

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

DON GIL DE LAS
calzas de Tirso de Molina
verdes

Realización de escenografía Odeón, Peroni,
Talleres Guillermo Díaz, Gerriets, Pinto´s, ATJ, EME, O.K.

Realización de vestuario Lorenzo Caprile
Calzados y complementos Sastrería Cornejo, E. Moreno

Atrezzo Odeón

Espadas Mariano Zamorano

Fotos de actores Alberto Nevado

Fotos del montaje Ros Ribas

Diseño Antonio Pasagali

Ayudante de vestuario Anuschka Braun

Ayudante de escenografía Henar Montoya

Ayudante de dirección Héctor del Saz

Asesor de verso Vicente Fuentes

Diseño de peluquería y maquillaje Miguel Ángel Álvarez

Lucha escénica Javier Mejía

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

Coreografía Lieven Baert

Vestuario Lorenzo Caprile

Escenografía Carolina González

Música Alicia Lázaro

Versión y Dirección Eduardo Vasco

Reparto por orden
de intervención

Quintana Juan Meseguer

Doña Juana Montse Díez

Caramanchel Joaquín Notario

Don Pedro José Luis Santos

Don Martín Miguel Cubero

Osorio César Sánchez

Doña Inés Pepa Pedroche

Don Juan Toni Misó

Una dama Elena Rayos

Doña Clara Ione Irazábal

Aguilar Paco Paredes

Alguacil Emilio Buale

Don Diego Jordi Dauder

Don Antonio Javier Mejía

Celio Jorge Gurpegui

Fabio Rodrigo Arribas

Decio Xavi Montesinos

Arpa

Sara Águeda

DON GIL DE LAS
calzas de Tirso de Molina
verdes

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

Ayudante artístico

de la dirección

José Luis Massó

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Jefa de patrocinios

Carmen González

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 Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Administración

Marisa García

Victor Sastre

Sara Rodríguez

Ayudante de publicaciones

y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Grupos y espectadores

Carlos Montalvo

Maquinaria

Daniel Suárez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Lucía Ortega

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

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

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

Antonio Román

Petra Domingo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Encargado de almacén

Julián Iglesias

Oficiales de sala

Jesús Castro

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Cristina González

Julián Cervera

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Limpieza

Soldene S.A.

Recepción

y mantenimiento

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad España S.A.

Impresión

Imprenta Nacional

N.I.P.O

556-06-004-1

Dep. Legal

EEEEEEEEEEEE



ÍNDICE

Cronología	4
Paseando por el Madrid de los Austrias, escenario teatral para Tirso de Molina	10
Análisis de <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	20
<i>Síntesis argumental</i>	20
<i>Los personajes</i>	24
El montaje producido por la CNTC. Año 2006	27
<i>Director de escena y autor de la versión</i>	28
<i>La escenografía</i>	34
<i>El vestuario</i>	38
<i>Música y coreografía</i>	42
<i>Iluminación</i>	46
<i>El asesor de verso</i>	48
Actividades en clase y bibliografía	49

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1579 Gabriel Téllez, Tirso de Molina, nace en Madrid el 24 de marzo. Sus padres son Andrés López, un criado del conde de Molina, y Juana Téllez.

1583

1585

1587 Catalina, hermana mayor de Tirso, ingresa con 13 años en el convento de la Magdalena de Madrid.

1588

1589

1591

1596

1598

Reina en España Felipe II. Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. *Los hechos de Garcilaso*, primera comedia que se conserva de Lope de Vega.

Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.

Guerra entre España y Francia que durará hasta 1598. Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*

La Armada Invencible fracasa. El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz*.

Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo varios poemas juveniles de Lope.

Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.

Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Nace Zurbarán. *La Dragontea* y *La Arcadia*, de Lope de Vega.

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1599		Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.
1600	Tirso ingresa en el convento de la Merced de Madrid situado en lo que hoy conocemos como Plaza de Tirso de Molina.	Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid. Se publica el <i>Romancero General</i> . Probablemente entre 1600-01 Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> .
1601	Profesa ante el comendador Fray Baltasar Gómez en el convento de la Merced de Guadalajara.	Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid.
1603		Muere Isabel I de Inglaterra. Sube al trono Jacobo I.
1604	Vive en Toledo en el convento de Santa Catalina, conviviendo allí con Alonso Remón, autor de comedias. Parece que estuvo también en Galicia.	España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda.
1605	Vive en Guadalajara del 6 de enero al 23 de junio.	Primera parte de <i>El Quijote</i> .
1606	Vuelve al convento de Santa Catalina, en Toledo. Comienza a escribir.	La Corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi.
1608	Desempeña el cargo de vicario en el convento mercedario de Soria.	Nace Milton.
1609		Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Se publica <i>El arte nuevo de hacer comedia</i> , de Lope de Vega.

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1610 Andrés de Claramonte en su *Letanía moral*, habla de él como “poeta cómico”.
- 1613 Estrena *La ninfa del cielo*.
- 1615 Se representa su auto *Los hermanos parecidos* en el Corpus de Toledo y estrena, en Toledo o en Madrid, *Don Gil de las calzas verdes*.
- 1616 El 10 de abril se embarca en La Española (Santo Domingo), desde el Puerto de Sanlúcar de Barrameda.
- 1617 Vive en Santo Domingo donde se le nombra definidor general de su Orden, su primer cargo importante.
- 1618 Asiste al Capítulo General de la Orden Mercedaria en la provincia de Guadalajara. No vuelve a Santo Domingo porque fallece su padre el 24 de agosto.
- 1619 Vive en Segovia, con el cargo de Padre Definidor del convento.
- Enrique IV, rey de Francia, es asesinado. Sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se queman a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*.
- Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora. Lope de Vega escribe *La dama boba*.
- Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel.

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | |
|---|--|
| <p>1620 Lope le dedica su obra <i>Lo fingido verdadero</i>, hablando de él en términos muy elogiosos. Tirso le corresponde en los mismos términos en la <i>Villana de Vallecas</i>, de este mismo año. Su madre, Juana Téllez, fallece en Madrid, ciudad a la que se traslada a vivir hasta 1625.</p> | <p>Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el <i>Novum organum</i>.</p> |
| <p>1621 Finaliza los <i>Cigarrales de Toledo</i>. Redacta <i>Privar contra su gusto</i> y posible representación de <i>Tanto es lo de más como lo de menos</i>. Escribe <i>La celosa de sí misma</i>.</p> | <p>Empieza la guerra con Holanda. Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos.</p> |
| <p>1622 Acude al Capítulo General de la Orden Mercedaria en Zaragoza. Lope es el presidente de la junta poética en honor a San Isidro, pero no concede a Tirso ningún premio.</p> | <p>Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.</p> |
| <p>1624 Publica los <i>Cigarrales de Toledo</i>, obra miscelánea. Probable representación de <i>El melancólico</i>.</p> | <p>Richelieu es nombrado primer ministro francés. Se imprimen <i>La Circe</i> y <i>Novelas a Marcia Leonarda</i>, de Lope de Vega.</p> |
| <p>1625 La Junta de Reформación prohíbe a Tirso escribir comedias, y le destierra de Madrid. Él se traslada a Sevilla.</p> | <p>Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.</p> |
| <p>1626 Se le elige comendador del convento mercedario de Trujillo, durante tres años. Escribe <i>La huerta de Juan Fernández</i> y viaja a Guadalajara.</p> | <p>Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo.</p> |
| <p>1627 En Sevilla publica la <i>Primera</i> parte de sus Comedias. Fernando de Vera y Mendoza, en su <i>Panegírico por la poesía</i> (Montilla 1626), incluye a Tirso, resaltando que sus versos son “de facilidad e ingenio”.</p> | <p>Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> de Calderón. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños</i> y <i>discursos</i> de Quevedo.</p> |

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | |
|---|--|
| <p>1628 Publicación de <i>El burlador de Sevilla</i> por Manuel de Sande entre 1627-1629.</p> <p>1629 Escribe en Trujillo la <i>Trilogía de los Pizarro</i>. Viaja a Guadalajara y pasa por Madrid.</p> <p>1630 Muere en Madrid su hermana Catalina. Reedita en Madrid los <i>Cigarrales de Toledo</i>. Se imprime <i>Doze comedias nuevas</i>, de Lope y otros autores, incluyendo <i>El burlador de Sevilla</i>.</p> <p>1631 Se reedita en Barcelona los <i>Cigarrales de Toledo</i>, y en Valencia <i>Doze comedias nuevas</i>. Posiblemente viaja a Valencia. Antonio Hurtado de Mendoza le elogia en <i>Quien más miente, medra más</i>.</p> <p>1632 Escribe <i>Deleytar aprovechando</i>. Vive en Toledo y en Madrid. Fallecido Alonso Remón, es nombrado Cronista general de la Orden y empieza a escribir la tercera parte de la <i>Historia de la Orden de la Merced</i>.</p> <p>1634 Publica en Tortosa la tercera parte de sus <i>Comedias</i>. James Shirley traduce al inglés su comedia <i>El castigo del penséque</i>, llamándole <i>The Opportunity</i>.</p> <p>1635 En Madrid publica la <i>Segunda</i> parte de sus comedias y también la <i>Cuarta</i>. Ésta llevará la aprobación elogiosa de Lope de Vega.</p> <p>1636 Vive en Madrid y viaja a Guadalajara. Imprime la <i>Quinta</i> parte de sus Comedias con aprobación de Calderón en términos elogiosos. Acaba de escribir la tercera parte de la <i>Historia de la Merced</i>.</p> | <p>Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey. Calderón escribe <i>El Príncipe constante</i>.</p> <p>Calderón escribe <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i>.</p> <p>Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. Se imprime el <i>Laurel de Apolo</i>, de Lope de Vega.</p> <p>Calderón escribe <i>La devoción de la cruz</i>. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. Lope de Vega escribe <i>El castigo sin venganza</i>.</p> <p>Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i>. Nacen Spinoza y Locke.</p> <p>Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con <i>El nuevo palacio del Retiro</i>, de Calderón. Victoria española en Nördlingen. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i>. Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i>.</p> <p>Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i>. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega.</p> |
|---|--|

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | |
|---|--|
| <p>1637 El Papa Urbano VIII le confirma en el grado universitario honorífico de Maestro.</p> | <p>Revueltas en Portugal. <i>Discurso del método</i> de Descartes.</p> |
| <p>1639 Finaliza la <i>Historia de la Merced</i> y vive en Madrid.</p> | <p>Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Racine. Muere Ruiz Alarcón.</p> |
| <p>1640 Marcos Salmerón, fraile de la Merced, prohíbe que en el convento mercedario de Madrid los frailes escriban contra el gobierno, quizá por orden del conde duque de Olivares. Muy poco tiempo después, Tirso es trasladado a Cuenca.</p> | <p>Portugal y Cataluña se sublevan. Gracián escribe el <i>Polifemo</i>.</p> |
| <p>1643 Vive en Toledo, alejado de Madrid por Fray Marcos Salmerón.</p> | <p>Caída del conde-duque de Olivares. El rey le sustituye por su sobrino, Luis de Haro.</p> |
| <p>1645 Se le envía como Comendador al convento de Soria, uno de los más antiguos y de clima más frío.</p> | <p>Muere Francisco de Quevedo.</p> |
| <p>1646 Continúa en Soria, pero mientras publica, <i>La firmeza en la hermosura</i> en Valencia, y en Zaragoza, <i>Palabras y plumas</i> y <i>Amar por razón de Estado</i>.</p> | <p>Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y se suspenden las funciones teatrales.</p> |
| <p>1648 Cae enfermo de camino a Madrid y le trasladan al convento de Almazán, porque tenía "ospital Botica". Fallece aquí el 20 de febrero. El Capítulo General de la Orden de la Merced, no dice nada de Tirso, que murió olvidado por su Orden. Fue enterrado en el convento en que falleció.</p> | <p>La paz de Westfalia pone fin a la guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Holanda se independiza.</p> |





Plano de la Villa de Madrid. Corte de los Reyes Católicos de España, Frederick de Wit, 1622, Madrid, Museo Municipal [I.N. 1521].

Tradicionalmente, **la Corte española** era una institución trashumante, que se había ido desplazando durante el siglo XVI de una ciudad a otra por distintos motivos, sin que la capitalidad del país hubiera quedado fijada. A mediados del siglo XVI reside en Toledo.

En 1548 **Carlos I** cambia la sencilla etiqueta castellana por la borgoñona, más complicada y fastuosa, aumentando el número de personas dedicadas a su servicio personal y al de la Casa Real, la Reina y los príncipes. A partir de entonces, ese estricto, severo y costoso conjunto de normas rigió cualquier movimiento o cometido que desempeñara cualquier persona relacionada con la Corte, (incluido el Rey), en cualquier situación y momento de sus vidas, especialmente en todo lo que sucedía tras los muros de palacio, tanto para lo cotidiano como para los acontecimientos excepcionales. Para que nos demos una idea, y según estudiosos como J. H. Elliott, en 1605 había mil doscientas personas empleadas en palacio dedicadas a la persona real, y unas mil setecientas en 1623. Como consecuencia de todo ello, la Corte hubo de estabilizarse, permaneciendo en **Toledo** hasta 1561, en **Madrid** hasta 1601, y en **Valladolid** de 1601 a 1606, en que vuelve a **Madrid** para quedarse allí ya definitivamente.

Cuando **Felipe II** decide trasladar la Corte a Madrid en 1561, Toledo respira satisfecha, porque era una ciudad rica e iba a seguir siéndolo por sí misma como Sede arzobispal, y no necesitaba para su

prestigio aposentar a los reyes y la nobleza, lo que no dejaba de ser un privilegio caro. El Rey, instalándose en la Villa de Madrid, pretende situar su vivienda y su Administración en el mismo centro de la península, siguiendo su propio criterio de rey renacentista que contempla el centralismo como fuente de armonía y equilibrio y eficaz desde el punto de vista práctico. Con ello crea un nuevo núcleo de poder y de recreo que se extendería desde Aranjuez a El Escorial, construyendo varios palacios y el monasterio, y dando un paso más allá en la organización de la monarquía moderna en España.

