que Francisco Fernández Villegas pensó en hacer una adaptación dramática del texto de Pedrell (pero sin música), que se estrenó en el Teatro Español de Madrid en 1909, interpretada por Carmen Cobefia, Amparo Fernández Villegas y Ricardo Calvo. A partir de este estreno las representaciones fueron muchas. Es muy curioso que, justo terminada la Guerra Civil, este texto siempre «inmoral», por más que se cortara o adaptara, se representara en Madrid en 1940 interpretado por Julia Delgado Caro. Felipe Lluch se hizo cargo de la adaptación y Cayetano Luca de Tena de la dirección. Se representó en el Teatro Español de Madrid, el teatro oficial por excelencia del franquismo.

Curiosamente, esta obra se representó en muchas ocasiones durante el franquismo. De hecho *La Celestina* y *Don Juan Tenorio* son las únicas obras de repertorio del teatro español. Cualquiera actriz de renombre cuando llega a una cierta edad interpreta *La Celestina*. Sin embargo, esta pieza no se volvió a programar en ninguno de los teatros oficiales. La experiencia de 1940 debió coger desprevenida a la censura franquista.

Quizá este rechazo ulterior a 1940 se explique por el hecho de que la gran actriz española Margarita Xirgu estrenara en la Comedia Nacional de Montevideo (Uruguay) una adaptación de José Ricardo Morales que obtuvo un gran éxito.

Significativamente, el teatro comercial hizo suyo este texto. Salvador Salazar fue el autor de una versión que se presentó en Parma (Italia) y, poco después, en Cáceres (1955). Sin embargo, la mejor versión que conocemos fue la de Luis Escobar en el Teatro Eslava de Madrid (1957), con la gran actriz Irene López Heredia, quien no tuvo miedo de mostrar los aspectos más turbios y demoníacos del personaje. En 1965, un representante de la generación del 27 emigrado a Buenos Aires, Alejandro Casona, estrenó una versión suya en el Teatro Bellas Artes, interpretada por Milagros Leal, que mantuvo el tono rasgado y desesperado de Irene López Heredia.

La siguió la adaptación de Ricardo López Aranda, dirigida por Manuel Manzanque, interpretado por María Guerrero (1973); el trabajo del director-adaptador de Fernando Cobos

7. Véase, Salvat, Ricard, «Al voltant del misteri de *La Celestina*», en *Assaig de Teatre* n°10-11, Barcelona, junio de 1998, pp. 233-238.

(hijo), con una compañía establecida en París, Théâtre du Hangar, en el que el papel de Celestina fue interpretado por un actor, Fernando Cobos (padre), en 1977.

En 1978, el director José Tamayo encargó una nueva versión al Premio Nobel Camilo José Cela. Sin duda esta es, junto a la versión de José Ricardo Morales, la mejor adaptación de *La Celestina*; Cela mantuvo toda la brutalidad del texto original. Fue interpretada por Irene Gutiérrez Caba.

Todavía la siguieron, en Toledo (1980), una versión dirigida por Miguel Bilbatúa y Manuel Gutiérrez Aragón, con Julia Martínez en el papel principal. Angel Facio realizó una adaptación con una escenografía muy arriesgada y con gran libertad expresiva en Barcelona (1981) con Ketty Ariel, que un año después repitió con Asunción Sancho y que llegó a Madrid en 1984, esta vez con Dora Santacreu como protagonista.

Hasta 1988 no la volvió a montar una compañía subvencionada, la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La democracia tardó trece años en posibilitar que llegara a un Teatro Nacional. La versión fue de Gonzalo Torrente Ballester, quien realizó una versión muy reducida, tratándose de una compañía estatal. La interpretó Amparo Rivelles, actriz de gran éxito, que consiguió un tono pretendidamente elegante como temerosa de enfrentarse al desgarro del personaje, (...) cosa que se repitió en la versión de Antoine Vitez (adaptación de Florence Delay) en el Teatre Grec de Barcelona en 1989, que interpretó, quizá con un exceso de charme, Jeanne Moreau.

Finalmente, en 1995, en Barcelona, Amparo Soler Leal, interpretó la obra dirigida por Hermann Bonnín. La adaptación, muy acertada, fue de José Ruibal.

Efectivamente, hay que recuperar ese concepto de repertorio. Y habrá que modificar el propio planteamiento de la puesta en escena y la propia estructura incluso de los teatros españoles, que quizá no estén preparados para eso. Porque no hay ningún teatro que te permita levantar el decorado cada día. Que sepamos, el único que se atrevió a hacer una programación alterna fue Adolfo Marsillach en 1978, en la primera época del María Guerrero como Centro Dramático Nacional, durante la naciente democracia. En aquel momento se cambiaba de obra cada semana; se hacía una obra de Franz Kafka, *Abre el ojo*, con Fernando Fernán Gómez y *Noche de guerra en el Museo de Prado* de Rafael Alberti, dirigida por quien firma estas líneas. Y claro que creaba problemas: cada lunes había que sacar el decorado por toda la platea y se deterioraba, se estropeaba, se rompía, de manera que a la cuarta semana estaba todo astillado. Y problemas de otro tipo: el público a veces iba a ver lo de Fernando Fernán Gómez y se encontraba con Alberti. Pero eso fue una buena experiencia y luego nunca más se han atrevido a hacer algo así. Y aquello no se lo valoran a Adolfo Marsillach; le valoran otras cosas, pero aquello, no. Y es precisamente así como funcionan los teatros centroeuropeos, sobre todo en Alemania, que fue donde primero se puso en práctica este modo de programación.

He llegado al final del tiempo que se me concede. Podríamos hablar de muchas otras cosas, pero puede que en el coloquio se pueda ampliar a otros campos. Muchas gracias.

### Se abre el coloquio

ALUMNA SIN IDENTIFICAR: Soy brasileña y en este año que he estado en Madrid he visto cosas extrañas: una Asociación de Actores que no es Asociación de Actores; un sindicato

que no existe; unos productores que son directores; unos directores que no son directores; unos pocos actores que ganan mucho y muchos que no ganan nada; y gente buenísima, de mucho talento que no puede hacer teatro. Me sorprende porque yo esperaba mucho más. Sé que en España hay grandes directores, autores y actores. Entonces ¿qué pasa? Creo que es un tema interesante.

RICARD SALVAT: Hemos dejado muchas cosas por decir. Pero no vamos a hablar de Madrid no creemos oportuno hacerlo nosotros; preferimos hablar de Barcelona. La situación en Barcelona es explosiva. Se ha creado un Teatro Nacional de Catalunya. Se construye una enorme pirámide y uno de sus grandes responsables, su aparente faraón -Josep M<sup>o</sup> Flotats-, declaró hace poco en la Universidad que un Teatro Nacional era un teatro de la arbitrariedad; que él programaba según sus gustos, según cómo se levantaba cada día (y lo dijo así, como lo oyen); que si un día -continuó diciendo-, al afeitarse se le ocurría programar un Shakespeare, pues lo programaba. Si al día siguiente decidía cambiar y montar un Calderón, pues cambiaba. Personalmente para nosotros fue una situación grave, porque estábamos allí como anfitriones de aquella mesa redonda organizada por María José Ragué. Pero allí estaban también nuestros alumnos, y cuando este señor dijo que así se funcionaba en Europa, entonces nos sentimos obligados a intervenir. Y le dijimos que no, que en Europa no se funcionaba así. En Europa hay varios directores de escena en un Teatro Nacional y varios escenógrafos, como ocurre en el Teatro Nacional de Budapest, que trabajan en equipo bajo la dirección del Intendente General del Teatro. El programador organiza las cosas para que nunca a ningún actor le coincidan los repartos en los que interviene, lo cual puede constituir un gran problema. Es el concepto de teatro como una fábrica, como una gran productora teatral, frente al teatro como negocio, con los agravantes que la empresa comercial tiene que pagar, mientras que aquí en Cataluña lo paga el Estado. En la actualidad este problema es tan grave que llega hasta el punto de que la inauguración de un teatro estatal se haga con una obra americana, *Angeles en América* de Tony Kushner. Y para mayor gravedad, informan que se va a hacer una reposición de una obra que acaba de estrenar otro teatro supersubvencionado, que, en el fondo, es una empresa privada convertida en Teatro Nacional o Municipal, el Teatre Lliure; y esta compañía va a representar un musical en el Teatre Nacional de Catalunya, por lo tanto, tendremos dos obras americanas seguidas. Parece que pretendían seguir con un Chejov, y, claro, el clamor fue tal que, de la noche a la mañana, cambiaron el título y programaron un digamos «clásico catalán»: *L'auca del senyor Esteve* (Las aleluyas del señor Esteban) de Santiago Rusiñol, que nosotros ya presentamos en Madrid, con la Companyia Adrià Gual, en 1966, en el Teatro María Guerrero. Por lo que pueden ver, ninguna novedad, ningún riesgo, ni ningún sentido de la aventura. Después invitan a un director que, siendo catalán, nunca ha querido hacer nada en catalán y, según cuentan sus colaboradores, se ha mofado, a menudo, del catalán. Evidentemente, el desencanto es total, de tal manera que, por fin, los representantes políticos hacen una reunión con representantes del sector público y del sector privado, pero no con representantes de los sindicatos (que desaparecieron prácticamente todos), ni de la Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña. En esa reunión uno de los representantes del sector público manifiesta que no es hora de hacer guerrillas, sino de cooperar. Y precisamente el señor que declara esto es director de un teatro público, al que contrata el festival de Perelada, que monta una ópera que va al Teatro de

la Zarzuela de Madrid y al Teatro Romea de Barcelona, y cuyos decorados se los cede el Ministerio de Cultura; que, cuando acaban las representaciones como compañía propia, se van a otro teatro subvencionado, en este caso municipal, el Mercat de les Flors y allí están durante un mes, y parece que ahora van a ir a otro teatro estatal. Claro, este señor dice que no es el momento de guerrillas porque él está atrincheradísimo en el poder.

No sé si le he contestado, pero este es un gravísimo problema. Hay que sentarse y defender una visión más democrática de las cosas. Es increíble, por ejemplo, que un señor tenga tres cargos a la vez; que otro trabaje en tres o cuatro teatros públicos a la vez. Todo eso en Europa no existe, está prohibido. A estas alturas en que nos hallamos, de pertenencia a la Unión Europea, no podemos o como mínimo no está aceptado, como se está haciendo, dar un cargo público en un Teatro Nacional o construir un teatro público si no es por concurso público, por concurso de méritos. ¿Quién decide, por ejemplo, los directores de las obras que montan los Teatros Nacionales? Habría que programar a diez años vista, o si es demasiado pedir, a cuatro años vista. Hay que tener un sentido de futuro, definir un verdadero repertorio. Y serán luego los críticos los que digan sí o no a ese repertorio, al conjunto de la programación que deberá estar hecha con algún criterio. Una de las cosas que han dicho mis colegas catalanes es que no se deben repetir títulos. Y mire si van despistados, que, como han tenido que buscar un autor, han buscado a Rusiñol, sin saber que el otro Teatro Nacional, el Centre Dramàtic de la Generalitat con sede en el Teatro Romea, está haciendo otro Rusiñol, *La bona gent* (La buena gente). Por tanto, en el espacio de cuatro o cinco meses, los dos teatros del partido en el poder, que son el Romea y el Nacional, programan dos obras de Rusiñol, cuando han estado quince años sin programar ninguno. Y en Madrid, fíjense la cantidad de *Damas bobas* o *Damas duendes* que surgen... En fin, no sé si le he contestado. Todo esto es muy complejo, muy difícil.

ANGEL ARQUEROS: ¿Usted entiende que tendría que representarse una función siempre en lengua original, independientemente de la comunidad del estado a la que fuera, o habría que hacer una versión en la otra lengua?

RESPUESTA: Nuestra opinión -y, por tanto, posiblemente equivocada- es que cuando usted dice «Flotats» yo diría «partido en el poder». Basta de ese juego; y ese creemos que ha sido el gran error de Boadella, que está muy enfadado, como todos estamos. Pero él arremete contra Flotats y lo convierte en una historia personal, tal como desea el propio Flotats. No son historias personales; Flotats empezó con nosotros y le queremos mucho; pero cuando ahora él declara lo que declara, tenemos que decir ¡basta! Evidentemente nunca debíamos haber empezado por *Angeles en América*, y somos los únicos que se han atrevido a decir que es un texto flojo. Y menos mal que no hemos sido los únicos; menos mal que hay gentes por todas partes, y, sobre todo ahora mujeres, que son las más valientes, que han dicho en *Les temps modernes* que la obra no es muy buena que digamos y se la han cargado. Entonces no ha sido un principio inapropiado solamente por ser una obra americana; es que además es una pieza no excelente. Nunca deberíamos haber empezado por ahí. Respecto a lo segundo, quisiera decirle -desde mi punto de vista-, que nuestra respuesta es que sí, que hay que actuar en el idioma de cada nacionalidad. Se puede encontrar una fórmula de compromiso cuando se actúa fuera dels Països Catalans; quizá sería bueno unos primeros días en catalán y luego dar la versión castellana,

porque tampoco uno puede pretender que todos tengan que entender el catalán. Pero hay que hacer una advertencia: si el público culto de Madrid o Sevilla no está dispuesto a escuchar el catalán, cuando sí está predisposto a escuchar el sueco o el finlandés, entonces ya no sabemos que podemos decir. A nosotros nos ha pasado algo de eso. Acabamos de actuar en catalán en Madrid, donde fueron más discretos, pero -con el mismo espectáculo en catalán-; en Jerusalén fueron más descarados. Allí fuimos al Festival Internacional de Teatro Universitario (1995) con *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo y con *La pell de brau* (La piel de toro), de Salvador Espriu. Cuando oyeron el catalán, al primer verso, se levantaron furibundos los judíos de origen latino, se fueron al hall y se pusieron a gritar como unos energúmenos. Nos dirigimos a ellos para preguntarles por qué gritaban y nos contestaron que no había derecho. Entonces les dijimos: «¿Ah, no? ¿Y me lo decís vosotros, que os habéis reinventado un idioma que nadie hablaba, cuando lo lógico es que hubierais escogido el inglés o algún otro y os habéis sacado el hebreo de la manga? ¿Y no me vais a permitir ahora, que nunca he dejado de hablar el catalán, que represente una obra en catalán?». Fuimos a Madrid con la misma obra y pasó lo mismo: se fue gente, y los que se quedaron aplaudieron a rabiar.

El director del Teatro Nacional de Catalunya, después de haber dicho siempre que no, ahora dice que sí, que él montará obras en castellano. El día que se levante y le apetezca, pondrá en escena *La vida es sueño* de Calderón. Pero la historia es otra: estamos en Cataluña, hay una parte de la población que habla sólo en castellano: adoptemos la fórmula de Trieste o de Helsinki, y, por tanto, el Teatro Nacional debería tener una sección en castellano. La otra posibilidad es traducirlo todo al catalán. Se ha traducido *Yerma* de Federico García Lorca, al gallego y sonaba bien; en alguna ocasión, incluso mejor; sobre todo, en los momentos en los que Lorca se dedica a «frasear». Les puedo dar mi opinión, pero creo que debería encontrarse la posible solución en una reunión de profesionales, es decir, que no fuera una opinión individualizada, sino colectiva, la opinión de un grupo en el que todos se oyeran y todos hablaran; entonces saldría una propuesta colectiva. Y un teatro debería funcionar así; debería funcionar como un equipo. No sé si le he contestado, creo que sí. Fíjese, los actores de Ingmar Bergman hablan todos inglés; todos, como Liv Ullmann, en fin, todos hablan perfectamente inglés. Sin embargo, cuando hablan en escena, hablan en sueco. Hemos visto *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, en Madrid, con el teatro lleno; y también en Barcelona hemos visto *La señorita Julia* de August Strindberg; hemos podido ver bastante teatro sueco aquí en España, siempre en sueco. Y funciona. El problema es que hay que hacerlo muy bien, porque si no, no hay quien lo aguante. Ese es el problema que tenemos las dramaturgias minoritarias. Y así se sientan las bases de un verdadero Teatro Nacional. Usted irá a ver en sueco una obra sueca si es de Bergman, o si está Liv Ullmann u otros actores de calidad semejante. Pero no sé si usted iría a ver a una obra danesa, o húngara, o noruega. Esa es nuestra opinión, puede que equivocada.

