

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta

tragicomedia *de*  
**DON DUARDOS**  
de GIL VICENTE

Realización de escenografía Odeón, Peroni

Realización de vestuario y zapatería Sastrería Cornejo

Armaduras Arte Toledano

Órgano Eduardo Bribiesca

Virginal Rafael Marijuan

Fotos actores Alberto Nevado

Fotos del montaje Chicho

Diseño Antonio Pasagali

Ayudante de vestuario Anuschka Braun

Ayudante de escenografía Carolina González

Ayudante de dirección Pilar Valenciano

Diseño de peluquería Nines Rivera

Lucha escénica José Luis Massó

Asesor de verso Francisco Rojas

Trabajo de títeres David Faraco

Iluminación Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)

Vestuario Deborah Macías

Escenografía Richard Cenier

Coreografía Lieven Baert

Música original, arreglos y dirección musical Alicia Lázaro

Versión y dirección Ana Zamora

Reparto por orden  
de intervención

*El Autor*

Francisco Merino

*Don Duardos*

Fernando Cayo

*Emperador*

Jesús Fuente

*Primaleón*

Fernando Sendino

*Flérida*

Clara Sanchis

*Artada*

María Álvarez

*Camilote*

José Ramón Iglesias

*Maimonda*

José Vicente Ramos

*Amandria*

Savitri Ceballos

*Don Robusto*

Daniel Albaladejo

*Olimba*

Eva Trancón

*Julián*

Arturo Querejeta

*Constança Roiz*

Nuria Mencía

*Juan/Grimanesa*

Ángel Ramón Jiménez

*Músicos*

*Vihuela de arco*

Alba Fresno

*Órgano y virginal*

Ángel Galán

*Laúd y vihuela*

Alicia Lázaro

*Flautas*

Elvira Pancorbo

tragicomedia de  
**DON DUARDOS**  
 de GIL VICENTE

Director  
**Eduardo Vasco**

*Directora adjunta*

Paloma de Villota

*Director de producción*

Antonio Díaz Martínez

*Director técnico*

Miguel Ángel Camacho

*Gerente*

Pilar Collar

*Coordinador de proyectos internacionales*

Miguel Ángel Alcántara

*Ayudantes artísticos de la dirección*

José Luis Massó

Ana Zamora

*Asesor de verso*

Francisco Rojas

*Jefa de prensa*

María Jesús Barroso

*Jefa de publicaciones y actividades culturales*

Mar Zubieta

*Jefa de sala y taquillas*

Graciela Andreu

*Diseño Gráfico*

Antonio Pasagali

*Adjunto a producción*

Santos Juzgado

*Adjunto a dirección técnica*

Raúl Sánchez

*Coordinador de medios*

Javier Díez Ena

*Jefa de administración*

Mercedes Domínguez

*Secretario de dirección*

Juan Antonio Somoza

*Ayudantes de producción*

Miguel Cuerdo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

*Oficina técnica*

José Luis Martín

Susana Abad

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

*Administración*

Marisa García

Víctor Sastre

*Ayudante de publicaciones y act. culturales*

Ángeles Rodríguez

*Grupos y espectadores*

Carlos Montalvo

*Maquinaria*

Daniel Suárez

Juan Francisco Martín

Brígido Cerro

Julián Iglesias

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Carlos Javier Lozano

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Lucía Ortega

Beatriz Martínez

*Electricidad*

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

Francisco Javier Sarrión

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

José Manuel Román

*Audiovisuales*

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Jesús Ramón Tejido

Pedro García

*Utilería*

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Rafael Tevar

Ana Quiroga

*Sastrería*

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Beatriz Sanz

*Peluquería*

M<sup>a</sup> Isabel Rodríguez

Antonio Román

Petra Domingo

*Maquillaje*

M<sup>a</sup> del Carmen Martín

Marta Somolinos

*Apuntadora*

Blanca Paulino

*Regiduría*

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

*Oficiales de sala*

Jesús Castro

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

*Taquillas*

Julia Vega

Cristina González

Julián Cervera

*Conserjes*

José Luis Ahijón

Atilano Gómez

José Luis Martínez

*Limpieza*

Soldene S.A.

*Recepción*

*y mantenimiento*

Gesteatral S.L.

*Seguridad*

Securitas Seguridad España S.A.

*Imprime*

Egraf, S.A. - Luis I, 3-7. 28031 Madrid

N.I.P.O

556-06-004-1

Dep. Legal

EEEEEEEEEEEEEE



<b>Cronología</b> .....	4
<b>El <i>Don Duardos</i> de Gil Vicente</b> .....	10
José Camões	
<i>Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa</i>	
<b>Análisis de <i>Tragicomedia de Don Duardos</i></b> .....	14
<i>Síntesis argumental</i> .....	15
<i>Los personajes</i> .....	16
<b>El montaje producido por la CNTC. Año 2006</b> .....	19
<i>La directora de escena y autora de la versión</i> .....	20
<i>La escenografía</i> .....	29
<i>El vestuario</i> .....	32
<i>Música, coreografía y lucha escénica</i> .....	38
<i>Iluminación y juego de sombras</i> .....	44
<b>Actividades en clase y bibliografía</b> .....	49

# CRONOLOGÍA

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 1465 | Posible fecha del nacimiento de Gil Vicente en Guimarães. | Tiene lugar la <i>Farsa de Ávila</i> . Destitución de Enrique IV de Castilla y reinado de Alfonso XII de Castilla. En Portugal reina Alfonso V de Portugal.                                    |
| 1468 |   | Pacto de los Toros de Guisando donde se vuelve a reconocer a Enrique IV como rey de Castilla y a su hermana Isabel como sucesora.  |
| 1469 |   | Matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos.  |
| 1470 |   | Rodrigo de Cota, <i>Diálogo entre el amor y un viejo</i> .   |
| 1474 |   | Muere Enrique IV de Castilla.  |
| 1475 |   | Alfonso V de Portugal casa con su sobrina Juana la Beltraneja, reclamando derechos al trono de Castilla y León.  |
| 1476 |   | Batalla de Toro, derrota de los partidarios de Juana la Beltraneja. Gómez Manrique, <i>Representación del nacimiento de Nuestro Señor</i> .  |
| 1479 |   | Muere Juan II de Aragón y Fernando II, el Católico, le sucede.<br>Tratado de Alcaçobas en el que Portugal reconoce a Isabel como reina de Castilla. Sicilia es incorporada al reino de Aragón. |
| 1480 |   | Creación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.  |

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- |      |  |
|------|--|
| 1481 | Muere Alfonso V de Portugal. Le hereda Juan II.  |
| 1490 | Boda de Isabel, primogénita de los Reyes Católicos, con el príncipe Don Alfonso.   |
| 1492 | Conquista de Granada. Fin del dominio musulmán. Expulsión de los judíos. Cristóbal Colón descubre América. El cardenal español Rodrigo de Borja es elegido Papa con el nombre de Alejandro VI. <i>Gramática</i> de Antonio de Nebrija. Juan del Encina, <i>Égloga de la noche de Navidad</i> . |
| 1495 | Manuel I sucede en el trono de Portugal a su primo Juan II.  |
| 1496 | Boda de Juana, hija de los Reyes Católicos, con Felipe el Hermoso: la sucesión española pasa a la casa de Habsburgo. Juan del Encina, <i>Cancionero</i> .  |
| 1497 | Primer matrimonio de Manuel I con la Infanta Isabel de Castilla.   |
| 1498 | Los portugueses llegan a la India.   |
| 1499 | Los suizos obtienen la independencia, tras la guerra suaba, en la paz de Basilea. Fernando de Rojas, <i>La Celestina</i> .   |
| 1500 | Segundo matrimonio de Manuel I con la Infanta María de Castilla.   |
| 1501 | Gil Vicente se convierte en poeta oficial de la Corte de la reina viuda Leonor de Portugal, a la que acompaña en sus desplazamientos y para la que compone sus obras. Boda de Catalina de Aragón con Enrique VIII de Inglaterra. Lucas Fernández, <i>Comedia de Bras, Gil y Beringuella</i> .  |

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 1501 | El propio autor representa el <i>Auto da Visitação</i> (en castellano) en el palacio de la Alcaçova de Lisboa, el 7 de junio, ante la reina doña María. Fue su primera obra y la primera que se representó en Portugal. <i>Auto Pastoril Castelhana</i> , representado en la Navidad. |  |
| 1502 |   | Las cortes de Aragón juran como herederos a los príncipes Juana y Felipe. Nace Juan III, que sucederá en el trono a su padre Manuel I de Portugal. |
| 1504 | Auto de <i>Sao Martinho</i> (en castellano) representado durante la procesión del Corpus.   | Muere Isabel la Católica, nombrando heredera a Juana y regente a Fernando. Cuarto viaje de Colón que le llevará a Honduras y Panamá.               |
| 1506 |   | Cortes de Valladolid: Juana y Felipe son jurados reyes de Castilla. Muere Colón. Nicolás Maquiavelo, <i>La Clizia</i> .                            |
| 1508 | Auto da alma (en portugués) representado en el palacio de Ribeira de Lisboa la noche de Jueves Santo.   | El Cardenal Cisneros inaugura la Universidad de Alcalá de Henares. Ludovico Ariosto, <i>La cajita</i> .  |
| 1509 | Se representa <i>Farsa chamada da India</i> (en castellano y portugués).  |  |
| 1510 | Auto de la Fe (en castellano y portugués), representado el día de Navidad ante el rey don Manuel I.   | Fundación de San Juan de Puerto Rico.  |
| 1511 |   | Fundación de La Habana.  |
| 1512 | Es elegido Veinticuatro del gremio de orfebres. <i>O velho da horta</i> (en portugués).   | <i>Primaleón</i> , edición de Salamanca.   |

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- |   |   |
|---|---|
| <p>1513 Se le nombra director de la Casa de la Moneda, con asiento en el Consejo de Lisboa. Probable año de representación del <i>Auto de la sibila Casandra</i> (en castellano) el día de Navidad en el monasterio de Enxobregas en presencia de la reina viuda Leonor.</p> <p>1514 <i>Comedia del viudo</i> (en castellano).</p> <p>1511-16 <i>Auto dos quatro tempos</i> (en castellano) puesto en escena en la capilla de San Miguel de la Alcaçova de Lisboa.</p> <p>1516</p> <p>1517 <i>Auto da barca do Inferno</i> (en portugués).</p> <p>1518 <i>Auto da barca do Purgatorio</i> (en portugués).</p> <p>1519 <i>Auto da barca do Paradiso</i> (en castellano). Con esta obra cierra la denominada <i>Trilogía de las barcas</i>.</p> <p>1520</p> <p>1521 Se representa en los Pazos de Ribeira (Lisboa) la tragicomedia <i>Las Cortes de Júpiter</i>.</p> <p>1522 Posible escritura de <i>Tragicomedia de Don Duardos</i>.</p> | <p>Vasco Núñez de Balboa cruza el istmo de Panamá y descubre el Océano Pacífico.</p> <p>Torres Naharro, <i>Comedia Trofea</i>. Pedro Manuel Ximénez de Urrea, <i>Penitencia de amor</i>.</p> <p>Muere Fernando el Católico. Regencia del Cardenal Cisneros.</p> <p>Carlos I llega a España. Muere el Cardenal Cisneros. Torres Naharro, <i>Propalladia</i>. Hans Sachs, <i>La corte de Venus</i>.</p> <p>Carlos I es reconocido monarca de Castilla y Aragón. D. Manuel I casa con Leonor de Austria.</p> <p>Hernán Cortés sale de Cuba hacia Yucatán y funda Veracruz.</p> <p>Peste de Lisboa.</p> <p>Levantamiento de las Comunidades de Castilla. Juan III, rey de Portugal. Epidemia de peste en el reino.</p> <p>Juan Sebastián Elcano culmina la primera vuelta al mundo.</p> |
|---|---|

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1523 *Auto pastoril português* (en portugués) representado en Évora, con asistencia del rey Juan III. *La Farsa de Inês Pereira* (en castellano y portugués), se representó ante la corte de Juan III en el convento de Tamar.
- 1524 Posible representación de *Tragicomedia de Don Duardos* (en castellano), una de las obras más logradas del autor y muy por encima de las obras teatrales de sus contemporáneos.
- 1525 *Fragoa d'Amor* (en castellano), se representó en Évora con motivo de la celebración del matrimonio entre Juan III y Catalina, la hermana de Carlos I de España, casados este año.
- 1526 *Templo de Apolo* (en castellano y portugués), representada para festejar la unión de Isabel, hija del rey don Manuel, con Carlos I de España.
- 1527 *Auto da feira* (en portugués) representado en Lisboa en la Navidad. *Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra* (en portugués y castellano). Representada en la ciudad de Coimbra, donde el rey Juan III y su familia se habían refugiado huyendo de la peste de Lisboa. *La Tragicomedia pastoril da serra da estrela* (en portugués) se representó en la ciudad de Coimbra para celebrar el nacimiento de la infanta María.
- 1529 *Triunfo do Inverno* (en castellano y portugués) fue representada en Lisboa para celebrar el nacimiento de la infanta Isabel, que tuvo lugar el 28 de abril.
- Se crea en Valladolid el Consejo de las Indias.
- Batalla de Pavía. Francisco I, rey de Francia, es hecho prisionero. Juan Fernández de Heredia, *La farsa a manera de visita*. Hernán Pérez de Oliva, *Comedia de Amphitrión*.
- Tratado de Madrid entre Carlos I y Francisco I. Hernán López de Yanguas, *Farsa de la concordia*.
- El saqueo de Roma por las tropas de Carlos I, al mando del duque de Borbón, pone fin al periodo de los papas renacentistas.