En Madrid los Reyes vienen a vivir al **palacio del Alcázar**, construido sobre la base de lo que había sido la Almudaina árabe, con un trazado sinuoso y envolvente que recordaba las antiguas murallas y su primitivo carácter de fortaleza. El Alcázar estaba situado en el lugar que actualmente ocupa el Palacio de Oriente (edificado en 1734 tras un gran incendio del palacio antiguo), tenía planta rectangular y comprendía varias construcciones anejas, entre ellos la Iglesia de la Encarnación, y varios patios. El Patio Central del palacio acogía las celebraciones de los Reyes, las procesiones que empezaban o terminaban en él, montajes teatrales, autos de fe y espectáculos como títeres y juegos de caña; además había una sala de comedias. El edificio principal fue siempre un espacio enorme pero oscuro, de ventanas pequeñas y aire militar, considerado anti-guo incluso por los propios Reyes a pesar

de las reformas de Carlos I, Felipe II y Felipe IV. Tenía la gran ventaja de que era una construcción urbana, y desde él los Reyes podían ver y ser vistos por el pueblo, como auténticos símbolos del Estado, en contraste con los fines de recreo que tenía el palacio del Buen Retiro, el segundo gran palacio de Madrid.

A lo largo del siglo XVII, Madrid conoció un gran incremento en la construcción que transforma el patrón de ciudad medieval y renacentista que aún conservaba, y pone las bases del aspecto que conocemos hoy. La razón es que maneja más riqueza, fundada principalmente en la agricultura y los oficios; el comercio y la presencia de la Corte aumenta el número de sus habitantes, pasando de unos 83.000 en 1600 a 154.000 hacia 1685, salvado el bache del desplazamiento de la Corte a Valladolid: en 1605 Madrid cuenta sólo con 26.000 personas. El aspecto un poco destartalado que ha tenido el urbanismo en Madrid data de este hecho, precisamente. Cuando la Corte se trasladaba a una ciudad, los Reyes, como hemos dicho, se alojaban naturalmente en palacio donde, en principio, no podía pasar la noche más hombre casado que el Rey. Por eso todo el personal que llevaban a su servicio y sus familias tomaba posesión de las casas de los naturales de la ciudad en que venían a residir, en ejercicio de lo que se llamaba *el derecho de aposento*. Los madrileños pudieron hacer tres cosas; la primera, dividir sus casas en dos partes independientes si eran lo suficientemente grandes, una para la familia



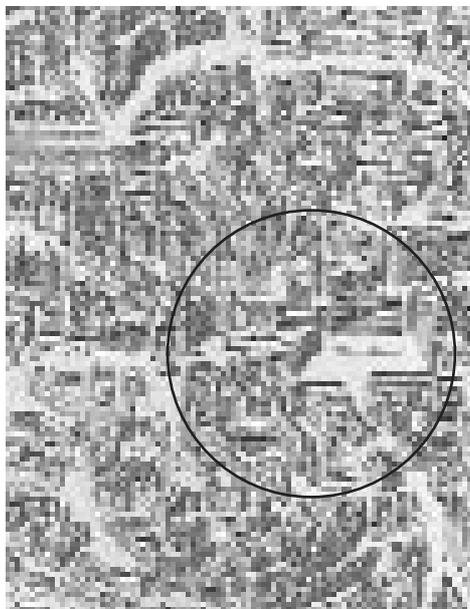
La Puente Segoviana

DON GIL DE LAS
calzas
 de Tirso de Molina
verdes

de origen y otra para la familia que venía de fuera. La segunda, comprar del Rey la **exención de aposento**, por la que, a cambio de un dinero que pagaban a la Corona, se les permitía no alojar a nadie en casa. Y la tercera, empezar a construir casas lo suficientemente bajas y pequeñas para que no se pudieran dividir, lo que se llamaba **casas a malicia**, de forma que empiezan a aparecer avenidas largas, como la calle Mayor, o su continuación natural, la Carrera de San Jerónimo, llenas de casas de dos plantas, casi siempre con jardín. Por eso admiran tanto a Tirso los primeros edificios de cinco plantas que ve construidos en Madrid en 1620 a la vuelta de su viaje de Santo Domingo y de su estancia en Segovia, precisamente la Plaza Mayor. Y madrileño convencido, toma Madrid como escenario de sus comedias en numerosas ocasiones, como sucede en *Don Gil de las calzas verdes*. Tirso abre la escena cerca de la Puente Segoviana, en donde Doña Juana y su criado Quintana paran al venir de Valladiolid; hace buscar a Caramanchel una posada para Doña Juana/Don Gil en la calle de las Urosas, y vivir a Doña Clara en la Red de San Luis. Gran parte de la obra, como sabemos, transcurre en la calle, en esas calles de Madrid que Tirso conocía tan bien.

El comienzo de nuestro paseo por el Madrid de Tirso podría ser precisamente esa **Puente Segoviana** sobre el Manzanares en que Doña Juana le da razón a Quintana –y al espectador–

de las circunstancias que le han llevado a Madrid. Continuaríamos por la **Puerta de Guadalajara**, antiguamente la puerta principal por la que se accedía al segundo recinto amurallado de la ciudad y donde nacía la calle de Guadalajara, hoy Mayor, arteria principal de Madrid y por la que se llegaba al Monasterio de los Jerónimos, lugar de retiro para los reyes. En torno a ella se organizaban puestos de venta de comida y objetos varios; el Mercado de San Miguel ocupa ahora su lugar. Continuaríamos hasta la **Plaza Mayor**, que se construye sobre las ruinas de la plaza del Arrabal, verdadero motor de la expansión de la zona desde su pequeño e irregular espacio original, fuera de la muralla; fue un encargo de Felipe III a su arquitecto Juan Gómez de Mora, discípulo de Juan de Herrera, y se realizó en muy breve espacio de tiempo, entre 1617 y 1619. Desde su fachada más imponente, la Casa de la Panadería, contemplaban los Reyes los autos de fe, las procesiones y ajusticiamientos, los juegos y las corridas de toros. Al salir de la Plaza encontraríamos inmediatamente la **calle Mayor**. Trazada en el siglo XVI fundiendo tres calles en una, era una vía destinada a favorecer el paso entre partes muy distantes de la ciudad, dirección oeste/este, como sabemos. Acabará conduciendo la circulación social, económica y de ocio entre los dos palacios madrileños (Alcázar y Buen Retiro), hacia el **Paseo y las Huertas del Prado** a través de su continuación natural, la Carrera de San Jerónimo, atravesando el obstáculo de la Puerta del Sol y comunicando dos de los extremos de Madrid. Lo podemos ver perfectamente en



La Puerta de Guadalajara y Plaza Mayor

el *Plano de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, de Frederick de Wit, de 1622, reproducido aquí y utilizado como telón final para la puesta en escena de Eduardo Vasco que estamos comentando en este cuaderno.

Llegaríamos después en nuestro paseo al espacio de Madrid que entonces y hoy se conoce como **Puerta del Sol**, donde está el famoso kilómetro cero (llamado así porque a partir de este punto se miden las distancias de todas las carreteras nacionales), que tenía en el siglo XVII un aspecto bastante diferente al actual. La puerta, que efectivamente existió, llevaba ese nombre por un sol que había representado sobre su arco,

quizás porque cerraba Madrid desde un lugar que miraba al este, a la salida del sol. Formó parte de la fortificación de Madrid llevada a cabo con motivo de la sublevación de la ciudad en 1520 por solidaridad con los Comuneros de Castilla. La Puerta del Sol sufrió una primera intervención urbanística en 1539 y otra en 1570, en que desapareció definitivamente para ensanchar la encrucijada de las calles Mayor, Arenal, Carretas y de la Montera con lo que había sido el extramuros de la ciudad, prolongándose la plaza hasta el nacimiento de las calles Alcalá y Carrera de San Jerónimo.

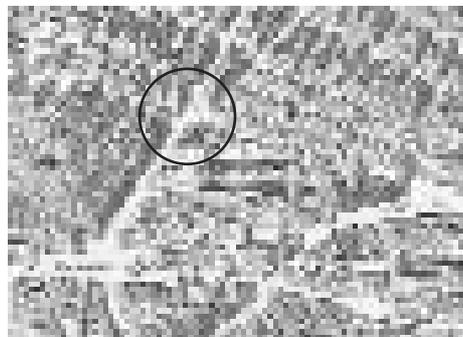
Un montón de casitas bajas estaba en el lugar que hoy ocupa la **Real Casa de Correos**, posiblemente uno de los edificios que nos llama más la atención. La actual sede de la Comunidad de Madrid fue un palacio construido para Carlos III por el francés Marquet en 1768. En realidad, este hombre era un buen empedrador y se le había traído para hacer el suelo pero, contradictoriamente, se le adjudicó la *traza* del edificio (dibujos y descripción general), mientras que al magnífico arquitecto que era Ventura de la Vega, autor de otros hermosos inmuebles y de magníficos planos, se le encomendó el pavimento, una torpeza que sirvió de asombro y burla al pueblo madrileño, siempre tan amigo de celebrar a chirigota la falta de lógica de sus gobernantes. “Al arquitecto la piedra y la casa al empedrador”, decían. Hay que tener en cuenta que la ordenación de manzanas y solares en Madrid para evitar

DON GIL DE LAS
calzas
 de Tirso de Molina
verdes

confusiones surge sólo en 1750 a partir de la orden de Fernando VI, terminándose con Carlos III; desde ese momento y no antes, la numeración de las calles es correlativa desde la Puerta del Sol, los pares a la derecha y los impares a la izquierda, tal como puede verse en el mapa de la ciudad de Espinosa de los Monteros, de 1769.

En la Puerta del Sol existía también, ya desde el siglo XV, otro edificio importante, el **Hospital de Nuestra Señora del Buen Suceso y de Convalecientes**, construido por los Reyes Católicos y que Carlos I dedicó a atender a los soldados y miembros de su Casa que enfermaban. La peste, en oleadas sucesivas, era la epidemia más temida en este momento; cuando se declaraba, las ciudades tenían que quedar cerradas para evitar el contagio, inevitable las más de las veces teniendo en cuenta los medios e higiene de la época. Madrid, famosa por la salubridad de su aire y de sus aguas, contaba fuera de las murallas con éste y con otro hospital importante, aún más retirado, el Hospital General, construido hacia 1590 y remodelado por Carlos III. Los hospitales, más que centros de salud como los conocemos hoy, funcionaban como cárceles; sólo se acercaban los médicos y barberos para atender a los apestados, y se situaban lo más lejos posible de las casas de la gente. El Hospital del Buen Suceso estaba situado en la manzana comprendida entre el nacimiento de las calles Alcalá y Carrera de San Jerónimo, y ante su pequeño atrio se edificó

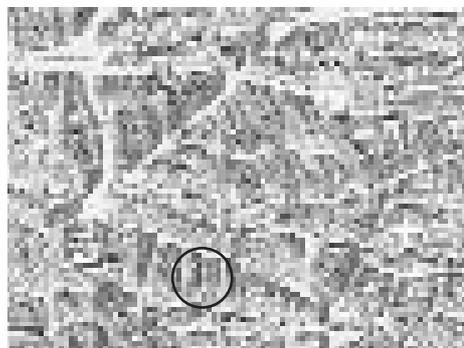
una fuente con la estatua de la diosa Diana, a la que los madrileños llamaban y llamamos la *Mariblanca*. Este punto era uno de los pocos en que estaba permitida la venta ambulante de fruta, verduras y carne, y alrededor se congregaban aguadores para llenar sus cántaros, gente que esperaba ser contratada como criados y, por supuesto, vagos, mendigos, enfermos, espadachines y maleantes. El Hospital fue demolido en 1854, llevándose a la calle Princesa con planos del arquitecto Ortiz de Villajos, autor también de los del teatro de la Comedia. Cerca, al final de la calle de la Montera, tenemos la **Plazuela de San Luis**, o Red de San Luis, donde Tirso hace vivir a la Doña Clara de *Don Gil*. Y más hacia el Sur de la ciudad y al lado de la Plaza del Ángel, tenemos la posada de Don Gil en la **calle de las Urosas**, hoy Vélez de Guevara, entre Cañizares y Relatores; en esta calle tenía su casa Juan Ruiz de Alarcón, y en ella murió en 1639.



Puerta del Sol y Red de San Luis

Seguiríamos luego andando por la **Carrera de San Jerónimo**, en dura competencia con los carruajes de la gente acomodada y el resto de ciudadanos de Madrid, y encontraríamos al lado de la Puerta del Sol el Convento de los frailes de San Francisco de Paula, fundado en 1561 por el padre Juan de la Victoria y conocido por eso como **Convento de la Victoria**. Estaba situado entre las calles de la Victoria y lo que hoy es la calle Espoz y Mina, que entonces no existía. Desde su atrio o patio delantero se podía ver la Puerta del Sol, como nos cuenta Tirso en *La celosa de sí misma* y podemos comprobar en otro famoso plano de Madrid, el de Pedro de Teixeira de 1656. El Convento de la Victoria era modesto exteriormente y padecía la competencia de otro convento cercano y más poderoso, el de **San Felipe el Real**, que estaba en la Puerta del Sol esquina a la calle Correos, cuyas escalinatas eran uno de los *mentideros* (lugares de intercambio de charlas, rumores y chismes) más famosos de Madrid, pero era el favorito de galanes y damas para verse, de lejos. Fue demolido en 1836, a causa de la desamortización de Mendizábal.

Al **Palacio del Buen Retiro** llegaríamos finalmente si continuáramos nuestro paseo por la Carrera de San Jerónimo. Construido a instancias del conde duque de Olivares para Felipe IV en un lugar semiurbano, casi el campo, estaba situado en un emplazamiento privilegiado, a su vez la suma del Prado de Atocha o Viejo, el Prado de los Agustinos Recoletos y el Prado de los Jerónimos.



Plaza del Ángel y calle de las Urosas

Había allí un espacio tranquilo y alejado de la suciedad urbana, mucha vegetación, varias fuentes, arboledas, un templete de música, y un frontón para jugar a la pelota. Aprovechando unas circunstancias tan favorables, muchos nobles ya se habían construido en el entorno casas de campo con jardín, llamadas *huertas*, especialmente en el lado más cercano a la ciudad. La de Juan Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco y almirante de Castilla, tenía un pabellón-teatro donde se celebraban espléndidos espectáculos, y alguna de esas huertas se alquilaba para fiestas, como la de Juan Fernández, (hombre muy rico con gran visión comercial, regidor de Madrid y naturalmente antiguo comerciante) y fueron también escenario de obras de teatro, como *La huerta de Juan Fernández*, precisamente de Tirso de Molina, y el mismo *Don Gil*.

En este lugar privilegiado decide Olivares patrocinar la construcción de un nuevo palacio, más propio de la concepción



Paseo del Prado

barroca del espacio, proporcionando al mismo tiempo a los Reyes un sitio de diversión sin tener que salir de Madrid y una vivienda mejor y más moderna.