ALFREDO HERMENEGILDO: Una vez más, cuando te escucho, Ricard, tengo la convicción de que nos haces reflexionar en lo más profundo de nuestra alma. Y, quieras que no, el problema del teatro nos lleva una reflexión más profunda sobre nuestra sociedad y sus distintas realidades culturales e idiomáticas. Quizá por vivir fuera de España, estoy más sensibilizado sobre la problemática de la que nos hablas. Yo creo que, en efecto, hace falta una mayor comunicación entre esos teatros de las distintas lenguas, y que hay que ir con las lenguas de



las distintas comunidades a las otras. Es evidente que eso no se puede inventar en un día, y que hay una tradición que provoca eso que comentas de tu experiencia en Jerusalén. Pero creo que ese ejercicio se debería repetir, siempre que desde las respectivas capitales se insistiera, para crear poco a poco un sentido de que todo eso es también nuestro, que nosotros somos eso también. Nunca diré a los catalanes: «Habládmelo en cristiano, porque soy de Burgos»; sin embargo, eso constituye una larga tradición que hay que ir corrigiendo poco a poco; y soy de los que esperan que el teatro, funcionando de ese modo, llegue algún día a limar asperezas y a crear una comunidad supralingüística, aunque no se entienda el catalán. Si se hace un esfuerzo y la compañía catalana busca también una obra que se pueda entender mejor desde el punto de vista lingüístico. Con esto quiero decir que me parece que es posible. Pero las terminaciones nerviosas de la piel se agitan con demasiada frecuencia y con demasiada velocidad en este punto. Creo que se debería ir hacia este objetivo. No quiero convertirme en apóstol de nada, pero me parece que los españoles que vivimos en el extranjero tenemos también una especie de objetivo prioritario: intentar examinar esas fronteras interiores y, al mismo tiempo, decir que esas fronteras forman parte de nuestro ser colectivo, que hay que contar con ellas y que hay que utilizar los medios de que disponemos -en este caso estamos hablando del teatro-, para llegar a una auténtica comunidad; ir de nuevo juntos, pero no revueltos. La tradición que llevamos es terrible en ese sentido; y hay que asumirla; y hay que ir poco a poco modificándola. Quizá el problema del vasco es distinto, pero, con un mínimo de esfuerzo, una persona que no sabe el catalán culto es capaz de comprender una buena parte del catalán. Por eso decía que depende de las obras. Es el mismo caso del gallego también. El vasco, como digo es otro problema: lingüísticamente más difícil, pero no vamos a plantear ahora todos los problemas a los que nos enfrentamos.

RESPUESTA: Bien, no sé qué añadir a tus palabras, porque sería redundar en lo que has dicho y decir que tienes razón. Además tú vienes de un país, que es Quebec, en donde esta cuestión no está resuelta, pero la tienen muy clara. No te atrevas nunca a decir a una compañía de Quebec que actúe en inglés. Y posiblemente tienen uno de los mejores teatros del mundo, como lo tendrían Cataluña o Madrid si quisieran. No olvides que existe la traducción simultánea, que podría ir muy bien en el caso concreto del teatro vasco, y que, además, podría ser útil para que la gente se fuera acostumbrando a todo esto. Pero insisto que lo más importante es la creación de un repertorio; porque, si no lo queremos hacer en vasco, al menos el poco teatro vasco que se representara en Madrid, sería de buena calidad, o que, como mínimo se pudieran ver en Madrid obras de Castelao o de Espriu, además de Belbel, que es el único que se ha visto en Madrid. Fíjense lo que está pasando con Antonio Buero Vallejo. Ahora estamos todos de acuerdo en que hay que homenajearle, que hay que darle todos los honores, porque es el único que nos ha prestigiado ganando el Premio Cervantes e, incluso podría ganar el Premio Nobel. Pero luego, cuando hay que montar una obra suya, tiene que ser Manuel Cansco -a quien nunca se lo agradeceremos bastante-, con una compañía privada, o Ricard Salvat con una compañía de cuatro reales, los que pongan en escena *El tragaluz* y *En la ardiente oscuridad* respectivamente. Y te preguntas: ¿por qué no se montan estas obras en los Teatros Nacionales? ¿Es que aún Buero no es lo suficientemente bueno como para formar parte del repertorio de un Teatro Nacional? Y ahí está otra terrible contradicción.

ANTONIO SERRANO: Solamente quiero dar un dato, en relación con lo que comentabais hace un instante. Un espectáculo que no voy a olvidar fácilmente fue una *La vida es sueño* de Calderón, en búlgaro, en el Festival de Almagro hace ya algunos años. Respecto a este planteamiento que estáis haciendo de un teatro en las lenguas nacionales, quiero puntualizar un aspecto sobre el teatro del Siglo de Oro y las autonomías, y no tanto refiriéndome a la catalana, la vasca y la gallega, sino a todas en general. ¿Cómo crees tú, Ricard, que están contemplados los autores del Siglo de Oro en la política teatral autonómica de la actualidad? Porque a veces me da miedo pensar que ahora Calderón, como no es de Andalucía, pues no se representa aquí; o Lope, como no es de Murcia, pues tampoco se representa allí. No sé. ¿Qué piensas de todo esto?

RICARD SALVAT: Siento una profunda inquietud por esto y creo que no hay solución. En primer lugar quisiera manifestar mi profunda admiración por el teatro clásico, tal como lo ha hecho el profesor Pedraza. No tenéis idea de lo que fue montar en 1971, con el Teatro Nacional Angel Guimerà de Barcelona, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Quisimos montarlo como lo había hecho Federico García Lorca, o sea, que hubo una atrevida operación dramaturgica que pudimos hacer gracias a Eduardo Blanco-Amor, que estuvo con Lorca en «La Barraca», creo que en 1935. Quisimos reconstruir aquel montaje. Y ese es otro tema que no nos hemos atrevido a plantear: Va siendo hora de que los grandes textos clásicos se representen sin sus, a veces, tópicos finales. Federico fue el primero que hizo un verdadero repertorio clásico, y nos preguntamos porqué no intentamos repetir, como mínimo, el repertorio que él creo. Un ejemplo es la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina, que nunca hemos visto en un escenario, ni siquiera en montajes universitarios. Fue posiblemente Lorca el primero que la montó. Pero no quisiera desviarme del tema que nos ocupa. El problema que plantea es grave; diría que, incluso, muy grave. Si soy un director catalán, ¿no puedo montar a Calderón? A eso me niego rotundamente. ¿Por qué no creamos una sección castellana en el Teatre Nacional de Catalunya? Planteémoslo así, creemos que es lo más honesto; aunque sólo sea porque en Cataluña hay una importante comunidad de castellano parlantes, o aunque sólo sea para que podamos viajar y no quedarnos encerrados. ¿Es un teatro bueno? pues montémoslo. Al igual que hay un teatro esloveno en Trieste pagado por el estado italiano; o al igual que hay un teatro sueco pagado por el estado finlandés en Helsinki. ¿Qué pasa si hay un teatro, un teatro bueno en castellano, pagado por el gobierno catalán? La otra posibilidad, la «hipernacionalista», sería traducirlo todo. No podría decir ahora cuál es la mejor solución, pero sí puedo decir algo al respecto: soy un director de teatro catalán y catalanista, y me niego a no poder montar un Calderón. Hemos montado a Lorca en griego porque aquí no nos daban oportunidad; y hemos montado dos veces *Yerma*, una vez en Alemania y, otra, en Atenas. Nos negamos a no poder montar a Lorca. Nos enriquece del mismo modo montar un Shakespeare que un Calderón. Y queremos que la administración catalana lo vea claro; que no se creen cortinas de humo. Hay que sentarse y hablarlo. Queremos montar a Calderón, y queremos montar la *Égloga de Plácida y Victoriano*. ¿Y por qué no se puede hacer? No lo sabemos. Lo único que podemos hacer es adoptar un papel testimonial, a veces teniendo la sensación de que se hace un poco el ridículo. Pensamos que de cara a los jóvenes es importante decir todas estas cosas. Como, también, deberíamos haber dicho otras respecto al repertorio. Ayer, por ejemplo, cuando estaba hablando Carlos Hipólito, le hubiera dicho: «Carlos, ¿estaríais dispuestos los actores a aprender quin-

ce papeles por temporada? ¿a tener almacenados en la cabeza quince papeles en vez de uno solo? ¿Sabes lo que quiere decir esto? Porque un actor húngaro tiene quince papeles durante una temporada y eso quiere decir que durante esa temporada no puede hacer otra cosa. Esta es otra cuestión respecto al repertorio: la ética del actor. En España, en cuanto los actores cumplen cuarenta años, y han tenido cuatro éxitos, se quieren pasar a otro campo. Todos o casi todos lo han hecho, excepto José M<sup>a</sup> Rodero.

Volviendo a su pregunta: creo que no hay voluntad de plantearse todo esto. Y es terrible, porque los gallegos, los catalanes o los andaluces no hacen nada más que empobrecerse. Y eso me duele, porque, al fin y al cabo, es un legado común: un legado que tenemos que defender entre todos con uñas y dientes, porque el día en que circulen libremente las mercancías culturales por Europa, cualquier joven director húngaro -y esto lo decimos especialmente a los jóvenes-, sabrá más de literatura castellana que ustedes, y cualquier espectáculo montado en Rejkiavik será más interesante que el que montemos nosotros. Recordemos aquel espectáculo búlgaro del que ya se ha hablado y con el que nos caímos todos de espaldas. Verán lo que ocurrirá cuando llegue todo el teatro de repertorio europeo.

MANUEL CANSECO: Siento que el tema del repertorio no sea motivo no ya de unas Jornadas, sino, como mínimo, de toda una semana de trabajo entre profesionales. Pero me parece que habría que incidir en que el problema del repertorio es el principal problema del teatro español, en general, tal y como aquí se ha planteado. El que no tengamos repertorio significa que no tenemos público teatral; no existe un público que vaya a ver una obra de teatro exclusivamente por el título, o por el autor, o porque la compañía es estable, ya que no existen compañías estables, como saben. Eso hace que se dependa del teatro comercial de siempre; es decir, al invento de ese desajuste de sueldos del que se hablaba, y que no exista una planificación. Pero la ausencia de un repertorio, también es culpa de la infraestructura teatral: no tenemos locales suficientes para las compañías, y eso lleva a que las compañías no sean estables y, por tanto, difícilmente puedan tener un repertorio. Esto, en lo que se refiere al campo de lo privado, al margen de los Teatros Nacionales, porque la radiografía de los Nacionales creo que ha sido comentada perfectamente. Pero surge otro problema: ¿Cómo se accede a un Teatro Nacional? Nadie cuestionaba a González Vergel o a José Luis Alonso, porque eran vidas de teatro que llegaban a una culminación en el Teatro Nacional. Sin embargo, ahora no se sabe cómo y por qué se está accediendo al Nacional; o sí se sabe, pero no se puede decir. La falta de público, la falta de espacios... todo forma una especie de pescadilla que se muerde la cola. No hay repertorio porque no hay espacios y viceversa. Pero no es tanto un problema de programación en el sector privado y de elección de obras en sí, sino de toda una organización teatral, que es lo que la administración tenía que haber emprendido en algún momento y que jamás se ha preocupado de ello. En cuanto al aspecto de la lengua, parecía desprenderse una cierta queja de la atención que se presta al catalán. Yo voy a hablar de Madrid; porque la intervención de Ricard Salvat puede que haya provocado una confusión entre dos conceptos: el de nacionalidad y el de nación. Creo que el problema grave de Madrid es que no sabemos qué demonios somos: es decir, no existe una Teatro Nacional madrileño, porque los Teatros Nacionales de Madrid lo son de ámbito estatal y tendrían que atender a todo el Estado español. Pero ¿qué hacemos con toda esa serie de profesionales que nacen, viven, se desarrollan y se desconvuelven

en Madrid? En estos momentos son los grandes desatendidos del territorio nacional, y me parece que es una consideración que también nos deberíamos hacer. No se ha sido tan valiente para separar los problemas de la Comunidad de Madrid de los puramente estatales, luego estamos en una situación híbrida en la que nos olvidamos de que el 80% de las producciones teatrales del país se han generado siempre en Madrid, y esa cifra sigue vigente respecto a los montajes que circulan por el territorio nacional. Y este es un grave problema que hay que plantear: la indefensión que tienen los profesionales madrileños dentro del territorio nacional. Y decimos que no se representan autores catalanes en Madrid; y es verdad. Pero ¿cuántos autores madrileños han estrenado las compañías catalanas en este momento? Y lo grave es que este chovinismo se ha extendido a todos los sitios, y lo mismo ocurre ya en Galicia o en Extremadura. En vez de tener un vaso comunicante mediante el cual el teatro sirva para acercarnos los unos a los otros, lo que estamos haciendo es crear una especie de tumores en cada uno de los territorios en los que difícilmente se ven espectáculos del uno o del otro, como ha afirmado muy bien Ricard Salvat. Este hecho perjudica mucho al teatro en general.

RICARD SALVAT: Canseco tiene toda la razón del mundo. En mi exposición no lo hemos podido decir todo, pero íbamos a decir lo que acaba de afirmar. Debería existir también un Teatro Nacional de la Comunidad de Madrid, que, además tiene un repertorio increíble. Madrid ha creado un estilo en el habla, y el sainete es algo que hay que reivindicar. Desde don Ramón de la Cruz hasta *Agua, azucarillos y aguardiente*, y *La Gran Vía*, ambas deberían figurar en los libros de texto, o como espectáculo obligado para todos los jóvenes. *Agua, azucarillos y aguardiente* es una de las maravillas del siglo, como lo es *La verbena de la Paloma*. En Catalunya, por fin, Calixto Bieito ha montado *La verbena de la Paloma* y de forma muy arriesgada e imaginativa. Ahora se representará en el Festival de Edimburgo, y es eso lo que importa y empieza a ocurrir: el mutuo respeto. Tenemos que ser más sistemáticos: de repente se montan muchos espectáculos sobre textos de Lorca -y que conste que admiramos mucho a Lorca-, pero no sabemos si es bueno montar tanto a Lorca, de pronto, y tan poco a Valle y, también, cuando tampoco hemos recuperado a Max Aub, ni a Jacinto Grau, ni Rafael Dieste, bueno, Benavente sí -no hay que olvidarlo nunca-, *La malquerida* y *Rosas de otoño*, que incluso se puede comprar en vídeo. Todo esto hay que reencontrarlo; debería haber un teatro dedicado exclusivamente a estos textos castellanos o españoles (que todavía no nos hemos puesto de acuerdo en cómo llamarlos<sup>8</sup>). Y que hubiera también un Teatro Nacional de la Comunidad de Madrid. Porque todos somos muy exigentes, pero, en el fondo, a todos nos encanta ir a Madrid, porque es la capital teatral desde hace siglos, y las otras ciudades, o no lo son, o lo son recientemente. Hemos actuado una vez en el Teatro Español y sentimos una especial y profunda emoción. Igual que ocurrió en la sesión de ayer, cuando vimos las diapositivas de aquel Corral de Alcalá,

8. Conviene señalar que en Barcelona cada vez hay más espectáculos en castellano. En este momento (abril de 1999) se representa (y es producción absolutamente catalana de El Tricicle) «La venganza de Don Mendo» y en la propaganda del espectáculo tienen que indicar «espectáculo en castellano» a pesar de que el título va en castellano. Se representan también «La estrella de Sevilla» de Lope de Vega, con dirección de Miguel Narros, y «La casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca, con dirección de Calixto Bieito.

que también nos emocionaron. Berta Martínez, la directora cubana de, entre otras propuestas, *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, cuando entró en el Corral de Almagro, se puso a llorar. Ir al Teatro Español, al María Guerrero nos llena de emoción. Y eso tienen que mantenerlo, y debe ser por la vía correcta, por la vía del diálogo.



## PRESENTACIÓN: «ALMAGRO 98: FESTIVAL Y JORNADAS»\*

Felipe Pedraza

Gracias a Antonio Serrano, gracias a los organizadores. Primero vamos a reflexionar el título: «Almagro 98 Festival y Jornadas». Efectivamente el 98 es un año muy importante: Almería cumple 15 años, y hay que celebrarlo; pero nosotros cumplimos 21, y como los festivales y las jornadas no ascienden a la mayoría de edad a los 21, pues, el 98 no va a tener, creo yo, un toque especial, nada particular. Vamos a hablar primero del 97 y luego del 98.

Creo que muchos de los que aquí estamos conocemos muy bien las Jornadas: Rafael Pérez Sierra fue el creador de las Jornadas en el 78, y hay que decir que las Jornadas dieron origen al Festival, y no el Festival a las Jornadas como se acostumbra a creer, pese a lo cual el Festival ha crecido mucho y las Jornadas siguen más o menos en unas dimensiones similares, cosa lógica.