## VIDA Y OBRA DE GIL VICENTE

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1532 *El Auto chamado Lusitania* (en portugués y castellano), compuesto para festejar el nacimiento del infante don Manuel.
- 1533 *Amadís de Gaula* (en castellano), representada en Évora ante el rey Juan III, derivada del más antiguo y famoso libro de caballerías con el mismo nombre.
- 1534 *Auto da Mofina Mendes* y *Auto de Cananeia* (en portugués).
- 1535
- 1536 *Floresta de enganos* (en castellano y portugués), su última obra. Fue representada en Évora.
- 1536-40 Muere Gil Vicente.
- 1538
- 1539
- 1562 Se publica en Lisboa el corpus completo de su obra *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*.

Carlos I llega a Viena para detener a las tropas otomanas de Solimán II.

Pedro de Heredia funda Cartagena de Indias.

Creación del virreinato de Nueva España. Antonio de Mendoza, primer virrey. Barbarroja asalta y saquea la ciudad de Mahón. Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina*.

Empieza la Inquisición en Portugal. Pedro de Mendoza funda Buenos Aires. Masacre de indios en Cuzco dirigida por Pizarro.

Fundación de la Universidad de Santo Domingo, la primera en América.

Muere la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I. Juan Uceda de Sepúlveda *Comedia llamada Grassandora*.



## El *Don Duardos* de Gil Vicente

Gil Vicente desarrolla su labor de dramaturgo en la corte portuguesa entre los años 1502 y 1536, fechas que abarcan dos reinados: el de D. Manuel I y el de D. Juan III. Trabaja sobre todo para los monarcas, cumpliendo sus encargos o presentando propuestas de su invención, tanto en portugués como en castellano. Usa frecuentemente ambas lenguas en una misma obra, particularidad en la que influyó sin duda el hecho de que la corte portuguesa fuera bilingüe en esa época, resultado de los varios casamientos entre las casas reales de Portugal y Castilla. Es el tiempo del apogeo de la corte portuguesa como centro del movimiento europeo de expansión. Lisboa se convierte en una ciudad de lujo y de arte, que ofrece las condiciones de desarrollo que el teatro necesitaba y que encontraba solamente en la Península Ibérica o en Italia.

En sus primeros años de trabajo en la corte de Manuel el Afortunado, Gil Vicente ve su actividad teatral apoyada y pagada por Leonor, la hermana del rey y viuda del rey anterior, Juan II, una mujer inteligente, protectora de las artes. Cuando el rey Manuel I muere en 1521, le sucede su hijo, Juan III, que siguiendo los gustos de su padre y de su tía manda que se haga teatro en su palacio y encarga esa tarea a la misma persona que sus antecesores: Gil Vicente. Toda esta actividad se hace en la corte, dirigida a un público muy específico, con gustos teatrales ya formados y una tradición de teatro cortesano de gran aparato y maquinaria, que Gil Vicente sabe integrar de forma inigualable en su teatro.

En el transcurso de 34 años de trabajo artístico, Gil Vicente ocupa con una auto-

ridad singular el espacio teatral ibérico en las tres primeras décadas de Quinientos, manifestando un dominio constante de los materiales de un arte en transformación y consolidando una vastísima producción teatral, sin par en ningún otro dramaturgo portugués, de la que se conocen cerca de 50 títulos. Casi toda la obra teatral de Gil Vicente está compuesta por acciones proyectadas como únicas, irrepetibles. Empezarán por ser representaciones circunstanciales hechas para un determinado espacio y tiempo, pero ciertas obras presentan ya una estructura que permite la repetición, que miran a una intemporalidad que es atributo del Renacimiento. Es esa modernidad la que hace de Gil Vicente un autor clásico, “utilizable” en todos los tiempos.

*Don Duardos* representa un punto de cambio en el trabajo teatral de Gil Vicente. Los personajes del teatro de Gil Vicente cambian de *figuras baxas* (de las farsas, sobre todo) a *altas figuras*, propias de una historia de amor ya conocida del público, cuyo estilo el autor se ve obligado a suplan- tar en lo que podríamos calificar hoy como un estreno mundial. Por primera vez, un libro profano iba a ser adaptado al teatro. Hasta entonces, la Biblia y sus derivados eran las únicas fuentes de reinención utilizadas por los autores de teatro.

De hecho, el público estaba familiarizado con la historia que el teatro iba a contar. Había leído o escuchado la lectura del *Libro que trata de los valerosos y esforzados hechos en armas de Primaleón, hijo del Emperador Palmerín, y de su hermano Polendos y de Don Duardos Príncipe de Inglaterra, y de otros preciados caballeros*

*de la corte del Emperador Palmerín*, que conoció varias impresiones desde 1512, con títulos ligeramente distintos. Era el segundo libro del ciclo de los Palmerines, inaugurado con el *Palmerín de Oliva*, en 1511.

El modo teatral que Gil Vicente escoge para presentar esta historia tiene, forzosa- mente, que ser diferente de los que hasta aquel momento había practicado. No sabemos quien puso la denominación de *tragicome- dia* a la obra, si el autor o sus hijos cuando publicaron la obra del padre, pero se reco- noce un cambio formal con respecto a su anterior producción. El término *tragicome- dia* parece estar asociado más a un género de espectáculo de escenificaciones de gran envergadura, que exigían una sofisticada maquinaria teatral, que a un género literario. Para su representación se tiene que montar todo un aparato escénico que permita la movilidad de las escenas, los cambios de decorados, la inclusión regu- lar de la música, y, en este caso, la partida de una galera, con su patrón, en escena.

Gil Vicente en esta fue más allá de la sim- ple refundición de un episodio, cambiando detalles de la historia, recreando persona- jes en moldes nuevos. Incluyó en la cons- trucción de la pieza la previsible complici- dad de saberes entre él y su público, de tal modo que se refiere a figuras y hechos de la ficción caballeresca que no desarrolla en su historia, incluso cuando se puede pen- sar que son determinantes para la percep- ción de la trama. Si Flérida comenta un soliloquio de Don Duardos afirmando *Esta noche lo aceché / y dixo que es caballero / y no hortelano*, a pesar de que el caballero nunca en sus soliloquios había revelado su

identidad, al público no le resulta extraño, pues en el libro es así. El propio autor estaba seguro de que la excelencia de la materia resistiría a esas pequeñas incongruencias: *yo me confié en la bondad de la historia*, dice en la dedicatoria al rey. Al aislar de la novela su episodio más rico en temática amorosa, Gil Vicente hace del amor el protagonista de su tragicomedia. En un siglo en que el amor es visto como espejo de virtud, el autor lo escenifica en discursos paralelos explotando diversos motivos, desde el amor palabrero e intelectual que Don Duardos evidencia al discurrir sobre el mismo amor en sus tres soliloquios, hasta la caricatura del ideal de la caballería amorosa representada en la pareja Camilote y Maimonda, pasando por la comedia exaltación del amor conyugal que la pareja de ancianos hortelanos refleja.

Con *Don Duardos*, Gil Vicente parece querer enfatizar que el tiempo de las novelas de caballerías es pasado. Su tiempo es el de la transformación de la propia naturaleza del amor. El amor es atributo del ser y no de su condición. Esto queda demostrado en la valoración que hace de la capacidad de amar de los villanos y en la sátira del amor cortés puesta al descubierto en los versos de Amandria sobre los amadores: *a todos veréis quejar / y ninguno veréis morir / por amores*. En la *Comedia del viudo*, Gil Vicente, años antes, había llevado más lejos la transgresión de todos los códigos que el disfraz de príncipe en villano por amor supone, casando un príncipe con una burguesa plebeya. La pareja Duardos-Flérída es constantemente puesta a prueba por cada uno de sus integrantes. Don Duardos se despoja de su persona al asu-

mir una nueva identidad de condición social diametralmente opuesta a la suya. La persistencia verdadera con la que Don Duardos intenta alcanzar el amor de Flérída se encuentra simbólicamente duplicada en la falsa persistencia con la que cava la huerta en busca de un tesoro ya encontrado. Eso le anima a exigir de Flérída que se despoje de prejuicios y se le entregue por amor, ignorante de su nombre y linaje real. Flérída, a medida que su amor va creciendo, acompañado de una lucha interior de rechazo y de entrega, por el caballero incógnito y por el humilde, pero discreto, hortelano, se va dando cuenta en el trascurso de la trama que *Al amor y a la fortuna / no hay defensión ninguna*. Y si Don Duardos perdió su identidad para conseguirla, ella la perderá también, quedando sin estado imperial y sin padres, encontrando en la huida un camino hacia la preservación de la honra.

El tono final de la tragicomedia es de alegría armoniosa. La historia que se acaba de contar vuelve a ser enunciada una y otra vez en un romance escuchado por dos veces, primeramente *representado* por los mismos personajes que le habían dado cuerpo(s) antes y, en seguida, cantado por todos (*Este romance se dijo representado y después se volvió a cantar, por despedida*), de forma que el público quede esciente de que *contra la muerte y amor / nadie no tiene valía*.

**José Camões**

(Centro de Estudios de Teatro  
de la Universidad de Lisboa)



## **Análisis de la *Tragicomedia de Don Duardos***

La *Tragicomedia de Don Duardos* está escrita hacia 1522, y es la obra en castellano más ambiciosa y elaborada de su autor, Gil Vicente. Magnífica obra de teatro renacentista, el montaje se apoya en el juego de

sombras, que pone sobre el escenario el combate de los caballeros, uniendo la poesía y la acción del texto a música y danzas del XVI, interpretadas por los actores y por un cuarteto de músicos en directo.





## Síntesis argumental

En la obra original el texto está escrito sin jornadas o actos; aún está por llegar el *Arte nuevo*, de Lope. Emplea sobre todo sextillas, dobles sextillas y coplas reales. La directora de escena lo presenta en un solo acto, sin intermedio, de una hora y cuarenta y cinco minutos de duración aproximadamente.

La función comienza con la llegada de incógnito de Don Duardos, caballero andante e hijo del rey de Inglaterra, a la corte del emperador Palmerín de Constantinopla. Quiere exigirle justicia contra su hijo Primaleón, desafiándole en singular combate, vengando así la muerte de Perequín, caballero de la bella Gridonia. Enzarzados ferozmente, la infanta Flérida interviene para impedir que ambos contendientes se den muerte, y desde ese mismo momento Don Duardos se enamora de ella, proponiéndose que corresponda a su amor; oculta sin embargo su identidad de príncipe, para estar seguro de que el afecto de Flérida se dirige a su persona, no a su posición.

Para seguir adelante le pide ayuda a la infanta Olimba, una maga, que le entrega oro y una copa encantada que hará que

Flérida, si bebe de ella, se enamore de Don Duardos, siempre que él sepa conquistarla. Con una pequeña estratagema el príncipe se hace con la inocente complicidad de los hortelanos que cuidan la huerta de palacio; les dice que hay un tesoro en su jardín, y que si le dejan entrar y ser uno de ellos, él lo encontrará y se lo entregará. Por supuesto les da las monedas de oro que antes le ha proporcionado Olimba...

Disfrazado ya de hortelano se aproxima a la Infanta, a la que cautiva poco a poco con unas palabras que tienen poco que ver con su vestimenta; ella está confusa y no se atreve a corresponderle a pesar de que le agrada muchísimo, porque le mira como un imposible en la escala social. Don Duardos, sin desanimarse, lucha por lograr la atención de Flérida, consiguiendo al fin que ella reconozca su amor por él en una carta, abandone la seguridad de la corte de su padre y le acompañe en su viaje a la desconocida corte de Inglaterra, llena de promesas y de riesgos.

El caballero andante llega con esta mujer al final de su viaje, mientras que ella inicia el suyo con él, envueltos por el amor y la música como vehículos de autoconocimiento.

# Los personajes



Francisco Merino

## El Autor

El Autor-personaje es el propio Gil Vicente, que viene a contar la historia de Flérida y Don Duardos a los espectadores de su tiempo, en una representación cortesana, y al mismo tiempo es un actor contemporáneo que nos la cuenta también a nosotros. Es cariñoso y afable con sus personajes, a los que aconseja y escucha, y otras veces un personaje más, que se irrita o apasiona con la acción, en la que interviene activamente.

## Don Duardos

Don Duardos es el prototipo de caballero andante, que ha vivido una vida llena de aventuras siguiendo a rajatabla los códigos de honor de la Caballería y del amor cortés. Superviviente de todos los riesgos y todos los peligros, es a la vez príncipe guerrero, un luchador, y también tiene un cierto aspecto místico, propio de alguien consagrado a principios religiosos y morales elevados; demuestra valor y madurez. De gran cultura y evolución personal, mira al resto de los personajes desde una cierta elevación sin soberbia, manifestada en su lenguaje y en su psicología. Ama a Flérida desde que la ve, y pretende que ella acepte y corresponda su amor por la persona que es, no por ser Príncipe de Inglaterra, rompiendo todos los convencionalismos sociales.



Fernando Cayo

## Flérida

Flérida es hija del emperador Palmerín de Constantinopla, y está educada como la princesa que es, en la aceptación y el respeto al código moral de la época. Cuando conoce a Don Duardos están en niveles muy distintos, y aunque se fija en el hortelano y lo encuentra *diferente*, no tiene en su proyecto de vida esa clase de enamoramiento, que haría saltar por los aires el orden social. Pero el hombre no es lo que parece, le rompe los esquemas y ella es capaz de ser valiente y emprender a su lado una nueva vida; Flérida aún no ha vivido, y él lo ha vivido todo...