El Palacio del Buen Retiro estaba situado en el Prado de los Jerónimos cerca de la iglesia del mismo nombre, donde desde Felipe II siempre había habido un apartamento o *cuarto* reservado al retiro espiritual de los reyes. Sus sucesivas ampliaciones dieron origen al Palacio, inaugurado sin terminar a finales de 1633, dotado con un salón de baile, el Casón, y un Coliseo, auténtico teatro moderno donde se podía representar profesionalmente con complicadas escenografías, muchas de ellas de Cósimo Lotti, florentino llegado a la Corte en 1626. A su muerte en 1643 le sustituyó Baccio del Bianco, otro florentino, que inspirado en los recursos técnicos puestos a punto en la corte de los Medici, conseguía efectos de tramoya sorprendentes, incluso de suspensión en el espacio, y cambios de agilidad deslumbrante. Rodeaban al Palacio, además, un campo de caza, un estanque para festejos acuáticos e inmensos jardines para pasear y celebrar fiestas al aire libre. Una de las mayores atracciones del complejo, especialmente para el príncipe Baltasar Carlos, era la Leonera del Retiro o casa de fieras, en la tradición de otros palacios reales españoles; construida en 1633, era algo más pequeña que su modelo florentino, y contenía leones, tigres, lobos y un oso, animales que había que reponer por muerte natural o forzada en las luchas

que se les obligaba a mantener para diversión de visitantes ilustres. El conde duque, por su parte, era especialmente aficionado a los pájaros, para los que hizo construir una estructura muy hermosa sobre el antiguo Gallinero.

La fachada del palacio era sencilla, pero los interiores eran suntuosos, reflejados en cuadros que podemos ver en el Museo del Prado y que marcan el ambiente preferido por los Austrias y vivido por el excepcionalmente cultivado Felipe IV. Su estancia más importante era el Salón de Reinos, en principio utilizado como palco real durante las representaciones palaciegas, más tarde salón del trono. Era mucho más largo (34,6 metros) que ancho (10 metros), con 8 metros de altura, y estaba

amueblado y decorado con esplendor. Entre las 20 ventanas y sobre las puertas descansaban obras de los mejores pintores del momento: cuadros de batallas de E. Cajés, Vicente Carducho y Velázquez, como la *Rendición de Breda*; escenas de la vida de Hércules, de Zurbarán, y retratos ecuestres de la familia real, también de Velázquez. Junto a los jardines, hoy nos queda el Casón, incorporado al Museo Nacional del Prado, y precisamente el Salón de Reinos, desde 1841 sede del Museo de Artillería y luego del Museo del Ejército. Actualmente existe el proyecto de reponer el Salón de Reinos en su estado inicial, pasando los fondos del Ejército al Alcázar de Toledo, y trasladando la obra pictórica original conservada en el Museo del Prado a su lugar primitivo.





Análisis de *Don Gil de las calzas verdes*

I. Síntesis argumental

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina, es la comedia de enredo del Siglo de Oro en estado puro; una maquinaria dramática de primera magnitud que funciona como un reloj. Hay referencias a *Don Gil* en los documentos publicados por Francisco de B. San Román¹, y también en una carta de Lope de Vega dirigida al Duque de Sesa, fechada por González de Amezúa² a finales de julio de 1615. En ambos escritos se comenta el estreno de la obra por la compañía de Pedro de Valdés y su mujer Jerónima de Burgos, famosos cómicos del momento, bien en el toledano Mesón de la Fruta, donde la compañía había convenido representar del 8 de julio al 4 de agosto de 1615, o quizá en Madrid a finales de julio de ese año, como se desprende de los severos comentarios de Lope: "...Que se llegaba más auditorio que ahora tienen con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del mercedario." Puede que la compañía aplazara su compromiso con Toledo, donde vuelven a partir del 19 de agosto; en cualquier caso, no se estrenó con éxito, y la causa, como reconoce el propio Tirso en los

Cigarrales de Toledo, bien pudo ser lo poco apropiado de Jerónima como protagonista. La mujer tenía ya unos cuarenta años y una complexión corpulenta que la hacían poco cercana a lo que físicamente pide el personaje de Don Gil, siendo sin embargo una buena cómica; el propio Lope había escrito para ella en 1613 *La dama boba*, desempeñando Jerónima el papel de la culta Nise. Teniendo en cuenta todas las circunstancias, no ofrece dudas que Tirso de Molina escribió *Don Gil de las calzas verdes* poco antes de su estreno.

El espectáculo producido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y dirigido por Eduardo Vasco dura un tiempo aproximado de dos horas y diez minutos, distribuido en dos partes con un intermedio.

Síntesis argumental

Aparecen en escena Doña Juana, vestida con un traje masculino de viaje, y su criado Quintana. Los viajeros han llegado a **Madrid**, al **Puente de Segovia**; allí paran y ella le explica a él, -y a los espectadores-, las razones de

¹ Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*. Publicados y comentados por el Archivo Histórico provincial de Toledo, Madrid, 1935.

² Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, 1941.

su venida a la ciudad. Salieron de Valladolid, donde en la última Pascua, hace ya dos meses, Doña Juana se enamoró de Don Martín, y ambos tuvieron relaciones bajo palabra de matrimonio. Enterado del asunto el padre del novio, no se vio satisfecho con la dote de ella (de familia noble pero no muy rica), e idea mandar su hijo a Madrid y casarlo con Doña Inés, noble y con excelente dote, hija de su amigo Don Pedro. Para no tener problemas con la justicia, por si a Doña Juana se le ocurre reclamar la palabra dada, oculta al joven bajo el nombre de Don Gil de Albornoz, diciéndole a Don Pedro que le manda a este muchacho, ilustre y rico, a casar con su hija porque Don Martín se ha comprometido precipitadamente con una dama vallisoletana. Doña Juana, que se ha enterado de todo el plan sobornando a un criado, ha seguido a Don Martín/Don Gil a Madrid para evitar esa boda, con idea de estropear todo lo que él intente, disfrazándose de hombre para mejor cumplir su propósito. Aleja de sí a Quintana para que no la reconozcan, y se hace con el servicio de Caramanchel, un mozo de muchos años desocupado en ese momento. Caramanchel, que es el gracioso de la obra, nos describe a sus anteriores señores con tintes de la mejor picaresca, subrayando que, entre todos, nunca ha tenido uno *capón*; ha notado la voz y maneras suaves del joven, pero se ajusta finalmente con él como lacayo y le busca pensión en la **calle de las Urosas**. Su nuevo amo sólo le dice que se llama Don Gil y viene a Madrid a pretender un hábito o encomienda. En **casa de Doña Inés**, su padre Don Pedro recibe a Don Martín/Don Gil, lee su carta de presentación y se muestra satisfecho con la propuesta, citándole por la tarde en la **Huerta**

del Duque para que conozca a su hija. Inés, entretanto, se ha prometido con Don Juan, uno de sus galanes; su padre, enfadado al oírla, le anuncia sus respectivos planes de matrimonio para ella, diciéndole que va a conocer a Don Gil de Albornoz, que ya es su futuro esposo.

Doña Juana/Don Gil, enterada de todo, aparece en la Huerta también; se presenta ante Doña Inés, Doña Clara su prima y Don Juan como un Don Gil que viene de Valladolid, e Inés imagina que es el novio que su padre le ha anunciado. Doña Juana, disfrazada con un traje masculino verde y espléndido, crea y se recrea en el malentendido que viene a sustentar sus planes; sus palabras, sus maneras y su encanto al bailar seducen a Inés y a Clara. Cuando acuden también a la Huerta Don Pedro y Don Martín/Don Gil, Inés, para sorpresa de todos, se declara enamorada de Don Gil, con tal precipitación y entusiasmo, que provoca el acercamiento agradecido de Don Martín; ella lo rechaza, asombrada, porque no es *su Don Gil*, del que su prima Clara se anuncia también enamorada, en una divertida escena en donde las confusiones y apasionamiento de los personajes se entremezclan.

Continúa la acción en **casa de Doña Juana/Doña Elvira**, al lado de la de Don Pedro. Allí la protagonista le cuenta a Quintana que la ha alquilado con una segunda identidad, esta vez femenina, de Doña Elvira, para estar al tanto de todo lo que pase entre Inés y Don Martín/Don Gil, y le pide que le haga llegar a éste una carta, contándole que la deja en un convento *con sospechas de preñada*. Elvira e Inés se hacen amigas por la cercanía y porque el parecido entre *su Don Gil* y esta mujer fascina a Inés. Inés se llega a hacer una visita a Doña Juana/Doña Elvira, siguiéndole

Don Juan, con el que tiene una escena de celos y al que procura enfrentar a Don Martín/Don Gil, para verse libre de ese obstáculo y poderse casar con *Don Gil el verde*/Doña Juana. Elvira, mientras, le cuenta a Inés su propia triste historia de amor y engaño, complicándolo todo aún más: Doña Elvira es natural de Burgos, donde se enamoró de Don Miguel de Ribera, que la sedujo con palabra de esposo y luego huyó de cumplírsela a Valladolid, a casa de un primo suyo, llamado Don Gil de Albornoz. Un amigo de éste, Don Martín de Guzmán, ha recibido la oferta de casarse con una Doña Inés en Madrid, oferta que rechaza porque ya ha dado su palabra a una Doña Juana, también de Valladolid; pero traslada el ventajoso matrimonio a Don Gil de Albornoz, su amigo. Don Miguel, sabedor del asunto y aprovechándose de la confianza con que se lo cuenta su primo, le roba identidad y cartas de presentación para suplantarle en Madrid y hacerse con la dote de esa Inés, que Elvira supone que es su propia amiga allí presente. No obstante, Don Gil de Albornoz, el auténtico, *el verde*, ha viajado a Madrid para deshacer la impostura, y allí ha conocido a Doña Elvira (que ha seguido a Don Miguel/Don Gil a Valladolid y Madrid), y se ha enamorado de ella por el parecido que hay entre ambos. Por amor a su amiga, Elvira renunciará a *Don Gil el verde* si ella, a su vez, renuncia al matrimonio con el falso Don Gil/Don Miguel (y auténtico Don Martín); Doña Inés acepta el plan de todo corazón, naturalmente, para alegría de la astuta Doña Juana/Doña Elvira.

Quintana, de acuerdo al plan de su ama, le cuenta a Don Martín que ella ha quedado en un convento, embarazada, y el hombre vacila entre

seguir con el plan del matrimonio con Inés o volver con Doña Juana, ahora que sabe que una le desdenea y la otra le ha hecho padre; prefiere pensárselo y darle a Quintana una carta para Doña Juana al día siguiente. De pronto aparece Don Juan, colérico, para retarle a un duelo porque *su Inés* va a someterse a la voluntad paterna y a casarse con él, y esa noticia le vuelve a interesar en *la oportunidad* que es su boda con la hija de Don Pedro. Llega Osorio llevando una libranza y cartas del padre de Don Martín, aconsejándole acelerar el matrimonio convenido y confirmándole que Doña Juana falta de su casa en Valladolid; y llega también Aguilar, para que vaya a casa de Don Pedro a realizar los desposorios. Con la alegría del momento, las cartas caen al suelo y se las encuentra Caramanchel, que al verlas dirigidas a Don Gil, se las entrega a su amo. Doña Juana/Don Gil ve clara la oportunidad de hacer que Quintana cobre el dinero.

Mientras, en **casa de Don Pedro**, Doña Inés cuenta a su padre el engaño del que ha sido objeto, así que cuando llega Juana con la carta del padre de Don Martín les deja convencidos a todos de que ella es el auténtico *Don Gil de las calzas verdes*. Don Martín/Don Gil/Don Miguel de Ribera llega después, y naturalmente es llamado Don Miguel y acusado de mentiras que le llenan de confusión; para él, ese Don Gil que estorba todo lo que se propone es el mismo demonio. Quintana y Don Martín, en el reclinatorio de **una iglesia**, hablan y lamentan la suerte de Doña Juana: el criado, impresionado por su propia capacidad de mentir, le dice que su ama ha muerto de un mal parto, inspirando en Martín la idea de que ese *Don Gil* que le persigue puede ser el alma en pena de Juana.

Mientras, Caramanchel y Doña Inés se encuentran a las puertas de casa de Doña Elvira; la dama consigue leer la carta que el lacayo de Don Gil trae a su vecina, donde le declara su amor, y enfadadísima, vuelve a pensar en Don Juan. Doña Juana se entera del temor de Martín y decide explotarlo, pero mientras manda enviar a su padre cartas pidiéndole justicia, inventándose que Don Martín le ha dado de puñaladas en Alcorcón para casarse con Doña Inés. Para complicar aún más las cosas, en **casa de Don Pedro** Doña Juana/Don Gil se encuentra con Doña Clara, a la que seduce también hablando mal de Doña Inés y se promete a ella como esposo, sin darse cuenta de que su prima está escuchando; cuando Clara se va, Inés se enfrenta con el *burlador*, y ante su enfado, Juana/Gil se desenmascara como Doña Elvira, alegando que quería asegurarse de que Inés no quiere quitarle a Don Miguel. Más calmada, Doña Inés viste a su vecina con uno de sus trajes para convencerse de su identidad, sorprendida una vez más del parecido entre la mujer y el joven al que quiere. Don Juan le cuenta a Caramanchel que va a acabar con los *don Giles* y el criado, que se llega a dar a Doña Elvira la carta de su señor, se encuentra a éste transformado en mujer, diciendo que es Elvira; asustado, quiere dejar su servicio, pero ella le dice que pronto la verá junto a Don Gil, deshaciendo sus dudas. Juana/Elvira e Inés salen a **la ventana de casa** durante la noche, esperando que venga el prometido galán, mientras Caramanchel, desde fuera, aguarda los sucesos. Llega Don Juan disfrazado de Don Gil *el verde*, pero su voz hace dudar a Inés de que sea el auténtico; y llega Don Martín/Don Gil de Albornoz y ahora Don Gil *el*

verde también. Don Juan se le enfrenta, pero él retrocede asustado, pensando que es el espíritu de Doña Juana que le persigue; le promete unas misas y huye. Aparece en escena otro *Don Gil el verde*: en esta ocasión es Doña Clara, cuya voz atiplada convence a su prima de que por fin tiene delante al Don Gil que ella quiere. Mientras tanto Doña Juana, que se ha ido de la ventana con una excusa, se presenta vestida de Don Gil y los hace frente a todos con Quintana; en la lucha, el criado hiere levemente a Don Juan en el brazo. Llueven los *Giles*, y la desesperación de Caramanchel aumenta, porque ahora está seguro de que ha servido a un alma del purgatorio, que ha sacado a otras más en su ayuda esa noche. En **el Prado** Don Martín, disfrazado de Don Gil el verde, se desahoga repasando sus desgracias; a él se acercan Don Diego (padre de Juana), y Quintana, con un alguacil para prenderle por la muerte su esposa en Alcorcón. Sorprendido, lo niega todo, claro, pero aparecen también Antonio y Celio para reclamarle la palabra de esposo dada a Clara, y Fabio y Decio para pedirle cuentas por herir a Don Juan; su vestido verde le acusa sin palabras, y Don Martín/Don Gil de Albornoz está a punto de enloquecer. Para su fortuna, en ese momento vienen también Don Pedro, Inés y Juana vestida de Don Gil de las calzas verdes, aclarando ella la astucia que ha ido trazando a lo largo de la obra y los motivos que ha tenido para hacerlo, pidiendo perdón a su padre. La trama se resuelve con tres bodas: la de Juana y Martín, la de Inés y Juan y la de Clara y Antonio, y con las explicaciones que la protagonista da a Caramanchel, que entra a escena invocando la salvación del alma en pena de su amo. Todos satisfechos y con la situación resuelta, sólo falta la llegada del padre de Don Martín para celebrar los desposorios.