En aquel entonces las Jornadas se concibieron como un encuentro entre universitarios y gente de teatro, y durante muchos años fue casi un encuentro a puerta cerrada, con un número reducido de personas. Quizá eso, al cabo del tiempo, condujo a que se conocieran todos los que participaban, y cuando en el 92, en las decimoquintas Jornadas, la Universidad de Castilla la Mancha tomó a su cargo la organización, pensamos en cambiar de rumbo, y este cambio consistió fundamentalmente en compartirlo con un curso de asistencia, no sólo de gente de teatro y de la universidad, sino también de un público formado por alumnos, por aficionados al teatro, por profesores de los distintos niveles... y desde entonces hasta ahora ése es el ritmo que hemos seguido, hemos mantenido más o menos las fechas, (casi siempre la 2ª semana de Julio), y desde entonces venimos publicando con cierta regularidad las actas. Incluso, además de las actas, algún libro, como por ejemplo un facsímil de *La gloria de Niquea* que lo hicimos el primer año. Más tarde publicamos también un catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro, en el que colaboró el Centro de Documentación Teatral, que en aquel momento dirigía Andrés Peláez, y las actas con regularidad hasta las penúltimas, que son: *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina*, que recogen las actas de las decimocuartas jornadas de Julio de 1995; están en prensa las correspondientes a las de 1996, que tomaron como título o rótulo: *La década de Oro de la comedia española*.

Ésta es más o menos la historia de las Jornadas de Almagro. Quería exponerla, (aunque ya sé que muchos la conocéis), por si da lugar a algún tipo de comentario o crítica, y, para hablar de las Jornadas de este año, Rafael González Cañal va a tomar la palabra.

---

\* Texto transcrito

## Rafael González Cañal

Para esta vigésima edición hemos elegido como tema «La comedia de enredo». Nunca hemos seguido un único criterio del tema. Unas veces hemos seguido un criterio de género, como este año; otras veces ha sido un criterio cronológico, el año pasado fue «La Década de Oro de la comedia española, 1630-1640». Según los años hemos preferido seguir un criterio u otro. Las fechas 8-9-10 de Julio de este año 1997, corresponden, creo, a la primera semana del festival. Éste se desarrolla a lo largo de poco más de tres semanas y en la primera tenemos las Jornadas de teatro. Siempre contamos con dos espectáculos a los cuales asistimos, y este año, dependiendo de los ajustes de programación y de los cambios que pueda haber en una programación no cerrada todavía, queríamos ver *El anzueto de Fenisa*, dirigida por Pilar Miró, y probablemente *La dama boba* dirigida por César Oliva, de la compañía «Andrés de Claramonte», de Murcia. Siempre estamos pendientes de pequeños cambios que se puedan producir todavía en las programaciones, y en cuanto al sistema, hemos optado siempre por tres jornadas, muy teatral, con distintos conferenciantes, distintas comunicaciones, y mesas redondas sobre lo que se ha visto o se puede ver durante esos días. Este año contamos para la inauguración con D. Alonso Zamora Vicente, de la Real Academia Española, que impartirá una conferencia probablemente sobre Tirso. También, por ser el 450 aniversario del nacimiento de Cervantes, contamos con una conferencia de un ilustre cervantista, Jean Canavaggio, hispanista francés, director de la Casa Velázquez, y nos va a hablar de la comedia de enredo en Cervantes. Otros conferenciantes que participarán son, por ejemplo, Luis Iglesias Feijóo, de la Universidad de Santiago de Compostela que hablará sobre Calderón; M<sup>a</sup> Teresa Julio, que hablará sobre Rojas Zorrilla; Germán Vega García Luengos de la Universidad de Valladolid, probablemente sobre Ruiz de Alarcón; Miguel Zugasti de la Universidad de Navarra; Cristof Cuderg que también es miembro de la Casa Velázquez; José Luis Alonso de Santos, que intervendrá con un tema aún no definido pero que probablemente sea sobre Morceto; y luego, las mesas redondas sobre las obras que se verán esos días. El programa no está cerrado.

Todo ello será convenientemente anunciado, esperamos que un mes antes de las Jornadas.

Las plazas son limitadas; desgraciadamente no tenemos un aula suficientemente grande para acoger a toda la gente que en estos últimos años quiere venir; empezamos con un número muy reducido de unas 70 u 80 personas y ahora se ha subido a 160, 170, de ahí no podemos pasar, con lo cual, habrá un límite y seguiremos un riguroso orden de inscripción. Aparte tenemos un sistema de becas, hasta 30, que damos a distintas Universidades, a grupos de investigación en teatro clásico, tanto desde el punto de vista literario como desde el punto de vista de la práctica escénica. Y admitimos comunicaciones voluntarias hasta un máximo de 8; duran una media hora, cualquier investigador o estudioso de teatro que quiera, puede participar. La matrícula incluye 2 entradas a los espectáculos.

Estos son los datos fundamentales de estas Jornadas que venimos organizando; ésta va a ser la 6<sup>a</sup> edición que organiza la Universidad de Castilla-La Mancha. Este año esperamos contar con otra actividad durante las Jornadas, organizada por el CAT, de la cual sabe más Mercedes de los Reyes, y nos puede informar, que son unas Jornadas que se celebrarán del 23 al 24 de Julio sobre «La mujer en el teatro Barroco», y sobre todo para ilustrar un montaje del CAT de Feliciano Enrique de Guzmán. Vendrá muy bien para continuar con este tipo de actos



académico-teatrales durante el desarrollo del festival de Almagro. Eso es todo, si hay alguna duda la podemos aclarar luego al final y cedo la palabra a Felipe Pedraza para hablar de proyectos futuros.

### **Felipe Pedraza**

Hablaremos algo de las jornadas del 98, porque gracias a que Luciano es hombre ligado al mundo académico y sabe de la conveniencia de anticipar con tiempo estos encuentros, pues ya tenemos fechas y tema para el 98, a fin de que, el que lo desee, pueda ir preparando comunicaciones, su asistencia el que lo desee, o para sugerirnos lo que juzguen pertinente.

Las vigésimo primeras Jornadas se celebrarán el 7-8-9 de Julio del 98; el tema va a ser «La comedia bajo Felipe II», la comedia en tiempos de Felipe II, y ya contamos con Alfredo Hermenegildo, con Ricard Salvat, y supongo que con muchos más. Diré que la Universidad de Castilla-La Mancha tiene un proyecto para el 97, otro para el 98 que creo pueden interesar a mucha gente. Tenemos mucho interés y estamos intentando desde hace tiempo poner en marcha unos encuentros en Villanueva de los Infantes, en principio en torno a Quevedo y torno a otras figuras. Hemos elegido las fechas en torno, (puesto que allí lo que se produjo fue la muerte), a la muerte del genio, y quisiéramos empezar este año con unas jornadas genéricamente tituladas «Quevedo en el Siglo de Oro», para dar entrada a muchos aspectos de la creación quevedesca, los días 5 y 6 de septiembre de este año. Si tuviéramos la acogida que deseamos, podrían ser 5-6 y 7, pero bueno, en principio están previstas 5 y 6. Para el 98, además de las jornadas, probablemente en el mes de Abril, vamos a celebrar el 2º Congreso sobre Lope de Vega en colaboración con la Universidad Autónoma de Barcelona y el grupo pro-Lope. Ahí entra tanto lo dramático como lo lírico, y lo épico, lo novelesco, lo biográfico... todo lo que Lope encierra. Así que iremos anunciando, precisando, sobre todo esto. El de Quevedo, está ya más o menos configurado. Y esto es lo que así, como primera información, teníamos que decir en torno a las jornadas y en torno a otras actividades. Ahora tiene la palabra el profesor Luciano García Lorenzo.

### **Luciano García Lorenzo**

Quiero dedicar unos minutos a la presentación de algunos aspectos, no del festival de Almagro de este año, (el festival aún no está completamente cerrado, ni la programación ni otra serie de actividades que se van a realizar), pero sí de algunos aspectos de tipo más o menos general, que conciernen al festival.

Como ustedes saben, se cumplen este año los 20 años. Se inició el festival en 1978, o se iniciaron unas jornadas acompañadas de 2 obras de teatro en 1978. Con motivo de los 20 años va a haber una serie de actividades extraordinarias, no sabemos si por la calidad, pero sí saliendo de las que se han hecho habitualmente en años anteriores. Quizá también porque yo soy este año por primera vez el director del festival y cada uno queremos un poco dejar nuestra huella, si no cualitativamente, porque el festival en años anteriores ha tenido una gran altura, sí

por lo menos, por lo que a mí respecta, va a serlo cuantitativamente. El festival se celebrará prácticamente a lo largo de todo el mes de Julio, del 2 al 27, son 3 semanas y media, se va a celebrar en, (tradicionalmente han sido 4), 6 espacios:

- El corral de comedias, como es lógico, que hizo nacer el festival.
- La sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que es el hospital de San Juan.
- El claustro de los Dominicos.
- El teatro municipal.

Esos son los 4 espacios fundamentales y tradicionales a los que añadiremos 2 más:

- La calle (algún año ya se ha hecho), y
- Los Fúcares, es posible que este año los habitemos para hacer alguna actividad también.

Serán 16 seguramente los espectáculos, y digo seguramente porque estoy en contacto todavía con alguna compañía extranjera que puede ir (depende de si consigo financiación y ayuda de organismos institucionales públicos y privados), pero en principio serán aproximadamente 16 espectáculos y unas 78, o bien 81 representaciones, depende si va este espectáculo último o no. Algunos días habrá incluso hasta 5 espectáculos simultáneamente, estos espectáculos serán por compañías fundamentalmente españolas, de distintos lugares de España, algunas de Madrid, pero no todas; y alguna extranjera, menos de las que quisiera por una razón, porque cuesta mucho dinero traer una compañía, y si no hay ayuda de la institución pública o privada de alguno de esos países, esa compañía puede consumir hasta la 5ª o la 6ª parte, o la 4ª parte a veces, del presupuesto que tengo para todo el festival. Pero sí habrá representación extranjera como es lógico; no olvidemos que el festival es internacional, y por lo tanto tiene que haber representación extranjera. Habrá, y esto sí que es nuevo porque lo será en cantidad, o por lo menos en relativa cantidad, teatro infantil. Ésa es una obsesión que yo he tenido siempre, y con la ayuda de una institución manchega vamos a ofrecer 3 ó 4 representaciones de teatro para niños, para que se vayan incorporando, no sólo los niños de Almagro, sino los niños de la comarca o los niños que quieran ir, al teatro de Almagro desde pequeños. Habrá unas 2 terceras partes de autores españoles, Lope, Calderón, Alarcón, Tirso... y habrá una parte, también considerable, de autores extranjeros como Shakespeare, Ben Johnson, Molière, etc. Ya están contratadas, compañías, directores y actores importantes de primera fila del teatro español, disculpen que no pueda dar nombres todavía.

Y al lado de todo esto referido a los espectáculos, contamos naturalmente con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dos espectáculos, como ha venido sucediendo hasta ahora, en un solo espacio para ellos. No irán otras compañías, como es habitual, a ese espacio.

Este año habrá una serie de actividades académicas que no sólo serán las Jornadas de Teatro Clásico, peso fuerte de actividad dentro del festival, que no pretenden en absoluto complementar la importancia de las Jornadas, que es el elemento fundamental y tradicional del festival, sino que son actividades concretas, específicas, con motivo de algo muy determinado.

No van a tener una continuidad, lo cual no quiere decir que el año que viene no vaya a haber otras actividades, pero son sobre aspectos específicos y relacionados con obras, autores y acontecimientos del festival. Efectivamente, con el CAT de Sevilla dirigido por Mercedes de los Reyes y con motivo del estreno de una obra de una dramaturga barroca, se van a celebrar dos días dedicados a la presencia de la mujer en el teatro Barroco.

Va a haber una reunión de directores de festivales internacionales de teatro, donde pretendemos que vengan los directores de los festivales más importantes del mundo. Hemos invitado, desde el director del festival de Edimburgo, al de Avignon, al de Manizales..., también están invitados muchos directores de festivales que se celebran en España.

Habrá también, unas sesiones dedicadas a Cervantes, «Cervantes y la tolerancia», donde participarán representantes de distintos países europeos, y esto estará organizado en colaboración con el Instituto del Teatro del Mediterráneo. Quiero insistir en que quien organiza todas las actividades es el festival como tal.

Por último, diré que con motivo de los 20 años, se ha pensado hacer, no una exposición como ha sido habitual sobre algún aspecto concreto, y cuya alma ha sido y seguirá siendo Andrés Peláez, que está colaborando conmigo y quiero agradecerle públicamente esa colaboración ahora, y el interés y entusiasmo que está mostrando; va a haber varias exposiciones a lo largo de las 3 semanas y media, una dedicada a los 20 años del festival, donde haremos un repaso de lo que ha sido el festival, y los antecedentes del festival desde que el corral se inauguró modernamente en los años 50. Va a haber una 2ª exposición dedicada a José Luis Alonso, sobre todo a sus montajes de obras clásicas, pero es a él fundamentalmente. Va a haber una 3ª exposición que estamos actualmente organizando y que será en un espacio, llamémoslo nuevo, y que ha colaborado siempre con el festival, que es el Parador de Turismo de Almagro. No se puede hablar del festival sin el primer local de sus inicios, aquella oficina de turismo donde nos reunimos la primera vez convocados por Rafael Pérez Sierra y por maestros inolvidables. Si ustedes vieran aquella lista se quedarían asombrados porque algunos de ellos ya están en la historia intelectual de España, esto es evidente, pero por desgracia muchos de ellos han desaparecido ya en estos 20 años.

Y en el Parador, también en colaboración con la red de Paradores, se va a celebrar la exposición de un fotógrafo madrileño muy relacionado con el teatro, una exposición extraordinaria que está también Andrés Peláez, como no, llevando adelante ya.

Nuestro deseo es hacer un homenaje a Almagro a través de sus encajeras. No olviden que Almodóvar ya lo hizo en su última película, en unas escenas extraordinarias de la película, y vamos nosotros a intentar también que el encaje de Almagro, el trabajo de las encajeras de Almagro.

Finalmente diré que los dos criterios fundamentales que nos guían a la hora de elaborar esto, (porque esto es un equipo), son, el 1º y ante todo y sobre todo, la calidad de los espectáculos, una calidad que en algunos casos está contrastada porque ya los he visto, y he decidido que sean esos, y otra porque confío en las personas que dirigen, interpretan y producen esos espectáculos, pero evidentemente, el festival de Almagro tiene que tener un componente de estreno de obras, y este año se van a estrenar bastantes.

Otro criterio es conseguir público; el índice del año pasado, como digo, es muy alto, piensen ustedes que las obras están teniendo los días de diario incluso en Madrid, un 25% y un 30%, excepto el clásico, que está llenando casi todos los días.

Lo que pretendemos en el festival de Almagro es superar ese 82% u 83% del año pasado, y llegar, aunque sea a un punto más, ya es suficiente para dejar a los que vengan que también puedan superar esa cifra.

Con eso quiero acabar. La enorme responsabilidad que tenemos todos aquellos que con dinero público y con problemas a veces muy fuertes en las ciudades y en este país, estamos

intentando hacer cultura. Creo que la cultura es importante, pero creo también, que a veces el alcantarillado de un pueblo lo es más. Por tanto, la responsabilidad que tenemos con ese dinero es, no sólo administrarlo bien, y honestamente, que eso es lo fundamental, sino al mismo tiempo incluso, sacar el mayor partido posible, si no económicamente (que no es nuestra misión), sí por lo menos para rentabilizarlo intelectual y culturalmente (que es nuestra misión).

# **COLOQUIO SOBRE DON QUIJOTE**

**HADI KURICH**

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## COLOQUIO SOBRE DON QUIJOTE\*

Bueno, gracias primero a todos vosotros que habéis venido aquí a escucharnos, aunque no sé por qué, porque no sé qué cosas inteligentes voy a decir, pero voy a intentar decir algo. Espero vuestras preguntas para que me ayuden.

Yo monté a Don Quijote, y lo hice con muchas ganas y con alegría. Quise montarlo en Yugoslavia, o sea, en mi ex-centro dramático, este «ex» parece que voy a llevarlo en mi historia artística bastantes años mas, espero que con el tiempo lo pueda olvidar. Todavía me marca de alguna manera, es mi marca propagandística, pues aunque tengo 35 años.

Pues quise montarlo allí; no lo monté gracias a Dios, porque creo que estaba muy equivocado en el momento en el que lo quise montar. Quise montar una obra enorme, de mas de veinte actores, como es habitual, normal ya en los teatros nacionales; estos grandes, donde tú tienes cuarenta actores pagados, cincuenta actores que están ya en la nómina y da igual si vas a hacer la obra con cincuenta o con cinco.