Clara Sanchis



**Artada**  
María Álvarez

### Artada y Amandria

Artada y Amandria son las damas de compañía de la princesa, y prácticamente dos caras de un único personaje, como el ángel y el demonio que tiran de ella en sentidos distintos. Por eso llevan el mismo color verde en el traje, porque en el fondo ellas son las hojas de la rosa que es Flérida, que continuamente pregunta a una y a otra, sin poderse decidir. La impulsan para que se atreva, y la frenan cuando se lanza, lo cual aumenta la inestabilidad de su ama.



**Amandria**  
Savitri Ceballos

### Camilote y Maimonda

Camilote y Maimonda son otra pareja de enamorados, que en la obra constituyen el contrapunto cómico de los protagonistas. Muestran un amor idealizado, irreal, al que sólo ellos ven justificación, pero que no por eso deja de ser auténtico y conmovedor, seguro y desafiante, y tan válido como cualquier otro. Camilote, *el caballero salvaje*, es un cumplidor impecable de las leyes de la Caballería, tanto o más que Don Duardos; todos sus sacrificios tienen



**Camilote**  
José Ramón Iglesias



**Maimonda**  
José Vicente Ramos

como brújula a su dama, y todo lo justifica con su belleza. Muchos estudiosos opinan que Cervantes lo tuvo presente en su Don Quijote.



**Emperador**  
Jesús Fuente

### Emperador

Es el Emperador Palmerín de Constantinopla, en cuya Corte sucede la historia. Padre de Flérida y de Primaleón, parece generoso y benévolo; como dice Don Duardos, representa la Justicia misma, en nombre de la cual le pide cuartel para luchar contra su hijo.

Primaleón es hijo del emperador Palmerín, y un caballero esforzado y valiente, dentro también del prototipo de la época. En una de sus aventuras ha matado a Perequín, amante de la hermosa Gridonia, en cuyo desagravio viene a desafiarle Don Duardos. Es en cierto modo un recurso poético, que está ahí para dar pie a toda la historia que va a venir.

### Primaleón



**Primaleón**  
Fernando Sendino



Daniel Albaladejo

### Don Robusto

Don Robusto es un caballero de la corte del Emperador, que representa el estándar de caballero medieval de la época, un poco tópico, algo arrogante y avasallador. Él tiene la razón en la discusión con Camilote, así que ¡dejen de hablar las lenguas y empiecen a hablar las espadas! Así es como él resuelve cualquier conflicto...

### Olimba

Olimba es una Infanta de otra Corte, algo maga y hechicera, que habla desde la superioridad que le da conocer el futuro y a los seres humanos. Don Duardos se arrodilla a sus pies, herido de amor, y le pide ayuda para conquistar a Flérida; ella le da oro y una copa mágica, que colaborará a enamorar a la Infanta cuando beba de ella en la huerta, introduciendo así los elementos mágicos.



Eva Trancón



Arturo Querejeta

### Julián y Constança Roiz

Julián y Constança Roiz son la tercera pareja de la obra, y ejemplo de otra forma de entender el amor. Los labriegos son la encarnación de un amor terrenal y dichoso, incluso una forma de ver la vida muy diferente a la cortesana; son optimistas y vitales. Cuidan la huerta del palacio y están muy orgullosos de sus árboles y sus plantas, y de verla florecer según las estaciones. Acogen en ella con una complicidad



Nuria Mencía

inocente al protagonista disfrazado de hortelano, posibilitando su encuentro con Flérida, y le proponen de buena fe el matrimonio con Grimanesa, una mujer cercana a ellos.



Ángel Ramón Jiménez

### Juan / Grimanesa

Juan es el hijo de Julián y Constança, que también vive en la huerta y se ocupa de ella junto a sus padres. Como Grimanesa, representa para el protagonista la posibilidad de hacer una buena boda, acorde con el nivel social que muestra su disfraz de hortelano. Ella está muy de acuerdo con este matrimonio.



**El montaje** producido por la **CNTC. Año 2006**



## Entrevista a Ana Zamora,

directora de escena y versionadora de  
*Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente

**Ana Zamora** es titulada superior en Dirección escénica por la RESAD, ampliando su formación con directores como Jacques Nichet, Massimo Castri y Stephan Schuske. Como directora ha realizado puestas en escena de textos muy diversos: *El amor al uso*, de Antonio de Solís, *Antígona*, de Jean Anouilh o *La noche veneciana*, de Alfred de Musset. En 2001 funda su propia compañía, Nao d'amores Teatro, desarrollando una amplia labor en torno a la investigación y puesta en escena del teatro renacentista, con montajes como *Comedia llamada Metarmofosea*, de Joaquín Romero de Cepeda, *Auto de la sibila Casandra* y *Auto de los cuatro tiempos*, ambas de Gil Vicente. Ha sido ayudante de dirección del Teatro de la Abadía, y actualmente forma parte del equipo artístico de la CNTC, colaborando con Eduardo Vasco como ayudante de dirección en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes. En esta ocasión dirige para la CNTC la *Tragicomedia de Don Duardos*, ocupándose también de la versión.

**Francisco Rojas** es titulado superior en Interpretación por la RESAD, y ha desarrollado la mayor parte de su amplia trayectoria profesional como actor, colaborando con directores como Adolfo Marsillach, Hermann Bonnin, Alexander Herold, Juan Pastor, Eduardo Vasco y Ana Zamora en un buen número de montajes, muchos de ellos de nuestro teatro clásico. Actualmente se ocupa de la asesoría de verso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, trabajando en

las puestas en escena de *La entretenida*, *El castigo sin venganza*, *Amar después de la muerte* y *Viaje del Parnaso*, y ahora en la *Tragicomedia de Don Duardos*.

Con motivo del estreno del montaje en el teatro Pavón de Madrid les realizamos esta entrevista.

**1. Ana, tú has dirigido anteriormente otras obras de Gil Vicente. ¿Qué motivos te han llevado a elegir la *Tragicomedia* para esta puesta en escena de la CNTC, de un autor y una época que no se había tratado antes en la Compañía?**

El procedimiento es un poco el contrario. No es que yo elija esta obra de Gil Vicente porque me apetezca mucho montarla, sino que desde la dirección de la Compañía Nacional Eduardo Vasco me propone hacerla; primero, porque en su concepto de lo que debe ser el repertorio que aborde la CNTC, se produce una pequeña ampliación con respecto a lo que se venía haciendo, abriéndolo hasta el Renacimiento y avanzándolo hasta, en esta temporada, los *Sainetes* de Don Ramón de la Cruz. Y segundo, porque tanto él como yo creemos que el *Don Duardos* es nuestra gran pieza del Renacimiento. En general todo el repertorio renacentista está muy poco tocado, y Gil Vicente es un autor absolutamente conocido y reconocido en el ámbito filológico, pero desconocido en el ámbito escénico, porque ha sido muy poco montado en nuestro país. Así que una vez elegido el autor y el título a montar con estos criterios, Eduardo me ha ofrecido la direc-

## y a Francisco Rojas, asesor de verso de la CNTC



ción de escena porque sabe que desde hace años me he especializado en Gil Vicente y me he dedicado a investigar una manera de hacer este tipo de clásicos, muy distintos a nuestros barrocos.

### 2. ¿Cuál te parece que es la actitud más adecuada para enfrentarse a un clásico?

Para mí lo más importante es conseguir encontrar la línea para contarlo, en este caso el *Don Duardos*, que tiene que ser mi *Don Duardos* y nuestro *Don Duardos*, de este equipo artístico que estamos trabajando con él en este momento concreto; lo que yo llamo el código. Es decir, lo fundamental era ver qué nos podía guiar, qué queríamos contar con esta función. Después de mucho trabajar, encontramos que, en realidad, *Don Duardos* es una vez más el viaje del héroe, el eterno viaje del héroe que va de aventura en aventura, haciendo conquistas para conocerse a sí mismo, lo mismo que los caballeros de la corte del rey Arturo, o el propio Luke Skywalker de *La guerra de las galaxias*. Ése ha sido nuestro punto de partida.

Don Duardos, en mitad de sus peripecias, encuentra a una mujer, Flérida, que ya no es un objeto más a conquistar sino un ser con propia autonomía, con individualidad pensante, que le hace detenerse en ese viaje y conocerse por fin a sí mismo. Por eso quiere acceder a ella por sus propios méritos y no por sus logros anteriores o por su posición social; y a Flérida, al conocerle a él, le ocurre lo contrario, se aparta del mundo de equilibrio y seguridad en el

que vivía para iniciar ese viaje a tierras extranjeras, llenas de jardines maravillosos y fuentes extraordinarias, pero también de dragones y monstruos... De esa manera, nuestra *Tragicomedia de Don Duardos* sería el final del viaje para uno y el principio del viaje para la otra, y tendría que ver con la búsqueda de uno mismo y el valor del amor en esa búsqueda, ese amor idealista y al mismo tiempo también muy carnal que está presente en todo el texto; estamos en pleno Renacimiento, y se está viendo en los personajes todo el tiempo.

De forma que hasta que no encontré esta vía poco podía plantearle a mi equipo artístico, porque no tenía un punto común para todos nosotros. ¿Qué les iba a decir? “Sí, el amor es algo maravilloso, y voy a montar una función contándolo...” Pues no. Como vimos, en este caso el amor es una vía de conocimiento, pero orientada a esa búsqueda de uno mismo que a todos nos preocupa, y que es igual en el Renacimiento que ahora. Es el conocimiento a través del reconocimiento. Una vez que tuvimos esta orientación, ya todos los elementos de significación del espectáculo se pudieron articular en torno a ella, y el equipo pudo enfocar su trabajo. Antes se hizo una enorme labor de documentación en torno a cada aspecto artístico, sin duda, pero no se tomó ninguna decisión sin saber a dónde íbamos, exactamente igual que yo al empezar con la versión: hago un análisis en frío de todo el texto, pero hasta que no tengo claro lo que quiero contar no abordo específicamente la adaptación.

### 3. ¿Cómo has enfocado la versión de la obra? ¿Cómo has querido tratar la dicción del verso?

Para empezar, yo no creo en la posibilidad de hacer **una versión** al margen de la puesta en escena, de forma que siempre soy yo quien las hace para mis espectáculos, porque tienen que estar especialmente adaptadas... Y en el caso de Gil Vicente para mí sería complicadísimo trabajar con un versionador, porque mi relación con este autor es ya de mucho tiempo y absolutamente íntima, así que me costaría más explicarle a una tercera persona cuál es mi lectura, que hacer la versión. Yo sé que seguramente con un filólogo al lado estaría haciendo algo diferente, pero prefiero dar preponderancia a lo escénico sobre lo filológico, porque, aunque el mundo de la Filología me produzca el mayor respeto de la tierra, pienso que cada cosa debe estar en su sitio y a mí me hace falta trabajar desde la versión para poder enfocar la puesta en escena como yo pienso que debería.

Cuando Eduardo me llamó para montar *Don Duardos*, mi primera reacción fue ¡qué maravilla!, porque vi que por fin podía abordar la gran obra de Gil Vicente. Volví a trabajar en el texto, y me di cuenta de que lo que se ve de la obra al principio es que se ajusta a un montón de tópicos, y que, aparentemente, parece que no habla más que del amor idealista, sin otro alcance... Mi puesta en escena trata de contar una serie de cosas de las que habla el autor, y yo necesito que la versión se adecúe a esa pretensión, realizándolas y ajustándolas. Así que volví a leer y releer el *Don Duardos*, enfoqué la lectura hacia donde yo pensé que se podía llevar y una vez que tenía todo eso, y al mismo tiempo

que se estaba haciendo todo el planteamiento de puesta en escena, fui elaborando el material literario-dramático sobre el que quería sustentarla, porque yo nunca podría encauzar una cosa al margen de la otra.

En cuanto a la **dicción del verso** decir que, para empezar hicimos un taller de investigación con el grupo que dirige Vicente Fuentes, en el que yo no quise trabajar la versión, sino la obra original. Luego Paco Rojas, nuestro asesor de verso, es el que ha estado encima del texto todo el tiempo, y con él hemos trabajado muy estrechamente, algo que ya habíamos hecho él y yo con Gil Vicente en el *Auto de la sibila Casandra*, Paco en esa ocasión como actor.

Para mí las dos grandes dificultades del verso en este texto son, por un lado, su verbalización, a la que los actores están poco acostumbrados. Casi todo son dobles sextillas de octosílabos con pie quebrado, y si no se dicen bien, pueden sonar muy cantarinas, con soniquete. Y la segunda complejidad del texto es que todo el equipo artístico, pero sobre todo los actores, entiendan el mundo al que remite, muy distinto al de Lope, aunque tengan alguna cosa en común. Ese ámbito al que me refiero tiene mucho que ver con las imágenes y con la lírica popular, y creo que es uno de los grandes vacíos culturales que tiene mi generación. Nos han mantenido al margen de esa literatura dramática de visión humanística a la que antes se llegaba por la tradición, y muy poca gente en torno a los treinta años se interesa por el *Romancero* y por todo aquello a lo que remite, de forma que, en cierto modo, nuestra obligación como profesionales es

entenderlo y transmitirlo, y ser capaces de que el espectador se emocione con él y se abra a ese universo, que está en relación con la parte más ritual y trascendente de nosotros mismos. Por eso no se puede ir en contra de estos versos, sino apoyarse en ellos, porque van a estar muy bien contruidos, y abordar el trabajo más desde la pura poesía que desde el intento de hacer teatro al que estamos acostumbrados. Los versos son difíciles, pero una vez que se llenan de imágenes van solos... Y el número de sílabas que tienen, no es simplemente ponerse a contar y ver que faltan o sobran y compensarlo, como piensa todo el mundo, sino que consiste más bien en entender que a veces Gil Vicente piensa en portugués, y a veces pone una sílaba de más o de menos conscientemente, para resaltar una serie de cosas, así que, ¿por qué hay que quitarla o ponerla? Otras veces no es así, ésa es la dificultad, y por eso hicimos el primer trabajo de investigación, y hemos seguido haciéndolo en los ensayos, de forma que,

aunque tengamos una manera pactada de abordar la escena, si vemos que no va o va de otra manera, lo reorganizamos y lo proponemos de nuevo.