II. Los personajes



Montse Díez

DOÑA JUANA (y Don Gil *el verde*, y Doña Elvira)

Es la protagonista de la obra y motor de la acción de esta comedia de fingimientos. Un ser humano valiente y decidido que asume sus sentimientos y la difícil situación en que le han puesto... Mujer femenina y joven apuesto según le aconseja su astucia, su inteligencia y capacidad de seducción la transportan en volandas a través de todas las dificultades hasta conseguir sus objetivos, poniendo la justicia de su parte con su habilidad e ingenio.

CARAMANCHEL

Prototipo del criado de muchos amos de nuestra novela picaresca, contrata su lealtad con Don Gil de las calzas verdes, amo al que sigue y persigue a lo largo de la función, hasta llegar a la conclusión de que sirve a un alma en pena. Ocupa el hueco del gracioso de la obra, pero es un personaje que va mucho más allá; desde luego es incapaz de guardar un secreto, pero no favorece o prepara las aventuras amorosas de su señor, ni es su contrafigura con la criada de turno, ni es zafio ni codicioso tampoco. Engañado por Don Gil el verde, como todos, es más bien la voz del sentido común, que invoca lo justo en más de una ocasión, con un humor más cercano a la sonrisa que a la carcajada.



Joaquín Notario



Miguel Cubero

DON MARTÍN (y Don Gil de Albornoz, y Don Miguel, y Don Gil *el verde* también)

Hombre indeciso excepto para seducir a Doña Juana, es capaz de unir una mentira con otra, impulsado por la codicia de su padre y por su propia falta de honestidad. Algo parece que le importa Doña Juana, pero el brillo de la dote de Inés le inclina más. Engañado también por Don Gil de las calzas verdes, su alma temerosa llega a la superstición.

QUINTANA

Persona de confianza de Doña Juana, más que criado, seguramente porque la conoce y la quiere desde niña; la ayuda sin saber, y la apoya con su honradez, su cordura y su verosimilitud. Es la correa de transmisión del engaño de la dama y, escrupuloso al principio, acaba dejándose llevar de su propia inventiva, sembrando dudas y miedos en el alma frágil de Don Martín.



Juan Meseguer



Doña Inés
Pepa Pedroche

DOÑA INÉS y DON JUAN (que será Don Gil el verde por celos)

Don Juan tiene el afecto y la palabra de matrimonio de Doña Inés, (rica heredera, hija de don Pedro), hasta que aparece Don Gil de las calzas verdes. El galán defiende a su dama aunque ésta, inconstante, prefiere lo *especial* que se desprende de su Don Gilito... Pero acaba casándose con Don Juan.



Don Juan
Toni Misó



Doña Clara
Ione Irazábal

DOÑA CLARA (y otro Don Gil el verde más...) y DON ANTONIO

Clara vive en la Plazuela de San Luis o Red de San Luis; es rica y caprichosa, y parece que vive a su antojo... y uno de ellos es la pasión repentina por ese joven Don Gil de las calzas verdes que aparece en su vida, tan diferente, por el que se enfrenta a su prima Inés. Su primo Don Antonio, sin embargo, será el hombre con el que finalmente case, en un proceso más de acuerdo con lo esperable de su condición social y humana.



Don Antonio
Javier Mejía



Don Pedro
José Luis Santos

DON PEDRO y DON DIEGO

Padres respectivamente de Inés y de Juana, representan el hombre rico de Madrid y el hidalgo de provincias, menos favorecido económicamente; a la vez, como es corriente en las comedias del Siglo de Oro, la autoridad y el orden establecido. Mucho menos inteligentes y decididos que sus hijas, se dejan engañar por las personas y circunstancias que Tirso pone en su camino, aunque sancionan con su aprobación el final feliz de la trama.



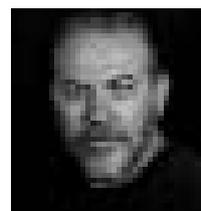
Don Diego
Jordi Dauder



Osorio
César Sánchez

OSORIO y AGUILAR

Osorio es el criado de Don Martín; a diferencia de Caramanchel, representa el prototipo del teatro del XVII con fidelidad: es cómplice de su amo, al que impulsa en su codicia y sus engaños. Aguilar es más bien un hombre de confianza de la casa de Don Pedro, y más cercano a su amistad que a la servidumbre; es una persona digna, a la que se le confían misiones delicadas.

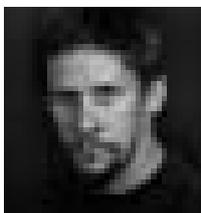


Aguilar
Paco Paredes



Decio

Xavi Montesinos



Fabio

Rodrigo Arribas



Una dama

Elena Rayos

Amigos de la familia de Inés y contertulios de la dama y su prima Clara en la Huerta, se unen todos para reclamar al desalentado y vapuleado Don Martín todos los rigores legales: la palabra de matrimonio dada a Clara, la herida de Don Juan, la muerte de Doña Juana en Alcorcón... piedras que Don Gil de las calzas verdes ha puesto en su camino.



Celio

Jorge Gurpegui



El Alguacil

Emilio Buale

UNA DAMA y EL ARPA

La dama canta al amor entendido en el contexto relajado e idílico de la Huerta. El arpa le acompaña como instrumento típico del teatro del XVII. Su flexibilidad y elegancia acompañan el trabajo de los actores.

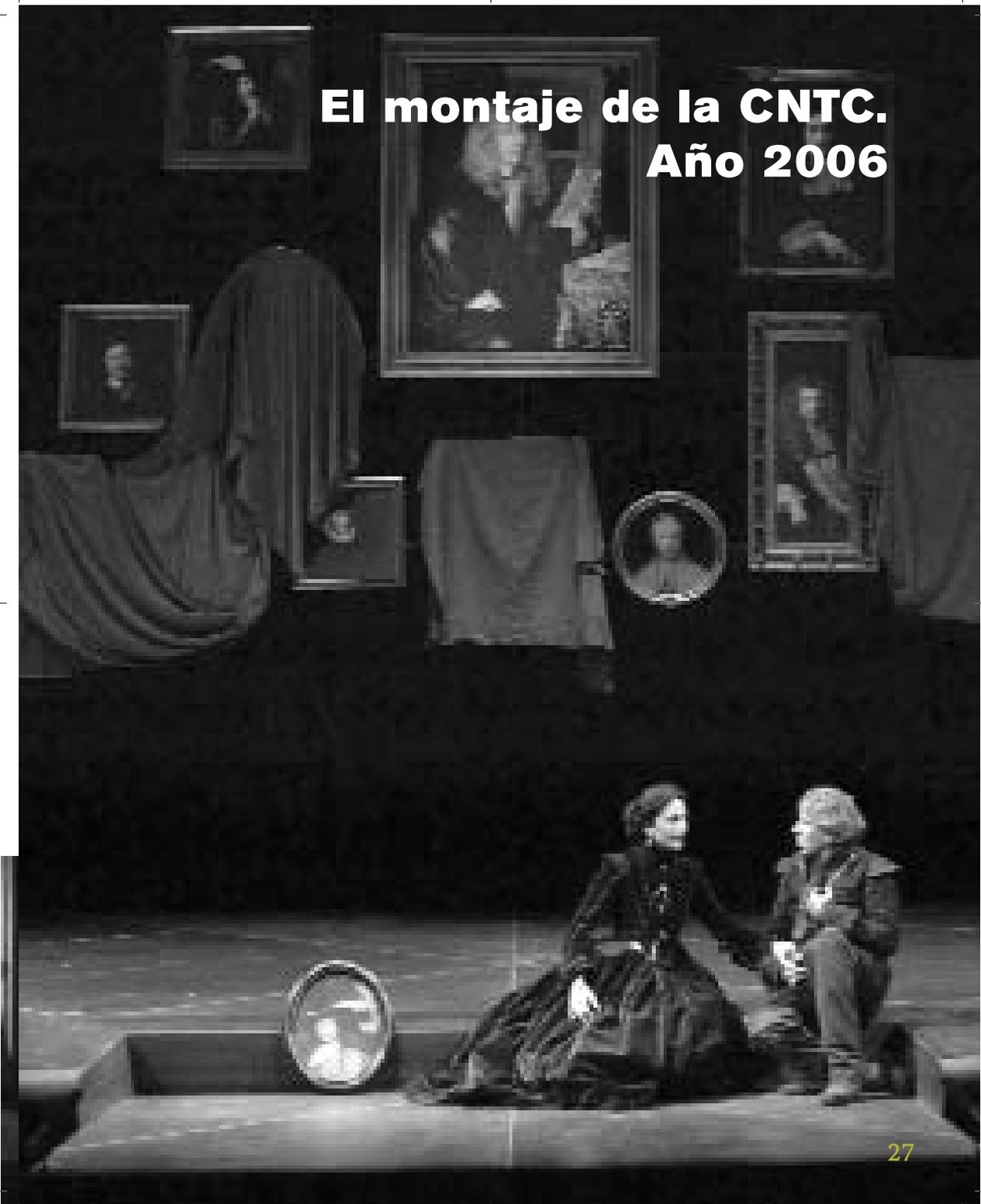


El arpa

Sara Águeda



El montaje de la CNTC. Año 2006



Entrevista a Eduardo Vasco,

director de escena y autor de la versión de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina

Eduardo Vasco es licenciado en Interpretación y Dirección escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, centro en el que ha sido profesor y vicedirector. También es músico y especialista en espacio sonoro para teatro, y siempre le ha interesado el teatro clásico de nuestro Siglo de Oro; ha puesto sobre el escenario para su propia compañía títulos como *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, *La bella Aurora*, de Lope de Vega, y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Ha dirigido para la Compañía Nacional de Teatro Clásico *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca y *Viaje del Parnaso*, de Cervantes. En esta ocasión hace la versión y dirección de escena de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

1. Eduardo, creo que esta ocasión es la primera vez que diriges una obra de Tirso de Molina, y sin embargo *Don Gil de las calzas verdes* se ha puesto en escena por la CNTC en 1994, con dirección de Adolfo Marsillach. ¿Qué motivos te han llevado a elegir precisamente ahora esta comedia para subirla al escenario con la Compañía? ¿Crees que tu dirección tiene puntos en común o no con la de Marsillach?

Pensamos en *Don Gil* porque, por un lado, había que elegir un título que cerrara de algún modo la conmemoración de los 20

años de la CNTC, y entre todos los que estábamos barajando éste nos venía muy bien por razones de repertorio. Por otro lado, queríamos que fuera una función que hubiera tenido cierta importancia dentro de la trayectoria de la Compañía, lo que también ocurría con esta obra, y además se hizo más o menos en el ecuador de su historia, así que finalmente la escogimos. También nos animó el hecho de que no se ponía en escena desde hace doce o catorce años y la gente lo recordaba, así que hubo muchos motivos que nos ayudaron a tomar la decisión. Evidentemente, una de las cosas que tiene que hacer la Compañía es descubrir al espectador obras que no son suficientemente conocidas, pero también forma parte de su misión consolidar los grandes títulos y creo que *Don Gil de las calzas verdes* lo es, y es necesario verlo en los escenarios de vez en cuando.

En cuanto a los puntos en común con la puesta en escena de Marsillach, hemos hecho unos cuantos guiños en su honor, como pueden ser la ménsula que hay en el proscenio, o el mapa de Madrid que aparece al final de la obra, porque nos apetecía jugar a la complicidad con aquel trabajo, pero las direcciones son completamente distintas. Cualquiera que haya visto los dos montajes se dará cuenta de que no tienen nada que ver, tanto desde el punto de vista del espacio como de la versión.



En aquella ocasión la firmaba José Manuel Caballero Bonald, y era bastante más... *osada* que la que hemos hecho nosotros ahora, muy ajustada a la obra de Tirso. Además, el trabajo de Cytrnowski y Adolfo en aquella ocasión era un poco más farsesco, y se apoyaba mucho en la caracterización, en los apósitos, como aquellas narices de payaso... Nosotros hemos hecho un montaje un poco más ceñido a los tiempos en que vivimos, en que la gente tiene el paladar más hecho a los clásicos, creo yo, y no hace falta resaltar nada ni amplificar ciertas cosas.

2. ¿Cómo has enfocado la versión de la obra y en qué época has situado la puesta en escena?

Como te digo, la versión de la obra es muy sencilla, y un trabajo similar al que hice en *El castigo sin venganza*; tiene que ver con ajustar la comedia al espectador actual y no trasformarla en otra cosa. En ese sentido he tratado de ir a lo esencial pero sin eliminar las partes líricas, las partes digamos más cercanas a la explicación de lo que les pasa de verdad a los personajes. Lo que ocurre con *Don Gil* es que es una comedia, y como en casi todas las del Siglo de Oro, se suele intentar llevarlas hacia la farsa; nosotros hemos dado un pasito para que la comedia vaya más suelta pero sin *farsificarla*, porque creo que entonces se entendería muy mal. Así que

lo que he intentado en la versión es reforzar la verosimilitud del montaje, de la acción, pero tratando de hacer que los personajes puedan jugar a la comedia, sin tocar prácticamente la obra de Tirso, sin añadir nada y sólo suprimiendo aquellos pasajes que eran repetitivos o innecesarios en cuanto a la información. Hemos situado la obra en la época en la que está escrita, hacia 1614, y sólo con los trajes de Doña Juana vestida de Don Gil nos hemos movido un poquito, unos cincuenta años; especialmente tal como aparece en la escena de la Huerta, para darle al personaje un cierto aire sofisticado que nos viene muy bien para enloquecer un poco a esas señoras...