Entonces la mayoría de las obras que yo hice en mi vida es con 20 ó 30 actores, a esto estaba acostumbrado. Entonces quise montar una de las grandes y quise hacer una obra muy solemne, tan grande como Cervantes. Y repito, gracias a Dios no lo hice porque me hubiese equivocado mucho. Pero empezó la guerra; entonces llego aquí y me encuentro con España, que no la conocía antes y reconocí a Cervantes. Este señor escribió lo que vio, y le juro yo, que soy extranjero, que aquí vive Sancho Panza, que vive un montón de gente que ha salido del libro directamente; que en Yugoslavia también se puede reconocer, supongo que también en Francia, en Inglaterra, pero aquí, esto es clavado. Y dije a mí mismo: «pues mira, si aquí no montas a don Quijote, aunque todo el mundo te va a decir que estás loco, que te metes en el espacio santo nacional...». Yo tenía que hacerlo y lo hice como me parecía mejor, dejando toda la solemnidad atrás, olvidándola, porque reconociendo a esta sanchopanciana España, que me encontré, me di cuenta que donde tenía que buscar no era en el intelectualismo; tenía que buscar en lo lúdico, reflexiones por la línea lúdica, no por la línea de la frase bonita. Y decidí apoyarme en las tradiciones que fueron lo primero que vi cuando llegué a España, que son las tradiciones del teatro de la calle. Yo he llegado a levante, y aquí no puedo hacer otra cosa sino ver que existe el teatro de calle en cada uno de los pueblos, en algunos pueblos donde existen no lo llaman ni teatro, porque no saben lo que es.

---

\* Texto transcrito

Hay compañías que viven del teatro de calle, que han montado sus tradiciones, sus maneras tradicionales de comportarse durante las fiestas como las obras de teatro y funcionan de maravilla, se venden en Europa perfectamente.

Lo que pasa es que vi que ahí hay una fuerza teatral para mí completamente desconocida, porque en Yugoslavia esto no existe, como no existen las fiestas, tampoco tenemos teatro de calle, creo que las fiestas son vuestra especialidad.

Cuando vi esto, decidí aplicar las técnicas del teatro de calle en sala, y pensé: «esto no lo he visto yo nunca en Yugoslavia», aquí en España igual lo habéis visto vosotros, pero yo como he venido hace poco tiempo y no tengo ni idea. Entonces digo: «Voy a probar esto» Y me gustó, pues subiendo a un personaje que es Don Quijote, en los zancos, metiendo los gigantes de verdad cuando lucha con los molinos, metiendo unos elementos más que son los caballos, que van sobre los carros, que luchan unos contra otros, pues son los típicos elementos que se podrían utilizar en el teatro de calle utilizándolos en sala. Así, la obra se estrenó en el Teatro Principal de Castellón y le hicimos tres representaciones con la idca, una detrás de otra, tres días de mucha diversión, el público fue de prueba, fue el público de los institutos que lo pasaron muy bien, y yo me di cuenta que si podemos hacerlo de esta manera, por qué no la saco directamente en la calle. Entonces decidí hacer con la misma estructura dramática que algunos de vosotros habéis visto en la representación de ayer, pues cambiar algunas cosas, reduciendo alguna parte de los diálogos, añadiéndole más música y movimiento, la versión paralela para la calle. Yo tengo ahora dos versiones en España con mi pequeña compañía: una, para sala y otra, para la calle. Las dos funcionan paralelas, y los actores cada vez que vamos a un pueblo no saben exactamente si es versión de calle o versión de sala.

Constantemente, los ensayos serían aburridos si no cambiásemos las cosas. Entonces, nosotros cambiamos. Y este Quijote que habéis visto, que lo habéis visto ahora, qué sé yo como va a aparecer dentro de cinco meses, porque como cada vez aprendo mas cosas de mí mismo, del teatro, de la gente alrededor, de mis actores, entonces cambio las cosas. Y cada representación, de alguna manera es un nuevo estreno. Hay escenas que vosotros habéis visto aquí que yo no las vi jamás, que los hice en los ensayos preparados para esta versión de aquí, porque me gusta que sea así. Además, la obra al principio salió con los personajes que fueron cura, ama y sobrina los personajes oponentes a Don Quijote y Sancho, pero lo que pasó es que se me ha ido una actriz y, de pronto, se cambio la cosa, que fueron cura, barbero y sobrina.

El teatro es la cosa viva, por eso os cuento esto, el teatro es una maravilla cuando es vivo. Puedes hacer con él lo que te dé la gana. Si tú tienes una idea clara y vas delante, y yo creo que la tengo, no hay nada que te pare. Se te cambien los actores, se te cambien las cosas, cambian los espacios, pero tú haces lo tuyo porque tú sabes que es lo que quieres hacer con el *Quijote*.

### **Debate:**

#### **ISABEL ORTEGA (BRASIL):**

Soy directora y actriz. Ahora soy española porque tengo doble nacionalidad, y entonces hablo como española, mal, pero hablo. Y he querido hablar de tu trabajo, porque me ha gustado mucho, y me ha dado mucha gana de volver a hacer teatro.



No sé si me comprendes, aunque algunas cosas yo no concuerdo mucho contigo, con tu puesta en escena. Hadi, yo he visto claro que tu trabajo funciona como esa estética de calle que tu haces, que en Brasil se hace mucho. Pero no tengo esa certeza de que funcionaría para un público normal y corriente del teatro este dialogo que mantienes con el público. Eso es para pensar. Lo que veo mas fuerte en tu concepción escena es que dibujas un D. Quijote muy fuerte, muy grande. Tiene muchas ideas. Yo, este don Quijote lo veo muy ágil, se mueve mucho y un Sancho muy pesado. Y parece que he visto al revés la cosa: Sancho más ágil y D. Quijote parece un poco enfermo, no sé si por los aparatos que tenia, que a nivel escénico me parecía bonito, pero por otra parte, un poco complejo. Pero lo más intenso es que yo veo a Don Quijote dentro de tu propuesta. D. Quijote, en la calle, D. Quijote tal vez más pretencioso ¿Por qué no tenían tu escena símbolos de la naturaleza?, Porque en un personaje que vive en el aire, en contacto con la naturaleza, y no tenia nada de eso, lo cual me hacia faltar el aire, ¿entiende? Bueno, y el problema de dicción que a veces no comprendía el texto, y pensaba que iba sin texto hasta el final. No sé si te digo una locura, pero a mí me pareció eso. Creo que funciona, y bien, en la calle. Creo que es una idea buenísima, que nuestro público de teatro hoy está en la calle, tenemos que buscarlo en la calle. Tu tienes toda la razón.

HADI:

¿Debería responder o qué? No he entendido muy bien...?

ISABEL ORTEGA:

¡Ah! Tú trabajas con símbolos, y a mí me encantan los símbolos, que es lo que más estudio cuando dirijo. Yo no pongo escenarios, muebles, yo pongo símbolos; y me parecen muy importante, hoy y siempre. Veo que tú eres económico, me parece importantísimo en tus símbolos en escena, en tus códigos. Pero uno falta, ¿Por qué no pones la vida de la naturaleza, por ejemplo? ¿Dónde está ese hombre, su mundo? Tú no lo pones. Tú no pones un libro. Ya estas haciendo teatro en la calle, estás fuera del teatro. Me parece una cosa mas de dentro; ¿Soy clara?

HADI:

Sí, entiendo lo que quieres decir. Puede ser que tengas razón. Yo no sé. No lo he planteado así. Para mí el Don Quijote está dentro, no es fuera. Así, si él está libre dentro y su libre y natural espacio lo tiene dentro, por fuera me daba igual. Esta es la realidad. Lo que pasa es que fuera para mí el símbolo importante son los zancos. Tienes razón, esto ralentiza los movimientos del Quijote, pero bueno, vamos a tener un D, Quijote lento pero con 2,5 m. de alto. Aunque no desde el principio de la obra, sino desde el momento en que se convierten en el Quijote. Porque la situación es que yo tengo un actor de 1m. 60 cm. que entra para ser el Quijote y anda como un gallo pequeño, hasta que en un momento dado se pone los zancos, que son su armadura. Es un símbolo que a mí me parecía importante. Entonces, con los zancos con él sube hasta 2.5 cm y empieza a ser la figura que domina toda la escena. Esta fue la idea.

ISABEL:

Ahí te pregunto una cosa. ¿Cuándo él sube en este punto, por qué tiene un comportamiento flojo? Porque él es fuerte a nivel estético, pero cualquier cosa lo pone: ¡ay! ¡uy! ¡Que me duele aquí! ¡Que no sé qué! Se pone flojo, no sé, un poco débil.

HADI:

Sí, débil. Hay una frase de Cervantes que ahora no recuerdo exactamente, que dice: «¿Ay! cómo no has muerto con los infinitos palos que llevas a cuestras» A este hombre cada veinticuatro horas lo machacaron a muerte. La grandeza del libro de Cervantes es que es increíble, que no es que están o no de acuerdo con él, es que le pegan. Todo el libro consiste en un millón de episodios donde al final le pegan y le maltratan. Cómo en este hombre, excepto en su propia cabeza, en su propia alma, puede pasar airoso por una escena; él en realidad recibe cada vez más palos. Lo dice Sancho mismo: «Desde que hemos empezado a ser caballeros andantes no hemos hecho otra cosa que recibir palos», y ésta es la pura verdad. Luego él sufre, sufre de verdad, le duele de verdad.

ISABEL ORTEGA:

Perdón, pero él no se desanima nunca. Tú ahora hablas con la fuerza que yo quería del personaje.

HADDI:

Si esto puede ser. Pero yo no puedo controlar esto porque no sé. Yo puedo explicar qué es lo que quería. Lo que salió no sé.

ALFREDO HERMENEGILDO:

Yo pasé un rato estupendo viendo la interpretación. Había problemas de actuación en algunos de los representantes. Pero bueno, dejemos eso. Una pregunta muy concreta. Me pareció que la propuesta, el planteamiento inicial de si vuelve Cervantes, lo olvidamos o lo recuperamos, etc... ese desafío que se lanzaba al principio al público y que el público participaba etc, luego al final de la obra eso se abandona, no se resuelve ese problema. Es decir, ¿por qué lo hicisteis así? ¿O es que la solución la dabas en otros códigos, de otra manera? Yo vi ahí una especie de desajuste, he empezado por decirte que pasé muy buen rato pero al mismo tiempo, eso se me quedó un poco pendiente. ¿Es que lo querías dejar abierto?

HADI:

Hay una cosa que, por ejemplo, para la representación de aquí, sabiendo que en el público iba a tener intelectuales, me preocupaba. Normalmente en la obra, Sancho pregunta: «¿estáis todos de acuerdo en ver las maravillosas aventuras de mi amo y mías? Y el público responde en coro que sí. Sabiendo que aquí iba a tener un montón de intelectuales, no sabía si ibais a responder que sí u os ibais a callar. Entonces, lo que hice, suponiendo que ibais a callar, fue cambiar la cosa; decidí que Sancho dijera «¿verdad que ninguno de vosotros va a estar de acuerdo con esto? Si alguien no está de acuerdo que levante la mano». Nadie la levantó. Lógico. Sandro dijo: «¿ves? Nosotros tenemos que seguir con nuestras aventuras.» Por eso digo que el teatro es vivo. Yo suponía una cosa. Probablemente me equivoqué, pero no escapo de esto. Me equivoqué y punto. La cuestión es que tengo derecho a hacerlo. Yo supongo que tengo este público. Con este público no puedo contar con un grito de sí. Entonces ¿qué hago? ¿Me comporto sin grito? Entonces busco otra cosa. Cuando al final de la obra Sancho insiste, presiona a la gente para que le respondan en coro que sí, que quieren la 2ª parte de la obra, y él muy

contento responde agradecido a todo el mundo el apoyo, como aquí no sabíamos exactamente si iba a haber esta respuesta o no, y si la obra se iba a derrumbar terriblemente por la vergüenza de los intelectuales, típica hacia nuestra manera de actuar, ocurre que se me estropea todo el final. Si Sancho dice: «¿verdad que todos...?» Y todos se callan, ¿qué hago? ¿Me mato?. Pues pregunto ¿verdad que no ...? Todos callan y nada, pasó. Entonces usted tiene toda la razón.

**PAOLA AMBROSSI:**

Yo estoy de acuerdo con eso que te decía el profesor Hermenegildo, pero sí me di cuenta de esa forma retórica que cambiaste. Aunque quizá faltó el tiempo; se condicionó tanto el actor que no dejó una pausa, un poco de pánico para el público, de provocación. Eso sí se nota. A mí me gusto mucho en general la obra, y me sorprendió favorablemente la música, que también es tuya.

**ALFREDO HERMENEGILDO:**

¿Por qué sólo utilizaste chicas del público? ¿Es que las mujeres son más dóciles?

**HADI:**

Es que al actor le encantan las chicas. No es mi culpa. Cogió 3 chicas porque le gustaron y las llevó al escenario. Además, tiene toda la libertad de hacerlo. Él es el que tiene que sacarlas. Yo le digo: «Saca tres del público y él saca a quien se le ocurre. La respuesta es así de fácil, no tiene ninguna dirección especial. Además, a veces pasa en esta escena de los galeotes, cuando sacamos gente, como no sabemos con quien actuamos, en los pueblos están los aficionados de teatro que tienen su compañía de aficionado, y sin querer sacamos a alguno de ellos. Él sube y empieza a actuar junto a mi mujer y el otro. Y así empieza la maravillosa actuación, por que el cura dice «¡Eh! ¡Tú, ven aquí! ¡Tú! ¿Quién eres? Y empieza a hablar con él pasando esta escena de 3 a 6 minutos, porque improvisan y tienen mi aprobación para ello, dentro de lo que saben que debe ser esta escena. Entonces son libres, los actores se sienten libres y yo me siento libre, porque así estamos muchos para pensar una cosa y si nos equivocamos al menos no tengo toda responsabilidad. Esto en lo que respecta a este pregunta. En cuanto a la música, la escribí yo y también la toqué y estoy muy orgulloso. La hice basada en la música etnoétnica yugoslava, convencido de que este entorno mediterráneo tan marcado por los árabes, turcos, toda una mezcla de culturas muy interesante y que a todos se nos quedó de manera parecida sobre todo en la música de sitios diferentes. Supongo que sabéis de qué hablo cuando digo que aquí no existe el compás de 7x8. En Yugoslavia, si existe, pero aquí no, aunque hay otras cosas iguales a nivel melódico. Entonces me vi que no tenía ni idea de la música popular del tiempo de Cervantes, pero pensé que podía ser muy parecida a la música popular yugoslava de la época e hice una música que a mí me parecía muy del siglo XVI-XVII. Y la hice yugoslava. Nadie se quejó, de momento. Esta es la música que viene de ella, aunque creo que tenemos muchas cosas en común porque viene de los árabes, que entonces estaban mucho más cerca en el tiempo.

**ANTONIO SERRANO:**

Has dicho antes que este espectáculo lo habías pensado hacía mucho tiempo cuando estabas en Sarajevo, que lo tenías preparado para un gran espectáculo con muchos actores ¿En qué

ha cambiado? por ejemplo, tu visión de don Quijote de la que tenías entonces. ¿O no ha cambiado en nada? Y en segundo lugar, hiciste una rueda de prensa y en la cabecera había unas palabras tuyas entrecomilladas pero que luego no estaban ni explicadas ni reflejadas en el resto de la entrevista. Decían: «*El Quijote* es un libro peligroso» ¿Por qué? Estas son las dos cuestiones muy concretas.

HADI:

Lo primero es que yo siempre pensé lo mismo que ahora del Quijote, del personaje, porque el libro al fin y al cabo es este personaje que me encanta. Yo siempre he creído que este hombre ha tomado la libertad de comportarse como quiera, y que la libertad que tomó es siempre en servir a lo bueno, llamándolo él como quiera o llamándolo nosotros como queramos. Pero en lo bueno con gran B. Y tiene todo mi apoyo del alma desde siempre. El problema en el libro no es él, sino la sociedad donde vive él y donde nosotros estamos obligados a vivir. Desgraciadamente, no somos don Quijote, somos la sociedad que machaca a los Don Quijote de vez en cuando. Lo que pasa es que esta sociedad, ya lo ves voy a responder a las dos preguntas, no está preparada para aguantar esta libertad y por esto hemos montado una aura que nos protege delante de nosotros mismos cuando nos miramos en el espejo. Como tantas veces durante el día hacemos cosas malas tenemos que explicarnos que esto es necesario. Como tampoco somos capaces de reconocer que nos equivocamos, tenemos que decirnos en el espejo que lo nuestro es lo correcto. “Y así es el mundo”, es la famosa frase que nos alivia de muchos hechos que hacemos durante el día y no deberíamos estar de acuerdo con ellos. Don Quijote está de acuerdo con él mismo y con su planteamiento de lo bueno, con gran B. No le podemos aguantar. Es el personaje con el cual lo único que podemos hacer es tratarle como loco, porque de no ser así deberíamos reconocer que somos malos, porque no somos capaces o nos comportamos como malos porque somos débiles y él no lo es, él es muy fuerte, muchísimo más de lo que podemos imaginar. Y supongo que lo que todos nosotros adoramos en realidad de este libro es esto. Supongo. Lo que pasa entonces, yo tengo una teoría muy rara para esto: creo que Cervantes no estaba contento para nada con el recibimiento de la primera parte del *Quijote*, que estaba muy contento porque es muy conocido y leído en todo el mundo, pero la razón por la que escribió la segunda parte no es solo porque otro se atrevió a escribir la segunda parte sin preguntarle a él, ésta fue solo una razón, porque por esto se puede escribir una pequeña carta, pero no un libro con tantas páginas. Yo estoy convencido que él no estaba de acuerdo con esto, cómo lo entendieron en la primera parte, porque el libro lo leyeron los mismos condes y gentes de la alta sociedad de su tiempo que en la primera parte él no toca, los deja en paz, no quiere meterse con ellos para nada. Él habla de la plebe, que mal se comporta la plebe con el Quijote. Y en realidad la plebe y los condes todos estos maravillosos entienden “que bien se comportan con el Quijote”. Y se divierten muchísimo, no entendiendo ni una. Estoy convencido de que él toma la decisión, antes de morir, después de diez años, cuando, además, el otro le hace un insulto escribiendo la segunda parte impresentable, de que hay que explicarle esto a los idiotas. Entonces hace lo que puede hacer dando todas las pistas lo más claras posibles en la segunda parte de quién es el malo y quién es el bueno. Los discursos de Don Quijote en la segunda parte son unos discursos sin comparación con nada, son geniales, lo que él dice, lo que él defiende, también, lo que hacen los intelectuales, condes y estos es

horrible. Cervantes dice claramente, para mí, en la segunda parte qué es lo que quiso decir. No le entendieron por segunda vez porque no son capaces de entenderlo, porque no somos capaces de entenderlo, creo yo, porque deberíamos, después de esto, mirarnos en el espejo y no somos capaces de aguantarlo porque el espejo se rompería. Este es mi punto de vista sobre Cervantes y *El Quijote*. Por esto, este libro es peligrosísimo, por esto no lo podemos tratar así, por esto no nos van a dejar tratarlo así, porque el mundo es de los poderosos y menos poderosos, que se supone que somos nosotros, entonces debe ser cuando nos da una lección y tenemos que aguantarnos y debemos aguantarnos. Don Quijote no lo aguantaría, ya cogería su lanza e iría delante. Pero nosotros aguantamos. Y esto es muy triste. Y como no lo podemos aguantar no queremos verlo.

