

51

**Cuadernos
Pedagógicos**

2015

Enrique VIII y **LA CISMA DE INGLATERRA** de **Calderón de la Barca**

Versión

J. G. López Antuñano

Dirección

Ignacio García





Enrique VIII y
**LA CISMA DE
INGLATERRA**
de **Calderón de la Barca**

Versión

J. G. López Antuñano

Dirección

Ignacio García

Edición y textos **Mar Zubieta**

Febrero 2015

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 51

Primera edición febrero 2015

© De la versión J. G. López Antuñano

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Foto de cubierta y páginas 50-51

Sergio Parra

Fotos

Ceferino López

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-135-3

N.I.P.O. 035-15-025-2

Dep. Legal M-4651-2015



Enrique VIII y **LA CISMA DE INGLATERRA** de **Calderón de la Barca**

Versión
J. G. López Antuñano

Dirección
Ignacio García

Reparto por orden de intervención

El rey Enrique VIII Sergio Peris-Mencheta
Ana Bolena Mamen Camacho
Pasquín Emilio Gavira
El cardenal Volseo Joaquín Notario
Tomás Boleno Chema de Miguel
Carlos, embajador de Francia Sergio Otegui
Dionís, criado / Un capitán Pedro Almagro
La reina doña Catalina Pepa Pedroche
La infanta María Natalia Huarte
Margarita Polo María José Alfonso
Juana Semeyra Anabel Maurín
Soldado Alejandro Navamuel
Servidores de escena Antonio Albuja y Karol Wisniewski

Músicos

Flauta de pico Anna Margules / Trudy Grimbergen
Viola de gamba Calia Álvarez

Asesor de verso Vicente Fuentes
Coreografía Manuel Segovia
Selección y
adaptación musical Ignacio García
Iluminación Paco Ariza
Vestuario Pedro Moreno
Escenografía Juan Sanz y Miguel Ángel Coso

Realización de escenografía Mambo Decorados,
Sfumato, May
Realización de vestuario Sastrería Cornejo,
Salvador García Martínez, Maribel RH
Realización de utilería Miguel A. Infante, Isabel Patricio,
Asociación Triturbo
Peluca Guadalupe Montero
Muebles Hijos de Jesús Mateos
Ambientación de vestuario Pedro Moreno y María Calderón
Asesor especialista Carlos Espinar
Ayudante de escenografía Maite Onetti
Ayudante de vestuario Beatriz Robledo
Ayudante de iluminación Daniel Checa
Ayudante de dirección Amparo Pascual

Directora
Helena Pimenta

Directora adjunta
 Chusa Martín

Gerente
 Marisa Moya

Director técnico
 Fernando Ayuste

Coordinación artística
 Cris Lozoya

Director de producción
 Jesús Pérez

Asesora técnica
 Fernanda Andura

Coordinador de
 producción y difusión
 José M.ª González-Sinde

Jefa de prensa
 M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
 y actividades culturales
 Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
 Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
 José Helguera
 Ricardo Virgós

Coordinador de medios
 Javier Díez Ena

Secretario de dirección
 Juan Antonio Somoza

Administración
 Mercedes Domínguez
 Víctor Sastre
 M.ª Teresa Martín
 Carlos López

Ayudantes de producción
 Esther Frías
 Belén Pezuela
 María Torrente

Oficina técnica
 José Luis Martín
 Susana Abad
 Víctor Navarro
 Pablo J. Villalba

Maquinaria
 Daniel Suárez
 Manuel Camín
 Juan Ramón Pérez
 Brígido Cerro
 Enrique Sánchez
 Francisco M. Pozón
 Ismael Martínez
 José M.ª García
 Alberto Vicario
 Juan Fco. Guerrero
 Imanol Barrencua

Electricidad
 Manuel Luengas
 Javier Hernández
 Pablo Sesmero
 José M.ª Herrera
 Juan Carlos Pérez
 César García
 Jorge Juan Hernanz
 José Vidal
 Santiago Antón
 Tomás Pérez
 Isabel Pérez
 Alfredo Bustamante

Audiovisuales
 Ángel M. Agudo
 José Ramón Pérez
 Alberto Cano
 Ignacio Santamaría
 Neftalí Rodríguez

Utilería
 Pepe Romero
 Emilio Sánchez
 Arantza Fernández
 Pedro Acosta
 Luis Miguel Puerta
 Julio Martínez
 Paloma Moraleda

Sastrería
 Adela Velasco
 M.ª José Peña
 M.ª Dolores Arias
 Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
 Petra Domingo
 Antonio Román
 Ana M.ª Hernando

Maquillaje
 Carmen Martín
 Noelia Cortés
 Marta Somolinos

Apuntadora
 Blanca Paulino

Regiduría
 Rosa Postigo
 Dolores de la Torre
 Elena Sanz
 Javier Cabellos

Oficiales de sala
 Rosa M.ª Varanda
 Rufino Crespo

Taquillas
 Julia Vega
 Julián Cervera
 Carmen Cajigal

Conserjes
 José Luis Ahijón
 Lucía Ortega

Mantenimiento
 José Manuel Martín
 Miguel Ángel Muñoz
 Eulen

Personal de sala
 Seprosier

Recepción
 Cobra servicios auxiliares

Seguridad
 Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Calderón de la Barca	
Historia y representación de <i>La cisma de Inglaterra</i>	16
Elena Di Pinto, UCM	
El montaje producido por la CNTC. Año 2015	31
• Marco histórico	32
• Síntesis argumental de <i>Enrique VIII</i> y <i>La cisma de Inglaterra</i>	36
• Los personajes	39
• Entrevista al director de escena	52
• La versión	62
• La escenografía	68
• El vestuario	74
• La luz	80
Actividades en clase	86
Bibliografía	88

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1598		Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán.
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	Nace en Madrid, el 17 de enero.	Se publica en Madrid el <i>Romancero general</i> , en el que Lope de Vega se consagra como gran autor de romances nuevos.
1601		Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La corte se traslada a Valladolid.
1602	Su familia se va a Valladolid, siguiendo a la corte.	Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> .
1603		Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.
1604		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		Primera parte de <i>El Quijote</i> .
1606	Vuelven a Madrid, con la corte.	Regreso de la corte a Madrid. Nacen Rembrandt y Pierre Corneille. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi.

1607		Nace Francisco de Rojas Zorrilla.
1608	Ingresa en el Colegio Imperial de los Jesuitas.	Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.
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. Comienzan a construirse las Reducciones en Paraguay, misiones organizadas por los jesuitas en terrenos cedidos por la Corona para catequizar a los indígenas. Duraron hasta 1767, año en que la orden fue expulsada de España y de las colonias. <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega. Telescopio de Galileo. Kepler: <i>Astronomia Nova</i> . <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , de Lope de Vega.
1610	Muere su madre.	Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. El rey tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado en 1642. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica <i>Siderius mundi</i> . Claramonte reside en Sevilla entre 1610 y 1620, ya con compañía propia, que en 1615 pasa a ser una de las doce que tienen privilegio del rey.
1611		El censo realizado en la ciudad de Potosí (virreinato del Perú) arroja una cifra de 120.000 habitantes; era la mayor ciudad del Imperio español, por encima de Madrid y muy probablemente de Sevilla. <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> de Sebastián de Covarrubias.

1612		Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.
1613		Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. <i>Novelas Ejemplares</i> de Cervantes. Se difunden el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> de Góngora. Lope de Vega escribe <i>La dama boba</i> y probablemente <i>El perro del hortelano</i> .
1614	Inicia los cursos de Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares.	Muere El Greco. <i>El condenado por desconfiado</i> de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.
1615	Muere su padre, dejando un testamento conflictivo, en el que conmina a nuestro autor a seguir la carrera eclesiástica. Empieza a cursar Cánones y Derecho en la Universidad de Salamanca.	Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y Ocho entremeses</i> .
1616		Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> .
1618		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. Se publican <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel. Nacen Murillo y Agustín Moreto.
1620	Participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro, organizado por Lope de Vega.	Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el <i>Mayflower</i> con los puritanos que iniciarán la historia de Estados Unidos. Bacon publica el <i>Novum organum</i> . Claramonte representa <i>La infelice Dorotea</i> , que firma con su seudónimo habitual, Clarindo.

1621	Junto con sus hermanos Diego y José se ve complicado en un lance en el que resulta muerto un hombre. Entra al servicio del condestable Bernardino Fernández de Velasco.	Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria fallece y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. <i>Cigarrales de Toledo</i> de Tirso de Molina.
1622	Es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de san Isidro.	Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de san Isidro y publica <i>La juventud de San Isidro</i> y <i>La niñez de San Isidro</i> . Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
1623	Estrena en Palacio su primera comedia: <i>Amor, honor y poder</i> .	Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara.
1624	Posiblemente se alista en el ejército y viaja por Italia y Flandes.	Richelieu es nombrado primer ministro francés. Holanda se instala, tras luchar con los portugueses, en la ciudad de Bahía y otras posiciones de Brasil.
1625		Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
1626		Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora.
1627	Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> .	<i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños</i> y <i>discursos</i> de Quevedo.
1628	Se estrenan <i>El purgatorio de san Patricio</i> y <i>Hombre pobre todo es trazas</i> .	Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).

- | | | |
|------|---|---|
| 1629 | Escribe <i>El príncipe constante</i> , <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> , y se representa <i>El jardín de Falerina</i> en el Real Sitio de la Zarzuela. | |
| 1630 | Comienza una década de gran actividad dramática. | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. |
| 1631 | | Lope escribe <i>El castigo sin venganza</i> . Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. |
| 1632 | | Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i> . Nacen Spinoza y Locke. |
| 1633 | Escribe <i>Amar después de la muerte</i> o <i>El Tuzaní de la Alpujarra</i> . | |
| 1634 | Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con su obra <i>El nuevo palacio del Retiro</i> . | Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i> . Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i> . |
| 1635 | Se le nombra director de las representaciones de palacio. Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i> . | Comienza una guerra con Francia que durará un cuarto de siglo y estará muy vinculada a las guerras de religión centroeuropeas. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega. |
| 1636 | Se publica la <i>Primera Parte</i> de sus comedias. En ella se incluye <i>La dama duende</i> . De esta fecha o de poco antes datan <i>No hay burlas con el amor</i> y <i>La devoción de la cruz</i> . | |
| 1637 | Entra al servicio del duque del Infantado. Es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Se publica la <i>Segunda Parte</i> de sus comedias. | Revueltas en Évora, Portugal. <i>Discurso del método</i> de Descartes. <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas y Sotomayor. |

1638		Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio.
1639		Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz de Alarcón. Quevedo es detenido.
1640	Participa en la guerra de Cataluña. Escribe <i>El alcalde de Zalamea</i> en los primeros años de la década de los 40. Escribe <i>Las manos blancas no ofenden</i> .	Crisis en España: en medio de graves problemas económicos y tras severas derrotas en los Países Bajos, Portugal y Cataluña se sublevan buscando romper con la Corona. Gracián escribe el <i>Polifemo</i> , y Diego de Saavedra Fajardo publica la <i>Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas</i> .
1642	Se le da licencia para abandonar la campaña y se le concede una pensión real de treinta escudos.	<i>Agudeza y arte de ingenio</i> de Gracián.
1643	Reside en Toledo.	Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, con nueve años, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.
1644		Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de comedias durante un año.
1645	Entra al servicio del duque de Alba. La muerte de su hermano José le impresiona profundamente.	Muere Francisco de Quevedo.
1646	Traslada su residencia a Alba de Tormes. Muere su hermano Diego.	Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.

1647	Nace su hijo ilegítimo Pedro José.	Masaniello se rebela contra el virrey español en Nápoles, logrando que se instaure la Serenísima República Napolitana, que durará hasta el año siguiente. Muere el científico italiano Evangelista Torricelli.
1648	Se le encarga que escriba los autos sacramentales que se representarán en Madrid para la fiesta del Corpus. Escribe su primera pieza musical, <i>El jardín de Falerina</i> .	La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta Años y a la hegemonía española en Europa. Los países Bajos se independizan gracias al tratado de Münster. Muere Tirso de Molina.
1649	Estrena <i>El gran teatro del mundo</i> .	Felipe IV se casa con Mariana de Austria.
1650	Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco.	Muere Descartes.
1651	Se ordena sacerdote. Se publica <i>El alcalde de Zalamea</i> con el título <i>El garrote más bien dado</i> . Muere su hijo.	
1652	Se representa en el Coliseo del buen Retiro <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> .	Luis XIV entra triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen.
1653	Obtiene la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo. Se representa en palacio <i>La hija del aire</i> .	Felipe IV confirma los privilegios catalanes.
1654		Portugal consigue expulsar de Bahía al poder holandés, pero no recupera Curaçao y la Guayana.
1655		Los oficiales ingleses William Penn y Robert Venables, con la ayuda de la piratería caribeña, arrebatan Jamaica a los españoles.
1658		Los españoles pierden la ciudad de Dunkerque a manos de ingleses y franceses, lo que acelera el fin de la guerra francoespañola.

1659	El 23 de febrero, domingo de carnaval, estrena <i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> , en el Salón Dorado del Alcázar.	Francia y España firman la Paz de los Pirineos.
1660	Escribe <i>Celos aun del aire matan</i> , <i>Céfalo y Pocris</i> y <i>La púrpura de la rosa</i> .	Muere Velázquez. Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.
1661	Compone los dramas mitológicos <i>Eco y Narciso</i> y <i>El hijo del Sol</i> , <i>Faetón</i> .	
1663	Es nombrado capellán de honor del rey Felipe IV y se traslada a la corte. Ingresa en la Congregación de presbíteros naturales de Madrid.	
1664	Se publica la <i>Tercera Parte</i> de sus comedias, incluyendo <i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> .	Muere Zurbarán. Se funda la Compañía Francesa de las Indias Orientales.
1665		Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena <i>Dom Juan o el festín de piedra</i> .
1666	Es nombrado capellán mayor del nuevo rey.	
1667		En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
1668		Independencia de Portugal. Ataques del pirata Henry Morgan a posiciones españolas en el Caribe pese a los acuerdos de no agresión firmados entre España e Inglaterra. En cuatro años saquea Puerto Príncipe, Panamá y Maracaibo.

1669		Muere Rembrandt. Creta es conquistada por los turcos.
1672	Se publica la <i>Cuarta Parte</i> de sus Comedias.	
1673	Versión definitiva del auto sacramental <i>La vida es sueño</i> .	Muere Molière.
1674		Se publica el <i>Arte Poética</i> de Boileau.
1677	Se publica la <i>Quinta Parte</i> de sus Comedias.	
1678		Francia y Holanda firman la paz de Nimega.
1679		Los derechos individuales quedan protegidos en Inglaterra por la ley de <i>habeas corpus</i> .
1680	Escribe su última comedia, <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> .	Luis XIV empieza en Cévenne la persecución de los protestantes franceses.
1681	Redacta su último auto sacramental, <i>El cordero de Isaías</i> . Muere el 25 de mayo cuando está escribiendo <i>La divina Filotea</i> .	
1682		Newton formula la ley de la gravedad. Rusia proclama zar a Pedro el Grande.



Historia y representación de *La cisma de Inglaterra* de Calderón

Elena Di Pinto¹ (Universidad Complutense de Madrid)

Fuentes y circunstancias del estreno

El miércoles 31 de marzo de 1627 la compañía de Andrés de la Vega estrena² en palacio *La cisma de Inglaterra*³, drama trágico histórico⁴, que Calderón compone a partir de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* (impresa en 1588) del jesuita Pedro de Ribadeneyra, que a su vez traducía libremente el *De origine ac progressu schismatis Anglicani* (impreso en 1585) de Nicholas Sanders⁵, prelado católico apostólico romano. Más adelante veremos cómo Calderón transforma su fuente para crear su “máquina teatral”.

La compañía de Andrés de la Vega tenía alrededor de 13 o 15 miembros. *La cisma de Inglaterra* tiene 12 personajes más músicos, soldados y acompañamiento.

Siempre es útil, además de curioso, adentrarse en los detalles que tachonan las vidas de la gente de teatro de antaño, en este caso del autor de comedias⁶ Andrés de la Vega y su esposa, María de Córdoba (casados el 28 de agosto de 1615, vivían en la calle del León, en Madrid). De esta actriz se dice que «declamaba, cantaba, tocaba varios instrumentos

¹ Investigadora, (GLESOC), miembro del TC12 Consolider (Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación) y miembro del ITEM (Instituto del Teatro de Madrid).

² Datos extraídos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro, 2008 (edición digital).

³ Publicada en la *Parte octava* de las comedias de Calderón, 1684. Hay sueltas, no fechadas, de finales del s. XVII y principios del s. XVIII.

⁴ Para la explicación de esta denominación genérica véase la *Addenda* al final de este artículo (*).

⁵ Véanse los datos que doy sobre Nicholas Sanders en la *Addenda*, al final de este artículo (**).

⁶ Esta denominación siglodoresca corresponde al actual director de compañía, director de escena y, a menudo, primer actor.

de música, danzaba, y en fin no hacía cosa que no mereciese generales aplausos y alabanzas». Marido y mujer debían sus respectivos apodos –él era ‘el Gran Turco’ y ella ‘la Gran Sultana’⁷– a las malas lenguas, por la relación amorosa que tuvo ella con don Pedro Téllez Girón, el duque de Osuna⁸, quien le regaló unos tapices y alfombras orientales que había recibido del sultán de Constantinopla⁹. Las infidelidades de ambos cónyuges nos resultan útiles para saber qué actores formaban parte de la compañía dirigida por él en 1627, cuando representaron nuestra *Cisma*. Y es peculiar, porque así como en *La cisma de Inglaterra* planeaba la sombra del divorcio entre Enrique VIII y Catalina de Aragón para poder casarse con Ana Bolena, ese mismo divorcio planeó en el matrimonio entre Andrés de la Vega y María de Córdoba..., dos veces. De hecho, gracias al primer pleito que tuvo lugar precisamente en 1627 hemos sabido fehacientemente algunos de los nombres de los actores que formaban la compañía ese año, ya que fueron testigos del mismo: Bernardino Álvarez, Fernán Sánchez de Vargas, Francisco Núñez (actor y bailarín) e Isabel Álvarez. En 1627 estaban también, se sabe por otro pleito de reclamación de deuda, Juan Malaña, Pedro Real y Juan Antonio Piñeiro¹⁰.