### **¿No te parece, Paco?**

Pues sí, Ana, estoy de acuerdo en lo que dices. Para mí lo más notorio del *Don Duardos* son las sextillas, esas estrofas de seis versos que mantienen un ritmo constante de ocho/ocho/cuatro sílabas, creando una cadencia inevitable. Si perseguimos que el texto esté dicho de la manera más natural y más orgánica posible, ese ritmo estará ahí sin tener un papel preponderante, como una especie de música de fondo, de cadencia que no molesta; pero en el caso de que no esté bien dicho puede crear un sonsonete, que se acentúa con la rima en infinitivos o con versos agudos. Hay que intentar equilibrar eso y contrarrestarlo, para que no se produzca y el espectador no lo perciba nunca en primer término; es como una estructura musical, en la que oyes una canción, donde música



y letra están perfectamente ensambladas y no molestan. Yo destacaría también, además, la lengua en que se expresa Gil Vicente, un castellano del XVI con influencias portuguesas, en donde hemos trabajado para naturalizarla lo más posible e intentar que parezca que los actores dicen el texto como lo dicen porque es así, por propio impulso. El autor escribe así porque no tiene pretensiones de hacerlo de otra manera; la codificación del verso aún es, en cierto modo, irregular, y refleja el modo en que se hacían las cosas cuando Gil Vicente concibió su espectáculo, aún lejano el teatro barroco.

**4. Ana, ¿En qué época has situado el montaje y por qué es tan importante la música en tus direcciones de escena? En *Don Duardos* hay, además, varias danzas...**

La música es muy importante porque tanto el *Auto de la sibila Casandra*, como el de *Los cuatro tiempos*, como *Don Duardos* son teatro renacentista. Alicia Lázaro y yo nos conocemos desde hace muchos años, y hemos trabajado juntas desde el principio dentro de un horizonte digamos, de investigación, como una manera de buscar **recursos dramáticos para los montajes**; y la música como recurso dramático siempre nos ha parecido que es de primerísima línea en este contexto histórico. Y en Gil Vicente más que nadie, porque Gil Vicente era compositor, actor, dramaturgo, lo tenía todo; era él mismo un hombre del Renacimiento, que naturalmente es donde hemos situado la puesta en escena. Así que, desde el momento en que hemos buscado una manera de contar renacentista, y por tanto que tenga que ver con esa visión humanista del arte,

para mí es absolutamente primordial, imprescindible, (y no me lo podría plantear de otra manera), emplear la música como un recurso dramático más. Independientemente de eso, esta obra está llena de canciones, y no son casuales. No es casual que la escena central de enamoramiento de Don Duardos sea cantada, sino que corresponde a una manera de hacer muy concreta y a una visión de lo que era el arte y la puesta en escena. Y más allá de lo que significara para Gil Vicente, lo significa para mí, y mi manera de contarlo hoy pasa por ahí.

Estuvimos buscando, por supuesto, si quedaba la música del *romance de Flérida* y *Don Duardos*, pero no encontramos nada. Entonces decidimos tomar un romance de época, del mismo ámbito y con las mismas referencias, que nos sirviera de base para la narración de esa historia, y escogimos el del *Conde Claros*, y a partir de ahí surgió la línea musical para contar esa historia. Y luego hay un montón de cosas que proporciona el propio Gil Vicente; en piezas que él menciona, los personajes cantan y las músicas están todavía, y Alicia las ha recuperado, las ha arreglado y las ha instrumentado para el *Don Duardos*. Algunas partituras ha habido que componerlas, y de otras que se suponían desaparecidas se ha encontrado alguna versión con la ayuda de un gran amigo, Pepe Rey, como ha sucedido con *Al Amor y a la Fortuna...*

En cuanto a la danza, coreografiada por Lieven Baert, ha seguido referentes historicistas sobre la música y las canciones que la versión contenía. Lieven, que además de bailarín y coreógrafo ha sido actor, sabe trabajar muy bien con la Compañía, consiguiendo unos resultados estupendos.

### 5. ¿Qué nos puedes contar del vestuario, la escenografía, la iluminación y el juego de sombras en el espectáculo, y de tu forma de trabajar con los diseñadores?

El **punto de partida** ha sido el mismo para todos, como hemos visto, pero a partir de ahí cada artista ha hecho su propia labor de investigación y de creación, intentando orientar los resultados hacia lo que queríamos contar. Luego he trabajado con cada uno y muy pronto nos hemos juntado todos, reuniendo lo que habíamos hecho en los distintos ámbitos de creación. Así no se han dado más pasos de los necesarios en la escenografía, por ejemplo, sin saber cuál iba a ser el vestuario, y al contrario. Todo ha sido un proceso que ha ido al mismo tiempo, y siempre a través de la síntesis y la estilización que les doy como norma absoluta; el resultado gustará más o menos, pero será de una lógica y de una coherencia aplastante. Pongo la base, ellos hacen su trabajo, y después yo lo reoriento cuando entran los actores en funcionamiento, que es cuando todo empieza a tomar un cuerpo fuera de lo teórico.

Para el **vestuario**, y junto a Deborah Macías, hemos partido de la idea de la meta-teatralidad, yendo claramente hacia la búsqueda de referentes historicistas, (sólo como puros referentes), dentro de un gran trabajo de síntesis que también ha tenido que ver con lo lúdico, con lo teatral. En consecuencia, el vestuario es muy claro, porque lo son los códigos de los tres estados de trajes que se emplean: hortelano, actor y cortesano. No es casual, por supuesto, que la tela que llevan los cortesanos sea la misma, pero de colores diferentes, y tampoco es casual que no haya ni una sola referencia

floral en la escenografía, (aunque se supone que es una huerta llena de flores), porque las hemos querido poner todas en el vestuario.

En el caso de la **escenografía**, Richard Cenier y yo hablamos del *locus amoenus*, el jardín de las delicias, espacio sagrado y a la vez profano, cerrado y abierto a un tiempo, con todos los referentes históricos que conlleva; un prado que no es un vergel, sino una naturaleza comedida. El suelo tenía que ser, pues, naturaleza sin flores, porque nuestra referencia es siempre la naturaleza domada, no en sí misma, y absolutamente de época.

### ¿Y la iluminación y el juego de sombras, qué sentido especial tienen?

La **iluminación** para mí es un elemento absolutamente fundamental; lo es en todos mis montajes, y en éste seguramente más. Por eso estoy muy tranquila con que Miguel Ángel Camacho haga el diseño, porque él entiende muy bien este tipo de poesía, y dentro de un campo tan sintético y codificado como es éste, siempre plantea un lenguaje lumínico que tiene mucho que ver con lo que está pasando en escena. Ha creado una luz que complementa un espacio tan sencillo y tan poético como es el de este montaje, y a la vez cuenta con ella toda la sucesión de cambios temporales de los que hay muchos en la función, cambios que influyen en lo que le está pasando al personaje en cuestión. La progresión del día y de la noche está llena de significados simbólicos también, y no es casual que los soliloquios de Don Duardos empiecen al anochecer y acaben al amanecer, y es una gran dificultad narrar lumínicamente que en media página de soli-

loquio tengamos una noche entera, una noche y un amanecer.

El **juego de sombras** corresponde a un momento concreto. Al principio no sabía si hacerlo, porque para mí la norma fundamental al utilizar títeres es que sea indispensable, si no me parece algo meramente ilustrativo y por tanto no teatral. David Faraco estuvo de acuerdo conmigo en que aquí sí hacía falta emplearlos, para narrar lo mejor posible ese salto temporal tan extraño que hace Gil Vicente, mostrando al principio a Camilote y a Maimonda, intercalando luego la historia de Don Duardos y Flérida para al final contar de repente cómo el héroe ha ido a matar a Camilote, justamente en un momento en que cae la noche, algo que no es casual y que se anuncia en unos versos previos: “Si la noche se hace oscura/ y tan corto es el camino/¿cómo no venís, amigo?” Así que me pareció una buena solución dramática utilizar el juego de sombras, y lo ví plenamente justificado. El código de sombras nos permitía, por un lado, encontrar ese lenguaje poético, porque para mí las sombras es la técnica de títeres más cercana a la poesía y a lo onírico. Y todo ello tiene que ver con la noche, con los juegos de luz que están a lo largo de toda la función, y con la estética relacionada con los grabados de época y el mundo de la caballería: para mí era como ver pasar las viñetas de un libro de caballerías. Y por otro lado era una forma de contar que nos venía estupendamente, que nos solucionaba muchas cosas y que aportaba muchísimo a la historia, también dentro de ese estar dentro y fuera, de contar una historia diferente participando

desde fuera. Como las sombras están manipuladas a la vista del público, hemos vestido a las manipuladoras de época: son las propias cómicas del XVI las que están moviendo esas sombras, que a su vez representan a los personajes que están también en escena, un juego que sigue formando parte de la metateatralidad...

## **6. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades que has encontrado?**

La dificultad ha sido que esta forma de hacer teatro es muy grande, muy grande a todos los niveles, y es muy difícil concretarlo, mientras que yo como directora pido un nivel de concreción muy grande y eso significa muchas horas de repite, repite, y repite. Si trabajas así con tres actores, encerrados veinticuatro horas, empieza a dar sus frutos enseguida; pero si tienes dieciocho personas en escena, como tengo yo ahora mismo, es muy complicado mantener la concentración y la ilusión del equipo todo el tiempo, es muy difícil, para los actores y para los músicos. Y a todo esto añadir una mesa de dirección en la que estamos Patricia, Pilar, Camacho, Deborah y su ayudante, Richard y su ayudante, Lieven, tres técnicos de sonido viendo como se amplifica el órgano, y una sastra, una regidora, una apuntadora... de repente somos cuarenta personas en la sala.

Todos los días, en un montaje normal, repasaría bailes, repasaría canciones... pero aquí es una locura de horas. Y sobre todo eso, conseguir que todo el mundo navegue en el mismo barco, que yo creo que se está consiguiendo, porque una obra así no se sustenta si no logras que toda la gente que está en ella se involucre completamente y defienda a muerte lo

que está haciendo. Es una forma de trabajo muy controlable para proyectos pequeños y la gran dificultad está en hacer con ella un montaje tan rico.

### **7. ¿Y qué piensas que ha sido lo más gratificante de este montaje?**

Hay una cosa muy agradable que me ha sorprendido; el comprobar que la manera de trabajar que yo tengo normalmente, que es desde la lógica, la coherencia y la colaboración artística verdadera, se puede hacer igual en una compañía privada que en un Nacional. Que la base artística puede estar en todas partes.

El proceso en general ha sido muy gratificante con todo el equipo; cuando uno se entiende bien con los de alrededor es algo muy enriquecedor. Dar libertad creativa a los artistas es una experiencia que muchos directores se pierden, y es lo mejor que se puede hacer siempre que tengamos claro que el camino es único, y todos trabajen abiertos de miras. Partimos de lo mismo, vamos hacia un mismo sitio y tenemos que ser absolutamente coherentes con ello. No podría ser de otra manera.

### **8. Muchos directores utilizan las nuevas tecnologías como forma de aproximar a los jóvenes al teatro. ¿Ha sido éste tu caso en la *Tragicomedia de Don Duardos*?**

Yo creo que cada obra requiere un tipo de recursos. Tal y como yo entiendo a Gil Vicente y el teatro renacentista, no veo las nuevas tecnologías en este montaje, aunque también depende de qué estemos hablando, porque los recursos técnicos que utilizamos también son nuevas tecnologías de alguna manera. Por ejemplo,

hacemos sombras con focos, no con velas... y entonces se mezclan todos los elementos. Pero no, yo creo que nosotros vamos más por una cuestión mucho más conceptual, más lúdica y directa que tecnológica, por lo menos en este proyecto preciso, en este momento.

### **9. ¿Qué se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés puede tener para la gente joven, en particular?**

Creo que los espectadores van a ver sobre todo que hay un tipo de trabajo muy lúdico, que por tanto va a entrarles muy bien por los ojos y por los oídos...

Y con respecto a la gente joven, es un montaje que facilita el introducirles en el ámbito teatral, porque les va a sorprender; ellos están acostumbrados a lo audiovisual y no a lo teatralmente primario, como es este espectáculo, que es algo que no han visto nunca.

Y sobre todo yo creo que es un tipo de teatro que tiene diferentes niveles de lectura. El filólogo va a reconocer a Gil Vicente, y el que no sabe nada de filología se va a sentar y va a ver un espectáculo divertidísimo, con gente que canta, baila y actúa estupendamente. Y el chaval, que tampoco sabe de qué va esto, encontrará el movimiento, el color, y el mundo de las novelas de caballerías, que tiene mucho que ver con las películas que le gustan, e incluso con los juegos de rol: hay un montón de referentes que nos pillan más cerca de lo que pensamos.