En cuanto a la estética, todos los fondos que se ven, además de pertenecer a cuadros de la época, son casas o edificios de ese momento; y lo mismo ocurre con las imágenes de los personajes, de forma que hubiera sido una tontería irnos lejos de esa etapa histórica. Hemos tratado de tomar del Siglo de Oro lo que pensábamos que era más sugerente para el espectador de ese momento, pero siempre tratando de que la historia se entienda desde el punto de vista emocional, que no sean simplemente unos señores a los que les pasan cosas... Evidentemente Tirso tiene muy bien aprendida la lección de Lope de cómo se escribe una comedia y no escribe una farsa, ni ahorra esfuerzos para que sus

personajes sean comprendidos, especialmente las mujeres; con los hombres está más suelto que otros autores, pero le interesa mucho que se entienda muy bien lo que les ocurre a las mujeres.

3. Qué has pretendido de los actores de este montaje?

Básicamente que el espectador no vea a los personajes como simples muñecos, sino como seres con una cierta carnalidad,

a los que si les tienen que pasar cosas les pasen de verdad, y no muestren simplemente una sucesión de estados de ánimo. Eso hay que mezclarlo con el verso, con la rapidez endemoniada que tiene en algunas ocasiones el diálogo en Tirso, con la ambientación madrileña y con ese regusto que hay en la ciudad por lo popular identificado con lo pastoril, y con la herencia del amor entendido como algo que se tiene que disfrutar en un contexto mucho



más relajado que el urbano. Todo esto produce imágenes que son muy campesinas aunque sucedan en la ciudad, como refleja la escena de la Huerta y toda la parte cantada (en nuestro caso en ocasiones recitada), que habla del amor como molino que tritura esperanzas, imágenes que nos hablan de una idealización del amor que ya en el Barroco está fuera de contexto, pero que los personajes recuperan. Tirso hereda todo ese gusto por lo popular que ya está en Lope y que luego Calderón pierde un poco, porque es, desde mi punto de vista, más sofisticado, más cerebral.

4. Como es habitual es tus montajes, la música juega un papel fundamental ¿cómo la has utilizado en esta ocasión?

En este caso, presentamos un arpa en directo. El arpa era un instrumento que estaba muy presente en el teatro, y hemos tratado de buscar música de la época. Alicia Lázaro lo sugirió, y aunque yo tenía una idea muy distinta al principio, a mí me abrió los ojos. A partir de ahí empezamos a profundizar con todo lo que significa tener este instrumento en escena, y que el músico pueda trabajar con los actores; tratar de armar un poco la idea de la Compañía y que sean ellos los que canten, bailen y hagan la función... El hecho de tener música en directo hace que puedan interactuar mucho más músico y actores, y que todo esté más vivo, a veces para bien y a veces para mal; garantiza que la función va a ser cada día una cosa distinta, que yo creo que es el ámbito propio del teatro en este tiempo. Por otro lado, al ser el arpa un instrumento de aire, tan elegante, dota a toda la comedia de un espíritu

alejado de lo ramplón, algo que a veces puede parecer la comedia del Siglo de Oro... Yo creo que *Don Gil* se merecía también un tratamiento un poco más noble.

5. ¿Qué nos puedes contar de la escenografía y la iluminación?

Con respecto a la **escenografía** partimos del concepto de los cuadros, del gusto por el retrato, de la apreciación que en el momento se tenía por la pintura, que en el Barroco es casi el gran arte de la imagen. Empezamos a trabajar con el personaje que se retrata, de manera que la comedia es un espejo, pero es también un retrato, o lo que es lo mismo, enfrenta el mundo literario al mundo real. Gracias a la imagen vimos cómo era realmente ese Madrid y al mismo tiempo cómo nos lo contaban en las comedias, y pudimos contrastar la ciudad que nos mostraban los artistas plásticos de la época y la que describe Tirso en la función. Mezclar ese Madrid literario y pictórico del momento era una tentación y sucumbimos a ella, tratando de hacer de todo ese juego de ciudades un juego de retratos, que yo creo que ayuda muy bien a contar las escenas de los distintos planos de la obra, de los distintos nombres, de los amantes y de los pretendientes. El cuadro de Tirso que gobierna el escenario es una especie de guiño, porque además Tirso se va poniendo cada vez más verde conforme avanza la función, muy levemente, porque no lo hemos querido hacer muy obvio, pero el hecho de que el propio Tirso esté en su comedia nos hacía mucha gracia. La idea de que todos los marcos sean distintos, de que haya todas las modalidades de cuadros y de retratos, de que la propia embocadura del escenario

sea un marco, nos ayudaba especialmente a contar cosas tan delicadas como quién es mi amante, cuando yo le nombro... *Don Gil* ha sido siempre una comedia muy admirada pero tachada de algo compleja en cuanto al desarrollo del argumento. Creo que la escenografía de Carolina González ha conseguido aligerar un poco esa complejidad, haciendo que sea más fácil para el espectador. Carolina ha sido nuestra ayudante de escenografía durante un par de años, y éste era un buen momento para que se atreviese a hacer un trabajo grande... Por otro lado, yo necesitaba cierta aportación de ideas, y estaba seguro de que ella podía dármela; la verdad es que ha sido un trabajo asombroso, especialmente siendo el primero de este tipo.

La **iluminación** va acompañando la preparación de los espacios, que por otro lado están solucionados de una manera muy tradicional, excepto uno, tratado con un reclinatorio para sacarlo de la calle y meterlo en una Iglesia, mostrando mejor así todo ese pasmo supersticioso que tienen los personajes con las apariciones, los fantasmas y lo místico. Con respecto al **vestuario**, yo había estado hablando durante mucho tiempo con Lorenzo Caprile para ver si él se podía incorporar al proyecto. Yo buscaba un punto de osadía en la propuesta estética del vestuario y creía que él lo podía dar, porque tiene mucha iniciativa y sobre todo mucho atrevimiento, especialmente en cosas que a lo mejor no son tan obvias en el mundo del que procede, pero que realmente en nuestro entorno teatral sí resultan osadas. Y sobre todo yo quería algo muy sensual; quería que el mundo de *Don Gil*, en la medida de lo

posible, fuese un mundo muy sugerente para el espectador. La mujer vestida de hombre es un motivo tradicional en la literatura universal, pero nuestro desarrollo más pleno está en el *Don Gil* de Tirso. ¿Qué pasaba en el Siglo de Oro cuando una mujer se vestía de hombre? Pues resultaba de un morbo tremendo, y esa sensualidad es lo que estamos intentando conseguir en esta puesta en escena. Por otro lado el vestuario es muy de época, muy ortodoxo, con algunos vuelos, porque en los trajes de las mujeres se va un poco, pero las modas y el deseo de seducir a través del traje ha existido siempre, es algo atemporal... Y la forma en que Lorenzo ha trabajado los colores tiene mucho interés; cada color tiene su sitio, no hay ninguno indiferente, y los verdes de *Don Gil* están perfectamente *hilvanados* a lo largo de la función con una lógica subliminal, pero que funciona muy bien.

6. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades que has encontrado en la puesta en escena?

La verdad es que no he tenido grandes dificultades, porque es el segundo espectáculo que hago con el elenco y el tercero que hacen los actores, y eso facilita mucho las cosas en cuanto al verso. Se ha trabajado con todo el tiempo que ha sido posible la danza y la lucha, pero cada vez es más gratificante y sufres menos trabajando. Yo creo que lo más difícil del *Don Gil*, como me pasó en *Don Juan Tenorio* y como me ha pasado en otros espectáculos que tienen mucho pasado, tiene que ver con quitarte de encima tópicos, los tópicos de la comedia, los tópicos de cómo se deben

hacer las cosas o de cómo las hemos visto hacer toda la vida. Y al mismo tiempo tampoco quería suprimir todo eso de un plumazo, sino trabajar con lo que realmente creía que debía hacerse. Es decir, lo malo de ese tipo de imágenes es que a veces te condicionan porque las rechazas, y yo no quería moverme desde ahí, rechazando formas, sino tratando de hacer un espectáculo de continuidad entre la manera en que se han hecho las cosas durante mucho tiempo y el lugar por donde yo creo que debe ir la comedia ahora mismo.

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

Lo más gratificante ha sido la sencillez con la que todo el equipo hemos trabajado, y poder llegar al final con el espectáculo tal como lo habíamos pensado, con un mínimo de revisiones. Eso para mí es un triunfo. Yo no soy un director que presione especialmente, pero sí podrían haber pasado muchas cosas... o han pasado cosas que en otro contexto hubieran sido mucho más graves. Aquí todo se ha llevado de una manera muy tranquila; se empiezan a notar los años de trabajo juntos que tenemos los equipos de la Compañía, y eso siempre es muy gratificante y sobre todo productivo.

8. Muchos directores utilizan las nuevas tecnologías como forma de aproximar a los jóvenes al teatro. ¿Ha sido éste tu caso en *Don Gil de las calzas verdes*?

Yo siempre digo lo mismo; cada vez uso menos las nuevas tecnologías en ese sentido, incluso ni sonido grabado. Aunque

en cuanto a motores para maquinaria los que se están utilizando en *Don Gil* son los más modernos, realmente yo creo que es un *Don Gil* muy tradicional, no en cuanto a cómo utilizamos los lenguajes, pero sí en cuanto a qué tecnología estamos utilizando, y así es como yo quería hacer las cosas en este momento. Creo que hemos conseguido un espectáculo nada recargado ni pretencioso, y eso ya es bastante...

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

El espectador puede encontrarse algo que hacía mucho que no hacíamos, que es *la pieza bien hecha*, ese término tan francés. Es decir, el tratar de hacer una comedia y hacerla, no reconvertirla, o reconstruirla o reinventarla, o rescribirla, sino hacer la comedia y hacerla bien, lo mejor que podemos. La Compañía empezó este camino con *Amar después de la muerte*, de alguna manera también una pieza un tanto ortodoxa; hemos sido lo suficientemente tradicionales para no alejarnos demasiado de la comedia y al mismo tiempo lo suficientemente modernos o atrevidos para no apartarnos de la sensibilidad de un espectador medio actual. Por otro lado, no hay que olvidar que estamos en la CNTC y que probablemente los que vean este *Don Gil* tardarán un cierto tiempo en volver a ver otro, así que hemos intentado que sea una buena propuesta, porque es un buen momento para verlo. Y es una función que van a disfrutar, porque desde luego eso es lo que hemos tratado de hacer, pensando en que es una gran comedia. **M.Z.**

Entrevista a Carolina González, *escenógrafa de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina*

Es diseñadora de interiores y ha realizado estudios de escenografía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Sus primeros trabajos en teatro son los realizados para la obra *Las mariposas son libres*, de Leonard Gershe, que en 2002 dirigió Ramón Ballesteros. Posteriormente proyecta el espacio escénico de *Versos de hierro*, dirigido por Carlos Menéndez; el vestuario para *Evohé* (sobre las Bacantes

de Eurípides) y la escenografía de *El rufián en la escalera*, de Joe Orton, y *Morgana le Fay*, ambas dirigidas por Vanesa Martínez.

En 2004 comenzó sus colaboraciones con la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), al participar como ayudante de escenografía de José Tomé en *La entretenida*, de Miguel de Cervantes, que dirigió Helena Pimenta. Con la CNTC ha trabajado





desde entonces como ayudante de escenografía de José Hernández, en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y en *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca, ambas con dirección de Eduardo Vasco; también como ayudante de Richard Cenier en *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, dirigida por Ana Zamora, y como ayudante de José Luis Raymond en *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, dirigida por Ernesto Caballero.

1. ¿Carolina, cómo surgió esta propuesta de la CNTC para hacer la escenografía de *Don Gil de las calzas verdes*, con dirección de Eduardo Vasco?

Pues, como sabes, mi trayectoria en la Compañía es ya de dos temporadas, trabajando como ayudante de escenografía. En esta ocasión, yo partí de la recopilación de información y de documentación para este proyecto, según la idea de Eduardo, sin saber aún que iba a realizar el diseño. Creo que la CNTC ha depositado una confianza en mí que agradezco mucho, porque significa un gran salto hacia delante en mi carrera, y un reto importante.

2. ¿Cuál ha sido el punto de partida que has seguido para abordar esta puesta en escena?

El punto de partida, como bien queda reflejado en la obra, ha sido el mundo de la pintura del siglo XVII, intentando conseguir un retrato de la sociedad de la época.

En este caso, a la hora de pensar un espacio y ubicarlo en una época concreta, hemos utilizado fundamentalmente tres cuadros: *El puente de Segovia con toros*, anónimo madrileño pintado hacia 1650, *El Manzanares durante la fiesta de San Juan*, de la escuela española del XVII y *El cortejo de carrozas por la calle del paseo del Prado y la carrera de San Jerónimo*; son las pinturas que nos han dando el fondo. Con ellas vemos cómo los personajes del 1600 circulan por el Puente de Segovia, o están disfrutando de un momento de ocio en el Manzanares, o cómo se va dirigiendo el tránsito de carruajes por el Paseo del Prado... Creo que es una buena manera de ubicar al espectador, involucrándole y poniéndole en situación.

Puesto que es una comedia y los cambios van a ser muy ágiles, y además los ambientes no se repiten, (excepto la casa de don Pedro, que aparece en los tres actos), el *Don Gil* tenía que tener un espacio bastante limpio, no neutro, pero sí en el que los elementos que fueran apareciendo no tuvieran impedimentos. El planteamiento que me hizo Eduardo fue que tenía que tener tres niveles, uno para los músicos, otro más amplio donde se situara la acción, y una especie de avanzadilla hacia el público, que es el voladizo, en el que los personajes hablan de lo que les está pasando, de sus pasiones y sus emociones, de lo que sienten y de sus verdades. Y a veces es juego también, como en la escena de la Huerta.

3. ¿Has querido recrear una época histórica y lugares concretos a través de la escenografía o más bien ha seguido un proceso de abstracción y simbolismo?