A propósito de las desavenencias de este matrimonio y de sus divorcios –a pesar de los cuales, siguieron juntos– es interesante, además de jocoso, trasladar aquí algunos pormenores. Está claro que ninguno de los dos cónyuges era muy santo. En el verano de 1627 Amarilis solicitó el divorcio de su marido, Andrés de la Vega, alegando que hacía más de **tres años que no hacía vida matrimonial con él**, que la sometía a malos tratos y que tenía relaciones con otras mujeres. María de Córdoba presentó como testigos en la causa a cuatro miembros de la compañía: **Bernardino Álvarez, Fernán Sánchez de Vargas, Francisco Núñez e Isabel Álvarez**, hija de Bernardino, estantes en León en la compañía de Andrés de la Vega. Por su parte, Andrés de la Vega, que declaró que **no hacía vida marital con su mujer desde hacía cuatro años, “pero que ella diría la causa”**, (¡la causa era, por supuesto, la relación consabida de ella con el duque!), se mostró dispuesto a concederle el divorcio. El obispo de León, fray Gregorio de Pedrosa,

⁷ También era llamada ‘Amarilis’.

⁸ A propósito de la relación entre la actriz y el duque de Osuna véase en la *Addenda* (***).

⁹ Según José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, p. 234, y Emilio Cotarelo y Mori, *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, p. 199.

¹⁰ Para ver mi hipótesis sobre otros posibles miembros de la compañía véase en la *Addenda* el punto (****).

dictó sentencia el 20 de agosto, concediendo el divorcio y ordenándole a Andrés de la Vega que le devolviese a María de Córdoba su dote (que en realidad no aportó por la oposición de sus padres al matrimonio), arras y la mitad de los bienes gananciales. La resolución, como era de esperar, fue apelada por Andrés de la Vega. Al parecer el matrimonio se volvió a juntar y el 8 de junio de **1639** María de Córdoba volvió a pedir el divorcio porque Andrés de la Vega **“tenía dos hijos con una mujer hoy casada para poder más libremente comunicar con ella”** (¿sería María de la Vega, acusada en 1637 de estar amancebada con él?). En 1639 él tenía dos compañías teatrales, una de las doce y otra de la legua. La sentencia fue favorable al divorcio y se dictó el 9 de octubre de 1640. A pesar de ello el matrimonio se mantuvo unido y Andrés de la Vega dejó a María de Córdoba por testamentaria.

A partir del examen de estos datos he de decir que en el estreno de *La cisma de Inglaterra* los dos papeles cuyo reparto está inequívocamente claro son el de Andrés de la Vega como Enrique VIII y el de María de Córdoba como Ana Bolena y, con menor certeza, el de Pedro de Villegas como Pasquín y el de Isabel Álvarez como la infanta María.

Tras el estreno, hay noticia documentada de otras dos representaciones de esta obra, una del 9 de noviembre de 1689, fecha en que la compañía de María Álvarez (apodada ‘la Perendenga’) representó en el patio de comedias de Valladolid la comedia *Ana Bolena* (nótese la variación de título), y otra el 16 de mayo de 1696, por la compañía de José de la Rosa y Aldara [*sic*, por ‘Ardara’] que representó en el patio de comedias de Valladolid la comedia *La cisma de Inglaterra*, doce días antes de la muerte de la Reina Madre (Mariana de Austria), sucedida el 28 de mayo.

Tratamiento de los personajes

De los cinco personajes principales que hay en *La cisma de Inglaterra* Calderón mantiene casi con exactitud el retrato que Ribadenayra hace de Volseo, dulcifica rasgos de Enrique VIII, Catalina de Aragón y Ana Bolena y crea *ex novo* a Pasquín. No es de extrañar el tratamiento de la figura de Volseo, cardenal ambicioso que aspira al papado urdiendo tramas de amistad y enemistad dentro y fuera de Inglaterra, engañando, mintiendo, prevaricando, sangrando, conspirando, usurpando, creyéndose incluso más que el rey, actuando como si lo fuera. Su avidez, envidia, avaricia y soberbia son dibujadas con trazo firme para conseguir la indignación y conmoción del espectador, emociones ambas tan fuertes que contribuyen a apaciguar algún tanto los ánimos para con la actuación del rey, casi un pelele en manos de las artimañas de Volseo y, en menor grado, preso por los ardides de la Bolena. Es mucho más rentable dramáticamente ver a un rey en principio

sabio, pero que se debate entre dudas, que tiene algún destello de lucidez pero a su vez tiene debilidades humanas, que ver a un rey inicuo, lujurioso, malvado, egoísta, tiránico. Por eso Calderón omite la clara referencia de Ribadeneyra a la libido desenfrenada e indiscriminada de Enrique («El rey era mozo brioso, dado a pasatiempos y liviandades, y de las mismas criadas de la reina tenía dos, y a las veces tres, por amigas. Maravillábase él de la santidad de la reina algunas veces; mas seguía contrario camino, dejándose arrebatar de sus vicios y pasiones») transformándola en un enamoramiento pertinaz dirigido sólo hacia Ana Bolena, sentimiento amoroso que lo enaltece un tanto. Transforma al animal concupiscente, al ladino que actúa a su antojo y conveniencia (y me refiero al pretexto que pone para divorciarse de Catalina, alegando que había sido esposa de su hermano Arturo y convirtiéndola en ‘princesa viuda’ en lugar de reina), en un ser débil y manejable (por Volseo), supersticioso y presa de sus pasiones. El polo opuesto de Volseo es Catalina: religiosa, continente, humilde, generosa, cabal, paciente y amante esposa.

Como digo, Calderón difumina la descripción de tres personajes –Enrique, Catalina y Ana– que hace Pedro de Ribadeneyra¹¹, ya que, por poner un ejemplo (el más interesante), de Ana Bolena dice el jesuita que «era alta de cuerpo, el cabello negro, la cara larga, el color algo amarillo, como atiriciado, entre los dientes de arriba le salía uno que la afeaba; tenía seis dedos en la mano derecha, y una hinchazón como papera, y para cubrirla, comenzó ella, y siguiéronla otras, a usar alzacuello. El resto del cuerpo era muy proporcionado y hermoso; tenía [...] gran donaire y desenvoltura en danzar y tañer, y extremada curiosidad en el vestido, con nuevas invenciones y trajes y galas. Cuanto a sus costumbres, era llena de soberbia, ambición y envidia y deshonestidad». Hace, en suma, un retrato muy poco halagüeño, pues parecería que la totalidad de Ana Bolena fuera el bellissimo Dorian Gray *avant la lettre*! (de cintura para abajo) y su retrato, contrahecho y deturpado (de cintura para arriba). Consecuentemente con este exagerado retrato de Ribadeneyra/Sanders la opinión de Enrique VIII también caería en una sima sin paliativos, pues con esas “prendas”, su afán por conseguir a la Bolena y anular su matrimonio con Catalina sólo respondería a una lujuria desmedida y a un capricho obcecado no dignos de un rey. Ahora bien, Calderón dignifica a Enrique VIII dotándolo de sabiduría, llenándolo de dudas morales cuando se ve invadido por la pasión hacia Ana Bolena, y suministrándole una dosis de compasión hacia Catalina, todo ello por decoro (en el tratamiento de una figura real). Es lógico que al enaltecer a Enrique,

¹¹ He corroborado que esas descripciones también figuran en Nicholas Sanders; en ellas Ribadeneyra no ha traducido libremente.

tenga que matizar a Ana Bolena, de la que sí hará ver un contraste entre su exterior (bella, armoniosa, cautivadora) y su interior (envidiosa, soberbia, voluble, etc.), pero no tan llamativamente grotesco como el que tejen Ribadeneyra y Sanders. Por otra parte hay que pensar que la actriz que la encarnaba, María de Córdoba, era bellísima. No hay que olvidar, empero, un guiño humorístico de Calderón que puede hacer velada referencia a su fuente, ya que la danza que baila Ana Bolena/María de Córdoba en la segunda jornada ante el rey Enrique VIII/Andrés de la Vega será precisamente una gallarda. Los motivos de Calderón para elegir ésta y no otra danza pueden ser varios: 1) situar cronológicamente la época en que localiza el marco de la acción, pues es una danza del siglo XVI; 2) porque es una danza **cortesana**, normalmente asociada a la pavana pero más airosa, y está perfectamente imbricada en el contexto; 3) porque Calderón hace que sea la propia Ana quien, segura de sí misma y convencida de su éxito, pide que se toque este son, ya que es una danza de mucho lucimiento y así llamará la atención del rey; 4) y aquí llega la ironía, porque ¡la gallarda se danza sólo de cintura para abajo!, rememorando así Calderón la fealdad de Ana de cintura para arriba. No hay que olvidar que *La cisma* se representó en palacio, ante Felipe IV, ávido lector de Ribadeneyra (la *Historia eclesiástica del cisma* era una de sus lecturas preferidas) y se regocijaría bastante con esa danza puesta tan a propósito por nuestro dramaturgo y entendería el guiño.

Calderón va formando la opinión del público sobre ella a lo largo de todo el primer acto desde antes de la aparición inicial de Ana en escena, y lo hace gradualmente. En los celajes de la pesadilla de Enrique VIII que abren la comedia, Calderón pre-figura a Ana como un peligro inminente que confunde los sentidos de Enrique, sumiéndole en lacerantes dudas que le llevan a apartarse de Roma, del correcto proceder y de sí mismo:

REY Tente, sombra divina, imagen bella,
sol eclipsado, deslucida estrella.
Mira que al sol ofendes
cuando borrar tanto esplendor pretendes.
¿Por qué contra mi pecho airada vives?

ANA **Yo tengo de borrar cuanto tú escribes.** (I, vv. 1-6)

El público aún no la conoce, es sólo parte de un sueño, ella sólo ha tenido una frase, pero ya intuye que es un personaje negativo. Calderón volverá a hacerla hablar en el v. 493, pero prepara la escena desde antes. Es en el v. 305 cuando el embajador de Francia, Carlos, y su criado Dionís hablan de la tristeza que invade al primero y el motivo no es

otro que Ana, otra vez causa funesta; Carlos lo explica desde el v. 333 hasta el 444 y la llama «de los hombres bellísima sirena¹²». A ellos dos, que seguirán en escena, se sumará Pasquín, y, estando los tres juntos en el centro de las tablas, Calderón hace la siguiente acotación: *Salen Ana Bolena, su padre, un Capitán y Acompañamiento, por un lado; y por otro, la Reina, la Infanta María y Margarita Polo*. Es decir: repartidos en tres grupos (izquierda, derecha y centro) hay nueve personajes en escena más el acompañamiento. Calderón, ante tantos testigos, hace hablar a Ana con una fingida sumisión y un respeto por la reina sin límites, pues es su presentación en la corte de Enrique VIII para ser recibida como dama del séquito de Catalina. En esta misma escena, para que al público le quede clara la hipocresía de Ana, tendrá lugar la “profecía” de Pasquín (vv. 613-632), pero la veremos más adelante, al hablar de él. Como cuarto y último peldaño de esta presentación gradual de Ana Bolena, Calderón le hace decir, ya a solas con su padre, sin testigos, sin tapujos, sin ambages:

ANA [...] **Llegar a verme**
 a los pies de una mujer,
 ¿qué gloria, qué triunfo es éste?
 ¡Yo la rodilla en la tierra!
 ¡Yo besar con rostro alegre
 la mano a la reina, aunque
 de cuatro imperios lo fuese!
 Llevárasme a un monte antes;
 que más estimara verme
 reina de fieras y brutos
 a mis plantas obedientes,
 que adorando majestades
 entre sagrados laureles,
 nunca envidiada de alguna,
 de alguna envidiosa siempre. [...]

Ana Bolena acabará la primera jornada mostrando nuevamente su doble cara al coquetear con Carlos y hacerle falsa promesa de esposa, y con el rey de manera engañosa y premeditada para conseguir llegar a lo más alto.

¹² Recuérdese el doble sentido del término ‘sirena’ en el teatro aurisecular, por una parte es la ‘ninfa marina’ y por otra es, metafóricamente, sinónimo de ‘prostituta’.

Veamos ahora el personaje de Pasquín que, creado por Calderón, tiene una función muy determinada y poco al uso. Es evidente que una de las piezas angulares de la comedia es el gracioso, figura del donaire creada por Lope y omnipresente –y necesaria– en el teatro del Siglo de Oro. Siendo una seña de identidad del momento, es impensable no hacer una transposición de ese personaje de un género a otro, de la comedia al drama trágico. Eso hace Calderón (y no sólo él, claro, sino en general los dramaturgos de su época); unos estudiosos lo han llamado ‘gracioso de tragedia’, otros ‘gracioso-bufón’¹³. Ambas denominaciones aclaran su traslado de género, así que, independientemente del nombre, veamos su diferente función. A mi modo de ver, el gracioso de comedia es fundamentalmente cómplice de su amo¹⁴, mientras que el de tragedia viene a ser juez de su amo, conciencia colectiva (la del público), voz de la conciencia (de su amo) y voz de la verdad. A pesar de este cambio de función, sigue teniendo su componente metateatral –dice lo que el público piensa o debe pensar, por eso es ‘conciencia colectiva’– aunque hay un cambio fundamental de “ropaje”, por lo menos en cuanto a Pasquín se refiere. Con este término aludo a un doble sentido: ‘ropaje’ como ‘vestuario’ y ‘ropaje’ como ‘modo de expresión’. La primera vez que sale a escena Pasquín la acotación lo anuncia: *Sale Pasquín, vestido ridículamente*. El contenido de lo que dice es sensato (precisamente es el más clarividente de todos los personajes, ¡pobre, condenado como Casandra a no ser creído!, y por eso, y por ser el ‘loco oficial’, puede decir lo que quiera), pero la forma conserva el sello de la risa, una risa distinta, pero risa al fin y al cabo. El gracioso de comedia no sólo no se viste “ridículamente”, sino que su vestuario es el más realista, el más cercano al del público de la calle, sin plumas ni lujos ni idealización –como sin embargo lo suele ser el de los personajes altos– y, sin embargo, su discurso es cómico, trufado de mil disparates y claro vehículo de la risa. Concluyendo, es como si el Pasquín de *La cisma de Inglaterra* hubiera cambiado el ropaje del discurso del gracioso por el ropaje de su vestuario de bufón-loco, y el realismo del vestuario del gracioso por el ropaje de sus palabras.

Calderón pone en Pasquín un singular ‘tema’ (en el sentido de ‘idea fija que suelen tener los dementes, manía’): la de predecir el futuro de los que le rodean, sobre todo las desgracias, con la contrapartida de no ser tomado en serio, a pesar de decir la verdad. Sin embargo los otros horóscopos que Enrique o Volseo escuchan –e interpretan mal– dan cuenta de una superstición obstinada que los lleva a su desgracia. Con mejores palabras lo explica Germán Vega García-Luengos en su reseña sobre la edición de Ruiz

¹³ Véanse a este propósito los espléndidos artículos de Ruiz Ramón que reseño en la bibliografía y muy especialmente las observaciones que hace al campo semántico de ‘bufón’.

¹⁴ Para profundizar más en las funciones del gracioso de comedia y en las distintas modalidades de la risa se podrá ver un artículo mío en el próximo número de la revista *Hispania Felix*: «La arquitectura de la comicidad en el teatro siglodoresco» (ahora en prensa).

Ramón¹⁵: «El editor nos hace notar cómo desde un comienzo surgen los signos que anuncian y prefiguran el porvenir, esa técnica tan grata a Calderón. El Hado —explícito a través del sueño, el horóscopo o las palabras y acciones de los personajes, sobre todo las del bufón pseudoloco y vidente Pasquín, uno de los más geniales graciosos de Calderón— está presente en toda la obra: adelanta y condensa la acción con respecto al espectador, y a la vez pesa sobre los personajes, los desasosiega, los confunde; ellos razonan, hablan, actúan en un clima creado por estos signos, y malinterpretándolos, caminan hacia la tragedia.»

Veíamos antes que tras la “presentación en sociedad” de la engañosa Ana tenía lugar la “profecía”, en décimas, de Pasquín (I, vv. 613-632) que omití:

PASQUÍN Lo primero que saca
 la profecía que veis,
 es que vos, Ana, **tenéis**
 cara de muy gran bellaca.
Y aunque vuestro amor aplaca
 con rigor y con desdén
 la hermosura que en vos ven,
 muy hermosa y **muy ufana**
 venís a palacio, Ana.
¡Plegue a Dios que sea por bien!
Y sí será, pues espero
 que en él seréis muy amada,
 muy querida y respetada;
 tanto, que ya os considero
 con aplauso lisonjero
 subir, merecer, privar,
 hasta poderos alzar
 con todo el imperio inglés,
 viniendo a morir después
 en el más alto lugar.

Pasquín la ha tildado de orgullosa y soberbia «ufana», hipócrita «bellaca», usurpadora «subir, merecer, privar, / hasta poderos alzar / con todo el imperio inglés» y le ha vaticinado su muerte “en el lugar más alto”, es decir, el patíbulo en el que será decapitada.

¹⁵ Vega García-Luengos, 1983, p. 136.

Ni Ana (ni la reina Catalina, por supuesto, que no está en el ánimo de lo que siente realmente la ambiciosa Ana) comprenden las palabras de Pasquín y no les dan importancia. Resulta, sin embargo, sorprendente que la propia Ana, que sí sabe cuáles son sus intenciones, no valore las palabras de Pasquín y responda incauta y bobalicona:

ANA Yo tomo por buen agüero
 aquesta vez su locura;
 pues, siendo yo vuestra hechura, [la de Catalina]
 tanto levantarme espero
 que en el sol me considero.

Para terminar ya con este ‘gracioso de tragedia’ no me resisto a subrayar lo bien que lo bautizó Calderón a tenor de su función. Pasquín lo llama, y no olvidemos que el ‘pasquín’ es el «escrito que contiene una crítica contra un gobierno, una institución o persona y se coloca en un lugar público», que es justo la función de nuestro personaje: criticar públicamente las locuras, desmanes e injusticias de las personas que detentan el poder alrededor de él.