# Entrevista a Richard Cenier,

## escenógrafo de *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente



**Richard Cenier** estudia Bellas Artes en París y entra en contacto con el teatro a través de sus colaboraciones con la compañía polaca Chilowa. Ya en España, realiza el diseño y construcción de la escenografía y el atrezzo de otra compañía, Creando sobre tablas, y también trabaja con Noviembre Teatro para las escenografías de *La fuerza lastimosa* y *La bella Aurora*, de Lope de Vega, *Hamlet* de Shakespeare y *Algún amor que no mate*, de Dulce Chacón. Diseña la escenografía de *Woyzeck* de Büchner para *Suripanta Teatro*, por la que ha recibido el premio del XXV Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita. En esta ocasión ha realizado el diseño de la escenografía de la *Tragicomedia de Don Duardos*, con dirección de Ana Zamora para la CNTC. Con motivo del estreno del montaje en el teatro Pavón de Madrid le realizamos esta entrevista.

### 1. ¿Cuál ha sido el punto de partida entre Ana y tú para abordar este proyecto teatral de *Tragicomedia de Don Duardos*?

Conozco a Ana desde hace años. Veía sus trabajos y siempre me gustaban, entre otras cosas porque, como yo, tiene un vínculo con la música muy especial. Mi hermano es músico, y además, la música antigua es mi música, la que escucho en casa, la que me gusta. Ella conocía también mi trabajo, porque he sido escenógrafo en algunos montajes en que ha sido ayudante de dirección, así que cuando me llamó para hacer el *Don Duardos* me pareció una maravilla. Hemos coincidido muy rápidamente en todo. Me

citó, me habló del proyecto y me dio el libreto, y a los dos días empezamos a trabajar. A veces, entender el castellano antiguo me cuesta, porque mi idioma de origen es el francés, pero en este caso no fue así; recuerdo que a las tres semanas del proceso, le traje un boceto, y me dijo: “Mira, ésta es la primera vez que me pasa, coincidimos en lo mismo. Es justo lo que quería. No te lo dije y tú con un camino distinto has llegado a la misma conclusión”. Eso me gustó mucho.

### 2. ¿Qué tipo de espacio has querido mostrar en *Don Duardos*?

Es una huerta, **la huerta de Flérida**, en definitiva un **jardín**. Pero claro, no queríamos hacer un jardín tal cual, realista, con arbolitos y todas las complicaciones que eso puede suponer, así que intentamos llegar a la esencia de lo que necesitábamos y de lo que era, y lo hemos representado a través del suelo. Me documenté mucho sobre dibujos de suelos de Alberti, Colonna y otros arquitectos renacentistas y vimos que funcionaba un diseño de Sebastiano Serrio, otro arquitecto del siglo XV. Pensé luego que para representar las plantas, lo vegetal, sería bonito utilizar maderas de dos colores, a la manera de una taracea\*. Además elegí dos maderas nobles, el nogal y el roble, que tienen dos vetas y dos colores totalmente distintos, así que contrastan

\*Taracea: Entarimado hecho de maderas finas de diversos colores formando dibujo.

muy bien; los pasillos están hechos en roble, y los arbustos en nogal. Y hemos usado dos características arquitectónicas plenamente renacentistas, la simetría y la perspectiva en fuga.

Necesitábamos también que la escenografía representara al mismo tiempo un espacio exterior, porque no transcurre dentro de la casa, y otro interior, que es el jardín, así que terminamos planteándolo como un claustro, para poder jugar con las dos posibilidades y transformarlo luego en barco. Tiene además un pasillo alrededor, para que los personajes puedan moverse y puedan sentarse los músicos, y el pomar está representado por la veta de los paneles del claustro: los árboles de la huerta están ahí, y son las columnas. La única fruta que sale es una manzana, ¡y también es de madera!

### **3. ¿Qué referencias plásticas, literarias y pictóricas has utilizado? ¿En qué época está ambientado el montaje?**

Pues en **pleno Renacimiento**, finales del XV, principios del XVI, según el texto; y hemos buscado las referencias lo más cercanas posible. Por ejemplo, Sebastiano Serrio publicó su tratado de arquitectura en 1532; es realmente la época. En la escenografía están muy presentes tanto la arquitectura como el grabado; en este aspecto el punto de partida ha sido un libro de Francesco Colonna de 1499, que es como la referencia del grabado renacentista, un libro clave. Se llama *Hynerotomachia Polifilii, El sueño de Polifili*, donde encontré maravillas. Maravillas estéticas, pictóricas. Luego me documenté también en otras cosas más, como los monasterios del País Vasco, que tienen unas iglesias fantásticas todas hechas de

madera. Eso también ha sido muy, muy clave.

### **4. Cómo has enfocado o cómo has integrado con la escenografía el juego de sombras? ¿Qué sentido le has visto?**

Detrás de los arcos caen, una tras otra, unas cortinas que utilizamos cuando viene la noche, cuando llega una carta... fundamentalmente para un cambio de escena. Las usamos también para proyectar el juego de sombras, que cuenta el combate de Don Robusto con Camilote al modo de un grabado antiguo. Yo le veo la función de ser una sorpresa y una variación para el espectador, aportando una gran frescura al montaje. Es una forma mágica de contar un duelo entre caballeros.

Elegir la tela de esas cortinas fue complicado; quisimos que fuera seda, pero conseguirla de más de 1'50 ha sido imposible, y como van iluminadas por detrás, queríamos evitar las costuras, de forma que finalmente hemos trabajado un algodón muy fino para las laterales y algo más grueso para las del fondo, que tienen un tono como de pergamino antiguo, para que contrasten con el negro de la sombra.

### **5. ¿Qué es lo que te ha parecido más complicado y más gratificante de tu trabajo en la *Tragicomedia de Don Duardos*?**

Lo más complicado ha sido tal vez el proceso, y lo más gratificante el resultado del proceso. Es verdad que plantear una escenografía en fuga no es sencillo, porque no hay ninguna medida igual a otra, y que encajar los muchos trozos de madera que forman el suelo no ha sido fácil... pero los talleres de construcción son buenos, tengo

confianza en ellos. Y el resultado, los actores sobre la escena, vestidos, la iluminación, va a ser una maravilla.

**6. Richard, ¿qué nos puedes decir de la utilería de este montaje: los muebles, los atriles, los bancos? Porque también los has diseñado tú.**

Son también de madera, y están fabricados de la manera más sencilla posible con nogal, más discreto en este caso que el roble, y más bonito. Los muebles los veo como brotes que salen de la escenografía, y los atriles como arbustos. Sobre todo he intentado que no molesten, por cuestión de espacio.

**7. ¿Has aplicado las nuevas tecnologías a este montaje?**

Las sombras están reflejadas con unas lámparas especiales, pero eso no es escenografía, es iluminación. En mi proceso como escenógrafo yo no las uso, pero dibujo sobre papel y luego lo escaneo para trabajarlo con el ordenador, por practicidad, para ganar tiempo. Las nuevas tecnologías me parecen estupendas, siempre que se utilicen cuando realmente se necesitan; en este montaje quedan un poco lejanas.

**8. Poner en escena a los clásicos, como en esta ocasión estáis haciendo, es para ti un proyecto provocador, innovador, respetuoso, un poco de todo a la vez...**

Un poco de todo a la vez. Sobre todo ha

sido un proyecto hermoso de la forma en que Ana lo ha hecho en este caso. En general, siempre me parece de una gran belleza, porque es un salto en el tiempo a través del que vamos a buscar las raíces de lo que somos, y hay en eso algo que me atrae mucho. En este caso, además, Ana ha utilizado tantos recursos y los ha ensamblado tan bien, que me parece algo, provocador no, pero arriesgado sí, y a mí me parece que uno se debe arriesgar, para luchar contra la costumbre, que nos impide ver y aceptar lo nuevo. Innovador entre comillas, y respetuoso, desde luego; no se trata de molestar, sino de dar al público belleza, felicidad, reflexión, alguna sorpresa...

**9. ¿Crees que en este espectáculo hay algo que vaya a interesar especialmente a la gente joven, que les pueda decir algo especial o importante para ellos?**

Espero que sí, Dios mío. Y puede ser porque es una obra que está montada de una forma muy sencilla, en el buen sentido; todo es muy depurado, muy limpio y los músicos en directo tienen mucha presencia, mucho peso. También espero que la reciban bien por la creatividad que hay en la función y la claridad que hay en el texto, que es castellano antiguo pero se entiende perfectamente. Creo que también la estética en general del espectáculo les puede atraer, porque es muy sobrio pero tiene mucha fuerza, y el aspecto lúdico y mágico son muy importantes.

# Entrevista a Deborah Macías,

## figurinista de *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente

**Deborah Macías** es titulada superior en escenografía por la RESAD, y técnico superior en artes plásticas y diseño. Forma parte del equipo del Teatro de la Abadía como ayudante de la oficina técnica, habiendo realizado, entre otros, los diseños de escenografía para *Sobre Horacios y Curiaios*, de Brecht, dirigido por Hernán Gené (Premio Max 2005 al mejor espectáculo teatral), y para *La devoción de la cruz*, de Calderón, y *Garcilaso el cortesano*, dirigidas ambas por Carlos Aladro. Ha diseñado también el vestuario de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, *La zorra ilustrada*, de Ignacio Amestoy, *Auto de la sibila Casandra* y *Auto de los cuatro tiempos*, de Gil Vicente. En esta ocasión ha diseñado los figurines de la *Tragicomedia de Don Duardos*, con dirección de Ana Zamora para la CNTC. Con motivo del estreno del montaje en el teatro Pavón de Madrid le realizamos esta entrevista.

### 1. Déborah, por favor, cuéntanos un poco cómo ha surgido esta propuesta de hacer los figurines de la *Tragicomedia de Don Duardos* para la CNTC, con dirección de Ana Zamora.

Yo ya había trabajado antes con Ana; estuvimos haciendo juntas el *Auto de la sibila Casandra*, y luego posteriormente el *Auto de los cuatro tiempos*. Para ella es fundamental materializar pronto los bocetos de escenografía o vestuario cuando comienza un proyecto, porque es muy plástica en su manera de trabajar; y fue Ana la que me llamó hace meses para diseñar los figuri-

nes de la *Tragicomedia de Don Duardos* en este montaje del Clásico. Aunque la compañía Nao d'Amores es mucho más pequeña que la CNTC, nosotras hemos mantenido más o menos la forma de trabajar a la que estábamos acostumbradas, y que nos funciona muy bien. Ana utiliza muchos recursos teatrales en sus montajes, así que en ellos confluyen elementos muy variados: marionetas, música, baile... pero les da un sentido, le da un valor de tanto peso a todo lo que incluye, que nada es gratuito.

### 2. ¿Cuál crees que es el cometido de el/la figurinista dentro del equipo artístico que conforma un montaje teatral?

Verás, ante todo voy a decirte algo que a lo mejor choca un poco; a mí siempre me ha gustado más la escenografía que el vestuario, pero me llaman más para diseñar figurines, algo lógico trabajando en general con compañías pequeñas, que resuelven el espacio de una forma más asequible. Así que el cometido profesional es un elemento más que también tiene vida propia, y yo pretendo que la tenga. Yo creo que el figurinismo teatral tiene que ser algo más que solamente vestir al actor, porque para eso están los modistos; y tampoco es vestir al personaje como el actor se vestiría. Pensar así es igual que ver a un iluminador como un electricista, o al escenógrafo como decorador. En general, la gente más o menos de mi edad tiene claras estas cosas, y en la RESAD te lo intentan inculcar también. Y el vestuario en un montaje no es moda, ni otra parte del decorado teatral, y tampoco



tiene por qué ser historia; la historia está ahí para beber de ella, pero no para volcarla en un escenario.

**El vestuario es una forma de leer el texto**, que a la hora de trabajar con Ana Zamora es una lectura muy peculiar, muy suya; a las dos nos gusta mucho el juego, y yo soy muy primaria, en algún momento incluso infantil, en el sentido de ir a veces a ideas muy básicas, tan básicas como jugar en los bocetos con el color y la forma... Por ejemplo, el protagonista Don Duardos lleva un traje de rayas, y el resto de la corte bizantina va de flores. Hay veces que ese tipo de ideas se te pueden pasar, si no dejas que la intuición vaya un poco por sí sola, porque aprendemos con libros, de una forma muy académica, dejamos las intuiciones aparte y realmente se bloquean. De vez en cuando hay que aligerar tanta academia y tanta escuela, permitir que el montaje respire solo y tener ese, aunque sea un poquito, de sensibilidad, para decir, "A ver, esto funciona o no".

### 3. ¿Qué claves del montaje han sido para ti más interesantes en esta ocasión?

Las pautas son las que establece Ana. Nos dice: "Éste es el texto, tú léetelo", y naturalmente yo lo hago las veces que haga falta. Luego trabajamos con ella, cada uno lo suyo, y después reunimos los resultados y los ajustamos sobre el criterio de la directora, para no engancharnos en una idea equivocada de la que luego cuesta tanto deshacerse. Conforme avanza el montaje, no nos mete en compartimentos estancos,

sino que nos transmite qué es lo que está pasando y como lo concibe ella... Una de las cosas que le dije a Ana es que me alegraba de que no hubiera nada de historicismo en el escenario porque, aunque es algo que me parece estupendo y hay gente que sabe mucho sobre eso, yo no. En general nosotros trabajamos con unas pautas muy concretas, con unos códigos muy marcados, que nos ayudan a hacer cosas muy sobrias, muy esenciales, muy básicas, evitando la paja.

En este *Don Duardos* lo que yo he recibido como lo más importante del montaje es lo absolutamente teatral que es. En teatro cada vez compruebo más que cuanto más real se intenta que sea una puesta en escena, real en el sentido de querer ser tan, tan absolutamente convincente que deja de ser verosímil, me resulta tan increíble que me distancio muchísimo de ella. Entonces... tiene que transmitir emociones, pero además a través de determinadas vías.