Hemos querido respetar la época histórica, pero sin pretender un historicismo; se ha buscado un poco la transición hacia el momento que va a venir, igual que pasa en el vestuario de los personajes, especialmente con la casaca del Don Gil/Doña Juana, precisamente la que lleva la voz cantante en la acción, y la más avanzada. Hay por tanto concesiones, buscando siempre lo evocador, lo figurativo. La embocadura del escenario, como sabes, es ya el marco de un cuadro; la madera en bruto está presente en ese voladizo o ménsula tan importante para los personajes, y además, la escenografía está enmarcada sucesivamente por tres molduras. No es un proyecto abstracto evidentemente, pero para mí tampoco es preciosista o recargado con adornos inútiles, entre otras cosas porque el mundo del mueble de esa época, de la pintura y sus molduras, puede permitirse ser bastante neutro, dado que sus elementos tienen mucha fuerza por sí mismos. Además, la escenografía no debe ser un impedimento para el resto de los elementos del montaje, que es un trabajo de equipo; creo que la tendencia debe ser el ir a lo fundamental, no hacer una propuesta decorativa para que se luzca sólo la escenografía.

4. ¿Qué referencias plásticas has utilizado?

Fundamentalmente referencias pictóricas del siglo XVII. Por ejemplo, para las molduras se ha hecho un estudio de los marcos

que acompañaban a la pintura de esa época, a través de las piezas conservadas en el Museo del Prado, la colección Juan Abelló, el Archivo Histórico, la Biblioteca Nacional, el Museo Municipal de Madrid...

5. ¿Cómo has integrado la escenografía con la iluminación?

Todo está bastante entonado, utilizando los colores madera, el negro y el oro, que son los que dominaban en el mobiliario de la época. Lo he medido y matizado mucho, por ejemplo el oro, para que al iluminar una escena de repente toda la atención no se vaya a un dorado, quitándole protagonismo a otros elementos. He ido siempre a oscurecer, para que sea la luz la que pueda sacar, si se necesita, la textura, el broquelado o el dorado, porque creo que es la luz la que tiene que jugar con esas cosas, y no la escenografía la que la esté condicionando. Todo está pensado para que la luz aproveche lo que hay, resalte o tape, pero que no haya una imposición por parte de la escenografía que condicione el trabajo de la iluminación.

6. ¿Poner en escena a los clásicos es para ti un proyecto provocador, innovador, respetuoso, o que incluye un poco de todo?

Poner en escena a los clásicos tiene sentido para mí porque de lo que hablan sigue estando completamente vigente, y más que una propuesta provocadora creo que es una propuesta permanente, por la misma razón. Sus temas, sus valores permanecen a lo largo de la historia, igual que ocurre con los trágicos griegos. Están hablando del interior del ser humano que es siempre el mismo.



7. ¿Qué te ha parecido lo más complicado y lo más gratificante de este montaje de *Don Gil*?

Pues, por una parte, a mí me encanta el trabajo de campo, investigar; es una maravilla. Es lo bonito de este trabajo, que en cada proyecto diferente que surge hay que estudiar la época, la sociedad, la estética de ese momento... para mí eso es precioso. Creo que lo más bonito de trabajar un texto es el estudio que tienes que hacer del momento histórico en que se escribió la obra, en el que, en esta ocasión, se ubica también a los personajes y a la trama de la función.

Por supuesto hay un reto, que es el espacio con unas medidas determinadas, con tres reducciones para gira, como sucede en este caso: ahí el equipo de la oficina técnica tiene un valor fundamental, porque ellos controlan cada una de las plazas a las que va a ir el montaje de *Don Gil de las calzas verdes*. Es la gran ayuda que supone un trabajo en equipo, que me parece fundamental.

8. Y por último, ¿qué crees que puede contar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestros espectadores más jóvenes?

Yo espero que esta función vaya a entretener a todos, porque es una comedia muy divertida; pero además va a interesar, porque lo que le pasa a Doña Juana, que es una mujer muy fuerte, está muy presente en el mundo de hoy. Creo que la gente joven se puede sentir identificada con el personaje, porque a pesar de todos los logros de la mujer, queda mucho por hacer todavía, y el texto contiene un punto de vista moderno en cuanto a la libertad de la protagonista y su capacidad de enamorarse que no tiene nada que ver con el patrón romántico.

Además se reivindican unos valores que no se pueden perder, como es la lealtad, el compromiso, el ser sinceros con nosotros mismos y con los demás; y que respetemos y escuchemos a los otros, algo que hoy en día se echa muy en falta. **M.Z.**

Entrevista a Lorenzo Caprile,

figurinista de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina.

Ha estudiado diseño de moda en Florencia y Nueva York y ha colaborado como ilustrador de las revistas *Elle España* y *Joyce España*. Inició su actividad laboral en Italia, realizando catálogos y colaborando con varias firmas comerciales en departamentos de creación. Con Lancetti participó en la investigación, creación, diseño e ilustración de colecciones de alta costura y en el *prêt à porter* y en los accesorios de la firma. Posteriormente, con el Gruppo Finanziario Tessile de Turín colaboró en el diseño de las colecciones, y en la supervisión y coordinación de desfiles y de procesos de diseño e industrialización del producto. En España ha realizado colecciones textiles para firmas comerciales, y también ha diseñado colecciones *prêt à porter* de trajes de novia para Rosa Clará y Pronovias.

Ha sido el diseñador y creador del traje de novia de la infanta Doña Cristina, así como de sus damas y pajes, de los trajes de presentación de la Princesa de Asturias y de los trajes de damas y pajes para la boda de los Príncipes de Asturias. Ha realizado trajes goyescos para toreros y ha colaborado en el diseño de vestuario laboral.

Ha realizado los figurines de la película *La dama boba*, de Lope Vega, dirigida por Manuel Iborra, trabajo por el que obtuvo el premio Biznagra de Plata al mejor vestuario en la última edición del Festival de Cine de Málaga. Es autor del libro *Vamos de Boda*, de Planeta y en 2004 obtuvo el premio T, al mejor diseñador español del año concedido por la revista *Telva*.

1. Lorenzo, es la primera vez que trabajas en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Cómo ha surgido esta propuesta para hacer los figurines de *Don Gil de las calzas verdes*?

Pues surgió de una manera muy casual. Yo tenía muchas ganas de trabajar en el Clásico, porque quería meterme en el mundo del vestuario teatral, sobre todo del vestuario de época. En 2004 la boda real me dio mucha popularidad, y algunos conocidos que tengo en común con Eduardo Vasco me empezaron a hablar muy bien de él. Que era un chico joven, con muy buenas ideas, que nos íbamos a llevar muy bien, que estaba haciendo cosas muy interesantes en la CNTC... Entonces, le escribí una carta que le debí hacer gracia, y me llamó.

Yo creo que desde el primer momento hubo mucha sintonía entre nosotros, y en un momento dado me propuso hacer *Amar después de la muerte*; le dije que no podía compaginar ese trabajo con lo que entonces tenía entre manos, los figurines de mi primer vestuario para una película, que también ha sido un texto del Siglo de Oro, *La dama boba*. Cuando terminé el rodaje de la película volvimos a hablar, y entonces surgió *Don Gil de las calzas verdes*, que ha sido la primera vez que he hecho un vestuario completo para teatro; aquí he puesto todo lo que sabía y todos los trucos que había ido aprendiendo además, gracias a vuestra sastre, super Adeli, la llamo yo.



Eduardo me dio muchísima confianza porque la intuición entre nosotros había funcionado plenamente. Me dio algunas pinceladas acerca de lo que quería, especialmente sobre los figurines femeninos. Él quería mujeres muy sensuales, y para ello tuvimos que adelantar unos años el vestuario, situándolo más bien a finales del XVII en la época de Carlos II. Es un momento para la historia de la indumentaria española muy peculiar y estimulante, porque están llegando ya las modas de Francia y en ese momento los trajes femeninos son muy atractivos, y llevan escotes grandes enseñando los hombros. Mucha gente cree que esto es algo muy moderno, que me lo he inventado y no pertenece a esa época, pero no es verdad, y ahí están todos los retratos del XVII para demostrarlo; pero es un momento que no se conoce bien, y en general la idea del vestuario de entonces se identifica más con lo que aparece en los cuadros de Pantoja de la Cruz o las *Meninas* de Velázquez, trajes que naturalmente conviven con las nuevas corrientes. Así que pensé que, si Don Gil venía de Valladolid dispuesto a *romper* en la capital, a llevarse a todas las mujeres de calle, pues había que vestirlo como si fuera un *fashion victim* de la época, vestirlo a la francesa. Se lo propuse a Eduardo, y le gustó mucho. Por otro lado, a la hora de hacer el vestuario he tenido muy en cuenta el físico de los actores y su personalidad, el *traje a medida*,

que es algo que me da mi experiencia en el taller, y me entrevisté con todos ellos.

2. ¿Cuál crees que es el cometido del figurinista dentro del equipo artístico que rodea un montaje teatral?

Me gusta que utilices la palabra equipo porque uno de los motivos por los que yo he querido meterme en esta aventura es justamente para trabajar en equipo. En mi taller estoy muy solo, es decir: están conmigo mis colaboradores, mis oficiales, mis cortadoras, pero no deja de ser una relación piramidal. En cambio aquí, como figurinista me considero una herramienta más dentro del engranaje que es la obra teatral; proporciono al director los elementos necesarios para que él ponga en pie el montaje que tiene en la cabeza, porque es él quien lidera el proyecto. Con lo cual creo que el vestuario es muy importante, pero no más ni menos que el resto de las piezas de la maquinaria artística, y es el todo lo que tiene sentido, la actuación de los actores junto a la escenografía, la iluminación y el vestuario.

3. ¿Qué claves has empleado para el montaje y qué coordenadas históricas o plásticas has tenido en mente?

Desde luego en ningún momento he pretendido tener una estricta rigurosidad histórica o arqueológica; he utilizado muchísima fantasía, porque se trata de una comedia muy divertida y tampoco era ésa la intención de

Eduardo, aunque sí dar una coherencia y conseguir un ambiente que el público pudiera identificar con el Siglo de Oro. He usado y abusado del color intentando caracterizar algún personaje, por ejemplo, el de doña Inés a través del color rojo, porque además de mi propia idea, cuando tuve la entrevista con Pepa Pedroche ella me dijo que se imaginaba su personaje en colores muy rojos, muy cálidos, muy apasionados. Un color que, además ya por sí mismo indica riqueza, porque era el tinte más difícil de conseguir. Luego, el personaje de Montse Díez, Doña Juana/Don Gil, tanto cuando va de hombre como cuando va de mujer, lo centré más en la gama de los verdes, y así, todos los trajes de Montse son en distintos tonos, en distintas texturas, pero siempre verdes, incluso el de Doña Elvira, para marcar esa diferencia e identificar un poco el personaje.

Para Doña Clara, Ione Irazábal, hemos utilizado el color azul, por el que ella se inclinaba también, pero en un tono que enseña nos demuestra que es una mujer muy rica, y hemos usado otro tono verde azulado un poco eléctrico, cuando se viste de hombre, para marcar una cierta extravagancia del personaje.

Con el vestuario de los dos padres he intentado ser lo más fiel posible a lo que era el traje a la española del siglo XVII, con la valona montada sobre la golilla. Aquí nos hemos permitido una pequeña licencia porque la valona no es blanca, es negra, pero los trajes son negros como Eduardo quería, para recalcar la imagen de seriedad que esos personajes tienen que tener en el teatro del Siglo de Oro; representan la autoridad. Quizá es un poco más a la moda

del siglo XVI el de Don Diego, que viene de fuera de Madrid y se ha quedado en el siglo pasado, con ese sombrero a lo Felipe II...

Don Juan, como está tanto tiempo en escena con Doña Inés, viste de rojo como ella, más por una significación del personaje dentro de la pareja, porque no creo que en ese momento ningún hombre se vistiera de ese color en España. La primera aparición de los dos vestidos de rojo es muy sorprendente, muy espectacular, y al ser rojo su traje, me daba pie para exagerar el rasgo grotesco, un poco fanfarrón del personaje... Yo me lo imaginaba como un nuevo rico, con cochazo, fanfarrón, vestido de Dolce & Gabbana, muy estridente para demostrar que tiene mucho dinero y sin embargo, luego es muy paleta.

5. Las telas son preciosas, Lorenzo. ¿Qué tipo de materiales has utilizado? ¿Les has dado algún sentido o los has elegido por estética?

Con los materiales soy muy instintivo, Mar. Para mí el figurín es un punto de partida, pero luego, cuando estoy creando un traje es realmente cuando elijo la tela. Algunas ya las tenía en el taller porque siempre que voy de viaje o viene algún proveedor, o bien si veo algo que me gusta y me lo puedo permitir, lo compro. Además, me encanta ir por ahí de mercadillos y al rastro. Este montaje de *Don Gil* me sirvió de excusa perfecta para salir a la aventura, y rebuscar en las tiendas que hay en el centro de Madrid que tienen de todo, e ir encontrando telas que, a su vez, me iban sugiriendo ideas. Más que ser fiel a los tejidos que pudiera haber en esa época, he intentado ser fiel a la idea que puede tener el espectador. He utilizado

sobre todo tejidos con textura, bien enseñado por Ivonne Blake, que es un poco mi hada madrina en toda esta aventura del vestuario, porque los tejidos con textura reflejan muy bien la luz, creando efectos de luz y sombra muy precisos. Al buscar tejidos con textura, enseguida caes en los brocados y en los damascos, que además, era lo que se utilizaba en esa época. El vestuario está hecho en fibras naturales, excepto el traje de Don Pedro, para el que utilizamos una especie de skay que queda precioso, porque de lejos, depende de cómo le de la luz, parece piel repujada. Las faldas de Doña Inés y de Doña Juana vestida de mujer en verde brillante son sedas, y en cuanto a su confección, están resueltas de forma distinta. Primero armé todas las faldas con una profusión de enaguas para darles volumen, y eso a Montse, que lleva muy poco en escena el traje femenino, le ha servido; pero a Pepa e Ione no, porque se mueven mucho más, especialmente al bailar en la escena de la Huerta. Les resultaba incomodísimo. Así que, siguiendo las indicaciones de Adeli, las desmontamos, separando tontillo o guardainfante, enaguas y falda, y les ha funcionado mucho mejor.

6. ¿Qué te ha resultado más difícil y más gratificante de este montaje?

Lo más difícil y lo más gratificante ha sido lo mismo, el vestuario masculino, porque no estoy acostumbrado a vestir hombres.

Me siento muy satisfecho del resultado final, y especialmente orgulloso del traje de Toni Misó, que tanto vestido de rojo como de verde está muy cómico, muy gracioso. También estoy muy contento del traje de Caramanchel, y para mí ha sido una gran satisfacción que se sienta cómodo en ese vestido de criado supersticioso, de pueblo, mercenario, que ha pasado por toda esa ristra de amos. Se ve que ha ido heredando o robando prendas de uno y de otro; por ejemplo los calzones han conocido un pasado más glorioso, y la ropilla de piel está muy, pero que muy gastada. Y también estoy muy satisfecho del casacón verde de Don Gil, por supuesto, con el que hemos sido muy escrupulosos en el patrón; además, los actores me han dicho que se sienten más identificados con el personaje gracias al vestuario.