Como curiosidad apuntaré que ‘Pasquín’ es personaje calderoniano (por orden cronológico) en *La cisma de Inglaterra*, en la comedia *El conde Lucanor*¹⁶ y en *Céfalo y Pocris*¹⁷, comedia burlesca. Me llama la atención que el dramaturgo adjudique el mismo nombre a graciosos que actúan en tres géneros distintos: drama trágico histórico, comedia y comedia burlesca. Sin embargo la función subyacente de “voz de la conciencia”, con sus respectivas, obvias y consecuentes variaciones de género (de gracioso de tragedia a gracioso de comedia y a gracioso de comedia burlesca), se mantiene.

Enrique VIII de Shakespeare, su predecesor en las tablas

Catorce años antes de que Calderón pusiera en las tablas a esos personajes, Shakespeare hizo lo propio. Por supuesto Calderón no leyó a su predecesor, pero es interesante ver cómo la misma historia y unos mismos personajes se metamorfosean, multiplican y matizan. *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII (Todo es verdad)*¹⁸, drama histórico (*history*

¹⁶ Estrenada el 18 de diciembre de 1656 en el corral del Príncipe.

¹⁷ Estrenada el 5 de diciembre de 1660 en el palacio real.

¹⁸ *The famous history of the life of King Henry the Eight (All is true)* se imprimió por primera vez en el First Folio (llevado a cabo por John Heminges y Henry Condell) en 1623, no hubo sueltas anteriores a esa fecha.

play), se estrenó el sábado 29 de junio de 1613, como parte de las ceremonias de celebración del matrimonio de la princesa Isabel, hija del rey Jacobo I (James I, sucesor de Isabel I), en el teatro del Globe¹⁹. Ese mismo día, durante la representación, el teatro se incendió por un cañonazo (formaba parte de los efectos especiales de la función) que prendió fuego al techo de paja y rápidamente se comunicó a las vigas y a las galerías quemando todo el edificio; como dato peculiar diré que ese cañonazo se produce casi al final del primer acto, en la escena IV, en la que durante la fiesta del cardenal Wolsey (Volseo) en la sala de recepciones de su palacio de York, una acotación dice: «*Tambores y trompetas dentro. Descargas de cañonazos*», para anunciar la entrada del rey Enrique VIII y otros cortesanos, disfrazados de pastores, que se unen a la fiesta en la que el rey bailará con Ana Bolena. Se sabe, por la documentación de la época, que no hubo heridos entre el público, pero sólo vieron un acto de toda la función. La obra tiene cinco actos, el I y el II con cuatro escenas, el III y el IV con dos escenas y el V con cinco.

Recordemos que Shakespeare era dramaturgo, actor y empresario del Globe. La compañía tenía entre 16 o 19 actores. *Enrique VIII* tiene 38 personajes más damas, lores y acompañamiento (alrededor de diez comparsas). También hay que decir que el espacio escénico del Globe es mayor²⁰ que el de los corrales de comedias españoles. El papel de Enrique VIII lo hizo John Lowin, actor en la compañía de los King's Men, siguiendo las instrucciones del propio Shakespeare. Los papeles femeninos solían ser representados por Christopher Beeston y Alexander Cooke, pues ya se sabe que hasta la mitad del siglo XVII en el teatro inglés no representaron mujeres, así que los actores más jovencitos solían hacer esos papeles convenientemente disfrazados.

Quince años después de este incendio y uno después del estreno de *La cisma de Inglaterra* en Madrid, el jueves 29 de junio de 1628, cuando ya reinaba Carlos I, *Enrique VIII* volvió a ser representado por la compañía de los King's Men y de nuevo en el Globe, esta vez

¹⁹ El teatro The Globe fue construido en otoño de 1599 y la primera función que ofreció fue la tragedia *Julio César*, de Shakespeare, así que la bandera que ondeó por primera vez en el Globe fue negra. Es cosa sabida que, a modo de anuncio del tipo de obra que se representaba, en los teatros ingleses se hacía ondear una bandera negra para las tragedias, blanca para las comedias y púrpura para los dramas históricos. El Globe era un teatro con tres pisos de galerías, un escenario cubierto y techo de paja. A partir de 1609 se utilizó en verano (en invierno usaban el teatro cerrado de Blackfriars). La compañía de Shakespeare de los Chamberlain's Men (a partir de 1603, tras la muerte de Isabel I y el ascenso al trono de Jacobo I, que patrocinó a la compañía, pasó a llamarse de los King's Men) alternaba sus representaciones en el Globe, en el Blackfriars y en palacio. Después del incendio de 1613 se reconstruyó el Globe, pero ya con techo de tejas.

²⁰ En la escena IV del acto II hay 23 actores en escena al mismo tiempo, es la más "poblada".

hasta el final. La obra fue escrita en colaboración con John Fletcher²¹ y tiene más acotaciones que el resto de las de Shakespeare.

La fuente principal son las *Crónicas*²² de Raphael Holinshed, cronista y protestante moderado. Este detalle no carece de importancia porque ya nos hace ver el distinto punto de vista; es ante todo un cronista, por lo que no “fabulará” con descripciones físicas de las personas (que no ‘personajes’) y, siendo protestante, no denigrará a Ana Bolena, no le parecerá la causante del divorcio y del cisma y sí será peyorativo con Volseo, no sólo por ambicioso, corrupto y manipulador, sino *ad demonstrandum*, en este caso, cómo son los católicos apostólicos romanos.

En el drama histórico de Shakespeare la peor parte se la llevará Volseo, por supuesto, pero no deja de ser inquietante e interesantísima una característica con la que el dramaturgo dota a todos sus personajes: ofrece la cara y la cruz de cada uno de ellos; no son sólo buenos o sólo malos, tienen ambos lados, humanizándolos hasta el punto de conmover al espectador, porque cualquiera puede ser uno de ellos, uno de nosotros.

De Enrique VIII muestra su lado voluble y caprichoso en cuanto al favor mayor o menor que concede a sus cortesanos (hace a Ana Bolena duquesa de Pembroke por las buenas; condena al duque de Buckingham porque se lo ha dicho Volseo²³, etc.); nos presenta a un egoísta que atiende sólo a su conveniencia, pero del que también nos ofrece el lado comprensivo (para con Catalina y con Cranmer, el arzobispo de Canterbury).

De Catalina hace un retrato positivo, sumisa a la voluntad de Enrique, pero también la dota de un fuerte carácter cuando entra en el Parlamento y acusa a Volseo de sangrar al pueblo con impuestos excesivos e injustos.

De Volseo hará un personaje avaricioso, intrigante, soberbio hasta creerse más que el rey, y será el único al que describirá física, y no sólo moralmente: uno de los duques (Buckingham),

²¹ He visto que algún estudioso atribuye la composición de unas escenas a Shakespeare, la de otras a Fletcher, pero hay algunas de las que no dicen nada.

²² El título original es *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. La 1ª edición data de 1577 y la 2ª, corregida y ampliada, es de 1587; Shakespeare usó la segunda edición como origen de la mayoría de sus dramas históricos.

²³ En la obra se hace ver claramente que los cargos de traición contra el duque de Buckingham eran falsos e inventados. En Holinshed no está tan claro.

cortesanos del rey, dirá de él en la escena I del acto I (escrita por Shakespeare) que es “un gordo seboso, amante del lujo e hijo de carnicero”²⁴. Sin embargo, poco antes de morir, afirmará de él que es sabio, culto y que aplicó mal su cerebro.

No dice mal de Ana Bolena –recordemos que es la madre de Isabel I y al final de la obra hay una alabanza a esta última– pero pone sobre el espectador un nubarrón: su hipocresía. Así como en Calderón el rasgo más sobresaliente de Ana Bolena es la envidia, en Shakespeare es la hipocresía, pero inculca esa característica en los oídos del público de labios de una dama vieja, que se burla de la falsa modestia de Ana (Acto II, escena III):

ANA Por mi fe y mi virginidad, ¡no quisiera ser reina!

DAMA VIEJA Por la pérdida de la mía, yo quisiera serlo y vos también lo querríais, **a pesar de toda esa especie de hipocresía**. Vos, que en tal alto grado reunís los más bellos encantos de la mujer, tenéis asimismo un corazón femenino, que siempre ha tenido **afección a la eminencia, la riqueza, la soberanía, bienes que, para hablar claramente (aunque hagáis muequecitas), la capacidad de vuestra suave conciencia elástica quisiera recibir, si os agradara extenderla.**

La crítica es irónica y dura, pero puesta en boca de una ‘dama vieja’, que sería el equivalente de nuestras ‘dueñas’ auriseculares, tan denostadas siempre, quedaba matizada.

Otras diferencias con respecto al drama trágico histórico de Calderón son las muertes de Volseo y Catalina. En la escena II del acto IV es cuando se sabe que Volseo ha muerto en pocos días, enfermo (hablan de ello Catalina y Griffith), no suicidándose, como en Calderón. En Shakespeare Catalina también muere de enfermedad, no envenenada por Ana a través de una carta, que es lo que sucede en Calderón. Ana Bolena no muere en la pieza inglesa y no se menciona a ninguna otra esposa. La obra acaba con el bautizo de la hija de Ana, Isabel I, y se hacen, en plan profético, alabanzas a ella y a su sucesor, Jacobo I.

Quiero reseñar, por último, dos detalles llamativos: dos escenas de Fletcher y una “ausencia” de Shakespeare. En la escena I del acto II y la I del acto IV, escritas por Fletcher,

²⁴ Literalmente dice: bola de grasa (*keech*) y perro rabioso de carnicero al que yo no puedo poner bozal (*This butcher's cur is venom-mouth'd, and I have not the power to muzzle him*). La traducción es de Astrana Marín. Yo, traduciría, sin duda peor, pero ateniéndome a los dobles sentidos con los que juega Shakespeare, animalizando a Wolsey: «Este chucho de carnicero que escupe veneno por la boca y al que yo no puedo amordazar».

hay un diálogo en la calle entre caballeros anónimos, que sirve para resumir y narrar los acontecimientos que suceden fuera de escena, a modo de decorado verbal²⁵; en la primera ocasión sirve para narrar la muerte de Buckingham y en la segunda la coronación de Ana Bolena. En el teatro del Siglo de Oro español estamos acostumbrados a que el decorado verbal esté en boca de uno (o varios) personajes de la obra, no de ‘ajenos’. Es como si en la pieza inglesa se buscara un distanciamiento para dar el punto de vista del ciudadano de la calle, el del público como personaje (que asiste al ajusticiamiento de Buckingham y a la entronización de la Bolena), y por consiguiente el del espectador de la obra de Shakespeare, que vería éstas y las demás escenas desde ese mismo punto de vista, el de la ficción. Por decirlo muy simplemente: en España el público se sitúa dentro del espectáculo (el punto de vista es incluyente y el espectador percibe una mezcla de ficción y realidad, y se involucra con lo que está viendo en las tablas) y en Inglaterra se sitúa fuera (va a ver ficción, y por lo tanto se pondría de manifiesto un punto de vista excluyente).

La ausencia que quería señalar en el *Enrique VIII* de Shakespeare es la de Pasquín. No hay en esta obra un equivalente a Pasquín: no hay bufón, no hay *fool*²⁶. Es bien sabido que lo utiliza sólo en algunas obras²⁷, independientemente del género al que pertenezcan: comedia, tragedia, drama histórico. Intuyo que no lo usa en *Enrique VIII* porque las palabras del *fool* “escocerían” demasiado, pues los hechos representados están demasiado cerca de los que mandan (Enrique VIII y Ana Bolena son los padres de Isabel I, predecesora de Jacobo I, el rey que estaba viendo la función), y no hay que olvidar el subtítulo de la obra: *All is true, Todo es verdad*. En esta ocasión no se trata de una caricatura ejemplarizante de tiempos remotos, como ocurre en otros dramas históricos shakespearianos, en los que educa al público en general y le hace reflexionar sobre la naturaleza del poder real (que no emana de Dios), sobre la relación entre el rey y sus súbditos, sobre el hecho de que el rey ha de ser justo y no seguir su gusto, que no puede ser un tirano. En *Enrique VIII* Shakespeare diluye al *fool* en las actuaciones “polémicas” o políticamente incorrectas de algunos de los personajes: Catalina acusando a Volseo de injusto y sangrador, unos caballeros anónimos hablando del inicuo ajusticiamiento

²⁵ Más exactamente ticoscopia, técnica que consiste en la descripción de acciones que se desarrollan fuera del escenario.

²⁶ Es importante recordar que el *fool* **no es** como nuestro gracioso. Puede ser más parecido, en parte, a nuestro ‘gracioso de tragedia’, **jamás al de comedia**.

²⁷ ¿En 23 de las 37? Por mencionar sólo algunos, dos casos de cada género, en *Noche de Reyes* está Feste, en *Como gustéis* está Touchstone (comedias), en *Enrique IV*, 1ª y 2ª parte está Falstaff (dramas históricos), en *Romeo y Julieta* está Mercutio, en *Otelo* está el criado Clown (tragedias).

de Buckingham, unos cortesanos que ponen en tela de juicio la inoperancia y credulidad de Enrique, la ‘dueña’ que delata la hipocresía de Ana, las ironías del duque de Norfolk...

Huelga decir, a modo de conclusión, que cada dramaturgo tuvo distintas fuentes, distintos puntos de vista, distinto modo de reescribir esas fuentes y de convertirlas en materia teatral. Diferente también fue la forma de ponerlas en escena, diferente el público que las recibió (uno multitudinario, el del Globe, y otro palaciego, el de *La cisma*) y diferente su finalidad. Esta vez, la de Shakespeare es más sencilla: la de enaltecer a Jacobo a través de la historia de sus inmediatos predecesores, pero con el inquietante guiño de esos caracteres dobles, ambiguos, demasiado humanos. La de Calderón es ofrecerle a Felipe IV un panorama de futuro: además de procurar su diversión, prevenirle y escarmentarle por partida doble, pues estaba sumido en una guerra con Inglaterra y tenía un valido a su vera tan “emprendedor” como Volseo...

Addenda

* Que la tragedia no fue un género muy cultivado en el teatro español del siglo XVII es cosa sabida. Hay diferencias de opiniones entre los filólogos sobre la exacta denominación de este tipo de piezas teatrales: ¿sencillamente ‘tragedia’ (al estilo español)? Como no es el problema central de la sustancia que aquí me ocupa, remito a Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995: 120-21, 136. Otros estudiosos prefieren denominarlos ‘dramas’. Permítaseme que yo opte por esta denominación “mixta”. Agradezco de corazón a los siguientes colegas con los que he dialogado y dirimido varios temas y cuyos puntos de vista me han sido de gran ayuda (los cito por orden de conversación): Javier Huerta Calvo (hispanista, H.^a del teatro), José María Díez Borque (hispanista, H.^a del teatro), María Sanhuesa Fonseca (musicóloga), Dámaso López García (anglista) y Germán Vega García-Luengos (hispanista, H.^a del teatro).

** Nicholas Sanders fue ordenado sacerdote en Roma. Procuró la reconciliación de Inglaterra con Roma durante el reinado de María I (apodada “María la sangrienta” por las persecuciones que hizo de los anglicanos), la hija de Catalina de Aragón. Sanders luchó por conseguir la deposición de Isabel I y la restauración del catolicismo romano. Varios protestantes, entre ellos Peter Heylin, llamaron *a posteriori* a Sanders “Dr. Slanders”, es decir, “Doctor Calumnias”, por las difamaciones y bulos con los que trufaba sus escritos.

*** Cotarelo menciona una carta del 15 de febrero de 1621 en la que se alude a la pasión que el duque de Osuna sentía por Amarilis, que le llevó a tomar casi todas las localidades de los aposentos para sus amigos y a regalar a la actriz con variados obsequios, según se murmuraba en la corte: “Aquella tarde salió muy brava una farsanta que llamaban

Amarilis, a quien dicen que festejaba el duque, y que en la comedia había de todo. Ha habido gran grita y bulla que junto con lo de los aposentos (de los que se había apoderado el duque) dio campanada. Echaron al otro día de aquí a la gran farsanta y otras cuatro o seis señoras destas, y a una casada, en cuya casa se hacían muchas juntas, comedias y fiestas a honor de estas santas”; de la relación de Amarilis con el duque de Osuna se hace también eco un dietario valenciano de la época, en donde se anota que el martes 16 de febrero “se supo que en Madrid habían emparedado a Amarilis, famosa representante, por las insolencias del duque de Osuna”.

**** Probablemente también pertenecerían a la compañía de Andrés de la Vega: Lorenzo Hurtado, que hacía papeles de galán, el músico Juan Mazana y su mujer, Francisca de Bazán “bailarina, representante y música” (que en 1631 tuvieron compañía propia), María de Vitoria, Gabriel Cintor, Luis Bernardo de Bobadilla, Damián Arias, Pedro de Villegas, que hacía de gracioso, Dorotea de Sierra y Francisco de Robles. Todos estos actores es seguro que trabajaron con Andrés de la Vega a finales de 1625 (noviembre) y hay constancia de que siguieron con él después de 1627, por ello deduzco que podían pertenecer en esos momentos a su compañía, pero no hay constancia documental de ese año que nos interesa.



**El montaje producido
por la CNTC. Año 2015**





Marco histórico

La cisma de Inglaterra de Calderón transcurre en Londres, en la corte de Enrique VIII, rey de Inglaterra y señor de Irlanda desde la muerte en 1509 de su padre, Enrique VII. Enrique VIII tenía diecisiete años cuando accedió al trono. Fue el segundo de los monarcas de la dinastía Tudor, ya que su progenitor había conquistado en 1485 la corona inglesa por las armas, derrotando a Ricardo III (el último de los Plantagenet) para después tomar en matrimonio a Isabel de York, hija de Eduardo IV de Inglaterra, hermano de

Ricardo y rey hasta 1483. Enrique VII reunió sobre sí los derechos de conquista y de transmisión dinástica.