### 4. ¿Qué tejidos o materiales has empleado para el vestuario? ¿Les has dado un sentido especial?

Les he dado sobre todo un **sentido práctico**, y he empleado algodones y lanas. La pauta del vestuario era una compañía de cómicos del XVI, con Gil Vicente a la cabeza, que representa ante la corte portuguesa el *Don Duardos*. Para ellos necesitamos un vestuario neutro, de época pero que no sea historicista, y sobre todo sobrio, para que luego contraste con el



traje del personaje del que se revisten. Ese vestuario está confeccionado en lana, porque la fibra es muy desagradable, da muchísimo calor, y luego está la gira y el mantenimiento de los trajes, que yo siempre tengo muy en cuenta; Almagro... Van a pasar mucho calor en Almagro, ya lo sé, y he prometido que cuando esté todo el vestuario me voy a vestir entera de comedianta y me voy a poner encima un traje de noble y voy a dar unos paseos por ahí, para ver si me muero o me da algo. Claro, el vestido forma parte también de todo lo que ellos trabajan desde el punto de vista de la interpretación, porque no es lo mismo representar un personaje que va en corsé que otro que vaya en camisión.

El comediante es el personaje intermedio, del que nace el noble, que es el que añade prendas al traje, y del que puede salir el hortelano, que es el que simplemente se quita cosas y se remanga las mangas; y toda esa transformación es en escena, a la vista del público, con música y coreografía. *Don Duardos* hace todo un recorrido de despojamiento indicándolo con su traje, desde su indumentaria de noble hasta su disfraz de hortelano...

##### 5. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado? ¿Cómo describirías el o los trajes de los personajes más importantes?

Sí que me he servido de los colores para marcar significados, en cierta manera sí. Flérida va de rojo, Don Duardos va de rojo, y en sus trajes hay flores en el de ella, y rayas en el de él. Las damas de Flérida siempre están detrás suyo, forman con su señora como un tríptico, y van las dos en verde. Cada dama tiene su trabajo de per-

sonaje diferente, una es más joven, otra más mayor, una es más permisiva, la otra menos, pero yo las veía gemelas; y aunque tienen un físico muy distinto también, Ana las ha movido a la vez, y ves a la misma persona desdoblada.

##### ¿Y otros colores?

Ahí ya jugamos con lo que nos ofrecía el mercado, sin más. Encontramos una tela y la repetimos en todos los trajes... Y como queríamos huir de las aplicaciones decorativas, de utilizar collares, pasamanería, cordones y todo eso, y que el vestido se sostuviera por sí mismo, la tela en sí fue todo; tenía que mantener la ornamentación del vestido e indicar el nivel social del personaje.

Así que, para diferenciarlos unos de otros, empleé el color. Tuvimos que ver montones de telas, hacer pruebas de luces...

**Encontrar la tela fue todo un hallazgo**, porque tenía lo que queríamos: mucho contraste entre el fondo y el dibujo en terciopelo; en ese dibujo están las flores del jardín, y además la misma tela adorna el traje sin necesitar nada más. También quisimos en cierto modo unificar la clase de la tela con el material principal del que estaba hecho el espacio, la madera; si los trajes hubieran sido, no sé, en seda, hubiera chocado al ser un tejido con demasiado brillo.

**Distribuimos luego los colores entre los personajes:** Flérida va en rojo, porque es la gran flor de ese jardín; el lila, que también es un color muy atractivo, fue para Olimba, el personaje mágico. El emperador va en negro. El príncipe va en una especie de azul plomo, muy bonito. Don Robusto va en un marrón tabaco. Empleamos un tono beige, que pasa más desapercibido, para un personaje noble al que Ana quería

utilizar un poco como comodín para hacer las parejas de baile en la corte bizantina, y también para que hubiera mayor cantidad de personajes en la escena de la entrada de Don Duardos.

Con el traje del protagonista dudamos mucho. Va a rayas. Otro tipo de flor, no podía ser, y como dice Ana siempre cuando hay estos problemas, “vuelve al código”, a las pautas que nos guían desde el principio. Entonces pensamos que, si todo alrededor era tan orgánico, tan floreado... lo mejor era ponerle rayas, por contraste. Don Duardos es un personaje que viene de otro reino, de otra corte, tiene algo de diferente, tiene que contrastar. En el caso del hortelano, tiene que pasar todo ese proceso de desvestirse, porque ahí si estamos haciendo una diferencia social entre lo que es el hortelano y lo que es el noble. El hortelano se descamisa. Los personajes hortelanos son encantadores porque tienen otra perspectiva del mundo y de la vida muy diferente a la de la corte bizantina.

Igual que Camilote y Maimonda en teoría pertenecen a esa clase social alta, pero son una especie de quiero y no puedo; entonces llevan las mismas telas que los demás, pero a franjas. Maimonda lleva un traje con todos los colores de las mujeres a franjas enteras; se ve la flor, y los colores rojo, verde, lila... Y Camilote es la misma idea con los colores de los hombres. Son un poquito *clowns*, los personajes cómicos, y además un ejemplo del amor ciego, porque se ven el uno al otro, no hay más. Por eso tienen que ir un poco descabalados con respecto al resto de la corte, algo que se cuenta desde el punto de vista del vestuario, pero también de la danza y la música, porque el baile y los movimientos que ellos

utilizan no tienen nada que ver con los de los demás en la presentación de la corte bizantina. O con los bailes que tienen los hortelanos. Vuelven a ser las pautas que Ana deja tan claras.

## **6. ¿Qué te ha resultado más complicado y más gratificante en esta puesta en escena?**

Lo más gratificante creo que es cuando empiezas a verlo todo organizado, no solamente lo de cada uno, todo... Que las cosas empiecen a materializarse sobre el escenario es una de las cosas más gratificantes para cualquier creador. Y ver lo mío, ya realizado encima del escenario y que me guste, que es el caso, es muy gratificante.

### **¿Y lo más complicado?**

Pues mira, lo más complicado es quizá transmitir a otras personas cómo funciona esta idea que es el montaje, o cualquier otra. La gente que está en el proyecto, por ejemplo los actores, cuando se visten, o se ven o no se ven, y eso para mí son como piedras en el camino. Ahora, también una de las cosas más gratificantes que hay para mí es cuando el actor se pone el traje, lo utiliza como se tiene que utilizar, como está concebido, y ves que es consciente de lo que lleva encima, y sabe sacarle el significado y el partido necesario. El vestido no deja de ser un utensilio que se les da a los actores para que le saquen un cierto partido y completen su significado, conscientes siempre de las pautas de Ana.

## **7. ¿Qué crees que puede aportar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestro público más joven?**

La verdad que no sé diferenciar el público más joven del normal, porque muchas

veces la gente viene a ver teatro clásico, pero no entiende nada. Yo creo que lo que este montaje aporta de especial es sobre todo tratar el tema del amor sin verlo desde el punto de vista de la cursilería, sino resaltando siempre la autenticidad del sentimiento que tienen Don Duardos y Flérida el uno por el otro. Contar cómo el protagonista quiere descender a ser hortelano para cautivar a Flérida por sus méritos como ser humano, para luego mostrarse tal cual es

socialmente, príncipe de Inglaterra... Don Duardos es tan profundo que cualquiera a su lado parece superficial, y cuando ella le pide por Dios que revele su identidad, se niega en rotundo, convencido de lo que hace. Yo creo que ese juego que se establece quizá sea lo que más ayude a que la gente capte esto como una historia de amor, pero no sensiblera sino al contrario, un poquito dura en algunos momentos.



## Entrevista a Alicia Lázaro,

*dirección musical, composición y arreglos de Tragicomedia de don Duardos, de Gil Vicente*



**Alicia Lázaro** es titulada por el Conservatorio Superior de música de Ginebra, y ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen Dombois y Hopkinson Smith. Investigadora de la música española del Renacimiento y Barroco, dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón, en Segovia. Tiene publicada la integral de *Canciones para voz y guitarra barroca* de José Marín, y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, y *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, todos ellos autores barrocos. Como instrumentista de vihuela, laúd y guitarra barroca ha interpretado conciertos por todo el mundo, y ha colaborado con distintas compañías de teatro escribiendo la música y los arreglos musicales de obras como *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, *El burgués gentilhombre*, de Molière, *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y el *Auto de la sibila Casandra* y el *Auto de los cuatro tiempos*, ambos de Gil Vicente. Para la CNTC ha trabajado ya en dos montajes, *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes y en esta ocasión, la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente.

**Lieven Baert**, coreógrafo del montaje, estudió teatro y dramaturgia y se especializó en danza antigua en el Centro de danza y movimiento de Gante (Bélgica). A través de la investigación de manuscritos y grabados ha creado un gran repertorio de danza, desde la Edad Media a la Belle Époque. Director desde 1993 del Instituto de Danza Histórica de Gante, a lo largo de estos años

ha participado como bailarín y coreógrafo en numerosos encuentros, congresos y festivales internacionales de música antigua. En 2004 participó en la creación de danzas de época para los actos conmemorativos del reinado de Isabel la Católica, celebrados en Segovia; en España ha trabajado también con la compañía Espagnoletta.

**José Luis Massó** es licenciado en Interpretación por la RESAD. Ha estudiado en la Webber Douglas Academy de Londres y con el director Ernesto Caballero; Commedia dell'Arte en el Tag de Venecia y en el Teatro del Vicolo de Reggio Emilia, y teatro clásico en la CNTC. Pertenece a la Federación Española de Esgrima. Ha participado como actor en *Dar tiempo al tiempo*, de Calderón de la Barca, dirigido por Eduardo Vasco, y en *La piazza delle stremaraviglia*, de Goldoni, con la Compañía italiana Teatro de l'Avogaria, para el Carnaval de Venecia. Además, ha trabajado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* y *El jardín de Falerina*, de Calderón de la Barca, dirigidos respectivamente por Sergi Belbel, Ariel García Valdés y Pilar Miró y *Dom Juam o el festín de piedra*, de Molière, dirigido por Jean Pierre Miquel. Ha sido también ayudante de dirección de Eduardo Vasco en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y *Amar después de la muerte*, de Calderón.

Las entrevistas tienen lugar con motivo del estreno de *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente en el Teatro Pavón de Madrid, y en ellas Alicia, Lieven y José Luis nos expli-



## Lieven Baert,

*coreógrafo  
del montaje*

can los detalles de su trabajo. Cada pregunta está encabezada por el nombre de quien interviene.

### **1. Alicia, cuéntanos un poco, por favor, cómo te iniciaste en este mundo de la música... y claro, cómo te especializaste en el repertorio español del Renacimiento y el Barroco.**

Verás, yo empecé tocando la guitarra clásica y luego otros instrumentos, de la mano del profesor de vihuela Jorge Fresno. Después me marché a estudiar fuera de España, y estuve muchos años en una escuela suiza de Basilea, especializada en música antigua. La verdad es que fui un poco a la aventura, eran finales de los setenta principios de los ochenta, y como en Madrid no había prácticamente nada, había que buscar fuera la especialización; el mundo de la guitarra clásica es muy hermoso, pero la música antigua me atrapó y me sedujo como un enamoramiento, porque era al mismo tiempo un mundo desconocido y lleno de posibilidades.

Volví a España a finales de los 80 un poco con la idea de que, después de diez años fuera, las cosas habrían cambiado mucho; pero no habían cambiado tanto, y al mismo tiempo vi que había también muchas cosas por hacer en el mundo de la música antigua, muchas cosas por descubrir, y muchas cosas por innovar. Empecé a trabajar en investigación del repertorio español de los siglos XVII y XVIII, aunque me ha interesado siempre más el XVII, porque hereda al XVI, el gran siglo, y a pesar de ser un siglo de



## y José Luis Massó,

*que ha realizado  
la lucha escénica*

crisis hay una explosión de creatividad enorme. Un siglo negro y al mismo tiempo brillante, y en música desde luego un tiempo muy interesante, porque sienta un poco las bases de lo que después ha venido a ser la música española.

### **2. ¿Cómo te empezaste a relacionar con otros medios artísticos, como sucede en este caso con el teatro?**

Precisamente una de las cosas más sorprendentes que hice nada más llegar fue montar algo relacionado con el teatro, una zarzuela barroca, *Acis y Galatea* de Antonio de Literes y libreto de Cañizares, una obra estupenda. Fue la primera obra que se hizo en España con instrumentos originales, con instrumentos barrocos, íntegra, además. Después monté para Madrid 92 otra zarzuela barroca, *Viento es la dicha de amor* de José de Nebra, que se grabó en disco. Como ves, me interesaba el mundo de la escena musical del barroco, porque me parecía que era un campo que había que abrir, que en España no estaba para nada explorado desde la visión de los instrumentos barrocos. En esta locura estuve inmersa durante seis o siete años y además monté una productora que se arruinó completamente. Y bueno, después empecé a trabajar, en la música, en la pintura, en el teatro... en general en todas las artes. Todo esto me llevó a aprender muchas más cosas, sobre todo a saber colocar la música en ese contexto. Porque es evidente que la música en el teatro es diferente de la música por sí misma, y necesita, incluso, otra

manera de pensar en la propia música. Hay cosas que en concierto jamás te atreverías a hacer, y en el teatro no solamente te atreves, sino que repites tres o cuatro veces lo que estas haciendo, porque es una expresión diferente, más extremada en algunos sentidos...