#### FELIPE PEDRAZA:

El curso que ha tomado la conversación nos aboca a discutir qué es *El Quijote*, y claro, eso ya es otro tema. Entonces vamos al espectáculo de ayer. Y es que yo, las explicaciones románticas que ahora nos has dado de *El Quijote* me parece que se contradicen con el espectáculo que vimos ayer, que era maravilloso, y lo más maravilloso era, justamente, cómo al ponerle los zancos don Quijote era una figura grotesca, felizmente grotesca. Y sobre todo, aquellas tortas que le daban los piratas, aquello era una maravilla. Pero claro, si ahora te pones de parte del Quijote y nos lo conviertes en San Sebastián, pues, obviamente hemos cambiado las perspectivas, don Quijote es una figura entrañable, pero grotesca. No es el bueno con B grande, sino una personalidad disparatada, absurda, digna de condena moral por un lado y al otro tiempo humana y próxima por la que sentimos cierto cariño. Yo cuando más me divertí fue cuando los gigantes le daban aquellas tortas y cuando se caía y se hacía pedazos, era delicioso; pero claro, si yo pienso que era la bondad personificada tendría que salir del teatro con una pena inmensa. No es así, don Quijote. Estoy convencido de que cuando los artistas no explican sus obras, las vemos con más pureza. Cuando las explica empieza a darnos razones intelectuales, y yo creo que la representación de ayer iba en otra dirección, felizmente en otra dirección.

#### HADI:

Absolutamente. Además le voy a explicar porqué. Porque Cervantes escribió una obra diciendo cada dos por tres que el Quijote está loco. ¿Y usted le cree? Yo no. Yo hice una obra de teatro no creyendo a Cervantes que es loco, pensando que entre las frases existe completamente otra constitución del personaje completamente diferente. Pero hice la misma técnica que aplicó Cervantes. Quien lo coge así que lo coja, quien lo coja de otra que lo coja. Yo hice lo mismo, yo no quería abandonar a Cervantes. Por esto digo que gracias a Dios abandoné mi estúpida idea de Sarajevo de montar la obra solemne. Tonterías. Esto no lo quiso hacer Cervantes. Pero la idea sigue siendo la misma, al menos para mí. Entonces quiero decir que es la correcta, la mía, así que tengo que vivir con ella. Lo que pasa es que hice la misma técnica de Cervantes aplicada en el teatro, pero sí en la última escena "aquí mi Troya, aquí mi desdicha", nadie siente pena por él, por lo que él es, entonces fallé de verdad. Si alguien sintió pena por él en este momento, entonces ya no fallé, porque después de este momento tiene que pensar por qué siento pena aquí por él si en todo lo demás lo traté como a un loco. Y llega a mi conclusión cuando llega a casa. Del teatro sale muy contento pero si quiere pensar después de esto yéndo-

se a casa llega a mi conclusión, si no llega a mi conclusión otra vez he fallado. Está claro como el agua. No conseguí transmitir mi idea. Pero, bueno, alguna idea de esto supongo que sacó cada uno.

FELIPE PEDRAZA:

En parte estoy de acuerdo. Es cierto que en las últimas escenas uno siente pena por el Quijote, porque el personaje lleva algo de nosotros, no hay duda. Yo me opongo a la visión romántica, porque, además, a lo largo del espectáculo se utilizaba esa técnica de la caricatura. Lo que dice Cervantes unas veces es que es un loco y otras veces que es un loco entreverado de cuerdo y que hay aspectos que nos lo aproximan. Tú explotaste muy bien la locura, la caricatura, el destartalamiento general de la figura y el comportamiento de Don Quijote. Eso fue lo mejor del espectáculo a mi entender. Y ahora me ha sorprendido este discurso trascendente, que ahora lo has arreglado.

HADI:

No, la cuestión es esta, que para mi todo esto es broma. Yo trato el teatro como una cosa tan divertida que no vale la pena sufrir por él. Lo mismo pasa con el pensamiento. Se puede decir que soy muy ligero o igual no. Pero en lo que me tomo la libertad muchas veces es decir lo que se me ocurre, porque es un tema para la discusión. No tengo ningún problema con esto. Si por ejemplo, esto que dije, que igual es una tontería pero a mí me parece, me alivia el dolor de tener razón. Puede ser que no tenga razón pero de aquí saldréis todos y tendréis que justificar si tengo razón o no. Por lo menos es algo. Esta discusión no ha sido en vano. Entonces, ya hemos sacado la mente de paseo, ya basta. Estoy muy contento.

# **COLOQUIO SOBRE LA DAMA DUENDE**

**CÉSAR OLIVA**  
UNIVERSIDAD DE MURCIA Y  
DIRECTOR TEATRAL

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999





## COLOQUIO SOBRE LA DAMA DUENDE

Yo vine aquí en tiempos más históricos, cuando no sólo había que resucitar o salvar estas Jornadas, sino que había que crearlas, y estuve con Antonio, cosa que, me alegra recordar de vez en cuando, porque yo creo que las Jornadas de Almería son una de las cosas más bonitas que van quedando en este país nuestro, de las cosas que hay que sostener y apoyar. Yo creo que después de 14 años, tener consolidada la referencia Almería, y venir aquí y encontrarse con amigos como Alfredo, Luciano, Felipe, Mercedes... es un poco superar y resucitar nuestras reuniones de tantos años atrás. Pero bueno, vamos a hablar de una representación, (no de nostalgias), en la cual no tuve la suerte de estar, porque a veces no se puede estar en todos los sitios que nos gustaría.

No quería faltar a la cita que le prometí a Antonio de estar aquí unos minutos hablando con todos vosotros de *La dama duende*, y de lo que queráis que hablemos relacionado con el teatro clásico que es la motivación de Almería. Estoy dispuesto a que me hagáis las preguntas que queráis sobre la representación de anoche, bueno, más que la de anoche, que no estuve, pero me la imagino, sobre lo que ha supuesto hacer *La dama duende* en el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia y lo que puede suponer como objetivo también de futuro.

Si os parece yo os digo en 5 minutos por qué Calderón, por qué *La dama duende*, y sin querer justificar nada sino contar sencillamente, y sobre eso me hacéis las preguntas que queráis.

Lo que visteis anoche supone un paso más del trabajo que estamos haciendo en el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia desde algunos años acá. Bueno, estos años se remontan a tiempos que ya están muy lejanos, pero el fenómeno reciente del aula de teatro es una especie de empeño de algo más que un grupo de teatro, que en 7-8 años que lleva más o menos esta gente junta, hemos formado una especie de elenco o elencos que hacen un montón de cosas al cabo del año. En el curso actual hemos hecho lo que hacemos en otros, reponer algunas obras del año pasado, estrenar unas nuevas, y hacer algunos inventarios, como puede ser el homenaje a Buero Vallejo, con una lectura escenificada de *Historia de una escalera*, otra lectura escenificada, un semi-montado de *Lucas de bohemia*, puesto que es un texto que también se maneja en COU y así atendemos a la 2ª enseñanza.

Esto que visteis anoche es casi lo último que van a hacer conmigo, puesto que todos son ya licenciados, aunque yo tengo la suerte del paro, eso que es una desgracia para todo el mundo es una suerte para mí porque acaban la carrera y, ¿qué hacen? oposiciones, pero como tardan tanto en sacarse, pues, mientras, hacen teatro, con lo cual, yo estoy encantado, y me da rabia que saquen una oposición. Bueno ya veis que hablo en broma.

Quiero decir con ello que muchos son licenciados que han hecho arte dramático, porque eso también pasa en Murcia, terminan la licenciatura y como no tienen trabajo, se ponen a hacer arte dramático, y está muy bien, porque siguen formándose... con lo cual, salvo los veteranos, que son un poco el santo y seña de grupo y que están ahí fieles, pues los otros, tengo que ir pensando de un año para otro que se van a ir y tienen que entrar otros nuevos. Afortunadamente, nunca hay un montaje en donde todos son nuevos o todos son veteranos; intento siempre meter alguno nuevo entre los veteranos, aunque pueda haber en principio algún tipo de salto en la actuación. Pero al poco tiempo se acomodan muy bien y se transforman en veteranos, de manera que en *La dama duende* prácticamente todos son de *La dama boba* menos uno seguro, y otro que hizo una sustitución. Siempre hay un proceso de no volver a empezar, porque volver a empezar es imposible; no imposible, sino que no se consiguen los mínimos resultados artísticos que uno quiere. Con todas las trampas que nos tiende Calderón, nos hemos encontrado también muy bien, quizás con más problemas de comprensión, pero tan bien y tan felices como con Lope; son personajes de una gran carga intencional, y para mí lo más apasionante ha sido hincarle el diente al tema de la propia «carpintería teatral» a la propia tramoya teatral, a ese invento que hizo con la palabra nada más, el invento de la alacena, cómo hacer accesible la alacena a nosotros, al público de ahora y a nosotros mismos, que nos creyéramos el conflicto de la alacena, que es lo principal de esta obra. Eso fue un reto apasionante y en eso estamos. Llevamos 9 representaciones. No está mal, pero son pocas todavía. La media de representaciones que le damos a nuestras funciones son entre 40 y 50, y yo confío que *La dama duende* hasta tenga más representaciones porque es un título tan emblemático que es muy solicitado por los teatros de los pueblos de la región y de otras universidades. Tenemos ya un pequeño circuito: Valencia, Alicante, las universidades gallegas, Sevilla... Yo creo que le daremos bastantes representaciones. Bien, no quiero liarme más, dejo que hagáis las preguntas.

IRENE PARDO: Lo que me costó trabajo asimilar fue la iluminación. Yo no entendía por qué, con la misma luz, unos personajes se veían y en otra escena no se veían, no era sólo porque llevaran la vela... No llegué a meterme porque no entendí la iluminación.

CÉSAR OLIVA: Yo no vi la representación, pero he hablado con los chicos por si hubo alguna incidencia y el técnico de la luz me dijo que 5 minutos antes de comenzar se desprogramó la máquina y entonces lo hizo todo a mano. Yo imagino que fue un problema puramente técnico, no un problema buscado para que se vea más o menos. No, entre otras razones, porque yo estoy totalmente en contra del oscurantismo en el teatro, es decir, esta obra es muy difícil de iluminar con el decorado y con el concepto que le hemos puesto, porque Calderón no tendría ningún problema en su momento, y lo haría mejor que nosotros seguro, pero, es complicado porque hay dos espacios fundamentales, dos habitaciones, y en una de ellas, la de la chica, prácticamente siempre hay luz, la habitación blanca no tiene ningún problema; es en la otra en la que hay o no luz; entonces, claro, si hay un problema de descoordinación técnica de la luz, ya comprendo que sería complicado entender bien eso, o sea, que lamento no poder ser muy preciso, pero por lo que ha dicho el técnico de luz, imagino que debe ser algo de desconexión de la propia máquina.

IRENE PARDO: Y el que el vestuario fuera en blanco y negro, ¿es también por la luz? Me refiero a si tiene efectos de iluminación, o no tiene nada que ver.

CÉSAR OLIVA: No, el concepto de vestuario es una estilización, como todos habéis podido comprender, no hay ningún figurín que responda exactamente a un modelo velazqueño o de la época, es como una especie de estilización que es lo que pretendíamos, del vestuario típico del Siglo de Oro llegado justamente a los tonos en los que íbamos a contar la obra. La obra la contamos prácticamente en blanco y negro; hay muchas gamas de negros; de blanco apenas hay; hay grises claros; el traje que saca Ángela al principio, cuando va de fiesta, es casi blanco, una especie de dorado, que luego se le quita para ponerse de oscuro como sus hermanos la obligan a éstas, y está pensado por eso; el concepto de decoración está ligado con el de vestuario, que es en blanco y negro. Es el concepto de que se vea claramente blanco, claramente negro, y que se pueda ir mezclando. La idea es ir pasando de un sitio a otro como un fundido cinematográfico, claro, de escena en escena. Ése era el proyecto, la idea.

ALFREDO HERMENEGILDO: Yo, viendo la obra anoche, no me podía quitar de la cabeza *La dama boba* y había una serie de recursos que parecían salir de la misma fuente, como es normal, también. He de decir que se oía mal, no sé por qué, y entonces, por ejemplo, la fórmula de las canciones, de los bailes, posiblemente no esté todavía lo suficientemente rodada como *La dama boba* cuando nosotros la vimos; espero que eso se reajuste pero, para mí ayer había un problema de acústica importante, y eso repercutía en el verso, en cómo llegaba o cómo no llegaba la dicción de los actores al público, no sé si te lo han dicho.

Yo encontré ese problema. La jugosidad, la alegría que había en *La dama boba*, que no puedo olvidar porque fue una de las obras más bellas que he visto en toda mi vida, intentaba buscarla aquí y no la encontré, quizás porque le falta aún ese rodaje.

CÉSAR OLIVA: No me habían comentado nada, pero probablemente a ellos no les llegara el efecto de la voz y para ellos la harían como siempre y creerían que se oía como siempre; me imagino.

ANTONIO SERRANO: Este teatro tiene problemas graves de acústica, las compañías que ya han venido saben que tienen que adelantar por lo menos un par de metros en el escenario, porque de la mitad hacia adentro se va la voz por arriba, es un fenómeno grave. Las compañías que lo saben ya saben lo que tienen que hacer, que es adelantarse un poquito.

CÉSAR OLIVA: Yo creo que ellos ni cayeron.

LUCIANO GARCÍA LORENZO: Me gustaría hacer una observación porque a veces se nos escapan las cosas. Yo quería que viéramos todos los que estamos aquí primero, que lo que vimos anoche está hecho por una compañía de teatro universitaria, y en este país el teatro universitario desde hace bastantes años, aunque se ha recuperado últimamente, prácticamente desapareció y quedaron muy pocos testimonios de ese teatro, tan importante como fue hace 30, 40, hace 20 años, para la propia historia del teatro español contemporáneo. Creo, que lo prime-

ro que deberíamos agradecer es que una Universidad como la de Murcia se haya mantenido con una compañía de teatro universitario constantemente con espectáculos que no sólo se representan en buena parte de España, sino que se representan en parte del extranjero también. No digo con esto que juzguemos a una compañía de teatro universitario con unos criterios de, a veces, incluso conmiseración, comparado con una compañía profesional; no digo eso, hay que juzgar un espectáculo que se ve, gusta o no gusta, entra o no entra, pero sí creo que debemos tener en cuenta las bases de las que partimos, y, en consecuencia, César, te diría algo de lo que me gustaría dejar constancia, tanto de *La dama boba* como de *La dama duende*, me refiero a la escenografía. Puede funcionar mejor en *La dama boba* que aquí, y yo creo que funciona mejor, puede que aquella escenografía de *La dama boba* llama mucho más la atención: esos colores claros, muy elegantes, me parecieron delicadísimos, pero, insisto, quiero destacar una escenografía... incluso complicada en una compañía universitaria, porque es muy fácil que una compañía Nacional de Teatro Clásico, que tiene medios, dinero, tiempo... de todo, pueda hacer una escenografía complicada en el sentido de rica y significativa, no en el sentido de complicación. Pero que una compañía universitaria, sin muchos medios, se salga de la pura cortina, o simplemente de estar entre cajas poniendo un banco y un botijo, para plantearse el hecho escenográfico... eso me parece, primero un riesgo y segundo, algo que hay que agradecer de verdad. A mí me parecía estar viendo una obra de teatro universitaria, insisto, escenográficamente, luego yo puedo pensar que Ángel y Concha evidentemente tienen muchos más años, que los otros son gente universitaria, que yo no puedo evidentemente pedirles que sean Héctor Colomé o Carlos Hipólito, naturalmente, pero, quiero llamar la atención a la riqueza de la escenografía en un principio, y a la función de esa escenografía muy pensada, con mucho riesgo, yo no había hablado contigo de esta obra, no la había visto y es una escenografía muy arriesgada, pero que para mí, en principio, y cuando se rueda la obra un poco más, va a funcionar perfectamente. Sobre todo y ante todo, como tú has dicho. Has preguntado por una alacena que no sea la alacena que hemos visto 40 veces en el teatro convencionalmente. Bueno, pues a lo mejor no funcionó anoche como debía funcionar para una persona que convencionalmente quiere ver *La dama duende*; exige un esfuerzo evidentemente, pero es «otra» alacena, y eso ya tiene mucho valor.