Enrique VIII era el tercer hijo del matrimonio de su padre con Isabel de York, y llegó a ser príncipe de Gales por la prematura muerte de su hermano Arturo en 1502. A Enrique VII le había interesado aliarse con Fernando de Aragón y prueba de ello es que en 1501 casó a su hijo Arturo con Catalina, la hija menor de los Reyes Católicos. El príncipe de Gales

murió tras veinte semanas de matrimonio, al parecer por una infección, sin haber consumado el matrimonio según testimonio de la princesa Catalina. Como a Enrique seguía interesándole la alianza con Fernando y no quería devolver la cuantiosa dote de su hija, ofreció a Catalina matrimonio con su hijo Enrique, el nuevo príncipe de Gales. Al no haberse consumado la boda no hubiera sido necesario ningún trámite más para casarlos, sino simplemente disolver la unión anterior y proceder a la nueva. Sin embargo, tanto el Parlamento inglés como las Cortes españolas insistieron en que la anulación debía ir precedida de una dispensa del papa, puesto que el matrimonio de un hombre con la viuda de su hermano no se consideraba legítimo en el derecho canónico (hablando siempre de un matrimonio consumado), y así se borraría toda sombra de duda. Los Reyes Católicos presionaron al pontífice Julio II (1503-1513), que consintió en la dispensa de forma precipitada dándole la forma de bula (que al parecer no debía ser el documento legal apropiado) basándose en que el matrimonio de los príncipes era absolutamente necesario para mantener la alianza entre los reinos. Catalina y Enrique quedaron así comprometidos.

Muerta la reina Isabel de Castilla en 1504 y el rey Enrique VII de Inglaterra en 1509, Fernando el Católico insistió en el matrimonio de su hija con el nuevo rey, de forma que efectivamente Enrique VIII y Catalina se casaron en 1509, al parecer contra los consejos del papa Julio II y el arzobispo de Canterbury. La reina Catalina

tuvo su primera hija en 1510, que no sobrevivió, y al parecer logró cinco embarazos más, de ellos cuatro varones que murieron y una hija, María, nacida en 1516 y que llegó a ser reina de Inglaterra. María I, ya reina, se casó en 1554 con Felipe II, pero murió en 1558 sin tener hijos.

Enrique VIII no fue en los comienzos de su reinado un político activo, y dejó gran parte de los asuntos de gobierno, alianzas y pactos, en manos de sus validos, Richard Fox y William Warham, primero, y a partir de 1511, el cardenal Thomas Wolsey. Wolsey era un hombre de ascendencia humilde, pero brillante y con gran capacidad organizativa y diplomática. Obtuvo una gran influencia sobre el rey y se ocupó especialmente de los tratados internacionales, que se fueron sucediendo, tanto con el Rey Católico (que murió en 1516), como con su nieto Carlos I (sobrino de Catalina), y con Francisco I de Francia. El mayor logro del cardenal fue el Tratado de Londres de 1518, que situó a Inglaterra en el centro de la Europa del momento, convirtiéndola en un aliado preferente para las continuas controversias con Francia y España. Wolsey tenía una ambición enorme, siempre coincidente con los intereses de Enrique pero ambivalente con la iglesia de Roma, y el Tratado de Londres, aunque había sido impulsado por el pontífice León X (1513-1521), fue entendido por el Vaticano como una manifestación de la pretensión inglesa de aumentar su poder en Europa a costa de la influencia del papado. Era este un asunto de especial importancia, porque la fuerza de Lutero y

el protestantismo empezaban a crecer. Por otro lado, Enrique VIII era un hombre con buena instrucción, conocimiento de lenguas (latín, francés y español), poeta y músico, como atestiguan las composiciones que conservamos de él. Además era un católico convencido, firme defensor de la liturgia romana en un momento en que el protestantismo había hecho ya su aparición en Europa, presentándose como fórmula de renovación y de reforma, en particular de los excesos de acumulación de bienes y abuso de privilegios por parte del clero católico.

Los primeros reformadores (Lutero y Calvino, especialmente) eran personas de gran cultura teológica y conocían perfectamente las Sagradas Escrituras, en las que buscaron las bases para la reforma que querían emprender. Se considera que la fecha fundacional del luteranismo es el 31 de octubre de 1517, en que el fraile agustino Martín Lutero clavó en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg las «95 tesis» un documento que condenaba aquello en que la iglesia de Roma se había convertido, especialmente la venta de bulas como medio de financiación. El papa León X lo excomulgó en 1521, considerándolo apóstata, mientras Enrique VIII escribía su «Defensa de los siete sacramentos» en contra de Lutero, ganándose el título de Defensor de la Fe.

Sin embargo, la difusión de las ideas protestantes era imparable, primero por la

aparición de la imprenta y segundo por el emergente nacionalismo europeo, que hacía que las naciones empezaran a mirar con desconfianza el poder temporal de los papas sobre los reyes, mientras que estos veían en el protestantismo un aliado que reforzaba su autonomía. El luteranismo triunfó en Alemania y se extendió por Escandinavia, mientras Juan Calvino instituyó en Suiza y Francia la Iglesia Reformada o calvinismo, llegando a los Países Bajos y Escocia.

Enrique VIII estaba preocupado por tener un heredero varón, seguramente porque lo consideraba elemento fundamental para consolidar la dinastía Tudor. Cuando estuvo seguro de que Catalina no se lo iba a proporcionar se acercó a otras mujeres; ya había tenido amantes y parece que, curiosamente, sí había tenido con ellas hijos varones vivos. Los historiadores mencionan varias, entre otras a Elizabeth Blount, con quien tuvo a Enrique Fitzroy (1519-1536), duque de Richmond y Somerset y único hijo ilegítimo que reconoció, y a María Bolena, con quien tuvo a María y a Enrique Carey (el esposo de María se llamaba William Carey), que nacieron en 1524 y 1526, respectivamente. Entre las damas de su esposa Catalina estaban Juana Seymour y la hermana de María, Ana Bolena, a la que Enrique fue acercándose y de la que se enamoró. Como la dama tuvo la virtud de rechazarle como amante y pretenderle como esposo, el matrimonio con Catalina se le hizo un

vínculo insufrible, y Enrique puso toda su energía en que el papa (Clemente VII, 1523-1534) aceptara su nulidad y le otorgara una dispensa para casarse con cualquier mujer, merced a la influencia de Wolsey. El cardenal no fue lo diligente que les hubiera gustado a Ana Bolena y al rey, y este le retiró su favor, desterrándole de la corte. Catalina rechazó siempre otro trato que no fuera el de reina y de princesa heredera para su hija María, pero fue apartada de palacio en 1529 y recluida en el castillo de Kimbolton hasta su muerte en enero de 1536.

Clemente VII, bajo las presiones de Carlos V, no concedió a Enrique VII la dispensa y ordenó que se presentara en la Santa Sede. El rey inglés no quiso hacerlo y negó entonces la autoridad del papa, recabando para sí la jefatura suprema de la iglesia de Inglaterra, consolidando la separación de la iglesia anglicana de la romana, conocida como el cisma de Inglaterra. Las propiedades de la iglesia católica pasaron a la corona, y Enrique VIII y Ana Bolena se casaron el 25 de enero de 1533. La princesa Isabel nació en septiembre de ese año y el Parlamento inglés validó el matrimonio real con la Ley de Sucesión de 1534. Catalina perdió el título de reina y María el de princesa de Gales, pasando a serlo Isabel.

La reina Ana habría tenido dos varones que murieron muy poco después de su nacimiento, mientras que Enrique comenzó a dedicar sus atenciones a otra dama de la

corte, Jane Seymour. En 1536 se condenó a muerte a Ana Bolena, acusada de alta traición, y el rey se casó con Seymour. De nuevo un Acta del Parlamento de 1536 modificó la línea de sucesión, excluyendo a María y a Isabel, y declarando herederos del trono inglés a los hijos de Jane. La reina Jane murió en 1537, el mismo año en que había dado a luz al enfermizo príncipe Eduardo. El niño no estaba sano y murió en 1553. Enrique volvió a casarse con Ana de Cleves en 1540, un matrimonio que se anuló sin descendencia, viviendo Ana en la corte inglesa con el título de «hermana del rey». En 1540 el rey se casó de nuevo con Catalina Howard (prima de Ana y María Bolena) ejecutada por adulterio en 1542, sin haber tenido hijos. Finalmente se casó por sexta vez con Catalina Parr en 1543, una mujer inteligente y cultivada sin demasiadas ambiciones políticas. Favoreció la reconciliación entre el rey y sus hijas, que volvieron a estar en la línea sucesoria tras el príncipe Eduardo por un decreto del Parlamento de 1544. Enrique VIII murió en enero de 1547 y Catalina Parr en 1548. El trono lo heredó el príncipe de Gales, Eduardo VI, a la edad de diez años, y tras su muerte en 1543 sus hermanas María e Isabel.

La vida y circunstancias de este rey inglés han dado lugar a varias obras literarias, entre las que destacan *Enrique VIII* de Shakespeare, de 1623, y *La cisma de Inglaterra* de Calderón, escrita en torno a 1627.



Síntesis argumental

Estamos en Londres, alrededor de 1521. Enrique VIII lleva unos doce años casado con la reina Catalina y han tenido una hija, María. El rey se despierta angustiado por un sueño que ha tenido, en el que se le anuncia su futuro y Pasquín, su criado y «gracioso» de la corte, intenta tranquilizarlo. Pasquín, hombre docto que se ha vuelto loco, predice el futuro a los cortesanos, un poco como un juego, como una mentira y como un vaticinio, aunque nadie lo cree y por eso le permiten que lo haga. El cardenal Volseo, hombre de confianza del rey, aparece con unas cartas (una del papa León X y otra de Lutero). Enrique las confunde,

aún perseguido por los efectos del sueño, considerándolo otro anuncio funesto de futuro. Volseo queda solo, y sabemos por él mismo sus orígenes humildes y sus ambiciosas aspiraciones, y también lo supersticioso que es. Un horóscopo le vaticinó glorias y triunfos, pero también que una mujer causaría su ruina.

Carlos, embajador de Francisco I de Francia, cuenta a su criado Dionís que está enamorado de Ana Bolena, y que ella ha sido la causa real de que haya venido a Inglaterra, esperando verla y formalizar su relación. Sin embargo tiene dudas de que sea buena para

esposa porque, aunque es muy atractiva, reconoce en ella soberbia y frialdad; piensa que quizás sea luterana en secreto... Carlos quiere dar su embajada al rey (de quien tiene un buen concepto), aunque sospecha del manipulador Volseo, temiendo su influencia cerca de Enrique. Tomás Boleno informa a Carlos de que su hija Ana viene a la corte como dama de la reina Catalina. Boleno advierte a su hija: «haz lo que debes», pero ella, ambiciosa, no vive su estancia en la corte como un honor, y le reprocha a su padre sus impertinentes consejos y que tenga que arrodillarse ante la reina.

Aparece en escena Pasquín junto a la reina Catalina, la infanta María, Margarita Polo y Juana Semeyra (damas de la reina), y Ana Bolena, pretendidamente alegre y cortesana. Pasquín profetiza una mala ventura para Ana mientras que la reina intenta entrar en la cámara del rey y Volseo se lo prohíbe. Ella, enfadada, se lo recrimina y se va, y él se disculpa falsamente ante María, llegando a la conclusión de que Catalina es la mujer que el horóscopo predijo que le destruirá, de forma que él intentará anularla.

Carlos y Ana se están declarando su amor, pero son interrumpidos por la entrada del rey y Pasquín. Enrique reconoce en Ana a la protagonista de su sueño, y queda conmovido. Acuden la reina y sus damas, e intentan divertir al rey; la reina canta unos versos que parecen anunciar el mal final que va a tener su matrimonio y su reinado,

pero el rey no le hace caso, solo se entretiene con Ana, que baila una danza conocida como «gallarda». Ana tropieza y cae ante el rey, que la levanta; Enrique queda enamorado de la dama y con el corazón lleno de tristeza y pesadumbre, porque es consciente de que ese amor le aparta de su auténtico deber de Estado para con su pueblo.

Finalmente Carlos puede dar su embajada al rey, que es casar a la infanta María con el heredero al trono francés; el rey, cada vez más ofuscado e incapaz de tomar decisiones, pospone el casamiento de su hija. Volseo ve frustradas sus intenciones de ser papa y lo achaca a la influencia de Carlos V, sobrino de Catalina y emperador, lo cual le lleva a sentirse aún más atacado y a ser más agresivo con la reina. Ve en Ana Bolena una buena aliada por su ambición y soberbia, mostrándole como un anzuelo la posibilidad de que sea la nueva reina, siempre que seduzca al rey y no acepte convertirse en su amante. Ella acepta el trato y abandona a Carlos sin dudas ni escrúpulos, mientras enamora a Enrique y al mismo tiempo se niega a sus deseos, recordándole que es un hombre casado. El rey, enloquecido, busca con Volseo una salida. El cardenal le dice que posiblemente su matrimonio con Catalina no haya sido válido nunca a pesar de la dispensa papal, y que deshaciéndolo tiene la ocasión de casarse con Ana. Que diga ante el Parlamento que su conciencia le obliga a pedir dispensa al papa, y luego repudie a la reina y la meta en un convento. El rey sabe que está preso de un «amor

desatinado», que el argumento de Volseo es falso y que va a hacer sufrir a Catalina, pero con todo convoca al Parlamento. En solemne sesión Enrique explica las razones de apartar de sí a la reina, y esta le replica como esposa, como estadista con argumentos de peso y como católica, pidiendo justicia. La reina no puede hacer nada y todos la abandonan, aunque su hija María, no obstante la disolución del matrimonio, queda reconocida como heredera.

Pasa un cierto tiempo; Enrique está casado con Bolena y Catalina vive exilada en un castillo cercano a Londres. Carlos vuelve a Londres para ver a Ana, se encuentra con la nueva situación y quiere tener una última conversación con ella, que Pasquín le desaconseja. Volseo pide a la nueva reina la presidencia del reino, pero sus deseos se ven frustrados porque ella se la ha concedido a su padre, Tomás Boleno; el cardenal, llevado por la ira y la ambición, amenaza a Ana, ganándose una enemistad cuyo poder no sabe prever. Ana se queja a Enrique de Volseo, y también se quejan de él Pasquín, al que ha desterrado de la corte, y los soldados. El rey le depone de sus cargos y le quita sus bienes, echándole de palacio; Volseo se da cuenta de que la mujer a la que el horóscopo le aconsejaba temer era Ana Bolena, y la maldice.

Volseo, vestido pobremente y escapando de sus perseguidores, llega por azar a las

puertas del cautiverio de Catalina, atraído por una dulce canción. Sin darse a conocer, la reina y Margarita Polo se enteran de la desgracia del cardenal, que a sus pies reconoce su error; Catalina le consuela, piadosa, y Volseo, para evitar la muerte a manos de sus captores, se suicida, despeñándose. Como alegría para la reina llega la infanta María y carta del rey (envenenada por Bolena) en respuesta a otra de ella. En palacio, mientras, Carlos tiene la entrevista que deseaba con Ana, sin darse cuenta de que el rey los escucha, escondido. Así Enrique se entera de que ella tenía un compromiso previo con el embajador, y de que ha traicionado y mentido a uno y a otro hombre por ambición. El rey pide a Tomás Boleno prender y ajusticiar a su hija, y él lo cumple.

El rey, más atormentado que nunca, reconoce sus errores, y decide que vuelva a su lado Catalina, «mi esposa / verdadera», y pedirle perdón a ella y a Dios. Ya no es posible, sin embargo, porque la reina ha muerto, y la infanta María pide justicia a su padre. Enrique la nombra heredera, decidiendo que jure ante todo el Parlamento, y la casa con Felipe II, a pesar del día de luto que la joven está viviendo. Todos así la reconocen princesa, recordándole que su obligación como reina es «conservar en paz / a sus vasallos, aunque sea / a costa de su descanso» y «prestar cuidado al deber / y reinar con fortaleza».

Los personajes









El rey Enrique VIII, Sergio Peris-Mencheta

Enrique es rey de Inglaterra, una persona cultivada, mesurada, educada para dirigir un reino con normas honorables, como político y como buen católico. Sin embargo es también un hombre confundido, preso de sus instintos más primarios, que le llevan en un sentido opuesto al de su ética y su sentido de la responsabilidad. Obsesionado por tener un heredero varón, entra en un laberinto de pasiones al conocer a Ana Bolena, perdiendo el norte del buen gobierno del país; se convierte así en un hombre lleno de sufrimiento, consciente de que no puede controlar sus impulsos pero luchando para conseguirlo. Alrededor de él, personas manipuladoras como el cardenal Volseo y ambiciosas como Ana Bolena lo utilizan para conseguir más y más poder...



La infanta María, Natalia Huarte

Hija de Enrique VIII y princesa heredera de Inglaterra, es una adolescente, casi una niña. Está llena de vitalidad, frescura e inocencia, pero las circunstancias tan difíciles que vive hacen que crezca de golpe. Reflejo de su madre pero con una proyección hacia el futuro, es una heredera prisionera y protagoniza un final abierto para el montaje: qué hacer con esa corona que su padre le ofrece, casi por la fuerza...



Ana Bolena, Mamen Camacho

Una mujer bella y noble, pero también envidiosa y soberbia, que no quiere ser menos que la reina. Muy joven, viene a palacio como dama de Catalina, y eso provoca un encuentro con el rey que cambiará la vida de la corte de Inglaterra. Ana se da cuenta de que interesa a Enrique y, como es una oportunista, ve en ello su oportunidad de subir a lo más alto. Impulsada en su vanidad por Volseo, hace creer a Enrique que lo quiere, insistiendo en que no puede ser su amante sino su esposa. Se desembaraza sin escrúpulos de Carlos, un hombre que la ama sinceramente, y se dispone a ser reina de Inglaterra. Conseguido su propósito, es muy pronto descubierta en sus mentiras por el rey, que la manda ajusticiar.