**3. Alicia, ¿cuál ha sido la forma concreta de aproximarte a este texto de Gil Vicente, y qué tipo de música te ha parecido la más apropiada para este montaje? ¿Por qué has elegido esta vez como instrumentos la vihuela de arco, el órgano, el virginal, el laúd y la vihuela y las flautas?**

La *Tragicomedia* es ya el tercer montaje que hacemos Ana y yo sobre textos de Gil Vicente, así que casi le adivinamos los pensamientos. Esta obra no ha sido especialmente difícil desde este punto de vista, porque las dos la llevamos en el corazón desde hace mucho tiempo, e incluso alguna vez hemos utilizado su música para

otros montajes. Tiene además la ventaja de que hay mucha música que está, y muchas referencias musicales directas que están, por ejemplo, en el *Cancionero de Palacio*, y otras en el *Cancionero de Upsala* (*Si la noche se hace oscura...*), y en los libros de vihuela de Pisador.

Parecía obligada la referencia al mundo de los romances, porque hay un romance de Flérida, que aunque no se haya conservado musicado se ha conservado en otros; para escenas de amor hemos utilizado también el *Sin amor, penas sentí*, que es una preciosidad y empieza con música como de encantamiento. Incluso hay distintas variaciones instrumentales sobre el *romance del Conde Claros*, tan famoso, y lo hemos llevado a los momentos más épicos, junto a composiciones de Tielman Susato, en diferentes ritmos y tonalidades. Un villancico portugués de Luis Milán, *Que en amores tenga en fin...* suena durante la escena en



que se construye la barca, y finalmente queda la música específica para la danza. Es un compendio de la música del XVI.

En cuanto a los instrumentos que he utilizado aquí, el conjunto es un poco como el combo renacentista; tiene que haber cuerda, que sería la vihuela de arco, el instrumento rey en ese momento, y la vihuela o viola de gamba, que es obligada para el Renacimiento español, y el laúd. El órgano, para tener un instrumento de *fiatto* que no fuera sólo la flauta, porque el viento nos da mucho juego también. Y un virginal, que es precioso, y evoca el mundo cortesano en manos de las damas, y la percusión; en la lista de músicos habría que incluir a Nuria y a Arturo, los percusionistas, que lo hacen muy bien. Ésa es la idea, que con cuatro músicos hubiera muchas combinaciones posibles.

**4. Lieven, hemos visto que la música viene siendo un elemento muy importante de los montajes de la CNTC, pero en *Don Duardos*, además, la danza cobra una relevancia especial. Por favor, cuéntanos un poco cómo ha surgido esta iniciativa de trabajar en un montaje de la CNTC con Ana Zamora y Alicia Lázaro.**

Alicia y yo ya nos conocíamos, pero nunca habíamos trabajado juntos; y Ana se acercó en Segovia a ver uno de mis espectáculos, y le gustó mucho. Como ella quiere que la danza tenga una posición muy especial en sus montajes, en éste de *Don Duardos* siempre utilizamos los bailes para presentar a cada grupo de gente, ya sea la Corte, los hortelanos, Camilote y Maimonda, o los actores. Con la música y la danza es más fácil reconocer el ambiente y el carácter de la escena, ya sea el Júpiter para los nobles y las folías para los hortelanos, o algo popular

para Camilote y Maimonda. Todos los bailes que hemos montado tienen realmente sus pasos en coreografías concretas, descritas en manuscritos del XV y principios del XVI. Yo creo que en este proyecto de integrar música y danza estamos haciendo cosas por primera vez desde la época de Gil Vicente; cuando la música es bailada no se puede interpretar bien si no sabes la coreografía, porque la música sola no se entiende.

**5. Lieven, ¿qué nos puedes decir de tu contacto con los actores en *Don Duardos*? ¿Cómo has trabajado con ellos?**

Pues en mi caso, yo trabajo con todo tipo de gente: niños, profesionales de clásico, profesionales del folclore en México, y mucho con actores, como ahora, también en Bélgica. Además de bailarín y coreógrafo soy actor; actuar es una parte de mi corazón, y bailar otra parte, de forma que coreografiar *Don Duardos* con los actores ha sido un placer. Naturalmente no les he pedido cosas muy técnicas, pero hemos tenido bastante tiempo para ensayar y han sacado muy bien algunas danzas difíciles, como el Júpiter, una danza de repertorio para bailarines profesionales o la basadanza, que es un baile cortesano que se hace al principio; todos han entrado con la voluntad de aprender y memorizar. La verdad es que la habilidad física que no tienen desarrollada la suplen con su expresión actoral y sale muy bien.

**6. Finalmente, creo que todos estamos seguros de que el resultado de esta puesta en escena de *Don Duardos* va a gustar mucho a nuestros espectadores más jóvenes, por su frescura y la magia tea-**

**tral que encierra. ¿Qué diríais a la gente joven que va a ver este montaje, teniendo presente que, a lo mejor, es la primera vez que se acercan al teatro clásico como espectadores?**

Que van a ver una estupenda obra de aventuras, y que se lo van a pasar muy bien; que el *Don Duardos* no tiene nada que envidiar al *Señor de los anillos*, porque hay de todo: amor, magia, risa, poesía... es una comedia deliciosa, un juego de sombras muy divertido y las historias de caballerías de Don Duardos, que están de actualidad: ella no se quiere casar con él porque le cuesta aceptar que quiere a un hombre que no es de su misma clase social, aunque le guste mucho.

**José Luís se ha encargado en el *Don Duardos* de todo lo relativo a la lucha escénica y al trabajo con armas sobre el escenario. Nos va a contar el resumen de su trabajo y su experiencia en este montaje, y especialmente si se ha visto condicionado por ser la *Tragicomedia* un texto del Renacimiento.**

Efectivamente me ha influido el que la *Tragicomedia de Don Duardos* sea teatro renacentista sobre todo en la elección de armas, lo primero y fundamental para cualquier lucha escénica. En este caso hemos utilizado espadas bastardas, no tan grandes como el mandoble (que hay que manejar con las dos manos), pero sí una espada muy grande y en consecuencia pesada, que necesita mano y media. Esto ha condicionado el montaje, porque son espadas que pesan muchísimo más, son más peligrosas y no se pelea con una sola mano, sino con las dos; pero Ana Zamora quería que fueran espadas renacentistas, de la época, y de gran sencillez, como es la espada bastarda,

que es un arma en cruz, simplemente. Una sencillez que abarcara también la coreografía, pero aparente, puesto que quería que los movimientos estuviesen a ritmo con la música; la pelea llenaba un tempo musical.

**La forma de trabajar que yo tuve con los actores** fue primero pelear con sables de esgrima, sables de entrenamiento, para que no cogieran peso, practicasen y tuvieran muy claro donde iban los golpes; luego pasamos a meterles el peso de la espada poco a poco. Empezamos con espadas del XVII español, pero con más peso, y luego ya incorporamos directamente la espada bastarda, y ahí tuvimos que cambiar completamente la pelea, pero ya tenían el dibujo entero hecho y asimilado. Al tener más peso el arma cambió el ritmo de la pelea, cambió la velocidad y cambió la seguridad. El problema de las espadas bastardas es que uno no controla donde para su golpe, y en la esgrima teatral lo que se hace es no llegar a golpear, sino parar el golpe antes de que te lo pare la otra persona; como la espada bastarda pesa mucho, una vez lanzas el golpe cae por su propio peso, y hay que pararle de una forma u otra, y ése es el peligro.

Cayo ya había hecho esgrima, pero Sendino no, así que viendo el riesgo que había, pedí que llevasen manopla de arma dura, para que no pudieran cortarse un dedo en algún golpe. Todo es mucho menos peligroso de lo que aparenta, pero también le conté a Ana que no era normal que un caballero de la época luchase sin una manopla, sin un guante metálico, precisamente por ese peligro real que existe para las manos. Al final montamos una pelea sencilla, pero creo que muy vistosa, con sensación de peligro real entre el público, que era lo que queríamos.



**La última fase del trabajo es incorporar la teatralidad**, los gritos, el esfuerzo, el falso esfuerzo, porque en esos momentos es lógico que el personaje grite al igual que haga determinados movimientos. Esta es la fase final del trabajo alrededor de una pelea. Queda decirle a la Compañía **cómo cuidar las armas**, porque no son un objeto de atrezzo cualquiera, yo diría que tienen cierta vida; es acero forjado, con lo cual se oxidan enseguida, y cuando tocamos las hojas con las manos, que tienen residuos de grasa, inapreciables, pero que se quedan en el acero, se empiezan a quedar las huellas digitales oxidadas. Pedí al Departamento de utilería que después de la pelea les dieran simplemente vaselina, les pasaran un trapo y las cubrieran. Y que nunca las tuviesen expuestas al aire libre, sino envueltas en una manta, porque las espadas deben estar calientes antes de empezar a luchar. Una espada fría, al estar forjada al carbono, forjada con golpes de martillo, si está completamente fría puede partirse de un golpe, sin que sea de una violencia extremada; y que siempre piensen que no deja de ser una cosa de

riesgo, en fin, que es un arma, y un arma blanca con mucho peso.

#### **José Luis ¿cómo ha sido tu trabajo con Ana y el resto de colaboradores?**

Trabajando con Ana es fundamental el equipo; ella tiene una reunión o un par de reuniones muy importantes, básicas para tenerlo todo muy claro, y luego te deja completamente solo. Con lo cual como artista no te ves obligado a hacer nada, estás tranquilo, y sin embargo, tu trabajo está muy controlado por ella. Todo en relación a ese primer discurso, con el que todos comulgamos; luego ella nos deja hacer, vuelve otra vez, y al final lo une todo. Vemos que ella se sorprende, le maravilla lo que ha hecho y le gusta mucho. Y a ti como creador te enorgullece mucho, porque tienes conciencia, más que nunca, de que has creado esa parte pequeñita del trabajo, y eso te hace sentir muy parte del espectáculo. El trabajo con Ana, hagas lo que hagas, aunque sea muy pequeño, hace que te sientas parte de *Don Duardos*.



## Entrevista a Miguel Ángel Camacho, diseñador de iluminación de la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente

**Miguel Ángel Camacho**, profesor de iluminación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1997/2004), ha sido director técnico del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y de la Compañía Nacional de Danza, y actualmente lo es de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ha realizado numerosos diseños de iluminación para la CNTC, como es el caso de *Don Juan Tenorio* y *La dama boba*, y más recientemente, *La entretenida*, *El castigo sin venganza*, *Amar después de la muerte* y *Viaje del Parnaso*. Ha impartido también cursos en las universidades de La Laguna, Santiago y Salamanca, en el Centro de Tecnología y en la Asociación de Directores de Escena. Ha diseñado la iluminación de *Rey negro* y *Los vivos y los muertos* para el Centro Dramático Nacional, de *Las tonadillas*, para el Teatro de La Zarzuela, *Otelo el moro* para la Compañía Andaluza de Teatro, y de *La comedia de los errores* para el Teatro Nacional de Cataluña. En 2003 obtuvo el premio Max y el premio ADE a la mejor iluminación por *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, con dirección de Helena Pimenta.

Por su parte, **David Faraco** inicia su formación teatral en el ámbito de la interpretación, decidiendo luego especializarse en el teatro de muñecos y títeres y en el teatro de sombras, donde tiene una amplia experiencia. Es un colaborador habitual de otros espectáculos de la directora de escena Ana Zamora, y también ha estado pre-

sente en el equipo artístico del anterior estreno de la CNTC, *Viaje del Parnaso*. Desde 1994 forma parte de la compañía de títeres Libélula, cuyos espectáculos han recibido importantes premios, y es miembro del equipo organizador de Titirimundi, Festival Internacional de Títeres de Segovia. La entrevista, que es a dos, tiene lugar con motivo del estreno de *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente en el Teatro Pavón de Madrid, y en ella Miguel Ángel y David nos explican los detalles de su trabajo. Cada párrafo está encabezado por el nombre de quien interviene.

### 1. Miguel Ángel, cuéntanos un poco, por favor, cuál crees que es el papel del diseñador de iluminación dentro del equipo artístico de un espectáculo teatral, como es el caso del *Don Duardos* de Gil Vicente, para la CNTC.

El diseñador de luces de un montaje teatral es la persona del equipo artístico que, dentro de un trabajo conjunto con sus compañeros y sobre todo con el director de escena, sigue las pautas artísticas que él o ella marcan (de dónde partimos, qué queremos contar y cuál es el resultado final), para narrar lo que sucede en escena con los procedimientos que le son propios: **la luz**, a través de los focos y los haces, jugando con sus tipos, su posición, y el color y la intensidad lumínica. A través de la investigación pictórica busco elementos que sirvan para articular esa narración de la luz,

## y a David Faraco, responsable del trabajo de sombras y títeres del montaje



elementos que en este caso son el retablo; para mí es mi dramaturgia de la luz.

### 2. ¿Qué función tienen para ti la luz y la iluminación dentro del discurso dramático?

De la misma forma que el autor se sirve de las palabras para escribir un texto, el iluminador utiliza la luz; cuenta un texto lumínico donde no existe discurso realmente, palabras quiero decir, sino que tiene que transmitir cómo es el espacio en la obra, el paso del tiempo y, realmente, la psicología y los sentimientos de los personajes. Ése es el discurso narrativo de la luz, discurso dramático de la luz o **dramaturgia de la luz**, que es como yo prefiero llamarlo.

### 3. ¿Cómo es la iluminación que has pensado para este montaje, Miguel Ángel? Estática, con cambios bruscos, cómo son los colores, cómo evoluciona con la acción, cómo cuenta el espacio interior y exterior y el paso del tiempo...

Ana Zamora quería que trabajásemos desde un punto de vista realista **el paso del tiempo**, el día y la noche, que son en general muy lentos para hacerlos verosímiles; son luces estáticas que se están moviendo constantemente en función del transcurso del tiempo. La excepción han sido los amaneceres, que son puro tiempo teatral, el baile inicial, que no tiene nada que ver con la realidad pura y dura, y **el enamoramiento** entre los protagonistas, el flechazo, la hecatombe del amor, como yo lo llamo siempre. Ahí la luz rompe todo

esquema realista y se concentra en haces laterales, que iluminan las caras de Flérida y Don Duardos de una forma muy dura; tiene que ver con el lirismo de la escena. Inmediatamente ese momento se rompe y volvemos al discurso narrativo, realista, y así sucesivamente.