7. Por último, ¿qué te parece que este montaje le puede decir al espectador y concretamente a nuestro público más joven?

Creo que se van a divertir mucho. Hay que quitarse ese prejuicio de que el teatro clásico es un rollo, un ladrillo. Éste es un montaje muy fresco, muy llamativo, muy vital, con mucho ritmo y sobre todo muy gracioso. Aparte de que el texto es gracioso, los actores son buenísimos, y se emplean a fondo para sacarle todos los recursos cómicos. Yo pienso que el público más joven se va a reír muchísimo. **M.Z.**

Entrevista a Alicia Lázaro

dirección musical, composición y arreglos



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 los montajes *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, y en *Sainetes*, de Ramón de la Cruz. En esta ocasión colabora con la Compañía en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

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 Epòque. 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 Católica, celebrados en Segovia; en España ha trabajado también con la compañía Espagnoletta y con la CNTC ha colaborado en el montaje de *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, y ahora en *Don Gil de las calzas verdes*.

1. Alicia, ¿cuál ha sido la forma concreta de aproximarte a este texto de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, desde tu campo, el mundo de la música?

Yo creo que lo he hecho de dos maneras diferentes. Por un lado, había que hacerlo muy rápido, dar en la diana enseguida, y eso me ha obligado a depurar mucho. Por otro lado, también era un elenco con el que yo no había trabajado antes, y que nunca habían cantado y bailado; así que hemos intentado ser muy realistas, y conseguir los mejores resultados en el menor tiempo posible con los medios de los que disponíamos. Pero *Don Gil* es una obra muy interesante desde el punto de vista



y a Lieven Baert, *coreógrafo de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina*

musical, tiene escenas que realmente son cantadas y bailadas, como la escena de la Huerta, así que también ha habido que hacer un trabajo de aproximación a esa música. En concreto, una de las canciones que cantan en el Prado, *El Alamico*, es un trasunto de una canción de Lope que se llama *Mañanicas floridas*, que aparece en *El acero de Madrid*, y una de las canciones más famosas del siglo XVII, que tiene otra versión a lo divino, en romances y letras a tres voces, recogida en un manuscrito maravilloso de la Biblioteca Nacional, que es donde están las cosas grandes que nos han quedado del siglo XVII. Creo que con esta canción Tirso ha hecho una referencia a su admirado Lope, y ha sido relativamente fácil encontrar la fuente.

Después viene la parte práctica de la que siempre hablamos. Cuando estas canciones se gestaron, es decir, cuando Lope le pedía música para su teatro a su amigo Juan Blas de Castro, que era un maravilloso cantante y músico de la Capilla Real, ellos contaban con contratenores excelentes y los mejores medios, así que no reparaban en incluir grandes dificultades vocales en la música que componían, y se aproximaban a ella de una manera muy diferente a ésta en la que nosotros intentamos hacerlo ahora. Si una composición tiene una glosa muy difícil, hay que simplificar y hacer las cosas de otra manera para que, sin pretender imposibles, no perdamos expresión y nos quedemos con la esencia

de la canción; precisamente éste es uno de los trabajos más interesantes que estoy haciendo ahora con la Compañía y para mí misma. La única forma de que encaje esta música es que sea un poco un traje a medida; así que trabajamos en función de los actores que tenemos, contando con dos sopranos, dos tenores, tres barítonos y otros actores más que cantan en la medida de sus posibilidades. Todo esto hay que armarlo en poco tiempo y conseguir que el resultado subraye y se conjugue con la comedia urbana que es *Don Gil de las calzas verdes*.

2. Y ¿qué tipo de música te ha parecido más apropiada para este montaje?

Además de las canciones que vienen ya determinadas, tenemos también la música instrumental que acompaña la acción, siempre en directo. En esta ocasión hemos escogido el arpa como instrumento, porque era el obligado del teatro del siglo XVII; los grandes autores que componían música para los teatros lo hacían para el arpa, y algunos de ellos incluso eran arpistas, como por ejemplo Juan Hidalgo, el grandísimo músico de Calderón. El arpa, por otro lado, es un instrumento muy sugerente, que te da muchas posibilidades para jugar con él en el escenario, y tiene una presencia muy hermosa, muy elegante. Puede ser muy suave, no incordiar, no imponerse, y otras veces ser incisivo y punzante cuando quiere subrayar algo; tiene mucha vibración y eso lo hace muy

especial. Eduardo me insistió mucho en que *Don Gil* era una comedia urbana madrileña, que las gentes que aparecen eran de Madrid, de ciudad, y que en ningún momento el montaje iba a tener aire campestre. Tenía que notarse la elegancia urbana, y creo que eso el arpa lo da con mucha facilidad, porque es un instrumento de ciudad, casi hasta palaciego.

La música que hemos tomado para este acompañamiento instrumental es toda del XVII, escogida de los dos tratados de arpa fundamentales que hay, uno el de Lucas Ruiz de Ribayaz, un libro muy interesante que incluye colecciones de danza, y otro,

el de Diego Fernández de Huete; ambos constituyen un compendio de la música de baile y teatro de la época, y contienen los canarios, las españoletas, las gallardas... escritas específicamente para arpa, con mil variaciones. La ventaja que tiene este tipo de piezas, además de su belleza, es que también son muy útiles teatralmente hablando, porque son como pequeñas células de compases que se pueden glosar, cambiar, pegar, cortar y utilizar muy fácilmente, y eso da mucha variedad. Hay una pavana de Ruiz de Ribayaz preciosísima, con su glosa, que acompaña la escena de seducción de Don Gil a Doña Clara.



3. Alicia, ¿cómo ha sido el trabajo con los actores?

Sobre todo se ha pretendido afrontar el trabajo con naturalidad, para que cantar una canción no sea un trauma, sino una cosa agradable que se hace habitualmente y que se añade a los recursos propios del actor.

4. Lieven, la danza tiene una relevancia especial en este montaje de *Don Gil de las calzas verdes*. Por favor, cuéntanos cómo ha sido tu trabajo en este montaje.

Como dice Alicia, tenemos dada una música que es muy famosa a finales del siglo XVI y principios del XVII, así que con ella hemos hecho cuatro coreografías originales de ese momento; hay una española, una contradanza... Los pasos son bastante complicados y ha habido que buscar una solución para simplificarlos sin perder la esencia del baile, y sin que pareciera sólo un baile histórico, sino un elemento más dentro del montaje. En la profesión de actor es necesario tener una voz para cantar o para mantener una música, y también poder bailar, dar expresión al cuerpo; sobre todo esto, tan complejo, hemos tenido que ir trabajando. La expresión en las artes escénicas es lo más importante, y expresión no es sólo la palabra; es la cara, el cuerpo, la forma de gesticular y la manera de moverse, y controlar artísticamente todo esto supone mucho trabajo.

Hemos tenido un pequeño problema con los trajes, porque las telas son muy pesadas, las mujeres llevan corsé y por lo tanto ha habido que trabajar mucho para que sus movimientos resultaran naturales con este condicionante.

5. Lieven ¿cómo ha sido el trabajo con los actores?

Al principio los actores tenían un poco de miedo a hacer cosas nuevas, a romper el muro. Nunca habían cantado y bailado y como ha dicho Alicia, teníamos poco tiempo para dar en la diana con los bailes adecuados para la obra; sin embargo ellos tienen una gran mentalidad de Compañía, y enseguida se fueron superando las dificultades iniciales.

6. Finalmente y para los dos, ¿qué creéis que le puede decir este montaje al público, especialmente a nuestros espectadores más jóvenes?

Alicia. Yo creo que les va a llegar que es una comedia muy fresca, de enredo, casi un vodevil. Posiblemente hay cosas que a la gente joven le van a extrañar, y quizá le va a costar un poco entrar en el texto, pero el juego de enredo se entiende perfectamente y está muy rápidamente explicitado desde el traje hasta la escenografía. También hay un punto de interés en ver cómo era el juego de seducción y enredo en aquella época.

Lieven. Me parece que también es muy interesante el tratamiento que Tirso hace de la mujer, auténtico motor de la acción en esta comedia. Que las mujeres tengan un carácter tan fuerte, que sean ellas las que tomen las decisiones es algo muy moderno...

Alicia. Sí, eso puede ser también un mensaje para los chavales, el que siempre hay, o puede haber, un espacio de libertad personal, aún en ambientes tan supuestamente estrechos y constreñidos como era el ambiente social y moral del XVII. **M.Z.**

Entrevista a Miguel Ángel Camacho, *iluminador de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina*

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*, *Viaje del Parnaso* y *Tragicomedia de Don Duardos*. 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 y en 2006 el premio Max por la iluminación de *Viaje del Parnaso*.

1. Miguel Ángel, cuéntenos 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 de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, 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.

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 de *Don Gil de las calzas verdes*? ¿Cómo son el color y la temperatura de la luz, y cómo evolucionan con la acción? ¿Cómo cuentas el espacio interior y exterior y el paso del tiempo?

En *Don Gil* no hay ningún tipo de dramaturgia inicialmente, sino que simplemente se toma **la luz como concepto físico** para iluminar una suerte de realismo extraño. Si la escena sucede en interiores, la iluminación es cálida y se utilizan colores como el ámbar; si es en exteriores se utilizan colores fríos, azul verdoso, a veces mezclados con un poquito de luz cálida. Cuando es de noche el color es azul. También hay algunos tonos particulares, correspondientes a determinados efectos, como sucede en la Huerta o en la escena ante la fachada de casa de Don Pedro. Para el resto de escenas, los efectos de pura luz son de ambiente, para potenciar por supuesto las pinturas en las que consiste la escenografía, los cuadros y los espacios. Una variación discreta pero interesante que hay es que la luz sobre el

cuadro de Tirso de Molina va cambiando muy lentamente, yendo poco a poco hacia el color verde, idea fugaz en concordancia del título de la obra, es decir; el suyo es un cuadro que va virando su color cálido inicial a lo largo de la obra hasta llegar al verde. Muy cálido al principio, cambia a frío y del frío se convierte en un verde azulado en la última escena de la casa de Don Pedro.

4. ¿Qué soluciones has pensado para potenciar, como dices, la escenografía de *Don Gil*?

La fachada de la casa de Don Pedro tenía, para mí, un problema. Como está pintada con un sistema totalmente digital se ve muy plana, y entonces ha habido que darle relieve. Lo he intentado hacer por medio de colores cálidos, como si fueran ventanas que de repente diesen calor, ventanas que tienen vida por detrás, porque ahí es donde los personajes viven. Cuando se asoman hay un ambiente cálido, como si hubiera una luz desde dentro, y es mentira porque la luz viene desde fuera.

Otra escena significativa es la del cuadro en movimiento, narrando el recorrido de los personajes, **el sinfín** que le llamamos nosotros, porque son varias pinturas enlazadas. Íbamos a hacer que cada fondo tuviera un contenido de luz diferente, marcando el recorrido de los personajes de una calle a otra, como indica el sinfín. Pero iba a ser demasiada repetición,

demasiada memoria de luz para una escena que no tiene mucha duración, así que propusimos una iluminación fija, como si dieran un paseo y llegaran a una casa con una luz inmóvil, estándar, de tarde casi anochecer; es muy cálida y tiene un componente de contraluz de color azul, para subrayar el momento del día. Y además hay un efecto adicional: el sinfín sube, y hay un contraluz en azul en la ménsula para Caramanchel y su pequeño aparte; al subir el cuadro va tapando la luz del contra tan azul, sugiriendo ya la noche, y deja oscura la escena. Cuando el sinfín supera el foco, vuelve a entrar la luz, porque el foco no se ha apagado, sino que el cuadro ha hecho de sombra, tapándola como un obstáculo, haciendo un barrido.

Por otro lado, en un momento determinado pensé en iluminar los cuadros como si cada escena fuera un museo, pero deseché la idea por una cuestión de puesta en escena: los cuadros iban a resultar de alguna manera demasiado iluminados. Y en cuanto a **la ménsula** tiene un sentido de isla, una isla dentro de lo que es el espacio total. Queda separada. Para conseguirlo hay momentos en que hemos potenciado muchísimo la luz, sobre todo cuando hay monólogos extensos, como ocurre en la huerta del Manzanares; hay un momento en el que están allí todos los personajes, y se sientan como a orillas del propio río. La escena es un exterior, un ambiente cálido como un pequeño atardecer, no una luz de mediodía; cuando se van a la ménsula es como si salieran de la orilla del Manzanares, y la luz pasa a ser más fría, con unos componentes azul verdoso. De cualquier manera, no hay que olvidar que

la función en general tiene mucha luz, porque es una comedia y hay que potenciar las caras. En este caso **el suelo** es perfecto para iluminar en cuanto al color, porque son tonos maravillosos color madera, y todo lo que sea madera, mientras no sea muy clara, es perfecto. Con un suelo oscuro la reflexión de la luz es menor, con lo cual hay más nivel de luz, pero cuando trabajas con una escenografía clara el propio suelo le quita saturación a los colores y transforma la iluminación, la rebaja, y hay un brillo enorme porque hay mucha reflexión. Yo prefiero siempre suelos matizados pero no negros.

5. ¿Ha supuesto la escenografía de *Don Gil* alguna dificultad técnica especial?

La parte técnica ha sido bastante complicada, y diferente en Almagro, en el Hospital de San Juan y en Madrid, en el estreno en el teatro Pavón. En Almagro el teatro no tiene peine, con lo cual **los trastos***, que son muy pesados, (a veces hasta de quinientos kilos, como la fachada de la casa de don Pedro), tienen que discurrir sobre rieles colgados, desplazándose de izquierda o derecha al centro del escenario, lo que se llama a la americana. En el Pavón bajan desde arriba, y en ambos casos creo que éste es uno de los espectáculos de la Compañía que han necesitado más espacio de escenario, porque se utiliza todo lo que es la boca, de proscenio a proscenio, y hasta el fondo; sólo queda al final un pasillito por el que circulan los actores. Incluso hemos levantado el suelo del escenario diecinueve centímetros para hacer el escalón de la ménsula, que avanza hacia el público... **M.Z.**



Entrevista a Vicente Fuentes,

asesor de verso de Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina

En 1975, al terminar los estudios de interpretación en la RESAD, es becado por la Fundación Juan March para ampliar sus conocimientos teatrales en Londres. Investiga la voz y la palabra con Cicely Berry (Royal Shakespeare Company), Guy Cornut y Roy Hart, cuyas teorías ha desarrollado en las producciones más importantes del Roy Hart Theatre, del que es miembro fundador. En París participa en varios seminarios con Peter Brook y Jerzy Grotowski. En 1990 regresa al quehacer teatral español. Es profesor de Voz y Lenguaje en la RESAD de Madrid, y parte de su actividad teatral está ligada al Teatro de La Abadía. Ha impartido cursos en diferentes universidades europeas y festivales de teatro como Avignon, Edimburgo, Almagro y Bogotá.