El cardenal Volseo, Joaquín Notario

De origen humilde, pero muy inteligente y cerebral. Tiene grandes dotes para la política y una ambición sin límites, pero también un punto débil: es terriblemente supersticioso. Cree sin dudar una predicción que le hicieron en su infancia de que una mujer querría destruirlo y, al reaccionar en contra, pone en marcha su destino trágico. Cuenta con todo el apoyo del rey, al que manipula sometiéndole a todo tipo de mentiras y estratagemas para separarle de la reina Catalina (creyendo que es ella la mujer que lo destruirá) y ser más poderoso. Su ambición es ser papa y presidente del reino, pero sus esperanzas se ven frustradas y amenaza a la reina Ana, perdiendo el favor de Enrique y todas sus posesiones, cumpliéndose así el vaticinio.

**Margarita Polo,
María José Alfonso**

Noble de una de las mejores familias inglesas, es dama de honor de la reina Catalina, a la que apoya y sirve sinceramente. Cuando la reina cae en desgracia y es desterrada, ella la acompaña en sus miserias y cautiverio, leal y sacrificadamente.

**Soldado,
Alejandro Navamuel**

Acompaña al capitán a palacio para quejarse al rey del mal trato que les da el cardenal Volseo. Al caer el cardenal en desgracia, el rey permite que ambos militares saqueen la casa de Volseo.



**La reina doña Catalina,
Pepa Pedroche**

Hija menor de los Reyes Católicos y educada para ser reina, es una mujer fuerte, decidida y directa que ama a su marido. Católica y defensora de su fe, sabe ver desde el principio las maniobras de Volseo para hacerse con el poder, pero no puede evitar que el rey caiga en su trampa. La vida (y Enrique) la tratan con dureza, pero Catalina nunca renuncia a su dignidad y calidad de reina, defendiendo y protegiendo siempre a la infanta María como princesa heredera. Llena de compasión y humanidad, es capaz de comprender y perdonar al cardenal.



**Dionís, criado / Un capitán,
Pedro Almagro**

Dionís es el criado del embajador francés. Atiende lealmente a su amo, escuchando su relación de amor y aconsejándole lo mejor que puede.

Pedro Almagro será el capitán que acompañe a María a ver a su madre Catalina en prisión, llevándole carta del rey.



Pasquín, Emilio Gavira

Hombre docto, lo llama la reina Catalina. Parece que verdaderamente lo fue, pero alguna circunstancia le hizo perder la razón. Es un hombre muy lúcido y tiene el don de la adivinación acompañado de la maldición de no ser creído, sufriendo por ello. Como se le considera loco, se le permite hablar con más libertad que a cualquier otro personaje sin ser castigado, y desempeña el papel de bufón de palacio y «gracioso» de la obra.

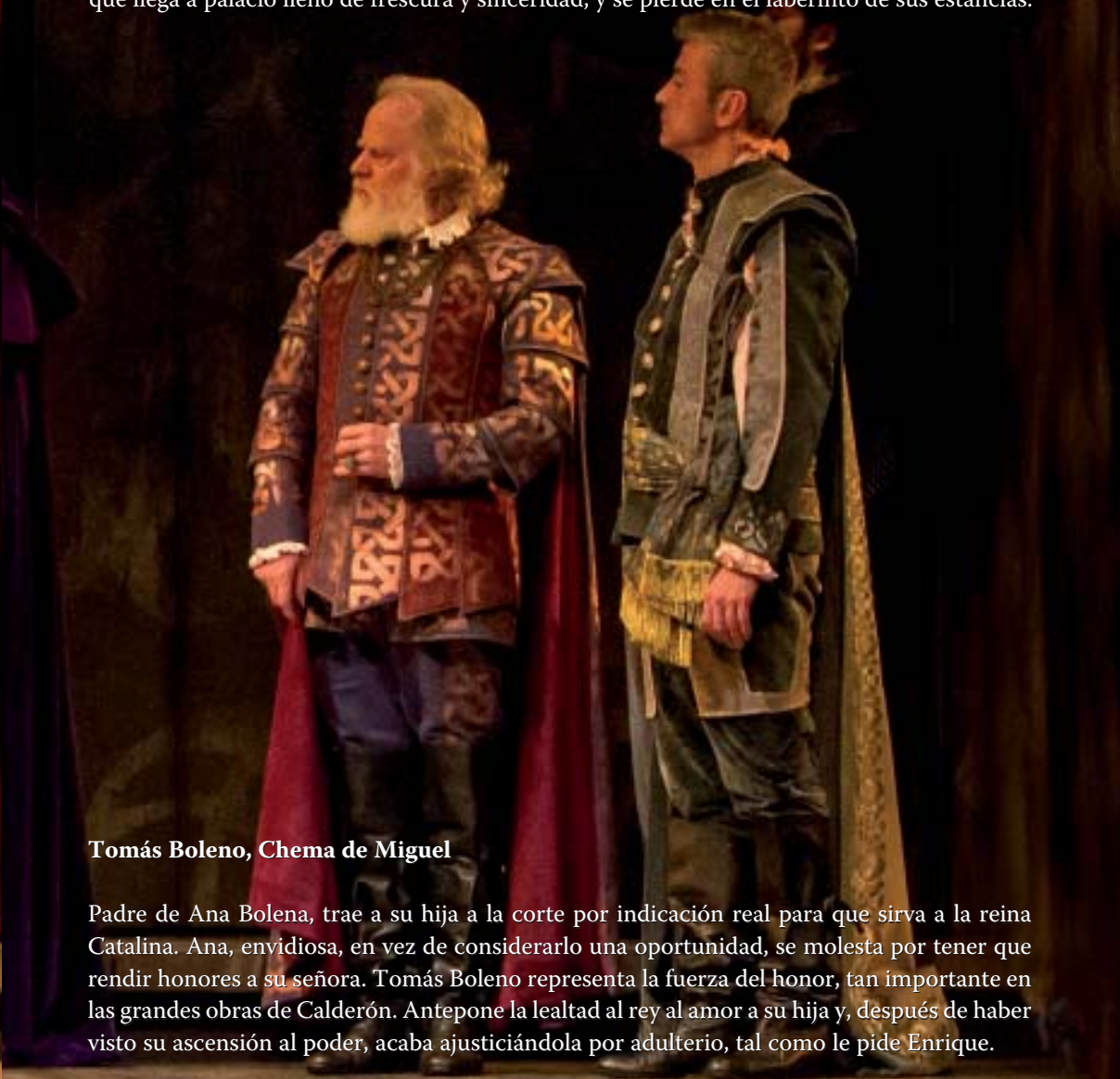


Juana Semeyra, Anabel Maurín

Dama de honor de la reina Catalina. Es joven y vital, casi una compañera de juegos de la infanta María. La historia nos dice, sin embargo, que tras morir Ana Bolena, será la siguiente esposa de Enrique VIII.

Carlos, embajador de Francia, Sergio Otegui

Viene a Inglaterra con una petición del rey Francisco I de Francia, que quiere casar a su hijo con María, la infanta inglesa; pero en realidad viene a Inglaterra siguiendo a Ana Bolena, de la que está profundamente enamorado. En *La cisma*, Carlos simboliza el amor verdadero, que llega a palacio lleno de frescura y sinceridad, y se pierde en el laberinto de sus estancias.



Tomás Boleno, Chema de Miguel

Padre de Ana Bolena, trae a su hija a la corte por indicación real para que sirva a la reina Catalina. Ana, envidiosa, en vez de considerarlo una oportunidad, se molesta por tener que rendir honores a su señora. Tomás Boleno representa la fuerza del honor, tan importante en las grandes obras de Calderón. Antepone la lealtad al rey al amor a su hija y, después de haber visto su ascensión al poder, acaba ajusticiándola por adulterio, tal como le pide Enrique.





Entrevista a Ignacio García,

director de escena de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*

1.- Buenos días, Ignacio; vuelves a estar en un proyecto con la CNTC, esta vez desde la dirección de escena de *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca. ¿Qué te ha impulsado a acercarte a esta obra? ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido contar con este montaje?

Había leído el texto hace tiempo, y me parecía un Calderón complejo, muy barroco y muy retórico, pero siempre pensé que el texto encerraba un asunto esencial, que es el tema del ejercicio del gobierno, de la responsabilidad del gobernante. La obra tiene tres lecturas posibles, yo creo: una religiosa, una melodramática y una cívica. La lectura religiosa se centra en el tema de la ruptura entre la religión católica y la anglicana; la melodramática habla de la parte pasional de un triángulo amoroso entre un rey y dos reinas, y la tercera lectura, que es la que a mí me parecía más atractiva del texto, es, la digamos, cívica, política, es decir, ¿qué pasa cuando un gobernante abandona la responsabilidad de gobierno y se deja llevar por las pasiones?

En los últimos años, con los problemas de corrupción política en nuestro país junto con el desprestigio de la condición política, me parece que el tema se ha puesto en la picota y es una cuestión importante en España, más en este año 2015 que es un año electoral. Así que una de las cosas sobre las que hoy en día me parece que estamos reflexionando es sobre si esos políticos que

tenemos delante son capaces de anteponer los intereses cívicos, buscar lo mejor para la sociedad y no someterse a intereses partidistas, de enriquecimiento personal, o a veces ni siquiera de enriquecimiento, sino de poderes fácticos, de aceptar presiones mediáticas e incluso de soportar presiones internacionales. Ahora tenemos unas elecciones y está claro que a lo largo de este año habrá un debate sobre la soberanía y sobre si estuvieron bien las decisiones que se tomaron influidas por otras potencias extranjeras o si habría que haber tomado otras decisiones a partir de lo que nos pasa a nosotros.

Todo esto de alguna manera está en *La cisma de Inglaterra*, en la idea del gobernante que abandona el poder, que deja que otros le malgobiernen, mostrando cómo las pasiones pueden influir no solo en lo que pasa dentro de un país, sino también en las relaciones con otros países. El gobernante, en este caso el rey, funciona como ejemplo erróneo, como espejo erróneo para su sociedad y acaba degradándolo todo, abaratando la altura moral de una sociedad pese a la bondad intrínseca que esta pudiera tener.

Cuando empecé a percibir este devenir y la pertinencia de montar este texto de Calderón, presenté el proyecto a la Compañía con toda mi ilusión, para sacar esta pieza de Calderón del olvido y también para contar esta historia. Creo que la obra empieza de una manera muy tediosa haciendo una explicación de cuál es el origen del cisma



de Inglaterra y creo que mucha gente no pasó de las primeras páginas. Es muy fácil que suceda si eres lector, director o actor, si estás buscando un texto clásico que interpretar, que dirigir o que producir, que leas esas primeras cuatro páginas y digas «Pues no, me leo otro Calderón»; pero una vez que se supera ese inicio complejo, la obra entra en un vericuelo muy interesante en esta reflexión sobre el poder. Hay grandes personajes, está el conflicto humano de esos personajes, la reina Catalina y su ejercicio del gobierno junto con su capacidad como mujer de defender su territorio y su papel como reina hija de reyes, la capacidad manipuladora de Bolena, el mal asesor de gobierno que es Volseo, que siempre está preocupado por su aspiración personal al papado o a alcanzar cuotas de poder más grandes y no piensa en el beneficio, no ya de los ciudadanos, sino ni siquiera del rey, y todo eso va aflorando y va tomando una dimensión muy interesante a lo largo de la obra. Mi propuesta desde el inicio era hacer una lectura contemporánea de este texto y hacer una intervención valiente en la que se cortara lo que sobraba, se dimensionara, digo lo que sobrara en nuestra opinión y creo que es lícito a estas alturas del partido hacer una lectura contemporánea de un clásico. Lo dice Alessandro Baricco (que antes de ser novelista era musicólogo) hablando de las obras musicales de otro tiempo: que transmitir una obra y

traicionarla son el mismo gesto. Porque la única manera de transmitir una obra del siglo XVII hoy es traicionarla y siempre va a haber una traición porque no es una reproducción arqueológica, ni queremos nosotros que sea arqueología, queremos hablar del mundo de hoy.

2.- El texto se representa en 1627, tiene unas fuentes literarias complejas y además se acerca a hechos históricos contemporáneos del dramaturgo... ¿Crees que en esta obra de Calderón se anticipan muchos de los que serán sus grandes temas? ¿Qué es lo que te ha interesado poner en valor de Calderón en el montaje de este texto?

Calderón, bajo mi punto de vista, hace una cosa muy importante en este texto que es eximir a Enrique VIII de la culpa, lanzándosela en parte a Volseo y en parte a Bolena, haciendo de Enrique un personaje humano. Seguramente esta es una primera gran reflexión sobre lo que Calderón llama un príncipe cristiano, lo que nosotros diríamos hoy un gobernante, y hay muchos, muchos de los dilemas que plantea en este texto que más tarde se va a plantear en *La vida es sueño*, por ejemplo sobre la predestinación, sobre cómo influye el destino en el ser humano, sobre la capacidad de que el ejercicio de gobierno pase por encima de los vaticinios, sobre lo que significa la verdad y la mentira. Es muy interesante porque sigue el tema del poder, el tema de los consejeros del reino, el tema de la

libertad, todo esto anticipa la temática de *La vida es sueño* con un planteamiento más arcaico en parte de la temática y también en la forma. Es un Calderón más salvaje y en su salvajismo yo creo que propone cosas muy bizarras y muy interesantes. El propio Calderón está buscando su camino, su poética, yo creo, su estética personal. Es muy joven y aún es muy inexperto, no tiene todavía la trayectoria de Lope y está todavía sentando las bases de su dramaturgia.

Creo que la obra tiene todas estas virtudes que había que resaltar. Es magnífico que la CNTC se haya atrevido a sacar un texto que nunca se ha hecho en la propia Compañía y que fuera, que yo sepa, se ha puesto en escena en tres ocasiones, una en 1627 y dos en los últimos treinta años, con un brevísimo recorrido. Yo no he tenido ocasión de ver ninguno de estos dos montajes pero he leído reseñas sobre ambos e, independientemente de cómo hayan sido, lo que yo quería era poner en valor estas características dramáticas y hacer una puesta en escena que diera relevancia a esas virtudes y dejara en un segundo plano el conflicto teológico, el conflicto religioso, que visto desde hoy nos queda lejos.

3.- Ignacio, ¿consideras que este texto es una tragedia, un drama histórico?

No, yo creo que es un drama político; en el original es un drama filosófico y nosotros vamos a intentar hacer de él una reflexión cívica. Cuando hacíamos las primeras lecturas, yo le decía a la compañía que normalmente se ubica como un drama histórico, pero ni es un drama, ni es histórico,

porque no hay fidelidad histórica, utiliza algunas anécdotas históricas para reconstruir su propia historia. Tampoco es un drama porque lo que Calderón escribe es, sin duda, una tragedia, la de Enrique y la de Catalina, la de Volseo. Tiene ciertos elementos dramáticos e incluso melodramáticos, pero es una tragedia. Calderón miente en el mejor sentido de la palabra en muchas cosas, dice que es un drama histórico, pero no es histórico.

Calderón por encima de todo es un humanista, esa es la clave. Él sabe que el ser humano es complejo, es plural, es contradictorio y que no existen buenos y malos y que no existen alegres y tristes, y eso es lo que dota de un volumen majestuoso a todas sus creaciones de seres humanos, a todos sus personajes. Yo creo que es uno de los grandes intereses de esta obra para el espectador, ver a un Enrique VIII diseñado por Calderón, e igualmente es muy atractivo ver a una Ana Bolena o a una Catalina dibujadas por el dramaturgo.

4.- ¿Crees que Calderón podía conocer el *Enrique VIII* de Shakespeare?

Bueno, para empezar no sabemos lo que hay de Shakespeare en ese *Enrique VIII* escrito en colaboración con Fletcher probablemente, no sabemos qué parte de la autoría es suya. Está claro que hay una parte de la historia, de la trama, que es común, toda esa relación con Bolena, y es probable que por alguna vía hubiera conocimiento en España del texto de Shakespeare (al parecer escrito en torno a 1613) cuando Calderón escribe el suyo, al menos referencias sobre ello sí que habría.

Es verdad que son dos puntos de vista muy distintos, sin duda. Calderón es nuestro autor del barroco más shakespeareano pero no lo es por imitación, lo es porque hay una afinidad en esa capacidad humanista de entender en su profundidad más oscura el alma del ser humano, y eso es lo que hace que los dos coincidan. Es evidente que los personajes shakespeareanos tienen siempre estas contradicciones, estas ambivalencias y confusiones que también tienen los de Calderón. Hay muchos paralelismos, el paralelismo de la obsesión con el destino y el destino que se va a cumplir que está también en *Macbeth* y en *Julio César*, hay referencias también a *Macbeth* en la relación entre Volseo y Bolena: esa pareja funciona casi como Macbeth y Lady Macbeth. También hay referencias a *Lear* al final de *La cisma*, cuando Volseo, despojado de todo, es un eremita perdido que lo ha perdido todo. Hay referencias a *Ricardo III* y a la ambición por el poder, y cómo eso va corrompiendo una sociedad y a un rey. Son temas que en el siglo XVII están latentes en la cultura europea, y como los grandes dramaturgos son sensibles a esa presencia temática, son capaces de ponerla de relieve y llevarla a primer plano en sus obras.

5.- Por lo que respecta a la versión, ¿cómo la has enfocado, a cargo de José Gabriel López de Antuñano? ¿En qué época has situado la puesta en escena?

José Gabriel y yo llevamos año y medio trabajando juntos, leímos la obra juntos, hablamos mucho sobre los temas a resaltar y los temas que queríamos difuminar,

hablamos sobre como todo eso afectaba a la estructura. La obra tiene una estructura en tres actos y es relativamente operística en el sentido de que cada acto se cierra con una escena coral de todos los personajes, mientras que en todas las escenas anteriores había solo un personaje, dos o tres. Había a nuestro entender un exceso de escenas a dos, siempre dialógico, que Calderón mismo corrige en obras posteriores. Decidimos primero cómo organizar los actos y estructurar la obra temáticamente interviniendo en las escenas y sí, ha sido un trabajo de la mano, intentando que todo sea de Calderón y que los materiales que no sean de Calderón sean ínfimos y que nuestra labor sea más una redistribución, una puesta en valor de unos y otros elementos, pero partiendo del texto original. Yo soy *calderoniano* a tope y no pretendemos hacer esto como una enmienda a Calderón, sino como un elogio y una puesta en valor.