Yo podría seguir mucho más con esto de la escenografía porque me interesa particularmente marcarlo, pero creo que lo interesante será escuchar las opiniones, no de nosotros que estamos ya resabiados, sino de gente que ha visto menos teatro y que puede opinar más virginalmente que nosotros.

CÉSAR OLIVA: Es cierto lo que dice Luciano del tema de una compañía universitaria, pero sí tengo que decir que yo no me he escudado nunca en la condición universitaria para pedir que se vea el espectáculo de una manera o de otra, porque no es justo; el espectador no tiene por qué saber que es de la Universidad de Murcia o del Teatro Nacional... el espectador tiene que ver una obra y debemos darle el máximo de instrumentos para que entre (o no entre) al máximo en esa representación.

Si nosotros hemos optado ahora por *La dama duende* es porque tenía una serie de riesgos de todo tipo: de interpretación, de escenografía, de concepto, que nosotros teníamos que hacer perfectamente, sobre todo después de saber que habíamos llegado a un punto de claridad, de

rotundidad, y de unanimidad con *La dama boba*. Yo creo que ahora merecía la pena hacer lo mismo, pero con riesgo, desde luego las escenografías no tienen nada que ver, bueno, si salen del mismo escenógrafo, y del mismo concepto también, pero mientras que *La dama boba* es una escenografía estática, se coloca al principio y no se mueve, lo que se procura es crear un ambiente, pensamos que no necesitaba otra cosa, de hecho, Lope plantea otras cosas, pero nosotros le damos al mismo espacio, sin sacarlo de allí, sin buscar varios sitios de la casa, sino, en esa especie de jardín de la casa, y ahí tenía que funcionar como de hecho pasaba.

Aquí no, porque aquí el truco, todo el ensamblaje de la obra quedó en dos habitaciones juntas, unos personajes no saben que están al lado de otros, y los otros sí, (ellas sí lo saben), entonces ése es un poco el fondo de la cuestión y cómo había que resolverla.

Yo estoy muy contento de la solución que al final, tras mucho esfuerzo, dio Paco Azorín, y servirnos de las cortinas, es complicado también. La representación única es otro problema, porque con varias representaciones seguidas en el mismo sitio se consigue una dinámica especial, que aquí le falta todavía.

De hecho, en Alicante me han contado que de las tres representaciones la mejor fue la 3ª lógicamente, porque ya la máquina se engrasa de otra manera... pero sí, yo estoy de acuerdo con que hay que arriesgarse, desde la Universidad y desde donde sea, porque, efectivamente, somos una compañía universitaria, pero algunos de los que estamos allí llevamos muchos años haciendo teatro y no podemos tampoco decir que «pobres los actores que son jóvenes y tienen poca experiencia», eso no le interesa al público y yo pienso como el público y quiero ser tan exigente como el público.

ISABEL ORTEGA: Yo no sabía que eran universitarios, y entonces quería hablar como profesionales los que he visto, y es una obra muy relajante, para mí como público, con una musicalidad muy femenina, muy dulce, un trabajo en colores de muy buen gusto y con mucha disciplina escénica. Por eso me sorprende ahora saber más cosas. No porque si son universitarios sean inexpertos, pero me ha hecho viajar un poco, me ha hecho pensar. He visto algunos detalles que serían, no sé si problemas, lo que más fuerte vi que tenían algunas actrices y actores es que tenían una buena dicción pero no tienen una buena textura de voz, tal vez por la edad, la protagonista por ejemplo, algunos actores estaban muy bien de la voz, como el señor mayor digamos y otro joven. Pregunto, ¿por qué, si tenéis un músico en escena, cuando canta la chica no le acompaña el músico en vez de un play-back?

CÉSAR OLIVA: Calderón no escribe música para esta obra; por supuesto para otras sí, con lo cual, hice lo mismo que con *El anzueto de Fenisa*, que tampoco tenía música, y allí eché mano de un contemporáneo de Lope, como era Quevedo, que, además hablaba mucho de las prostitutas y me venía muy bien coger canciones heterodoxas de éste. Aquí no teníamos y lo que hice fue, pensando en que me venía muy bien la idea de las máscaras, llevar la obra al carnaval, porque los que hayan leído *La dama duende* verán que a esa fiesta que llegan tarde Don Manuel y Cosme es una celebración del bautizo que se hizo en Madrid del príncipe Baltasar Carlos. Como eso es muy raro, y es más difícil la referencia, además quería buscar el tema de la máscara, de cómo los hermanos se encuentran en una fiesta callejera y pueden sospechar que es ella, pero como está enmascarada no la ven. Todo eso me venía muy bien, y entonces saqué

de otra obra de Calderón la letrilla «vaya de baile, música y fiesta» que da comienzo a la obra, la saqué de Calderón, pero tampoco encontré muchas posibilidades de canciones hasta que descubrí esa preciosísima décima de Bergamín que pensé era la clave, porque además quería decir exactamente todo lo que yo estaba pensando sobre *La dama duende*: «no se ve, pero se entiende», entonces se la di al músico, y a él le encantó y empezamos a integrarla en la medida de lo posible, siempre, a ser posible, al final del acto, porque a mí me gusta que se mantenga la idea de las tres jornadas, aunque no haga el corte por razones de operatividad. Los músicos, (es una compañía universitaria y no debería decir esto), cuando vamos a algún viaje largo, ellos pagan billete de avión, y comen y duermen y tienen derecho a todo, con lo cual nos costaría muchísimo más sacar la compañía. Sería lo ideal desde luego si los pudiera meter, otras veces lo he hecho; pero de todas formas, me es siempre muy complicado el tema de llevar músicos, porque son más profesionales que la gente de teatro, es curioso. El músico más petardo está en la banda de su pueblo, y le pagan 3.000 pesetas por concierto, yo no se las puedo pagar. Entonces me encantaría tener uno. Tengo un músico excelente que es el autor de la música, toda la música que oísteis ayer, y la de *La dama boba*, y la de *El anzueto de Fenisa*, es completamente original. Ahora, como hay máquinas maravillosas, él hace todas las mezclas, las grabaciones y todo, alguna vez consigo que venga con nosotros y algunas cosas las haga en directo, que a mí me encanta. Ahora he conseguido meter a un actor joven, que hace aquí un papelito muy corto, pero que toca muy bien la flauta. En la siguiente le daremos más cancha y que acompañe más, pero es operatividad más que otra cosa.

ANTONIO SERRANO: Yo quisiera hacer una pregunta relativa a la prehistoria de la representación. Comentábamos en varias ocasiones José M<sup>o</sup> Díez Borque, que está haciendo una edición de *La dama duende* ahora, y yo, hablando del célebre posible tercer acto distinto, y los dos estamos de acuerdo, (bueno y Asunción Pacheco, también por ejemplo, y demás), en que el tercer acto discutible de *La dama duende* es mucho más teatral, más ágil, más divertido, está más estructurado. Entonces, la pregunta es, ¿simplemente no os habéis planteado la posibilidad de ese otro tercer acto? o, si os lo habéis planteado, ¿por qué lo habéis rechazado?, ¿por dudas de autoría, etc.?

CÉSAR OLIVA: Yo diré que los problemas filológicos forman el primer gran cuerpo de preparación del montaje y del trabajo previo; pero una vez que decidimos y estoy de acuerdo contigo en que no sólo el tercer acto, sino la segunda mitad de la obra, es de un encanto y de un ritmo, también de gran dificultad, porque el paso de habitación en habitación se hace cada vez más loco. A mí me hubiera gustado hacer el cambio de cortinas lentamente para que el público vea eso, pero en el tercer acto tenemos que darle marcha porque la gente del s. XX que está acostumbrada al cambio de plano, no se puede esperar ni un segundo a que la cambien, durante un larguísimo minuto, unas cortinas, porque ahora la gente lo que quiere es seguir oyendo al actor, de hecho, yo a veces digo: «empezad a hablar en oscuro» porque la gente lo que quiere es la continuidad. Así aparece, como en cantidad de películas, un efecto que estamos cansados de ver, que antes de empezar estamos ya oyendo al actor que empieza la escena siguiente. Ahora hay que coger del cine lo bueno que nos ha dado. Volviendo a tu pregunta, cuando optamos ya por ese tercer acto y esa manera de narrar el desenlace de la obra, ya no nos hicimos más

planteamientos. Hay bastante. Cuando di mi anterior ponencia aquí en las jornadas del 93, todo mi planteamiento fue una especie de irónica acusación a mis colegas de todo lo que había cortado del texto de Tirso. Aquí no me importa decir que he cortado 1.000 versos, y la gente dirá ¡que barbaridad! pues sí, de 3.000 versos que tiene esta función, ayer visteis 2.000 nada más, y eso es una operación de mucho riesgo, pero, ahora mismo, primero hay un proceso previo que no van tantos fuera, pero en el ensayo, en el momento que vemos lo que es explicar, porque son técnicas del siglo de Oro como todos sabéis, pero explicar una misma cosa 3 veces, el espectador de hoy no lo aguanta. Me llegan colegas para los que pensar en quitar un verso es como si se desmoronara el edificio del teatro del Siglo de Oro, diciendo «esto es fidelidad al texto», yo digo: «si tú supieras que he quitado 1.000 versos». No creo que el problema sea quitar o añadir, el problema es aceptar que uno no siempre acierta, y yo estoy de acuerdo con todo lo que se está diciendo que probablemente sea tema de rodaje, que probablemente el encanto de los propios personajes de *La dama boba*, yo las tengo muy recientes las dos, *La dama boba* como personaje es un encanto, es de los personajes que se ponen a tu lado, El personaje de *La dama duende* es una maquinadora de mucho cuidado, es encantadora, pero tiene una mala leche tremenda. O sea, uno se pone mucho menos al lado de un personaje tan maquinador como de uno tan encantador, pero a mí me ha gustado mucho tener tan cercanos dos conceptos tan diferentes de construcción de personajes.





**EL MITO DE ORFEO Y SU RECEPCIÓN EN  
LA LITERATURA ESPAÑOLA: LOPE, QUEVEDO  
Y CALDERÓN A TRAVÉS DE JUAN PÉREZ DE MOYA**

**JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL**  
ABMA. AULA-BIBLIOTECA MIRA DE AMESCUA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1999



## ***EL MITO DE ORFEO Y SU RECEPCIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: LOPE, QUEVEDO Y CALDERÓN A TRAVÉS DE JUAN PÉREZ DE MOYA***

En un interesante artículo sobre el mito de Orfeo en la poesía española del Siglo de Oro, José Ignacio Sanjuán Astigarraga expone de forma sucinta lo que es la mitología, atendiendo, sobre todo, a su recepción como elemento literario<sup>1</sup>. En el citado artículo, Sanjuán nos da una definición de mito como narración (oral) que se fijará mucho después de su creación y dicha fijación será objeto de diferentes lecturas, o interpretaciones. La narración y la lectura configurarán un texto con significado mítico.

Esta idea resumiría, a grandes rasgos el recorrido, por llamarlo de alguna manera, que hace un mito hasta llegar a plasmarse en la conciencia de un determinado ámbito socio-cultural, como puede ser, en nuestro caso el siglo XVII español. Sin embargo, y sobre todo si analizamos un determinado mito, como puede ser el de Orfeo, con el suficiente detenimiento, nos damos cuenta de que este proceso no es tan simple, pero sobre todo, no es tan lineal. El mito original se plasma en diferentes textos, que no son, ni tienen que ser simultáneos ni sucesivos. Estos textos dan lugar a múltiples y diferentes lecturas, dando lugar a su vez a nuevos textos, nuevas interpretaciones, adentrándose en un complicado entramado intertextual que va enriqueciendo, fortaleciendo y conformando el mito original hasta adaptarlo a las necesidades que tiene cada época de él, porque al fin y al cabo el mito no es sino un elemento funcional al servicio de unas necesidades comunicativas. No es cierto, por tanto, que la narración sea siempre la misma, y que sean las lecturas lo que difieren. Lo que supone, a mi entender, el elemento más importante de la transmisión, es que, en primer lugar no se pueden separar narración y lectura, pues una y otra son la misma cosa. Cada texto fijado supone en sí mismo una lectura determinada, una interpretación a la luz de las propias circunstancias histórico-sociales de quien la realiza. En otras palabras, no existe narración sin lectura (aunque sí puedan existir diferentes lecturas posteriores de una misma narración). En segundo lugar, como elemento interesante, a mi juicio, para definir el mito en su contexto diacrónico, está el hecho, de fácil deducción a partir de lo dicho más arriba, de que la narración, en contra de lo que afirma Sanjuán en su artículo, sí que sufre variaciones, si no en su núcleo temático central, sí en

---

1. SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio, "Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII", en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Lucngos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 479-486.

determinados aspectos que podríamos llamar “adyacentes” y que el autor modifica, añade o suprime a su antojo, para dar a ese material mitológico una actualidad y una vigencia apropiadas. También, se pone el énfasis en determinados aspectos del mito según la intención del relato, “relajando” otros que para un autor diferente podían ser fundamentales.

### El Mito de Orfeo

En su magnífico *Diccionario de mitología griega y latina* Pierre Grimal nos dice sobre el mito de Orfeo que “es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica. No se puede decir que el mito de Orfeo no haya ejercido una influencia cierta en la formación del cristianismo primitivo y está atestiguado en la iconografía cristiana”<sup>2</sup>.

En efecto el mito que nos ocupa es uno de los más productivos de la mitología grecolatina. A esto ha podido contribuir ese simbolismo del que hablaba Grimal en su *Diccionario* y los elementos oscurantistas que han revestido al mito, ya desde la Antigüedad griega, de un característico halo de misterio, que lo han dotado de un especial atractivo. En la propia Grecia clásica formaba parte, como afirma Werner Jaeger<sup>3</sup>, de ese reducido número de poetas nobles cuyo principal valor había sido salvar a los hombres. Este grupo, mezcla de personajes reales y fabulosos, responde a la perfección al ambiente semifantástico en el que se encuadra el mismo Orfeo. Museo habría sido el encargado de enseñar el arte de curar las enfermedades y prevenir el futuro, Hesíodo, el cultivo y la planificación de las cosechas, Homero fue maestro de virtudes como el arte bélico, el valor y Orfeo, por fin, habría sido quien reveló a los griegos los misterios y les enseñó la forma de preservarse del homicidio. Alrededor de esta figura se crea un movimiento pseudofilosófico, con muchas características de secta religiosa, pero que influye de manera determinante en escuelas de pensamiento muy importantes, como es el caso del pitagorismo, que tomó de la doctrina órfica la teoría de la transmigración de las almas. Y no sólo eso, el propio concepto de alma de los órficos es el que domina toda la filosofía griega arcaica, sin la cual no existirían ni tan siquiera las concepciones platónica y aristotélica de la divinidad del espíritu o de la separación entre el mundo sensible y el real. A partir de aquí comprender la enorme influencia que el orfismo ha tenido sobre la doctrina cristiana no es, en absoluto, difícil.

Es un mito, en definitiva, que ha dado lugar a multitud de lecturas de tipo religioso, filosófico y esotérico, que se mantienen aún en nuestros días.

Pero, ¿cuál es el origen de todo este movimiento?

Según la tradición tracia Orfeo es hijo de Eagro (o Apolo) y, según la mayor parte de las versiones, de la ninfa Calíope, musa asociada en época helénica con la poesía lírica. Habita en Tracia, al igual que las Musas, cerca del monte Olimpo.

2. GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 391.

3. JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 342.

Orfeo es el cantor por excelencia, a quien se atribuyen múltiples habilidades relacionadas con la música y la poesía, como el de haber sido el inventor de la cítara, del metro hexámetro,

Participó en el viaje de los Argonautas en su búsqueda del vello cino de oro. Pero no fue remero, sino que su misión era la de acompañar con sus cantos a los compañeros, ayudándoles así en la cadencia. Su participación más importante en el viaje ocurrió cuando el Argos tuvo que atravesar las aguas dominadas por las Sirenas. En ese momento Orfeo entonó su canto y logró que sus compañeros no se sintieran arrastrados a la perdición que suponían las Sirenas.

Pero el mito donde más presencia tiene este personaje es el que cuenta la historia de su bajada a los Infiernos en búsqueda de Eurídice. Ésta es una dríade esposa de Orfeo. La excelencia de los esposos hace que a su boda acuda nada menos que Himeneo, divinidad de los matrimonios, consagrando con ello la unión de los esposos. Sin embargo ya en la misma boda aparecen algunos elementos discordantes que serán interpretados por muchos como de mal augurio, como el hecho de que Himeneo no hable en la ceremonia o que el humo que desprende su antorcha haga toser a los amantes. En el contexto de la religión/mitología griega éste es un detalle muy a tener en cuenta, el mal augurio justifica de alguna manera toda la tragedia de Orfeo que, de otra manera, hubiese sido por completo gratuita y, sobre todo, inesperada.

«Partió de allí Himeneo, y va volando,  
vestido con un traje azafranado,  
el vuelo hacia los Ciconas guiando.  
Y en vano fue de Orfeo suplicado,  
que, aunque presente estuvo al casamiento,  
no quiso hablar palabra, ni ha mostrado  
señal de buen agüero, ni contento.  
También la misma hacha que tenía  
mostraba con su flama descontento,  
que con despabilarla no quería  
lucir, y chirriaba muy humoso  
el fuego que la cera derretía.»

(OVIDIO, *Metamorfosis*, X, 12)

Eurídice, huyendo de los acosos de Aristeo, pisa una serpiente y es mordida por ella. Muere y desciende, como todos los mortales, a los Reinos Inferiores. La responsabilidad de Aristeo en la muerte de Eurídice no está en las tradiciones más antiguas del mito. No está en Ovidio y Virgilio lo introduce en sus *Geórgicas* de un modo un poco forzado, para relacionar la historia de este personaje, Aristeo, inventor de la apicultura, con la de Eurídice, que da fin a su obra.

Orfeo, desesperado toma la increíble decisión de bajar a por su amada. Valiéndose de su música logra convencer a Caronte para que le pase al Reino de los Muertos, sin ser uno de ellos y también logra burlar a Cerbero, el perro trifuca que guarda la entrada. Una vez dentro, sus habilidades musicales son también las que le permiten convencer a los dioses Hades y Perséfone de que le dejen llevarse a su amada.

«Incluso penetró en las fauces del Ténaro, boca abismal del reino de Plutón, y en el bosque que el negro espanto plaga de tinieblas; se presentó ante los Manes y su

*terrible rey, y ante esos corazones que no se dejan ablandar por súplicas humanas. Entonces, conmovidas por su canto, de las profundas moradas del Erebo, avanzan las sombras fugaces y los espectros de los seres privados de luz, tan numerosos como las aves que, a millares, se ocultan en la fronda, cuando el Véspero o la lluvia de tormenta los echa de los montes: madres, esposos, cuerpos sin vida de héroes magnánimos, niños y doncellas, jóvenes puestos en piras a la vista de sus padres; hay en torno a ellos un limo negro, el horrible cañaveral del Cocito y la odiosa marisma que en sus aguas estancadas los apresa, y la Estigia, que nueve veces los envuelve y los mantiene cautivos.*

*Hasta las propias moradas de la Muerte en lo profundo del Tártaro quedaron pasmadas, igual que las Euménides que ciñen cabelleras de azuladas serpientes; el Cérbero quedó con las tres bocas abiertas y, junto con el viento, se detuvo también la rueda de Ixión».*

(VIRGILIO, *Geórgicas*, IV, 466-485)

Acceden pero ponen una condición. Durante el regreso a la tierra Orfeo caminará delante de Eurídice y no podrá volverse a mirarla bajo ningún concepto, hasta que estén de vuelta. Los dos amantes emprenden el camino, pero llega un momento en que Orfeo, ya por curiosidad, ya por desconfianza de las palabras de Perséfone, se vuelve para comprobar que Eurídice le sigue, momento en que ella se desvanece y vuelve para siempre al lugar de los muertos.

«No estaban muy distantes de la tierra de arriba, cuando el desventurado Orfeo, no acordándose que al hacerlo yerra, medroso no se canse, y con deseo de ver: volvió la vista enamorada, mirando a su señora (a lo que creo). En este instante mismo fue tornada, y extendiendo los brazos, deseoso, de asir, o ser asido, no halló nada, mas que aire fugitivo: del esposo, muriéndose otra vez, no se queja; mas, ¿qué había que culpar? ¿Un amoroso afecto y un extraño bien, quererla? “Adios”, le dijo, y vuélvese al infierno, el triste pudo apenas entenderla»

(OVIDIO, *Metamorfosis*, X, 107-121)

Aunque vuelve a intentar bajar al Hades, ya no logra convencer a Caronte y ha de retornar a su tierra, desolado por la pérdida reiterada de la mujer amada. A partir de este momento la tradición multiplica las historias acerca de su fin. Todas las versiones parecen apuntar sin embargo a un hecho: Orfeo es asesinado por las mujeres tracias. La razón puede ser el despecho de que son objeto por parte de Orfeo, la envidia a causa de la fidelidad de éste a Eurídice (incluso después de muerta), o incluso una pasión desesperada que alguna diosa (Afrodita) hace nacer en las mujeres hacia Orfeo, para vengarse en éste de alguna divinidad que le tuviese simpatía.

En cualquier caso, el fin de Orfeo estuvo en manos de las mujeres, lo cual será un elemento interesante de interpretación en las tradiciones posteriores.

Esto que acabo de relatar es, a muy grandes rasgos, el núcleo básico del mito de Orfeo. Así lo reproduce Virgilio y Ovidio<sup>4</sup> y constituye, podría decirse, el punto del que parten las narraciones que a continuación voy a recoger.

### La Recepción del Mito en Juan Pérez de Moya

Juan Pérez de Moya es un punto de mira interesantísimo para estudiar la recepción del elemento mitológico en la literatura de nuestro Siglo de Oro. Su *Philosophía Secreta*, última obra de su larga vida, es una referencia importantísima para cualquier autor de la época que pretenda hacer uso de la mitología en su obra; es incluso la fuente principal del manual mitológico más importante del siglo XVII, el *Theatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria<sup>5</sup>. Es, pues, interesante acudir a este autor (y a Baltasar de Vitoria, si se trata de finales de siglo) cuando tratemos de estudiar cualquier obra del XVII en la cual el elemento mitológico esté presente, ya que es muy posible que la historia haya pasado antes por el tamiz moralizador que suponía la lectura de la obra de Pérez de Moya, ya que éste, desde un punto de vista religioso introduce, altera, cambia, elimina elementos de las fábulas con un criterio moralizante que domina la obra de este andaluz desde su misma concepción:

*"Fábula dicen a una habla fingida con que se representa una imagen de alguna cosa. Dícese, según Hermógenes, de for faris, verbo latino, que quiere decir hablar, porque toda fábula se funda en un razonamiento de cosas fingidas y aparentes, inventadas por los poetas y sabios, para que debajo de una honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad, inducir a los lectores provechosa doctrina"*<sup>6</sup>.

Las últimas dos palabras del párrafo son a mi entender, las más definitorias del carácter que Pérez de Moya quiere imprimir a su obra, que él concibe justamente así, como un glosario de fábulas con su correspondiente doctrina moral explicitada de forma conveniente. Cada capítulo consta de la descripción de la fábula en sí, de una *Declaración histórica* y de una *Declaración moral*, que no es sino una interpretación, en general *a lo divino* de la fábula.

### El Mito como instrumento narrativo

A grandes rasgos, un mito es un instrumento puesto en manos de un autor para utilizarlo según unos fines determinados. Y como tal instrumento debe dar a dicho autor la posibilidad de adaptarse, adecuarse a dichos fines. Esto es lo que ocurre cuando el autor en cuestión se centra

4. Ovidio, *Metamorfosis*, X, Virgilio, *Geórgicas*, IV.

5. Vitoria, Baltasar de, *Primera parte del Teatro de los dioses de la Gentilidad*, Valencia, 1646.

6. PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 65.

en un determinado aspecto de la fábula mitológica para construir su historia. En ese momento es cuando el mito se reviste de su significado más original. Entonces es en realidad cuando el mito se convierte en la explicación de algo que fue en su origen difícilmente explicable. Y siguiendo este argumento nos podemos dar cuenta de cómo autores diversos han hecho usos diversos del personaje y fábula de Orfeo, que ahora nos ocupa:

Alfonso X, en su *General Estoria*, nos presenta un Orfeo filósofo y sabio. Éste es el aspecto del personaje que más útil o interesante le es en ese momento.

En el Renacimiento, Garcilaso se apodera de Orfeo como representante máximo de la música, en especial en el campo del amor y como expresión fidedigna del sufrimiento interior.

En esta misma esfera se situaría Calderón, pero haciendo una lectura cristiana del mito, presentando un Creador-Cristo-Orfeo, cuyo supremo poder está en la música-Palabra de Dios.

Lope de Vega es quizás el único autor (de los que aquí nos ocupan) cuya preocupación artística en torno al mito se centra en el argumento en sí y en el desarrollo de la fábula, no en vano necesita del mito para construir una comedia, lo cual sin duda condiciona el uso que haga del material mitológico.

Por otro lado tanto en Lope, como en Góngora se elogia la constancia y la fidelidad en el amor.

Para Quevedo el mito lo que da es la oportunidad de la sátira. El hecho mismo de la separación de la mujer es lo fundamental en su romance; pero, y aquí está lo interesante de su utilización: Quevedo presenta esta separación como algo positivo, es más, como algo positivo por partida doble, ya que Orfeo pierde dos veces a su mujer, algo que el común de los mortales no tiene la dicha de experimentar.

Quevedo aplica un proceso desmitificador. Es uno de los primeros autores que se atreve a "desmontar" el mito, a desarmarlo y al mismo tiempo utilizarlo desde su misma raíz. Es lo que podríamos llamar el destino trágico de la mitología, es justo cuando un autor extrae de un mito todo su potencial, cuando el mito alcanza su máximo esplendor como instrumento de expresividad, cuando ese mito es desmontado, destruido.

### Secuencias del Mito

En adelante voy a desarrollar el estudio del mito a partir de la clasificación en secuencias que Elvezio Canonica hace en un interesante artículo<sup>7</sup>. Añado, sin embargo, las lecturas de Pérez de Moya y de Quevedo como nuevos elementos comparativos.

#### SECUENCIA A "LA PÉRDIDA"

1. Orfeo enamorado
2. Intento de violación
3. Eurídice, al huir, pisa una serpiente, que le muerde en el pie, provocándole la muerte.

7. CANONICA, Elvezio, "El marido más firme de Lope y El divino Orfeo de Calderón. Dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, "a lo humano" y "a lo divino", *Versants*, 24, 1993, pp. 67-86.



### SECUENCIA B "EL PODER DEL AMOR"

1. Orfeo, desesperado por la pérdida de Eurídice, baja a buscarla a los reinos inferiores.
2. Accede a ellos gracias al poder de su música
3. Hades y Perséfone acceden a dejar marchar a Eurídice con la condición de que Orfeo no se vuelva a mirarla hasta haber salido de su reino.

### SECUENCIA C "EL CASTIGO"

1. Orfeo sale del infierno, con Eurídice
2. Impaciente o curioso se vuelve a mirarla.
3. Eurídice se desvanece para siempre. Orfeo regresa solo y muere a manos de las mujeres tracias

Seguimiento de las secuencias en los cuatro autores:

### SECUENCIA A. LA PÉRDIDA

Quevedo no hace una lectura completa del mito. Esta secuencia no aparece en su *Romance*. Es un ejemplo más de cómo un autor escoje determinados aspectos del mito y "juega" con ellos. En Quevedo es la bajada a los infiernos lo que proporciona el juego lírico que luego desarrollaré

A1)

Pérez de Moya presenta en su *Philosophía secreta* a Orfeo como marido de Eurídice. Ésta se habría enamorado de Orfeo gracias a las habilidades cantoras de éste. La interpretación de esta situación por Pérez de Moya es la siguiente: Orfeo, hombre docto en retórica y poesía, representa al hombre sabio, en tanto que Eurídice es el contrapunto, representando los apetitos o deseos naturales, peligrosos incluso para un hombre sabio como Orfeo

En *El marido más firme* de Lope de Vega encontramos una composición que sigue con escrúpulo los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias*. La *humanización* de la historia mítica es la principal característica de la lectura lopesca del mito, humanización que será constante en toda la obra. Orfeo y Eurídice preparan su boda, pero se presentan ya los dos principales escollos para los enamorados: Aristeo, rey de Tracia e interesado por Eurídice y Filida, enamorada de Orfeo. Estos intereses cruzados y el oráculo de Venus introducen los primeros elementos de suspense, así como el inevitable augurio de la tragedia clásica:

### FÍLIDA

Bella Eurídice, confío  
 en la piedad celestial  
 que el bien has de conseguir;  
 pero vuélveme a decir  
 de dónde infieres tu mal.

### EURÍDICE

Filida: Venus, la diosa  
 de amor, a mi casamiento

éste oráculo responde,  
luego verás si le entiendo:  
"Breve, gustoso, perdido."  
Pues si breve ¿cómo es bueno?  
que el bien breve ya no es bien,  
pues le sigue el mal tan presto.  
Gustoso se sigue a breve:  
aquí, Fílida, confieso  
que puede ser con mi gusto,  
y por breve lo condeno,  
después de breve y gustoso,  
dice perdido: no creo  
que perdido hay quien, pues ya  
resulta más sentimiento  
de perderle que fue gusto  
de adquirirle.

A lo que Fílida responde:

Yo interpreto  
al contrario esas tres cosas,  
y que me escuches te ruego:  
breve casamiento, dice  
que te casarás muy presto.  
Gustoso, que lo ha de ser  
siendo gallardo tu dueño.  
Perdido, que lo estará  
de amor por tí; y si no es esto,  
que otra ha de perderle acaso  
si le ha tenido primero;  
o que, en fin, le has de perder,  
y esto es lo mejor que veo  
en tus bodas, Eurídice;  
porque si perdido es muerto,  
morir primero el marido  
no sé si es bien, pero pienso  
que de morir la mujer  
le viene menos provecho.

(LOPE, *El marido más firme*, 168-203)

En su intento por tranquilizar a Eurídice, Fílida no hace sino explicitar el contenido real del augurio en los dos últimos versos.

En Calderón la situación es muy distinta. El auto comienza en el Infierno, donde el príncipe de las tinieblas, después de oír cantar a Orfeo, siente celos y deseos de robar este prodigio de Dios. Acompañado por la Envidia sale de sus reinos en busca de Orfeo. Una vez fuera, y ayudados por el Placer, logran ponerse al servicio de Eurídice, esposa de Orfeo. Esta inversión

clara de la historia (no es bajada de Orfeo sino subida del Demonio) es un elemento muy interesante de la lectura calderoniana, puesta al servicio, claro está, de un criterio moral religioso que domina toda la obra.

A2) y A3)

Pérez de Moya interpreta el intento de violación de Eurídice por parte de Aristeo como la tendencia del virtuoso (Aristeo) a caer en los embelesos de los deseos carnales (Eurídice), esto a pesar de representar la virtud. La huida de Eurídice sería la huida de los deseos carnales de la virtud. La serpiente que muerde a Eurídice sería, según Pérez de Moya, el engaño que se esconde debajo de todos los deleites. Eurídice muere a causa de que los deseos naturales siguen a los engañosos deleites, que hacen morir al alma.

En Lope, el intento de violación de Eurídice por parte de Aristeo es resultado de una treta de Filida. Éste es un elemento nuevo que no aparece en la historia original Aristeo intenta conquistar a Eurídice con promesas y regalos y sólo después de la rotunda negativa de ésta, piensa en violarla. Es un ejemplo más de cómo el autor modifica a su gusto el material mitológico, adaptándolo a sus necesidades creativas.

La muerte de Eurídice introduce en Lope aún otro elemento nuevo. Cuando Orfeo se encuentra con su amada moribunda, ésta le dice que quien le ha muerto no ha sido el áspid, sino sus celos. La escena ocupa el final del acto II, cargada de tensión trágica. Contrastan sin embargo las palabras en tono irónico de Fabio, el gracioso, que afirma :

“¡Oh, buen áspid, si nacieran  
muchos que mordiesen luego,  
no digo las que me escuchan  
sino las que mal me han hecho!”.