Ha colaborado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en varios montajes, como *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, dirigido por Miguel Narros, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, dirigido por José Luis Alonso de Santos, o *La serrana de la Vera*, dirigido por María Ruiz.

1. Vicente, ¿cómo ha sido el punto de partida de tu trabajo para *Don Gil de las calzas verdes*?

Eduardo me llamó para que le ayudara con el verso en este montaje, y en ese momento yo estaba con el proyecto de la Compañía Joven y seguía con el laboratorio.

Como es una compañía que ya ha trabajado el verso y todas sus estructuras en otras funciones, pudieron empezar los ensayos de la puesta en escena mientras yo iba observando todo el proceso, e iba tomando notas sobre los actores, para después trabajar con ellos sobre aquellos aspectos que consideraba necesarios.

Les dije que no se preocuparan por una sinalefa o por un hiato, que se sintieran libres y que fueran a las acciones, que buscaran el gozo del texto, sabiendo que ellos venían de un montaje muy difícil, con un texto muy complejo, como era *Amar después de la muerte*. Le dije a Eduardo que los actores ya sabían conducir, que ahora íbamos a *dejarlos circular*, valga el símil, que buscaran libertad y pudieran romper una sinalefa, un hiato o una pausa versal si es necesario, si la acción lo pide; vamos a jugar, a circular y a crear un poco de caos poético. Al afrontar un texto como *Don Gil*, que es una comedia con una relojería perfecta, lo que yo les pedía es que ellos se sintieran con esa libertad de poder abordar el texto sin un corsé perfectivo. Eso no quiere decir que yo no les vaya guiando, o recordando “Mira, puedes hacer esta pausa versal o esta sinalefa, porque es mejor”, de hecho ellos son bastante fieles a la partitura; pero me interesaba más el cómo, que es la parte del actor, la acción, y que lo resolvieran todo en el ritmo que ha planteado Eduardo.



2. ¿Cómo te has sentido dentro del equipo artístico?

Yo me he sentido muy cómodo, como siempre. Porque si bien yo tengo el conocimiento, la experiencia como profesor de verso en la RESAD, siempre parto de la base de que quiero dejarme sorprender por el actor y su manera de hacer. Y siempre hay un diálogo, porque hay distintas formas de decir un verso, maneras muy personalizadas y necesarias, pero que tienen que estar conjuntadas en la sintonía que es la obra.

3. ¿Qué diferencias encuentras, después de trabajar con tantos textos del Siglo de Oro, entre el verso de Tirso de Molina y, por ejemplo el de Calderón o Lope?

Yo encontré, y se lo dije a Eduardo, que si bien la Compañía ha llegado a una forma de decir el verso, a veces, sin querer, hay un cierto énfasis en ello, a veces muy sentencioso; algo que posiblemente nos ocurre a todos nosotros cuando nos enfrentamos a un texto con una convención tan fuerte como en el caso de Calderón, Lope o Tirso. Así que lo que yo he querido es crear un equilibrio entre lo que es el diálogo coloquial, lo que es el habla, recuperando su energía, y la dificultad que entraña una estructura, una comunicación con un vehículo tan complicado y hermoso como es el verso. Hemos intentado no ponernos sentenciosos o enfáticos porque hemos creído que abordar este texto conlleva cierta serenidad.

4. ¿Qué tiene de específico este texto de Tirso en cuanto al verso? Sus estrofas, sus figuras...

Lo más específico de la obra es su alto porcentaje de quintillas y redondillas, lo cual entraña una gran dificultad, porque la redondilla tiene una rima que puede resultar muy ripiosa y llegar a veces al sonsonete, y es difícil hacer el corte versal sin parar la continuidad del sentido. Cuando la redondilla está dialogada con otro personaje es menos obvio, pero cuando el autor escribe una tirada de versos para un solo personaje hay que hacer mucho hincapié en eso, y encontrar las acciones precisas que le hagan decir esas palabras.

Esto ha sido, quizá, lo más particular del texto, porque no hay sonetos y sólo tres octavas reales, interpretadas por Miguel Cubero casi al final. No olvidemos que seguramente no sería por casualidad el que Calderón se fuera desprendiendo de las redondillas, de las silvas y de las décimas, y acabara por escribir su teatro con un gran porcentaje de romances; seguramente comprendió que era un vehículo más cercano al habla.

5. ¿Cuál ha sido tu método de trabajo con los actores?

He intentado conocer como trabaja cada uno, cuáles son sus *hábitos* y después trabajar individualmente con cada uno de ellos. Creo que hay que entender al actor y

cómo reacciona. Yo ya sé como actúa esta compañía, y nunca intento darles una regla general. Mi actitud es cómplice y comprensiva, de compañero; pienso que tengo que impartir mi experiencia y mis conocimientos, pero que igualmente ellos me enseñan. Yo siempre parto de esa base. Que no sientan que soy el pedagogo o el asesor que sabe y que ellos no saben, sino que me hagan partícipe de la situación, porque yo quiero aprender de su experiencia de muchos años. Sobre todo hay mucho respeto.

6. ¿Qué ha sido lo más gratificante y lo más difícil en este montaje?

Para mí lo más gratificante es reconocer que hay una compañía, que cuando hablamos ya somos cómplices, y tener la certeza de que cuando analizo una figura, los actores ya saben lo que tenemos entre manos. Y eso es debido al trabajo de repertorio y al esfuerzo de los cursos que se han hecho. Y lo más difícil, además del gran número de redondillas, ha sido olvidarme del lado pedagógico, es decir, permitir en cierto modo el caos. Poner algo de *mortalidad* y bajar a tierra, para permitir más y mejor que el público se identifique con algo que

les pertenece, con esa energía que está ahí, con esos personajes que son mortales pero al mismo tiempo se expresan en una estructura maravillosa que es la magia, el artificio del verso.

7. Por último, ¿qué crees tú que *Don Gil* puede decirle a la gente joven?

Cuando yo abordé esta obra no me preocupé por los versos, como ya te he dicho. Sabía que la compañía conoce la estructura, y con esa base, yo podía llegar a una nueva energía, contagiando esa estructura por la sensibilidad de los actores. Sabiendo que es una comedia y que está todo muy medido y que discurre a una velocidad fuera de lo común, y conociendo que *Don Gil* es una de las obras más representativas del repertorio de Tirso, quiero que los jóvenes entiendan que la energía que desprenden los actores es una energía de hoy, si bien el texto es del siglo XVII; y que se identifiquen con lo que está pasando, con el juego, que creo que es uno de los legados más importantes de nuestro Barroco, el juego que *Don Gil* tiene. Yo creo que eso el público joven lo comprenderá porque siempre hay una necesidad de juego en todos nosotros. **M.Z.**



***Don Gil de las calzas verdes,* propuesta de actividades en clase**



Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Don Gil de las calzas verdes* y el texto de la versión del espectáculo, 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 *Don Gil* y las ideas más importantes que se plantean.

La métrica en esta obra es muy variada. Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa Tirso.

¿Se respetan en la obra las reglas de lugar, tiempo y acción? Razonar la respuesta.

Al igual que otras comedias de Tirso de Molina (*La celosa de sí misma...*), el autor recrea en *Don Gil* el Madrid de su época, reciente capital de la Corte. Sus personajes se mueven por los lugares más frecuentados del momento, el Paseo el Prado, el Puente de Segovia, la Plaza Mayor... Con la ayuda del Plano de Wit, presente en las escenas finales del montaje, se hará un recorrido por los lugares que aparecen en la obra.

Se leerá en clase la entrevista al director de escena. Los alumnos harán una valoración

crítica del concepto que Eduardo Vasco tiene del montaje, contrastándolo con el suyo propio. ¿Piensan los alumnos que el director ha conseguido los objetivos que se había planteado?

Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizarla en sus diversos aspectos. 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, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el salón de un palacio, una calle... o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Don Gil*? ¿Por qué están tan presentes aquí los cuadros con retratos de personajes?

A través de las fotos podemos fijarnos o recordar el vestuario. ¿Sirve para reflejar la clase social de los personajes? ¿El figurinista ha utilizado el color o las telas con algún significado?

En esta función es muy importante la música y también la danza. ¿Qué utilidad dramática creen que tienen estos recursos? ¿Les parece positiva la inclusión de música en directo dentro de los espectáculos? ¿Por qué la elección del arpa, y qué piensan que aporta a *Don Gil*?

¿Les resultan interesantes los personajes femeninos, como Doña Clara, Doña Inés y especialmente Doña Juana, que es el auténtico motor de la comedia? ¿Qué piensan de sus tretas?

Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Tirso de Molina como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace.

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

Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta al ir a ver una función teatral? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren?

Bibliografía

ARELLANO, I. et al. (eds), *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), Instituto de estudios Tirsonianos, Madrid-Pamplona, 1998.

Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina, Instituto de Estudios Tirsonianos, Madrid-Pamplona, 2001.

AUBRUN, CH. V., *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968.

BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1961.

BROWN, J. Y ELLIOTT, J., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2003.

DELEITO Y PIÑUELA, J., *También se divierte el pueblo, Espasa Calpe*, Madrid, 1954.

La mujer, la casa y la moda, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

Diálogos de las comedias (ANÓNIMO), ed. L. Vázquez, 171, 1990, pp. 5-106.

DÍEZ BORQUE, J. M., *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Ediciones de Serbal, Barcelona, 1990.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Universal, Madrid, 1980.

FERNÁNDEZ, X. A., *Las comedias de Tirso de Molina, Estudios y métodos de la crítica textual*, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 1991, 3 vols.

FLORIT DURÁN, F., *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Revista Estudios, Madrid, 1986.

“Tirso de Molina y el uso teatral del refranero”, *Monteagudo*, 84, 1984, pp. 21-27.

HERRERO, M., *La vida española del siglo XVII. Las bebidas*, Sele, Madrid, 1933.

Madrid en el teatro, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1963.

Ideas de los españoles del siglo XVII, Gredos, Madrid, 1966.

HESSE, E. V., MCCRARY, W. C., “La balanza subjetiva-objetiva en el teatro de Tirso de Molina”, *Hispanófila*, 3, 1958, pp. 1-11.

LUJÁN, N., *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Planeta, Barcelona, 1989.

LY, N., “Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*”, *Criticón*, 24, 1983, pp. 69-104.

“Don Gil” en *Le personnage en question*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1984, pp. 183-92.

MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Madrid, 1980.

MILLÉ, J., “La fecha de *Don Gil de las calzas verdes*”, *Revue Hispanique*, 68, 1926, pp. 201-06.

MORÁN, M., Y GARCÍA B. J., (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, I. Estudios Históricos, Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000.

El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo VII, II. “El plano de Teixeira: lugares, nombres y sociedad”, dibujos de Julio Vadaurre Cofre, Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2000.

MORLEY, S. G., "El uso de las combinaciones métricas de las comedias de Tirso de Molina", *Bulletin Hispanique*, 16, 1914, pp. 177-202.

PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.

RUANO DE LA HAZA, J. M., "Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo", en *Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Casa de Velázquez, Madrid, 5-6 de julio de 1999), I. Arellano y B. Oteiza, eds., Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid-Pamplona, 1999, pp. 143-62.

TIRSO DE MOLINA, *Cuarta Parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, María Quiñones, Madrid, 1635.

Don Gil de las calzas verdes, en *Tirso de Molina /4.17*, Biblioteca Imperial de San Petersburgo, 1636.

Don Gil de las calzas verdes, en *Comedias escogidas del Maestro Tirso*, Imprenta de M. Ortega y compañía, Madrid, 1826, tomo I.

Don Gil de las calzas verdes, en colección tirsiana de Teresa de Guzmán, 1734.

Don Gil de las calzas verdes, *Comedia sin fama del maestro Tirso de Molina*, M. de Burgos, Madrid, 1827.

Don Gil de las calzas verdes, en *Tesoro del teatro español*, ed. E. Ochoa, Baudry, París, 1838, tomo IV.

Don Gil de las calzas verdes, en *Teatro escogido de Fray G. Téllez*, ed. J. E. Hartzenbuch, Yenes, Madrid, 1839, tomo III.

Don Gil de las calzas verdes, en *Comedias escogidas...*, ed. J. E. Hartzenbuch, Rivadeneyra, (BAE, 5) Madrid, 1848.

Don Gil de las calzas verdes, ed. B. P. Bourland, Holt and Co., Nueva York, 1901.

Don Gil de las calzas verdes, ed. F. Tolsada, Ebro, Zaragoza, 1959.

Don Gil de las calzas verdes, ed. R. Doménech, Taurus, Madrid, 1969.

Don Gil de las calzas verdes, *Marta la piadosa*, ed. I. Arellano, PPU, Barcelona, 1988.

Don Gil de las calzas verdes, en *Obras completas*, ed. B. de los Ríos, Aguilar, Madrid 1947-49, 1989, 4ª ed.

Don Gil de las calzas verdes, ed. A. Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 1990.

Don Gil de las calzas verdes, ed. F. Florit Durán, Bruño, Madrid, 1996.

Don Gil de las calzas verdes, adaptación de J. M. Caballero Bonald, colección Textos de Teatro Clásico nº 14, INAEM-CNTC, Madrid, 1994.

Don Gil de las calzas verdes, versión de E. Vasco, colección Textos de Teatro Clásico nº 44, INAEM-CNTC, Madrid, 2006.

TOVAR MARTÍN, V., "«La capital» en su contexto urbano-arquitectónico", en Fernández García, A. (dir.), *Historia de Madrid. El Madrid barroco*, Complutense, Madrid, 1993.

"Arquitectura escénica del Madrid calderoniano", en García Lorenzo, L. (ed.), *Actas del II Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de la revista Segismundo (CSIC), 6, III, Madrid, 1983, pp. 1701-1714.

VÁZQUEZ, L., "Gabriel Téllez nació en 1579. Nuevos hallazgos documentales", *Estudios, Homenaje a Tirso*, 132-135, 1981, pp. 19-36.