Sobre situar el montaje en una época histórica concreta, en el montaje hay un cierto nivel de abstracción. No hemos intentado ni en el vestuario ni en la escenografía ir a una reconstrucción, sino que nos hemos basado en una inspiración de época intentando crear, tanto en el vestuario como en la escenografía, un espacio simbólico, un espacio que tenga un valor metafórico, sobre esos espacios abiertos, sobre esa idea de laberinto que hay en algún momento en el palacio, sobre la gradación social del palacio, sobre cómo se derrumba este espacio, sobre el páramo emocional y espiritual en el que vive su exilio Catalina. Y con el vestuario sucede un poco lo mismo, queríamos que hubiera una

representación de los personajes en cuanto a cómo se exhiben en la corte, a cómo manipulan su imagen para adquirir el poder, o para consolidarlo o para demostrarlo. Hemos intentado que no fuera una reproducción pictórica, sino que fuera una estilización, una destilación tanto en el espacio como en el vestuario, todo con la intención de que afloren los valores simbólicos que están en el texto de Calderón.

6.- ¿Alguna imagen, algún referente plástico que te interese destacar en relación a la escenografía y al vestuario?

Bueno, para mí es muy importante todo el mundo barroco, evidentemente y sobre todo el mundo tenebrista. He hablado mucho con los actores de eso, de Velázquez, por supuesto y del mundo de la luz y de la sombra, del reflejo velazquiano. Hay un par de escenas que se inspiran en la puer-tita del fondo de *Las meninas* y en la idea de que a lo lejos hay alguien que observa y que luego se convierte en personaje protagonista de la historia. Está también toda la truculencia tenebrista de Valdés Leal... Hablaba el otro día con Paco Ariza de la luz en los cuerpos lechosos de los cristos crucificados o de las piedades de Ribera. Pienso por ejemplo en *La piedad* de Ribera que hay en el Thyssen. Está Caravaggio, siempre, Vermeer en algunas ideas. Pero luego hay una contemporaneidad en la que en algunos gestos, en algunos movimientos, en algunas secuencias escénicas, yo les hablaba más que de ir a una lentitud (por ejemplo típica del teatro de Wilson o de ciertas retóricas puramente teatrales),

de situarnos en otro referente como son las videocreaciones de Bill Viola. Viola se basa en esa hermosura neoclásica que al mismo tiempo que cuenta la profundidad de un sentimiento poderosísimo lo hace de una forma armónica; en eso hemos estado trabajando, por supuesto con Pedro Moreno, y hemos estado trabajando con los referentes del cinquecento y del seicento, por tener ahí un margen de tiempo pictórico. Recurrimos a la pintura italiana para ver cosas de tejidos, aunque al final, después de hacer todo el trabajo de investigación lo que quedan son pinceladas, detalles; por ejemplo, toda la escenografía está impregnada de un adorno que es un tejido de los Tudor sacado de un pañuelo de una colección británica, pero hemos intentado que no haya una obsesión con eso. El espectáculo está hecho desde hoy, con la estética de hoy y sí tiene un gran peso lo visual y evidentemente lo sonoro también.

7.- ¿Qué nos puedes contar sobre tu propio trabajo en lo que respecta a la música y al espacio sonoro?

Sobre la música hay una primera cosa que a cualquiera le atrae cuando hace esto, y es que el propio Enrique VIII era músico, alguna de las músicas que usamos en el espectáculo incluso son de Enrique VIII, por ejemplo en momentos relevantes, como cuando Enrique entra en el acto segundo a dar el discurso a la nación para anunciar que le quita la corona a Catalina porque su matrimonio no ha sido legítimo. El criterio de trabajo, igual que con la escenografía y el vestuario, es evitar un concepto puramente

arqueológico; ni toda la música es inglesa de 1534, ni tampoco que toda la música sea de 1627 y española.

El ambiente sonoro es todo ese entorno barroco y desde ese lugar la música intenta crear climas emocionales: la fantasmagoría, la solemnidad, la diversión. La música intenta ser un catalizador del estado emocional de los personajes, con algunos guiños dramáticos, eso sí. Por ejemplo hay una intención de que los diferentes países estén representados a través de sus músicas, como cuando Carlos, el embajador francés, recita unas octavas reales maravillosas contando su sufrimiento y su pasión hacia Bolena, que tenemos una música francesa. Suena *La Réveuse*, una danza para una suite de viola de gamba de Marin Marais. Cuando la reina queda sola y abandonada suena una zarabanda de un compositor español, Diego de Ortiz; además la zarabanda era vista en Europa como una representación del carácter lúgubre y sombrío de lo español, y entonces es perfecto que suene esa zarabanda cuando la reina se queda sola. La mayor parte de la música que suena en palacio son composiciones británicas, composiciones de corte, algunas de Enrique VIII, otras de John Dowland y otras variaciones anónimas sobre temas de música popular inglesa que se pusieron muy de moda en el siglo XVII, como es la variación de *Greensleeves*, tema popular inglés interpretado, digamos, al estilo de la música cortesana. Bueno, la música intenta mostrar este viaje dramático y esta relación con los personajes y las situaciones de la que hablábamos, pero sobre todo

la música es un catalizador de la emoción. Aprovechando que el personaje aparece citado en la obra, el propio Martin Lutero decía que la música tiene la capacidad de subyugar la conciencia del ser humano y llevarle al territorio emocional más adecuado; no en vano los protestantes la utilizaron y años después de escribir esta obra Calderón, medio siglo después, nace Johann Sebastian Bach, que va a escribir muchas cantatas en las que la música sirve como vehículo de la emoción religiosa y la letra es la gran revolución; una letra que está ya traducida al alemán y no es en latín clásico, una letra que sirve como vehículo transmisor de las palabras del evangelio en un idioma que entiende todo el mundo.

Esta idea de transmitir emociones es lo que hemos intentado hacer con la música, con dos músicos en vivo, con dos mujeres porque además yo quería que la corte de Enrique fuera muy femenina y que en los momentos diletantes de esa corte hubiera danzas, poemas recitados, música, todo ese universo femenino, casi un harén alrededor de Enrique.

8.- ¿Qué has pretendido de los actores y actrices del montaje? ¿Cómo caracterizarías tu estilo de dirección de escena? ¿Cómo ha sido el trabajo de Vicente Fuentes en relación al verso?

Yo creo que la dirección esencialmente se debe basar en la primera fase en una comprensión profunda del texto. Creo que un director debe ser más que un inventor, un descubridor. El mundo del arte contemporáneo está muy obsesionado a veces con

la invención, pero yo creo que un director es alguien que encuentra lo que ya está, que encuentra las virtudes del texto, sabe leerlas, aprende a ponerlas en valor y a transmitírselas a unos actores que las hacen suyas y son capaces de comunicárselas al público de una manera orgánica, de una manera real, de una manera impulsiva, de una forma profunda. Mi trabajo ahora está siendo entender la obra junto a los actores y conseguir que no sea palabra muerta sino palabra viva; que la oralidad tenga un gran valor, que la palabra no sea una estructura formal rígida en octosílabos que nos reprima sino una oportunidad para contar cosas y expresar la belleza del lenguaje como mecanismo para transmitir la belleza del mundo. Creo que la interpretación y la compañía van juntas. Hemos hecho una compañía muy ecléctica en la que hay actores con una gran trayectoria en la propia compañía y actores que vienen de fuera y para los que es prácticamente su primera incursión en el teatro clásico, porque yo quería ese eclecticismo en la mezcla de estilos, que se diera el salvajismo de quienes vienen y hacen verso casi por primera vez, unido al conocimiento de la doctrina o de una doctrina en octosílabos o endecasílabos de quien ha trabajado más en los clásicos. En cuanto a mi estilo de dirección, quiero que sea una dirección muy pasional, muy impulsiva, muy verdadera, muy salvaje. Que eso que decíamos antes de que es un Calderón indómito aún, pues eso es lo que yo quiero transmitir. Decía Orson Welles que *Macbeth* de Shakespeare era una obra que empezaba ya al cien por cien pero

luego sin embargo seguía subiendo, y me parece que en esta obra pasa lo mismo. Calderón empieza la obra en un clima absoluto, y lo que intento es que los actores trabajen cada escena como si fuera el fin de sus días y que vayan al contacto con el otro, a la emoción, a la ambición por el poder, por el amor, a la desolación por lo que no tienen, y que el texto fluya de manera enérgica y fluya de Calderón.

Yo propongo elementos ambientales en cada escena, cuál es el tono, el objetivo y el impulso prioritario de cada personaje, cuál es el ritmo, cuál es la direccionalidad; planteo y propongo algunas cosas acerca de la espacialidad, pero en realidad, el conocimiento de la obra uno no lo tiene hasta que los actores la hacen, y los actores a lo largo del proceso están siempre aportando gran cantidad de ideas que un director tiene que aprovechar e integrar en el discurso.

Sobre el trabajo con Vicente, decir que es una ayuda inestimable en el verso buscando la claridad en la oralidad, esa cualidad de habla pura que tiene el verso para comunicar ideas para que no sea solo una forma. Yo vengo del mundo de la música y a veces me suena tanto el compás, el octosílabo, el endecasílabo, que está bien tener al lado a Vicente para ayudar a no quedarse en la hermosura de la forma y penetrar en el contenido, en la idea. Él hace un trabajo con nosotros en la construcción de la obra, y luego un trabajo técnico con cada actor para desbrozar cada idea y conseguir que el ritmo suene, que la rima suene pero que sobre todo suenen las ideas.

8.- Por lo que se refiere a los personajes, dínos por favor un par de rasgos con los que caracterizarías a cada uno.

Enrique es un hombre confundido, es un hombre que tiene un gran sentido de la responsabilidad, por eso sufre; no es un hombre indolente, tiene ese sentido de responsabilidad política y personal, pero es un hombre muy influenciado y es un hombre al que le está llegando un momento de la vida en el que cree que se le está yendo de las manos algo, ese algo que no se enuncia explícitamente en la obra pero que está subyacente y que lo conocemos históricamente es la ausencia de un heredero varón. Es el momento de cambio. Es un personaje, decía yo el otro día irónicamente, pero no es del todo irónico, es un hombre en la crisis de los cuarenta, un hombre que se da cuenta de que la vida que ha vivido no le satisface para el resto de sus días y decide cambiar. Entra en una espiral y dentro de esa espiral entra en un laberinto de pasiones que le conducen a una pérdida del norte en su política y en su ejercicio del gobierno, y de eso se aprovecha el contexto en el que está, pero es un hombre que tiende a la mesura, que intenta explicar, que intenta ser didáctico y que está durante toda la obra sufriendo un enorme debate entre su cabeza y sus impulsos. Cuando se da cuenta de que sus pasiones le han llevado donde no quería y le han hecho mucho daño, ya es demasiado tarde. Pero se da cuenta porque siempre se está preguntando.

Ese es Enrique, que al ser un hombre tan visceral es manipulable por alguien como Volseo, hiper racional y también

por Bolena, pero con Bolena estamos intentando que no sea una manipuladora nata desde el principio. Es una mujer ambiciosa, pero también intenta entender por qué su padre la mete en la corte. Va viviendo una serie de acontecimientos no previstos a los que tiene que ir reaccionando y cuando se da cuenta, tiene la oportunidad de aspirar al trono. No es que llegue al palacio diciendo «voy a subir al trono», no, pero también es verdad que desde el principio, por su ambición y su carácter indomable le molesta estar arrodillándose ante todos y no le gusta estar abajo en la jerarquía, es una mujer oportunista. Volseo y Ana son personajes muy inteligentes y muy oportunistas.

Catalina, sin hacer una comedia de santos como a veces casi roza Calderón, sí es una mujer que es un compendio de muchas virtudes, no solo las virtudes beatíficas que cierto pensamiento católico podría atribuirle como es la sumisión, la abnegación, el mirar siempre por su marido, el buscar la paz del reino, sino también unos grandes valores de defensa de su condición de reina y de mujer. Es una mujer directa, una mujer que reprende a su marido cuando se da cuenta de que está ejerciendo mal el poder, una mujer que se rebela cuando le quieren quitar la corona y cree que es injusto. Es una mujer fuerte, una mujer decidida y es una mujer con una enorme capacidad de compasión, incluso cuando no tiene nada es capaz de ser compasiva, siempre empatiza. A Volseo le molesta mucho eso porque dice que Catalina ante todos se inclina y con él es

muy dura, pero esto es porque él ha abierto ya una guerra por el dominio del área de influencia en Enrique. Catalina, sí, es un gran compendio de virtudes.

Pasquín es ese gracioso antigracioso, creo que es un hombre muy lúcido. En la obra se dice que es un hombre muy docto, que de tan docto, se ha pasado al otro lado y se ha vuelto loco. Tiene una lucidez extraña en la que ve lo que va a pasar; es una especie de vidente pero un vidente que sufre sabiendo lo que va a pasar. Es un hombre atormentado. Trabajando con Pedro Moreno desde el figurín pensamos que tuviera siempre unas ojeras, como un hombre que no puede estar en paz consigo mismo. Trabaja como gracioso y hace chistes y es el bufón de palacio, pero en el fondo sufre al saber lo que los demás no saben.

María es un personaje hermosamente construido como una especie de reflejo de Catalina pero con una proyección hacia el futuro. Es joven, fresca, lúdica. Ella, Bolena y Semeyra bailan y cantan en el palacio, y disfrutan y son amigas adolescentes, pero la vida va a poner a María en una tesitura muy dura. Primero le va a quitar a su madre, la va a desterrar y la va a obligar a vivir como una heredera prisionera; le dan el trono pero le obligan, no es una decisión libre, y después de haberle dado el trono le obligan a renunciar a él para quedarse con su madre. María es determinante en la lectura que hacemos de la obra con nuestra intención de hacer un final abierto, un final que plantea preguntas al espectador. Creo que todas las preguntas de Calderón son brillantes, y son magníficas y son elocuentes, y son de un gran pensador

humanista. A veces en las respuestas aparece el Calderón católico convencido, y no es que yo discuta su catolicismo, pero no comparto esa visión unívoca religiosa, así que la respuesta la negocio con Calderón, pero la pregunta, la pregunta de Calderón, la compro siempre.

9.- Quizás sucede que las preguntas que Calderón se hace son cosa del filósofo y las respuestas del hombre, y por tanto más contingentes, más de época.

Sí, fíjate. A Catalina le hace preguntar cuando lo pierde todo, pierde la corona y todos le dan la espalda, ¿qué hace un ser humano cuando lo pierde todo? ¿Qué hace un ser humano cuando le quitan su propia habilidad, sus recuerdos, los lugares donde ha vivido, las gentes a las que ha conocido? Esa pregunta es demoledora y esa pregunta la pone en el escenario Calderón, que la contesta como un cristiano con la abnegación y la compasión por el otro. Bueno, no seré yo quien discuta la compasión como un valor humano más allá de ser cristiano o no...

Tener capacidad de compasión hacia el otro es uno de los déficits del mundo contemporáneo. La falta de capacidad empática es una de esas cosas que el capitalismo ha conseguido instaurar en la sociedad de consumo, y nos ha acabado convenciendo de que el individualismo a ultranza es lo que más vale y que si uno consigue sus propias metas pues que los demás se busquen las suyas y que el que no las ha conseguido, pues que se fastidie, porque el sistema es así. Yo creo que no y ahí coincido con Calderón en que la capacidad compasiva y la capacidad de

entender a quien no ha llegado, a quien no ha podido, a quien la vida le ha dado unas circunstancias concretas, es una de las grandezas del ser humano. Y no solo del ser humano, parece que ahora los biólogos demuestran que hay una capacidad de empatía en muchas especies animales que no abandonan al débil, que no lo dejan desahogado, que el sentido de comunidad existe y que los animales acogen a los cachorros que han perdido a los padres, o acompañan a los más ancianos que no tienen capacidad de defenderse. Y sí, Calderón responde desde ahí y el final de la obra abre también la pregunta de qué hace un ser humano cuando se ha equivocado en el ejercicio del gobierno y qué hace un nuevo rey cuando toma la corona y qué debe hacer. Yo compro todas estas preguntas de Calderón, y son las preguntas que me interesa hacer mirando al público.

En esta puesta en escena intentamos quedarnos en el ahora qué, ahora cómo se gobierna, ahora cuáles deben ser las prioridades y ahora qué se hace con un reino despedazado, roto, filosófica, política, religiosamente y desde dónde se puede intentar establecer un nuevo lugar de concordia. Y de eso habla la obra también, de unos enfrentamientos terribles que hay que ser capaz de conciliar y de que quien tiene la corona debe tomar las riendas y apostar por una política clara de conciliación y de convivencia. De eso está hablando la función también.

10.- ¿Cómo crees que el montaje va a interesar a la gente joven?

Creo que en él hay dos cosas esencialmente que resuenan y una es muy juvenil, muy

prerromántica que me hace entender la fascinación que luego los románticos alemanes tuvieron por Calderón, y es esa enorme dimensión de las pasiones humanas, de cualquier pasión. La pasión amorosa de Enrique, la ambición de poder de Bolena o de Volseo, la pasión por la paz, la estabilidad y también por su marido de Catalina, todas ellas. Creo que la parte de la relación humana entre los personajes desde este lado pasional es fantástica y Calderón lo cuenta magníficamente bien. El segundo acto es portentoso en esto. Y me parece también que la juventud está cada vez más interesada en qué nos está pasando como sociedad y en los movimientos sociales; no quieren ser títeres del poder, quieren auditar el poder y exigir responsabilidad, y en esta puesta en escena van a poder asistir a una historia que habla sobre eso: sobre cómo el poder se le escapa de las manos a un rey y cómo eso acaba golpeando a una sociedad y cómo esa sociedad reacciona exigiéndole a los reyes que sean lo que tienen que ser. Creo que muchos jóvenes que se manifiestan, que reivindican el poder de las plataformas cívicas van a poder encontrar en esta obra un eco de ese impulso. Por supuesto Calderón no es un revolucionario, pero sí es un humanista y Calderón entiende que no se puede siempre castigar a los mismos en una sociedad, y no pueden salir siempre beneficiados los mismos, y que esos mismos que siempre están penalizados tienen que tener voz para exigir una justicia y para exigir un lugar y exigir a los otros responsabilidad sobre sus actos.