El montaje de *Don Duardos* ha sido complejo; el **espacio escénico** es un claustro renacentista e interiormente una huerta señorial, de un palacio, con flores y árboles frutales, un lugar de paz y de paseo, donde se habla, se canta y se escucha música. Y además existen unos personajes, los hortelanos, que son los que la cuidan y la cavan. He intentado no tocar la escenografía con los focos, porque tiene mucho poder tal como está concebida, y realizada con la luz se llevaría los ojos de todo el mundo. Esta puesta en escena, además, tiene la dificultad añadida de necesitar que se ilumine el pasillo del teatro, (que en cada uno es diferente), porque muchas escenas se desarrollan ahí. La luz que empleo para eso está fuera de todo contexto del espacio escénico real, y es la misma siempre; da igual que entre Don Duardos que Camilote y Maimonda, y lo mismo ocurre con la escalera de acceso al escenario desde el patio de butacas, que está más cercana al pasillo que a la escena. Es como alguien que viene por una carretera y llega a un lugar; el personaje varía, pero la carretera siempre está en el mismo momento.

El panorama está tratado como un cielo azul claro, azul oscuro, totalmente realista y cálido hasta aproximadamente la mitad

de la obra, y cuando comienza el enamoramiento real, ya no lo jugamos más. Otro elemento importante, dentro de esa escenografía renacentista, son las telas de color crudo a modo de estores, que bajan de la parte de arriba de los arcos al caer la noche; se emplean para la escena del juego de sombras, con lo que Ana resuelve la pelea entre los caballeros, y todo ello, hasta el final, se desarrolla en una noche cerrada. Y por último, quiero destacar un efecto que me gusta especialmente: la línea de luz, una línea mágica por la que circula la copa que la maga Olimba da a Don Duardos para que Flérida al beber se enamore de él. La copa va del lado derecho al lado izquierdo del escenario desde el punto de vista del espectador, a través de una línea estrecha de luz, aproximadamente de ocho centímetros de ancho, llevada por las actrices, pero sólo se ve la copa y las caras de los protagonistas. El recurso es muy de novela caballerescas, y la línea viene sugerida por las muchas líneas del escenario: las columnas, por ejemplo, lo son, y el suelo también tiene líneas muy marcadas.

#### **4. David, ¿cuál ha sido la relación de tu trabajo de sombras con la iluminación y la escenografía del montaje de *Don Duardos*?**

Ana tenía claro desde el principio que quería resolver con sombras la escena de Camilote y Maimonda, que arranca en los primeros minutos de la obra, se paraliza, deja paso a que transcurra todo el juego entre Don Duardos y Flérida y de repente el autor retoma la historia que abrió para cerrarla. Parece que Gil Vicente, en un momento dado, recupera la memoria de algo que ha dejado atrás, para la acción

dramática y dice “Vamos a ver qué ocurrió con Camilote...”

La directora quería una escena de caballeros muy potente, hacerlo en escena tenía una serie de problemas y claro, con sombras la posibilidad era mucho mayor. La idea era que de la nada, de una forma muy suave, se hiciera visible para todos lo que el autor recuerda en su imaginación de esa batalla entre caballeros.

Con respecto a la relación de mi trabajo con la escenografía y la iluminación del montaje, decirte que el universo de las sombras, en realidad, es muy artesanal y por eso mismo muy independiente; podemos conseguir efectos realmente increíbles, muy mágicos, con una luz, una pantalla y una silueta, ese gran contraste entre sencillez y resultados. Pero en *Don Duardos* teníamos música en directo y una coreografía importante que soporta toda una acción dramática, y nos parecía que todo debía estar envuelto en la misma dinámica, perfectamente encajadas unas piezas con otras. Por eso escogimos una forma de manipulación en que se viera a dos actrices manejando dos siluetas de caballeros, manteniendo dos estratos: el de las sombras, arriba, con toda la carga épica que tiene que llevar porque cuenta una batalla, y por debajo, unas figuras femeninas reales que manipulan las siluetas, dando una idea más lúdica, mas de juego.

Para mí, como ves, todo lo que me atrae del universo de los títeres es el movimiento; con respecto a las sombras la relación es total, porque yo trabajo dentro de un espacio que es la luz. Mi universo existe en cuanto existe un cono de luz, desde el foco o la bombilla hasta la pantalla donde se refleja, que en este caso son las cortinas;

mi búsqueda está ahí. Para el iluminador el problema es cómo la luz incide en los actores y en el espacio, porque es lo que ve el espectador; está muy relacionado, pero es distinto. Luego hay una parte fundamental que tiene que ver con el baile y el movimiento en escena de los actores, porque lo que hacen con su cuerpo se transmite al objeto, pero multiplicado, porque el haz de luz multiplica el acierto o el error que tengas mientras estés manipulando el objeto: un gesto malo que en tu mano puede tener cinco centímetros en la pantalla puede

tener treinta o cuarenta, así que la precisión es fundamental.

Y en cuanto a la relación con Richard Cenier, el escenógrafo, he trabajado la idea original con Ana, y luego me he incorporado al espacio diseñado por Richard. Él me ha explicado por qué ha hecho todo, para que mi idea empaste ahí perfectamente, y luego él ha realizado el diseño, pero yo le digo exactamente en cada momento lo que necesito, y así conseguimos transmitir en las siluetas lo que yo quiero, pero con su trazo. Un trabajo en equipo constante.



Y cuando me llega la silueta, pongo las luces y con la música, voy componiendo la secuencia completa, para tenerla integrada en mí y así poder transmitírsela a los actores.

### **5. Háblanos un poco, por favor, del sentido y la utilidad dramática del uso de los títeres y de las sombras en esta función.**

Hay una cosa que a Ana y a mí nos preocupa mucho, y es por qué hacer títeres. Cuando veo un espectáculo donde los utilizan pero no los llenan de contenido, lo odio, porque aunque te puede llegar a gustar, es un artificio. El juego de sombras viene para mí de esa imagen de Don Quijote leyendo libros de caballerías en su habitación e imaginando, imaginando... Es el mismo sentimiento que tenemos todos al leer, pero con las sombras vemos que lo que imaginamos, empieza a suceder fuera de nosotros, proyectado sobre una pantalla, una tela en este caso. Es nuestra imaginación plasmada sobre una tela. Todo se subraya mucho más con las sombras, la acción tiene más fuerza, y además tienen un componente de distanciamiento, porque es algo que no es real, pero lo es. Si están bien hechas te enganchan y te transportan mágicamente a donde el autor o la dirección te quieren llevar, creo. Y otra cosa; en muchos momentos resuelven dramáticamente una acción que sería prácticamente imposible llevar a cabo de otra manera: dos caballeros con su armadura, montados en caballos de combate, peleando en una justa... hacerlo sobre un escenario sería muy complejo.

Es la segunda parte del montaje, y al final damos un pequeño giro a todas las técnicas y todos los conceptos que estamos uti-

lizando, y los mezclamos, creo que acertadamente; pretendemos innovar con el lenguaje porque, aunque no estamos creando nada, los elementos se están combinando y *cocinando* de la manera en que hemos elegido hacerlo y, al final, es tu plato, no el de otro. Me parece que esto es lo más importante que se ha conseguido en este caso.

### **6. David, ¿qué te ha resultado más difícil y más gratificante en este montaje?**

Pues lo más difícil para mí es enseñar a los actores que no han manipulado nunca, porque aunque en este ámbito su formación es muy amplia, generalmente no han trabajado antes con títeres, y manipular no es nada fácil. Hay una cuestión de baile, de música, de silencios... por eso te decía que el movimiento lo es todo en este universo. Y claro, al final es transmitir a estos actores unos movimientos esenciales y básicos para que manipulen bien, y después esperar que le den vida. Yo sé que eso llega, porque son actores y lo saben hacer, pero el canal, la vía, es nueva para ellos. Además es un poco sorprendente que tu cuerpo esté al servicio de otro objeto; puedes encontrar las vías de interpretación de muchas maneras, pero al final tienes que sacarla fuera de tu cuerpo, a través de las manos. Y en el mundo de las sombras las cosas funcionan al revés, como en un espejo; si te quieres acercar, te alejas, tu brazo derecho es el izquierdo, y cosas así, pero se acaba consiguiendo. Y lo más gratificante es ver que los actores empiezan a disfrutar con lo que están haciendo, a confiar, a improvisar; ahí es cuando yo empiezo realmente a encontrar placer en lo que hemos estado trabajando.



## Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Tragicomedia de Don Duardos* y alguna edición del texto de la obra, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, en grupo o individualmente, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *Tragicomedia de Don Duardos* y las ideas más importantes planteadas en la obra.

Se leerá en clase la entrevista a la directora de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión de la directora con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que utiliza Gil Vicente. ¿Por qué creen que Ana Zamora ha utilizado prosa para el personaje de El Autor?

Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del monta-

je. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música y los efectos sonoros, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

Los personajes de Don Duardos y Primaleón son caballeros andantes, que podrían ser protagonistas de una novela de caballería. ¿Qué características y valores encuentran los alumnos en este tipo de personajes? Actualmente, ¿dónde pueden encontrar estos valores, dentro de la literatura o el cine?

Cada alumno localizará el personaje de la obra que más le gustaría interpretar y le hará un seguimiento a través del texto. Tomará el papel de director de escena, y pensará cómo caracterizaría psicológicamente a sus personajes, y cuáles serían los rasgos principales que destacarían en la forma de ser de cada uno. ¿Cómo les vestiría? ¿Cómo les haría decir el verso a los actores? ¿Coincide su visión con la de la directora y los diseñadores? Puede prepararse un trabajo escrito, por grupos, y comentarlo en clase.



¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: las paredes de una habitación, un palacio, un jardín... o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Don Duardos*?

A través de las fotos podemos fijarnos en los vestidos de los personajes ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado?

En esta función es muy importante la música y la danza, y se han utilizado canciones y música cortesana y popular del siglo XVI. ¿Qué utilidad dramática creen que tienen estos recursos? ¿Les parece positiva la inclusión de música en directo dentro de los espectáculos? ¿Qué piensan que aporta a la *Tragicomedia*?

Las escenas de combates se desarrollan con sombras. ¿Creen que es acertado? ¿Lo habían visto antes? Pueden comentar las ideas que cuenta en su entrevista David Faraco.

A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.

Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren? ¿Habían asistido alguna vez a una obra de teatro renacentista?

# Bibliografía

- ALONSO, D.**, “El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote” (1933-34) en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, 1962.
- BEAU, A. E.**, Sobre *Tragicomedia de Don Duardos*: **ALONSO, D.**, “La poesía dramática en la *Tragicomedia de Don Duardos*”, en *DD*, pp. 15-33; reimpresso en sus *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1944, pp. 125-144.
- CALDERÓN, M.**, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. J.**, y **POCIÑA, A. X.**, *Gil Vicente, clásico luso español*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2004.
- HART, T. R.**, *Gil Vicente: Casandra and Don Duardos*, Grant & Cutler, D. L., 1981.
- HUERTA CALVO, J.**, *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. A. Madroñal y Héctor Urzaíz, coordinadores, Gredos, Madrid, 2003.
- JIMÉNEZ BENÍTEZ, A. E.**, *La canción popular en la lírica de Gil Vicente*, Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 1996.
- LÓPEZ CASTRO, A.**, *Al vuelo de la garza: estudios sobre Gil Vicente*, Universidad de León, León, 2000.
- MARÍN PINA, M. C.**, *Primaleón* (Salamanca, Juan de Porras, 1512): guía de lectores, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares, 2003.
- RECKERT, S.**, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Gredos, Madrid, 1977.
- RIVERS, E. L.**, “The Unity of *Don Duardos*”, *Modern Language Notes*, LXXVI, 1961, pp. 759-766.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A.**, *El villancico*, estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI, Gredos, Madrid, 1969.
- STEGAGNO PICCHIO, L.**, “Trayectoria de Gil Vicente”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Francisco López Estrada, Crítica, Barcelona, 1992.
- VICENTE, GIL**: *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, Ioam Alvarez, Lisboa, 1562. (Edición princeps).
- *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, Lisboa, Andres Lobato, 1586.
  - *Tragicomedia de Don Duardos*, texto, estudio y notas de D. Alonso, CSIC, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Antonio Nebrija, Madrid, 1942.
  - *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, edición, estudio y notas de T. R. Hart, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
  - “La problemática textual de *Don Duardos* [con edición sinóptica de los dos textos conservados], *Gil Vicente: espíritu y letra*, de S. Reckert, Gredos, Madrid, 1977.

- *Teatro. Gil Vicente*, estudio preliminar, edición y notas de T. R. Hart, Taurus, 1983, Madrid.
- *Antología de teatro del siglo XVI, Tragicomedia de Don Duardos*, Club Internacional del Libro, D. L. Madrid, 1992.
- *Teatro castellano. Gil Vicente*, edición, prólogo y notas de Manuel Calderón, estudio preliminar de S. Reckert, Crítica, Barcelona, 1996.
- *Tragicomedia de Don Duardos*, edición de A. López Castro, Colegio de España, Salamanca, 1996.
- *Tragicomedia de Don Duardos*, versión y dirección de Ana Zamora, colección Textos de Teatro Clásico, nº 42, INAEM-CNTC, Madrid, 2006.

**ZIMIC, S.**, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Iberoamericana, Madrid, 2003.