(LOPE, *El marido más firme*)

Es un tono que recuerda el que utilizará Quevedo en el romance que luego analizaremos.

Calderón, en el *Divino Orfeo*, no hace ninguna alusión a la posible violación. El pasaje es una versión del Génesis. El demonio, encarnado en Aristeo, toma el papel de serpiente e incita a Eurídice a tomar la manzana para igualarse a Dios. La manzana está envenenada por la mordida del áspid-Envidia. Eurídice aquí, y esto constituye un interesante elemento de distinción con respecto a las otras lecturas del mito. En este caso Eurídice peca, cae en la tentación y eso hace que su muerte y posterior bajada a los Infiernos (en este caso en mayúscula, porque estamos hablando, ahora sí, del Infierno cristiano) sea más justa y comprensible, desde el punto de vista moral, al igual que su segunda bajada, cuando Orfeo se vuelve a mirarla, exonerando a éste en parte de la responsabilidad por su definitivo destino fatal. En Calderón tenemos una total fusión entre la historia pagana y la sagrada. Por fin, la muerte de Eurídice constituye el castigo divino por el pecado original y es el equivalente de la expulsión de Adán y Eva del Edén.

SECUENCIA B. *El poder del amor*

B1) y B2)

Para Pérez de Moya la decisión de Orfeo de bajar a buscar a su mujer a los reinos infernales simboliza al hombre sabio que con buenas razones intenta distraer a los pecadores del mal camino.

Lope de Vega presenta a un Orfeo loco en su desesperada intención de bajar a por su esposa a los infiernos. Esta locura es un elemento fundamental de esta parte del relato y en cierto modo nuevo, al menos de la manera que lo trata Lope. Como también lo son, aunque introducidas con más sutileza las varias ideas misóginas que se vierten en el relato sobre todo por boca de Fabio. Paradójicamente el canto y la música que ayudan a Orfeo a abrir las puertas de los infiernos no aparecen en la comedia de forma tan explícita como en otros autores. Es uno de los elementos originarios menos explotados, a mi entender. Es posible que Lope suavizase de forma consciente el elemento musical para que la salvación/condenación de Eurídice se debiese por entero a la fidelidad de Orfeo, y no a sus habilidades como cantor. En este caso es la desesperación por el amor perdido la llave que abrirá las puertas del Infierno para Orfeo, que en su enagenación, llega a confundir a su criado Fabio con la serpiente que ha mordido a Eurídice:

ORFEO

¡Perro, ya te conozco: morir tienes!

FABIO

Deja el cuello, señor: yo, ¿qué te hice?

ORFEO

Yo sé que eres el áspid, y que vienes  
a matarme también; toma la planta.

FABIO

¡Ay, que he ha muerto!

ORFEO

Dame aquí mis bienes  
dame de mi Eurídice el alma santa,  
pues le mordiste el pie.

Para Pérez de Moya la función del canto era fundamental, como también lo será para Calderón y Quevedo (aunque por vías diferentes).

En Calderón la bajada a los infiernos se ve interpretada, no podía ser de otra manera, como la Pasión y Muerte de Cristo-Orfeo, en un relato lleno de iconología cristiana. La parte de la entrada a los infiernos está cantada en el auto, y el propio elemento del canto se configura como parte fundamental de la obra, al simbolizar la Palabra, el Texto Sacro. Éste es el pasaje:

Sale ORFEO con un harpa al hombro, cantando, en cuyo bastón vendrá hecha una cruz.

ORFEO

Perdida esposa mía,  
que mordida de un áspid,  
del reino del olvido

en las tinieblas yaces.  
 Mira lo que me debes,  
 pues si en desdichas tales  
 te pierdo como esposo,  
 te busco como amante.  
 No solo por ti al suelo  
 quiso el Amor que baje,  
 mas por ti también quiere  
 que hasta el abismo pase.  
 Para cuyo camino  
 ha dispuesto que labre  
 instrumento, que al hombro  
 arrodillar me hace,  
 siendo cada clavija  
 un yerro penetrante,  
 cada cuerda un azote  
 y un golpe cada traste.  
 Tan llena está de abrojos  
 la senda que dejaste,  
 que al pisarla la voy  
 regando con mi sangre.  
 Mas aunque áspera sea  
 y el instrumento grave,  
 a orillas del Leteo,  
 por si le nuevo, cante.

(CALDERÓN, *El divino Orfeo* vv. 1107-1134)

Es en esta secuencia donde más énfasis pone Quevedo en su romance. El autor encuentra natural que Orfeo bajase a los infiernos por su mujer, ya que no encuentra otro lugar más apropiado para una mujer. El elemento del canto también es importante: Orfeo baja cantando, pero no para persuadir a los dioses infernales. Tampoco está triste (o no debe estarlo a ojos de Quevedo), porque es viudo, con lo cual tiene una muy buena razón para sentirse feliz, al haberse librado de su esposa.

Orfeo por su Mujer,  
 Cuentan que bajó al Infierno;  
 Y por su mujer no pudo  
 Bajar a otra parte Orfeo.  
 Dicen que bajó cantando,  
 Y por sin duda lo tengo,  
 Pues en tanto que iba viudo,  
 Cantaría de contento.

(QUEVEDO, vv. 1-8)

B3)

Para Pérez de Moya la condición de que Orfeo no se vuelva a mirar (a tocar en este caso) a Eurídice significa el desprecio que el hombre sabio (Orfeo) debe tener como norma hacia los deseos carnales (Eurídice) y el aborrecimiento que debe mostrar ante los deleites.

En Lope, Proserpina accede a que Orfeo se lleve a su esposa por el valor que ha demostrado bajando a los infiernos y por su fidelidad conyugal. Lope inserta aquí un elemento interesante desde el punto de vista sociológico, ya que este pasaje se puede interpretar como una humanización del mito, en la defensa de la institución matrimonial que se puede entresacar, y en la intención moralizante. A esto podría sumarse el hecho de que la prueba a que le somete Proserpina para que se lleve a su esposa es percibida por el cantor como muy dura. Tan dura que a la postre no podrá ser superada. ¿Una vía de escape a la consigna moral antes expuesta?

PROSERPINA

Advierte las condiciones,  
Orfeo, con que te doy  
a tu esposa.

ORFEO

¡Por los dioses,  
reina, de no serte ingrato!

PROSERPINA

Que hasta que no estés en los montes  
de Tracia no has de volver,  
aunque sus manos te toquen  
la cabeza, a ver tu esposa,  
porque tus pies y tus voces  
seguirá detrás de ti.  
Si es que te atreves, disponte  
a llevarla adonde vives;  
que se la promesa rompes,  
apenas la habrás mirado  
cuando la pierdas y llores.

ORFEO

Gran cosa me pides, reina;  
pero todas son menores  
que mi amor

(LOPE, *El marido más firme*, vv.)

y un poco más tarde Orfeo reforzará esta idea al exclamar:

¡Ay, mi bien, por verte muero!  
¡Dura condición me ponen!

(LOPE, *El marido más firme*, vv.)

Calderón, por su parte, elimina la condición arriba expuesta. Su interés se centra en que la posibilidad de salvación del hombre puede fracasar si éste “vuelve el rostro” y peca, precipitándose en el Infierno de nuevo. En esta parte la identificación con la iconología cristiana es completa. Orfeo debe entregarse a sí mismo para que su amada se salve, ésta es la condición. Pero además el Príncipe (identificado con los dioses infernales) le advierte de lo baldío que puede ser su esfuerzo si vuelven a actuar los apetitos naturales:

PRINCIPE

¿Qué importa que ellos la lleven,  
si siempre que ella inconstante  
peque y tú el rostro la vuelvas  
ha de volver a mi cárcel?

(CALDERÓN, *El divino Orfeo*, vv. 1325-1328)

El propio Placer (personaje afín al Príncipe) se encarga, con una referencia metateatral, de explicitar el juego alegórico de ese "volver el rostro".

Cuidado; porque ni aun esto  
a la metáfora falte.

(CALDERÓN, *El divino Orfeo*, vv. 1329-1330)

El juego irónico de Quevedo alcanza sus más altas cotas al llegar a este pasaje. Orfeo persuade a los dioses infernales, pero éstos le dan a su mujer más como castigo que como premio. Además la condición, en la pluma de Quevedo, se torna aún más difícil. Dos dificultades tiene Orfeo: llevarse a su mujer y no mirarla. El interesante juego entre la misoginia y el deseo carnal es de una sutileza increíble. Pero Quevedo continúa este juego en la siguiente secuencia.

Al fin pudo con la voz  
Persuadir los sordos Reinos;  
Aunque el darte a su Mujer  
Fue más castigo que premio.  
Diéronse lastimados  
Pero con Ley se la dieron:  
Que la lleve, y no la mire,  
Ambos muy duros preceptos.

(QUEVEDO, vv. 16-20)

SECUENCIA C. *El castigo*

La explicación de Pérez de Moya a la última parte del mito es tan elocuente que la reproducimos íntegra:

"Decir que antes que acabase Eurídice de salir del infierno la quiso Orfeo mirar es para declarar que el amor no tiene ley o que la guerra de los malos pensamientos no tiene término"<sup>8</sup>.

Parece que a Juan Pérez de Moya le cuesta trabajo cargar sobre los hombros de Orfeo alguna parte de culpa en ningún sentido y se resiste a hacerle responsable de la segunda y definitiva bajada de su esposa a los infiernos. Aún elogiará a Orfeo en su rechazo posterior a las mujeres tracias, que en su desesperada envidia despedazan al cantor y desparraman sus trozos. Para Pérez de Moya las mujeres tracias matan a Orfeo porque éste había recomendado a los

8. PÉREZ DE MOYA, *op.cit.*, p.

hombres no tener trato con ellas (un elemento de misoginia que tomarán de una manera u otra los otros tres autores), en principio, durante los días del mes en que éstas tenían el período menstrual.

Lope se ciñe bastante al mito original en su comedia, así presentarnos a un Orfeo muy humano, que en un acceso de amor a su esposa, entre la curiosidad y el deseo no puede reprimir las ganas de volverse y lo hace, deshaciendo el encanto del momento y forzando la vuelta de su esposa a los infiernos. Lope, en la vuelta de Orfeo al pueblo, insiste en su locura, por la desaparición (esta vez definitiva) de su esposa. Sin embargo, el propio Orfeo será el encargado de dar fin a la comedia, que no tragedia, ya que logra el matrimonio de Aristeo y Fílida y la promesa para Fabio y Dantea. El final es feliz, como corresponde a una comedia. El hecho de que la muerte de Eurídice no impida que la comedia se desarrolle como tal puede suponer, a mi juicio, un ejemplo más de esa misoginia que está presente en los cuatro autores estudiados, aunque con diferente intensidad en la formulación.

Para Calderón la subida del reino de la muerte supone, como no podía ser de otra manera, la Resurrección de Cristo, en un pasaje donde se mezclan referencias al Corpus Christi y al Sacramento de la Eucaristía. El final, en contra de lo que pudiera parecer, es también feliz en este caso, ya que la Resurrección de Jesucristo es lo único que puede redimir a los pecadores.

En Quevedo, entretanto, continúa el juego humorístico. Orfeo va delante guiando a Eurídice en su salida de los infiernos. Como dice nuestro autor, los hombres guían a las mujeres hacia arriba, pero las que los hacen caer son ellas, las que guían hacia abajo, “las que nos conducen, ciegos”. Otra vez encontramos el elemento sexual “entreversos” y además mezclado con el religioso. Y para terminar la secuencia Orfeo vuelve la cabeza. El autor finge no saber si adrede o “por yerro” pero, en cualquier caso el resultado es “positivo”: pierde a su mujer y además, como expresa en la última estrofa, es más dichoso que el resto de los mortales, ya que ha tenido la dicha de perder a una mujer dos veces, cuando al resto sólo les está dado perderlas una sola vez.

Iba él delante guiando,  
Al subir; porque es muy cierto  
Que al bajar, son las mujeres  
Las que nos conducen, ciegos.  
Volvió la cabeza el triste;  
Si fue adrede, fue bien hecho;  
Si acaso, pues la perdió,  
Acertó esta vez por yerro.  
Esta Conseja nos dice  
Que si en algún Casamiento  
Se acierta, ha de ser errando,  
Come errarse por aciertos.  
Dichoso es cualquier Casado  
Que una vez queda soltero;  
Mas de una mujer dos veces,  
Es ya de la dicha extremo.



## Conclusión

Afirma José Ignacio Sanjuán en su artículo citado:

*“Pero frente al concepto del Renacimiento, en el que la mitología es un recurso, un disfraz, un tiempo o unos personajes a los que desplazarse, en el barroco interesa más la mitología en sí.”<sup>9</sup>*

En definitiva, y siguiendo la cita anterior, lo que encontramos en estos cuatro autores no es sino la utilización de un mismo material narrativo, con unos fines diversos. Diferentes autores significan lecturas diferentes y diferentes proyecciones del entorno personal y social. El mito de Orfeo y Eurídice da para una entrada en un corpus mitológico –con su correspondiente interpretación a lo divino–, para una comedia, para un auto sacramental y para un romance burlesco, donde lo que predomina es la subversión de lo irónico. Son de sumo interés los añadidos, modificaciones, diferencias en suma que presentan las cuatro lecturas. Pero más interesantes son, a mi entender, las similitudes que presentan cuando éstas se apartan del mito original, porque en este caso podríamos hablar de una lectura mucho más genérica, de la lectura que hace el Siglo de Oro de ese material narrativo que se pierde en la Antigüedad Clásica.

Calderón diviniza, Pérez de Moya moraliza, Lope humaniza y Quevedo satiriza, pero todos coinciden en una especial visión del mito en lo referente, por ejemplo, a la visión del matrimonio y, sobre todo, de la mujer en la sociedad española del Siglo de Oro. Para ninguno de los autores es una desgracia, a la postre, insalvable la muerte de la que debería ser la heroína de la fábula. Todas las lecturas tienen un final feliz del que carecen las lecturas “originarias” (entendiendo originarias como grecolatinas), y para lograr ese final feliz no se duda en cortar, modificar, mutilar la fábula a gusto del autor. Ni Calderón, ni Lope, ni Quevedo continúan la historia hasta el final y, o bien interrumpen la historia, o bien la dotan de un final alternativo o bien se centran en determinados aspectos obviando otros, pero ninguno duda en poner el mito al servicio de su intención narrativa. Y esa es, en definitiva, la función del mito clásico. Servir de vía de expresión, ser un continente adecuado, suficientemente lleno y a la vez suficientemente vacío como para poder llenarse de las realidades que un autor tenga que transmitir en un momento determinado. Estamos lejos de las “tradicionales” interpretaciones de la mitología como un simple elemento ornamental en la literatura del Siglo de Oro. Nadie dudaría que Quevedo, Lope y Calderón son tres figuras señeras en el horizonte literario áureo. Pérez de Moya es menos conocido del gran público, pero cualquier estudioso del Siglo de Oro puede comprender sin dificultad la importancia que tuvo en todo el siglo XVII como trasmisor de la mitología clásica, como puente entre un Ovidio y un Virgilio, los cuales algunos autores del Siglo de Oro se preciaban de leer directamente, pero pocos lo hacían en realidad. Pues bien, creo haber aclarado un poco, al menos esa ha sido mi intención, que cualquiera de las lecturas que estos autores es cualquier cosa, menos un mero uso ornamental del material mítico. En todos los casos estamos ante usos conscientes de lo mítico, ante lecturas que son capaces de

9. SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio, *op. cit.*, p. 483.

extraer del mito todo su significado, poniéndolo al servicio de otra época y otra sociedad muy distinta a la que le vio nacer. Estamos, y esta es la paradoja maravillosa del mito, ante el orto y el ocaso de la mitología. Porque el uso máximo de la misma, es a la fuerza un desmontar ese material mítico. En manos de los autores del Siglo de Oro el mito alcanza su máximo esplendor y muere, como el Fénix, dispuesto a renacer de sus cenizas en cuanto algún momento de la historia vuelva a ver en el mito sus impresionantes posibilidades narrativas.

### Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, "El divino Orfeo", en Enrique Ruli Fernández, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Clásicos Plaza & Janés, n. 45, Plaza & Janés Editores, 1896, pp. 282-350.
- CANONICA, Elvicio, "El marido más firme de Lope y *El divino Orfeo* de Calderón. Dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, "a lo humano" y "a lo divino", *Versants*, 24, 1993, pp. 67-86.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PEREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco, "Orfeo por su mujer..." (Romance) en QUEVEDO Y VILLEGAS, *Poesía Varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 468-469.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio, "Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII", en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 479-486.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, "El marido más firme", en Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, t. XIV, "Biblioteca de Autores Españoles", Madrid, Atlas, 1966, pp. 135-184.

**Editores**

Irene Pardo Molina

Luz Ruiz Martínez

Antonio Serrano Agulló



**INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES**

ISBN 84-8108-184-1



9 788481 081848