M. Z.

Entrevista a J. G. López Antuñano,

autor de la versión de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*

1.- Buenos días, José Gabriel. Nuestra conversación tiene como objeto tu trabajo como autor de la versión de *La cisma de Inglaterra* para el montaje de Ignacio García, producción de la CNTC. Dinos, por favor, ¿cómo contactó Ignacio contigo para proponerte colaborar en la versión? ¿Habíais trabajado antes juntos? ¿Cómo fueron vuestras aproximaciones iniciales a un texto tan importante como poco representado?

Buenos días, Mar. Sí, Ignacio y yo ya nos conocíamos. Este proyecto nace de una conversación en la que Ignacio García me dice, léete *La cisma de Inglaterra* y yo le dije, bueno, me la leo y le di mi opinión diciéndole que era un texto muy interesante y ahí quedó nuestra primera conversación. Luego ya, después de algún comentario más, surgió la invitación por parte de Ignacio para hacer la versión. La volví a leer con más detenimiento y le propuse una serie de actuaciones que tenía pensadas para transformar un texto que es de los primeros de Calderón, muy interesante, sí, pero complejo para la escena, en el que era necesario trabajar bastante sobre la versión y sobre eso fuimos hablando en nuestros primeros encuentros.

A partir de ahí ha sido un trabajo intenso porque ha sido una colaboración muy de ida y vuelta. Él, evidentemente, me dijo lo que quería contar con la puesta en escena de *La cisma de Inglaterra* y a mí me parecía que su

idea cabía dentro del texto de Calderón, no era una traición, estaba en el texto de Calderón y desde ahí comenzamos a hacer un trabajo conjunto. Yo iba trabajando en la versión y se la iba pasando, Ignacio iba haciendo anotaciones e indicaciones para fijar el sentido. Él estaba en México y yo en España así que trabajamos por bloques, cada uno por separado pero en cierta forma al unísono y esto ha sido también muy interesante, porque hemos ido aportando nuestros puntos de vista y sobre esto se ha ido tejiendo poco a poco la versión.

2.- Tú eres hombre de teatro, escritor, y hablas de este trabajo como una versión, no una adaptación, reconociendo así un grado de autoría personal...

Sí, pero está Calderón y hay una cuestión que hemos cuidado muchísimo y es que apenas hay versos nuevos. Yo diría que el 95% del texto que se va a representar son versos de Calderón y cuando ha hecho falta buscar alguna palabra nos hemos ido al lenguaje de la época. No hemos pretendido en ningún momento acercar el lenguaje a un algo más contemporáneo. Hemos buscado en el lenguaje que usaba Calderón, que era muy rico y sí, es verdad que hay palabras que no se pueden entender, pero tampoco las entendían los contemporáneos de Calderón, porque en sus obras siempre había un 10% de palabras no entendidas.



3- ¿Qué líneas generales dirías que tiene tu trabajo? Aproximación o separación del original, supresiones, dramaturgia, adiciones de otros textos...

Este texto tiene aproximadamente tres mil versos y hemos suprimido aproximadamente mil versos, una tercera parte más o menos. Esta es una obra, como toda obra de Calderón, que se recrea en la métrica, en la versificación y repite ideas, una constante en el teatro de Calderón. Nosotros nos enfrentamos a dos problemas; uno, que Calderón está narrando sucesos de casi un siglo antes, es decir que está contando hechos que ya habían ocurrido. María Tudor ya había sido reina y las consecuencias del cisma eran historia, y en este sentido Calderón escribe un final un poco contrahistórico, donde queda la duda de si el catolicismo podría volver a instaurarse en Inglaterra. Esto a nosotros nos pareció que podía alargar el final y por otra parte no conectaba con el núcleo dramático que Ignacio quería contar. Por otro lado que esta obra, al ser una de las primeras de Calderón, tiene toda una primera jornada que tarda mucho en arrancar. Todo es continuamente dos personajes que se encuentran y ponen al espectador en antecedentes de algo.

El tema central del montaje es una reflexión sobre el poder; no se trata de volver a contar otra vez la historia de Enrique VIII y Ana Bolena, sino que la idea es hacer ver cómo

el poder es algo que tienen los gobernantes para beneficio de los gobernados, un deber que Enrique VIII no cumple. La historia para nosotros no es la del enamoramiento, sino que eso ocurre en contra de decisiones de gobierno, anteponiendo el interés personal al interés de un reino. Este es el núcleo temático, y ese núcleo obligaba a que la acción fluyera; por eso hemos hecho la reducción de versos, no de una manera caprichosa, sino obedeciendo a estos criterios a partir de una reflexión que ya está en el texto de Calderón.

4.- ¿Has hecho alguna otra cosa en tu versión que pueda tener valor dramático, dialogar monólogos, por ejemplo...?

Sí, eso se ha hecho bastante, por una parte porque contribuye a la fluidez desde el punto de vista de la acción dramática, y por otra porque el público de hoy está más acostumbrado a ver que a escuchar: escuchar un largo discurso puede costar y dialogarlo lo hace más sencillo. Luego hay otro tema al que también prestamos atención, y es que en el texto original la reina Catalina aparece como una reina sumisa, una reina que acata todo lo que el rey le dice, y el rey lo que le está diciendo es que ha aparecido Ana Bolena y que va a pedir la nulidad del matrimonio. Eso ninguna mujer lo puede recibir desde la sumisión; por eso para nosotros era importante hacer crecer el carácter del personaje de la

reina Catalina y para eso nos ha servido también dialogar, así la reina va contestando a lo que le dice el rey.

5.- ¿Otras intervenciones que consideres especialmente relevantes en la versión?

Sobre todo en las primeras escenas, donde hemos intentado que fluya la acción. A partir del sueño del rey se encadenan escenas que en el original están ordenadas de otra forma; aquí creamos un hilo argumental, una especie de recepción del embajador francés en palacio que se sitúa como un fondo, que hace posible que lo que antes era una escena estática se convierta en una escena dinámica en la que hablan todos los personajes, lo cual por una parte tiene la función de informar al espectador, pero además respecto al original pasamos de una escena estática a algo dinámico.

Otra de las intervenciones más importante es en el final, que a diferencia del texto de Calderón lo dejamos abierto: no cerramos con la idea de que al restaurarse la figura de María Tudor triunfará el catolicismo, sino que sugerimos que el rey es consciente del error que ha cometido y decide abdicar en su hija María.

6.- ¿Pensasteis en algún otro texto de Calderón o de otro dramaturgo para hacer adiciones?

No hay adiciones de versos que no sean de Calderón ni de otra obra, excepto un soneto de Villamediana que está al comienzo de la tercera jornada. Es un soneto que tiene esa forma solemne del soneto en el teatro clásico y de alguna manera presagia, es una

visión de futuro. Eso es muy de Calderón y nos pareció importante realzar ese anuncio, por eso lo hemos integrado en la versión.

7.- ¿Manejasteis alguna o algunas ediciones críticas concretas?

Las ediciones críticas que he manejado han sido dos, o tres si contamos el pdf publicado por cervantesvirtual.com, que recoge la publicación de 1750 del original de Calderón en la imprenta de Antonio Sanz, localizada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. La primera edición ha sido la de Valbuena Briones, publicada en *Obras completas* de Calderón de la Barca, de la editorial Aguilar, Madrid, edición de 1969; y la segunda edición, la de Ruiz Ramón, en *Clásicos Castalia*, Madrid, 1981. Solo tengo noticia que se haya representado este texto una vez más, se estrenó y en el año 77 Manuel Canseco lo remontó en el Escorial y fue la obra que inauguró el coliseo Carlos III, tuvo tres representaciones y luego no se ha vuelto a montar. Yo la había leído en tiempos y es verdad que es una obra muy citada por los estudiosos, sobre todo por los estudiosos del mundo anglosajón que ven en esta obra muchos rasgos de Shakespeare, sobre todo en la construcción de los personajes.

8.- ¿Tú crees que Calderón pudo haber leído *Enrique VIII* de Shakespeare?

Yo creo que no, que no es fácil que lo conociera. Como te decía, de esta obra todos los estudiosos hablan maravillas, pero cuando la leí esta vez me di cuenta de lo

complicada que era de hacer. Necesitaba todo un trabajo dramático de ordenación y equilibrio, porque si no, no iba a fluir. La idea ha sido esta, equilibrar, que la historia no se vaya hacia el culebrón y que tampoco se escapen los temas esenciales de Calderón: la responsabilidad en el gobierno, el destino, los oráculos y los sueños, todos temas muy calderonianos que están también en la versión.

9.- ¿Has encontrado alguna dificultad especial en cuanto a versificación y métrica?

El análisis de la métrica es muy interesante. Las dos grandes estructuras que emplea Calderón son los romances para hacer avanzar la acción y las redondillas para los diálogos amorosos y los diálogos de interiores por así decirlo; esas son las dos grandes estructuras. Luego, en cuanto a grandes estrofas hay unas maravillosas octavas reales que son de lo mejor que ha escrito Calderón en toda su obra, y con estas octavas contextualiza la acción pero a la vez son momentos líricos en los que esa acción se detiene, momentos que pueden llevar al séptimo cielo al espectador. Hay otras dos formas estróficas que a mí me han llamado mucho la atención. Una son las silvas heptasilábicas y endecasílabas; ahí la forma es poco usual y en la obra sirve para hablar de los conflictos que tienen los personajes y sobre todo para hablar de los conflictos de Enrique VIII. Es una composición métrica que es, digamos, desigual, un poco entrecortada, da una idea de inquietud, no es una estrofa serena

como el romance o la redondilla, es más una estrofa que expresa un estado de ánimo inquieto y controvertido. Otra figura estrófica interesante es el pie quebrado cuando se anuncian las muertes de Catalina y de Volseo. Unos pies quebrados a veces de tres o de cuatro sílabas que son poco usuales, extraños en Calderón pero al mismo tiempo premonitorios de lo que va a ocurrir y yo no sé hasta que punto Jorge Manrique está en esa composición de pie quebrado que introduce Calderón en las últimas escenas cuando están Catalina, Volseo, Margarita, cuando aparecen los derrotados, los perdedores...

Y para terminar este recorrido por las estrofas y la métrica están las octavas reales que sirven para marcar de una forma sublime el amor de Carlos por Ana Bolena. Él conoce a Ana Bolena cuando viaja con su padre a París y ha sublimado ese amor a través del recuerdo; hay una escena muy bonita enfatizada por el uso que hace Carlos de estas octavas reales.

10.- ¿Qué nos puedes decir de apartes y acotaciones?

Vamos a ver, los apartes hemos respetado algunos, sobre todo uno muy interesante, el primer encuentro entre Enrique VIII y Ana Bolena, un encuentro que a los dos les impacta. No es un flechazo todavía, pero hay un impacto. Ahí conservar los apartes era para nosotros un tema importante y estuvimos trabajando con apartes y sin apartes para que fluyera la acción, pero al final decidimos mantener los apartes porque ayudaban mucho a la puesta en

escena. Hemos conservado los apartes siempre que no han supuesto una ruptura, ruptura en el sentido de que no creen dificultad a los actores congelando la acción. Además, cuando no son muy largos, los apartes comunican la identidad emocional del personaje e incluso cuando son largos los hemos conservado para que detengan un poco ese carácter de culebrón que tiene la obra, porque es verdad que debajo hay una historia de amor de mucho peso y estos parlamentos que van cortando la pasión amorosa también nos pareció que estaba bien dejarlos.

Sobre las acotaciones, Ignacio y yo las hemos trabajado mucho. El criterio ha sido que cuando hemos podido hemos llevado las acotaciones a signos que generen una acción. En general, excepto en la primera jornada, están respetadas pero con alguna pequeña transformación y ajustes de dirección.

11.- ¿Ha intervenido la versión en la construcción de los personajes, en la definición de su carácter y su forma de ser?

Hay tres personajes que están modificados porque se me quedaban muy diluidos. Uno es Catalina, por lo que hemos hablado antes. Catalina no es una reina sumisa y tonta, es una reina que estuvo veinte años con el rey, una reina que reinó, una reina con carácter, y en el texto de Calderón a veces es una reina que no se corresponde con la idea que tenemos de ella. Catalina es una mujer con experiencia de gobierno y buena escuela, no era una reina de papel sino una reina de verdad y este personaje está construido así.

Luego está Pasquín. Pasquín era el gracioso al uso y hemos enfatizado algunas características que están en el texto de Calderón para que sirva de voz de la conciencia de Enrique y cree tensión y conflicto. Y también hemos intervenido sobre el personaje de la infanta María que quedaba muy desdibujada; hemos realzado su papel porque luego es en este personaje en quien confluye toda la obra y no encontrábamos coherencia en que surgiera de la nada... Es cierto que no tiene un gran recorrido, pero al menos es coherente. Luego está también Margarita Polo que es la dama de compañía de la reina, que tiene dos intervenciones un poco rompedoras, intervenciones que solo escucha un personaje o que escucha el público, como apartes direccionales que van matizando esta idea del poder de la que hablamos. Sus intervenciones marcan una intención hacia el público, son estrofas muy breves pero dirigidas a un personaje concreto. Su protagonismo es pequeño pero lo hemos realzado un poco, para que no fuera solo un personaje coyuntural, sino que lo poco que dijera estuviera cargado de intención.

12.- ¿Percibes alguna relación entre este texto y *La vida es sueño*?

Indudablemente hay relación. Yo creo que la hay. La mayor parte de los temas que luego van a estar en *La vida es sueño* ya están aquí y también hay una relación con una obra anterior suya, *La devoción de la cruz*, en la que también aparecen estos temas existenciales del sueño, el oráculo, el servicio público, la reflexión. Me parece que es una obra de gran interés porque es

una obra muy coral. Es Enrique VIII pero hay una serie de personajes que no son secundarios, no lo es la reina, ni Volseo, ni Pasquín. Todos los personajes tienen su función, el propio Carlos, que se debate entre la política y el amor.

13.- ¿En que forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven?

Bueno, a mí me parece que a la gente joven le puede interesar la historia de amor. A los adolescentes quizás también les

interese el tema del poder, porque cosas así han ocurrido en la historia reciente de España y podrán ver la relación entre el montaje y lo que se lee en los periódicos. Pienso que aquí pueden ver también la reacción del pueblo y reflexionar, ¿acepta el pueblo ese tipo de gobierno?, ¿lo aceptan ellos?

M. Z.

Entrevista a Juan Sanz y M. Ángel Coso,

escenógrafos de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*

1.- Buenos días, Juan, y bienvenido. Dinos, ¿conocías el texto de Calderón? ¿Te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo, por alguna característica? ¿Habías trabajado antes con Ignacio García?

Conocía el texto por una circunstancia anecdótica, pero teatral. Hace muchos años, cuando estábamos trabajando en el corral de comedias de Alcalá, y te estoy hablando hace quince o dieciocho años, John Varey sugirió abrir con este texto, haciendo una colaboración con la Royal Shakespeare Company de manera que ellos hacían *Enrique VIII* y nosotros hacíamos *La cisma de Inglaterra* y que las dos propuestas viajaran a los dos países. Por esta razón conozco este texto de Calderón. Así que lo leí en su día, aquello se quedó en un proyecto y en definitiva encuentro que es un texto maravilloso, uno de los textos grandes. Supongo que es complicado de llevar a cabo, pero merece la pena, la propuesta de Ignacio es interesante y creo que la CNTC ha hecho muy bien en producirla.

Con Nacho hemos hecho juntos muchos trabajos en teatro musical, sobre todo zarzuela y ópera. Hemos colaborado en cuatro o cinco montajes, pero ninguno era de texto. La última vez que trabajamos juntos fue hace un año en *Black el payaso* y *I pagliacci*, o sea que sí, nos conocemos, yo sé su forma de trabajar y también lo que le gusta y eso es una ventaja y un placer. Nos gustan un tipo de cosas complementarias y

ahora que ya hemos visto un ensayo estoy muy contento. Ya sabes que el escenógrafo empieza a trabajar con el director con mucha antelación y está claro que hablamos y el director te dice lo que quiere hacer, pero nunca sabes si va a funcionar o no, y ahora que he visto el pase estoy feliz porque está casando muy bien.

2.- ¿Qué referentes plásticos y literarios has utilizado para tu propuesta? ¿Algo que haya sido especialmente relevante? ¿Crees que la propuesta del espacio escénico es claramente historicista con respecto al siglo XVII o simplemente sugerente?

Mira, cuando llega a este punto un montaje y deja de ser tuyo uno piensa, ¿cómo empecé?, ¿de dónde vino esta idea? y ahí empiezas a olvidar y quizás a mezclar cosas. Evidentemente, Nacho nos pidió un espacio muy sencillo, muy austero, para que pudiera dar con ese espíritu previo a la Contrarreforma. Es Renacimiento, pero por otro lado es un texto barroco, y están esas dos etapas presentes, la renacentista y cuando lo escribe Calderón, que es la contrarreformista. Que coincidan esas dos etapas históricas es un poco la bisagra, por eso la apuesta ha sido por la sencillez, porque cuanto más sencillo es el espacio a nivel conceptual más relieve adquiere lo que se está contando.

Cuando estaba con este trabajo volví casualmente al panteón real de las Huelgas en Burgos y al visitar el panteón y pisar las



tablas de madera me di cuenta de la sencillez y la grandiosidad que tenía ese lugar, porque yo me nutro del arte y para mí es imprescindible viajar y visitar piedras. Y esa fue mi inspiración para este trabajo, porque es verdad que la acción no ocurre en un panteón, pero en cierto modo termina una época, la época Tardorenacentista y abre otra, el Barroco.

En cuanto a los materiales, me inspiró mucho ese suelo maravilloso de las Huelgas que tiene unas tablas anchísimas y sólidas. Me impresionó y decidí que tenía que haber algo de esto en la escenografía. Luego pensamos en la época Tudor en que se desarrolla todo esto (que en España sería la época del emperador Carlos) y a eso le unimos algo del toque Tudor, que está en detalles porque no hemos querido hacer una escenografía descriptiva, detalles como en una vidriera, aunque la acción se desarrolla en una especie de claroscuro velazqueño donde las luces van a entrar muy de lado. La escenografía es la caja que permite que pase eso, una caja donde hay huecos que se abren y conforme van pasando los actos las paredes de la caja van cayendo, se van retirando y va convirtiéndose en algo más abierto, yendo hacia el espacio diáfano. Tiene lo esencial, y los actores dibujan la escenografía al moverse por el espacio, al ocuparlo. Y luego tiene un escalonamiento que venía muy bien porque nos da la posibilidad de poner a los actores en distintos niveles y eso siempre es interesante.

Al final, cuando todas esas paredes del fondo caen con el destierro de Catalina asistimos a esa soledad exterior en un lugar más vacío, más desposeído, como corresponde a Catalina en su nueva situación.

A nivel decorativo hay un referente muy claro. Como te he comentado, yo necesitaba que en esa escenografía, aunque no me hubiera acercado nada a la arquitectura concreta, formal, de la época Tudor, hubiera algún detalle Tudor presente aunque no se viera. Con esa intención toda la escenografía va serigrafiada con un detalle, un dibujo que es un pañuelo Tudor de mediados del siglo XVI que conservan en el Museo de Artes Decorativas Victoria y Alberto de Londres. A Miguel Angel y a mí nos gusta mucho ese sello, que haya algo que el público va a ver pero que no reconoce directamente y que eso sea un sello Tudor; es una complicidad con la época y le encuentro sentido. No obstante, no he querido hacer una escenografía historicista ni costumbrista; es algo más ascético, más abstracto, eso sí.

3.- ¿Qué materiales has empleado en la escenografía? ¿Qué colores son importantes?, ¿Cómo es el suelo?

Lo que va a ver el público es todo madera, no sabíamos si serigrafiarla por temas presupuestarios pero al final desde la oficina técnica comprobamos que era prácticamente igual y lo va a hacer Esfumado. Van a pintar y a tratar la madera y es lo que se

va a ver. Madera oscura con cierto toque rojizo, como un palosanto que es como una caja y también en cierto modo una tumba que luego se abre y muestra también las posibilidades laberínticas de un palacio. Y luego se convierte también en un museo cuando se abre como una galería de retratos con ventanitas que se abren y se cierran; es muy sencilla y muy teatral, permite todo.

En cuanto al suelo, en los primeros bocetos de la escenografía era un suelo escalonado de madera como materia, y a partir de ahí desarrollamos unos tabiques que continúan el suelo. Es una tarima ancha de veintitantos centímetros cada tabla con su llaça como en el panteón de las Huelgas, esas tarimas teñidas de color del palosanto muy matizadas de pintura llevan también el motivo del pañuelo Tudor que curiosamente tiene también dos esferas como la representación de la tierra.

Todo esto también engancha con el vestuario de un maestro con el que nunca había trabajado, Pedro Moreno; trabajar con él ha sido todo un placer. Él vio por dónde iba la escenografía y hablamos por si quería que cambiáramos colores y me dijo «No, no, no te preocupes». Él ha hecho toda la paleta de colores pensando en que también funcionara con la escenografía. Quizás los escenógrafos siempre decimos las mismas cosas, pero es así; trabajamos en relación con la iluminación, con el vestuario y también con la música, que ayuda mucho a las transiciones. En este caso los paneles se levantan del suelo o se bajan y ahí se incorpora el ruido, la aparente realidad de los materiales que dos

actores van transformando poco a poco de manera orgánica, ni se planteó hacer nada con movimientos mecánicos.

Nacho está haciendo un trabajo muy fino, muy delicado de dirección actoral, con un halo de su formación operística en donde todo está muy bien conjuntado, las transiciones, los ritmos, y eso se nota y claro, cómo no, ha metido música en escena en directo que tiene un poco de banda sonora. El discurso musical funciona apoyando la acción y no se superpone ni tapa lo que está ocurriendo y eso le da un sentido al movimiento, a lo que va pasando. Creo que es un trabajo precioso ver cómo se recrea un universo en ochenta metros cuadrados. Hablando de las limitaciones de un escenógrafo, lo que me encanta es esa limitación: es como cuando pienso en los artistas plásticos que se atienen a un marco. Nosotros tenemos nuestras dimensiones, nuestro marco y también es muy mágico intentar crear un universo en ese marco concreto.

4.- ¿Qué espacios interiores y exteriores has querido mostrar, y cómo lo has hecho? ¿De manera naturalista, simbólica, poética...?

Prácticamente toda la obra se desarrolla en el palacio, en distintas estancias, y la luz y la apertura y cierre de huecos es la que nos va a ir situando en un lugar y en otro. Básicamente es el mismo entorno que puede llegar a ser un poco asfixiante, algo claustrofóbico, que es también lo que se persigue. Y tiene exteriores, como cuando caen las paredes del fondo y es el destierro de Catalina lo que se ve; ahí se crea otro ambiente. Ella ha sido expulsada de la corte

y al ir hacia el final el espacio es una mezcla de los dos ambientes: lógicamente, después del cisma el espacio se ha quebrado, y también se convierte en espacio sagrado con la vidriera y en el espacio del Parlamento, donde se reúne el Parlamento.

Yo diría que es un espacio absolutamente simbólico, y espero que también poético. Como siempre, nuestro trabajo va ligado a la luz, y ahí he trabajado con Francisco Ariza ahora y en otros montajes de Ignacio, con lo cual ya existe entre nosotros la experiencia de haber trabajado juntos y esa conexión que hace que casi nos adivinemos. Luego hay otra cosa que quería propiciar desde la escenografía, verás. Es cierto que los bocetos están sin iluminar, pero pensaba en cierto tenebrismo usando luces laterales y espejos barrocos también, como un espejo que oscila y otro pequeño redondo que es una metáfora del cosmos. Por eso que aparece una esfera armilar grande, una serie de objetos con poder simbólico y poético muy fuerte, objetos con una carga más potente que la escenografía, que pretende ser un espacio más liviano, elegante, atemporal, más limpio, más contenedor, para que los actores puedan crear todo un universo a partir de una serie de objetos. Para que este contenedor espacial albergue la interpretación y la palabra.

5.- Me comentas que has trabajado con Paco Ariza sobre materiales y colores, o la disposición de la luz? ¿Cómo habéis llevado a la práctica esas conversaciones? Bueno, por ejemplo el suelo de las Huelgas de Burgos tiene unos brillos que aquí hemos eliminado, hemos hecho una

superficie rugosa y porosa para que absorba y no haya reflejos, hemos hablado muchísimo, trabajamos muy unidos y hemos trabajado con el ciclorama y con la negrura del fondo, y con esos personajes que están al acecho, escuchando, como Volseo, que está maquinando. Ahí necesitamos negros profundos y hemos visto cómo hacerlo poniendo una gasa negra delante del ciclorama que vamos a usar cuando se abra todo y Catalina esté desterrada, pero antes hay una inspiración velazqueña y más diría de Caravaggio, un poquito tenebrista y de Velázquez también, porque es luz lateral. Es como en el cuadro de *Las meninas*. Si lo piensas, *Las meninas* son la luz, es una caja lo que se ve: un espejo, unas ventanas laterales, todo lineal, sencillo, casi vaporoso, y es la luz y las figuras con las actitudes, las posiciones y su vestimenta lo que conforma el cuadro. En cierto modo hemos pretendido eso y hacerlo no es siempre fácil; para mí es un reto y lo hemos hecho desde la complicidad y la cohesión de todo el equipo.

6.- El montaje hace gala de simplicidad en los objetos. Hemos hablado de los espejos, ¿qué otros elementos hay en escena?

El trono, que será absolutamente sencillo: una silla frailería de la época del emperador o quizás una jabuga si llegamos a encontrarla. También hay un vitral, una sola ventana que cae: un arco ojival para la escena final cuando el Parlamento recupera la figura de Catalina y la restituyen en su sitio, que es una licencia histórica de Calderón, que no se quedaba contento con que se excluyera a Catalina.

Los objetos en escena son sillas y taburetes; se ha eliminado el dormitorio. Enrique VIII hace del palacio su casa, y cada rincón se puede convertir en un vestíbulo, en un pasillo, en una sala de guardia, en una sala de recreo, siempre es el mismo espacio pero abriendo y cerrando unos huecos.

7.- ¿Y cómo marcas los huecos, Juan?

La tarima baja y sube, y toda la pared de fondo tiene la posibilidad de abrir una puerta, dos puertas o hasta ocho y trasladar la atención del fondo al primer plano o al contrario. Eso lo queríamos acentuar. Uno va desarrollando sus trucos, como ya han hecho antes que tú los arquitectos, los pintores, los artistas. Parte del escalonamiento que propongo es una trampa para ganar en profundidad, y habíamos pensado la posibilidad de hacer un suelo inclinado, pero finalmente nos parecía más interesante la escalinata como un lugar donde ocurren también cosas trascendentes como sucede en las escalinatas de la historia. Es un lugar muy a propósito para pararse y está relacionado con el nivel que ocupas en la sociedad en cada momento, o el nivel que ocupas en el cosmos, y puede tener también una simbología de altar, de liturgia, mezclando lo sagrado y lo profano. Todo eso da profundidad y relevancia, te acerca y te aleja. Hay escalones en todo el escenario marcando una diferencia de altura cada dos metros y así se va cambiando de plano. La corbata está a la cota cero, digamos, y al fondo todo lo que aparece está ochenta centímetros más alto. Por eso Ignacio puede situar actores

unos detrás de otros en distintos planos según las necesidades dramáticas y a lo largo de los ensayos los actores han ido incorporando toda esa potencialidad de movimiento espacial en su trabajo.

8.- ¿Cómo crees que este montaje va a interesar a la gente joven, Juan?

A mí el teatro clásico no me da miedo, ya lo sabes. Primero hay una versión magnífica de Antuñano; la obra en principio era densa pero la ves y ha perdido esa densidad. La reina, que quiere realmente a su marido, ve amenazada su vida y su reino con la entrada de una extraña ambiciosa en la corte, y esta trama se sigue muy bien. Ana Bolena, en el momento en que despidе a su padre sabemos que va a intentar hacerse con el trono y me parece que eso es muy interesante. Quizás no es una obra para niños pero sí para secundaria y para institutos, y creo que pueden seguirla muy bien y hay muchos temas de interés en contacto con nuestros días. Por ejemplo la pasión del gobernante, que se lleva por delante la razón de Estado y a la inversa, cómo esa razón de Estado puede terminar con la vida personal y en el fondo de la obra lo que hay es un asunto de faldas brutal. Pienso que el argumento llega perfectamente; quizás los jóvenes no conocen la historia pero el *thriller* es poderoso, a nosotros nos ha agarrado y pienso que a los jóvenes también. Se hace vertiginosa; empieza normal, tienes que concentrarte, escuchar y a los diez minutos ya estás metido de lleno y eso llega.

M. Z.



Entrevista a Pedro Moreno,

figurinista de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*

1.- Buenos días, Pedro. Bienvenido una vez más. Es la primera vez que trabajas con Ignacio García, ¿no es así? ¿Cómo ha surgido vuestra colaboración? ¿Qué te ha resultado más interesante de su propuesta de dirección?

Para mí ha sido muy interesante trabajar con un director nuevo; yo conocía sus trabajos, desde luego, pero nunca había trabajado con él. Ignacio es una persona joven, que aborda el proceso de trabajo desde una perspectiva que yo no había experimentado antes, pero con un planteamiento que me ha entusiasmado. Me ha envuelto en toda una teoría interpretativa de la obra de Calderón, de los acontecimientos históricos de ese momento y de su trascendencia, y todo esto me ha parecido muy interesante y muy enriquecedor. Y es verdad que en un primer momento te planteas cómo va a encajar tu trabajo con el de gente que tiene otro lenguaje, otra forma de transmitir, porque eso se nota; de la generación mía a la generación nueva hay otra forma de abordar el trabajo, pero eso, precisamente, ha sido muy interesante.

2.- ¿Qué te ha sorprendido especialmente en *La cisma de Inglaterra*?

Calderón siempre es un monstruo. Una vez que hice un trabajo en Alemania, me sorprendió mucho comprobar que había una ciudad con un teatro dedicado en exclusiva a Calderón, solo programaban cosas de él, y pensé yo: «¿por qué en Alemania?, ¿porque esto no está en Zamora, en Valladolid o en Madrid?». Pues no, lo vi en Alemania, y sin

duda por algo debe ser. Es Calderón y no es Lope; no es que sea mejor ni peor, es que es Calderón. Tiene un punto en esta función, una especie de ingenuidad en la presentación de los personajes, sobre todo en cómo presenta, digamos, el hecho de la pasión, de la transgresión de los valores tradicionales, de cómo solventa de pronto una historia pasional saltándose todo lo que hay de religioso, de político, de convencional, y luego se arrepiente inmediatamente de los argumentos que usa. Le falta esa elaboración que hace posteriormente en todas las demás obras, pero aquí está *La vida es sueño* y hay un montón de cosas que anticipan lo que será el gran Calderón. Desde luego *La cisma* no es una obra menor para nada. Me ha sorprendido mucho el tratamiento de los personajes históricos, porque los hace infinitamente más asequibles, mucho más fáciles de entender. ¿Qué ocurre? Que te quedas con ganas de más, de más explicación teatral. Quizás cuando se trata de obras históricas casi siempre suele haber como una especie de exceso de información, de intentar profundizar pero aquí no, aquí es la conducta tal cual, pasa lo que pasa, se cuenta de una manera sucinta y se va a los resultados. Respecto a otro tipo de textos se dice lo esencial y eso está muy bien.

3.- ¿De qué modo has enfocado la propuesta de vestuario de cada uno de los personajes?

En la propuesta de Ignacio se trata menos de la historia amorosa y más de las consecuencias. Lo que cuenta es el tratamiento



de Enrique y el tratamiento de Volseo. A Enrique siempre se le muestra como una especie de Barbazul, un ser siniestro y terrorífico y absolutamente calculador que es como un matamujeres, un tipo caprichoso, pero aquí no. Aquí es víctima de un flechazo amoroso de los que ves continuamente a tu alrededor todos los días. Igual de irracional que es su caída, es precoz su reacción cuando piensa que Ana Bolena le ha sido infiel, que no lo ha sido realmente aunque tuviera una historia anterior con Carlos, que a Ana Bolena ya no le interesa porque es más interesante Enrique. Sin embargo, esto genera esa disyuntiva terrorífica en el rey de «o mía o de nadie» que sigue vigente hoy en los periódicos, y Enrique ve que la única alternativa a la pasión es la muerte, una cosa así de radical y así de tremenda. Luego está toda la historia final tan bonita del arrepentimiento y del intento de recuperar a Catalina, ya muerta, que es muy, muy teatral. En el personaje de Volseo curiosamente a mí me falta un tratamiento un poco más profundo, porque aunque tiene unos buenos monólogos y unas historias realmente intensas, para mí en principio era un personaje fundamental en la historia. Es la historia de la ambición frustrada de quien apuesta al caballo equivocado y tiene que asumir las consecuencias. Creo que también es interesante el tratamiento de Catalina e incluso el de María; claro que María ha sido el personaje que más me ha costado hacer de todos, porque es uno de los que más evolucionan,

pasando de ser prácticamente una niña a ser la heredera de la corona, y eso hay que enseñarlo. Tenía que mostrarla al principio más joven, más niña, y al final como una persona madura a la que la tragedia de algún modo ha llevado a la madurez, y que tiene que asumir el papel de sucesora de su padre y de su madre. Ese ha sido para mí el personaje más complejo.

Y otro personaje que para mí ha sido fascinante y que yo creo que es uno de los que me ha salido mejor es el de Pasquín. Se me ocurrió para él un vestuario, no un traje, un vestuario. Para mí esto quiere decir, «¿cómo presentas al personaje?» Y pensé, «¿qué hago yo con Emilio?», que es un actor al que conozco mucho y que me llamó la atención el primer día lo bien que leía a Calderón. Así que se me ocurrió hacer un personaje en las antípodas de lo que suele ser esa especie de cómico bufonesco, y pensé en hacer un personaje entre siniestro y lúcido. Se me ocurrió ponerle el pelo largo hasta la cintura con una gran calva y en la calva una cicatriz como si hubiera tenido un accidente o algo que le hubiera abierto la cabeza, y eso le hubiera llevado a ver la realidad de otro modo. Digamos que el tamaño del personaje, con esa característica de la calvicie y la melena larga y la cicatriz en la cabeza y todo eso le hacen un poco invulnerable, y parece casi mitológico; anda por ahí y puede decir la verdad sin que nunca le pase nada y es quien les avanza el futuro, quien riñe al resto de los personajes, quien les da avisos

y se ríe de ellos, y quien está midiendo su comportamiento. Bueno, encuentro que hay una historia muy curiosa ahí.

Curiosamente en todo el teatro clásico y en Shakespeare hay una especie de inteligencia (de la que ahora los gobernantes carecen por completo), y es que saben que tienen que tener al lado justamente a su contrario, un espejo deformante, y aguantar el tirón de verse ridiculizados o ensalzados dependiendo de la ocasión. Es un personaje que es como un *alter ego*, que la mayor parte de las veces es crítico y le admiten las críticas porque en principio se sabe que no tiene poder, y para lo único que sirve es para eso. Es como una especie de conciencia externa, dice cosas pero no pide nada. Es muy curioso, hay montones de cuadros de la época del Siglo de Oro que muestran a las hijas de Felipe II con una enana: toda esa gente que estaba alrededor de las infantas que, además de hacerlas reír, en muchas ocasiones las hacían pensar, creo yo.

4.- ¿Qué referentes plásticos y estéticos has manejado en este trabajo?

Yo sigo tirando de lo que me gusta a mí, del volumen y también de referentes del mundo de la moda. Tiro mucho de Japón por esta limpieza en los volúmenes, por la simplicidad de las construcciones, para que las confecciones sean lo más simples posibles, esenciales, que los trajes estén hechos de una forma que sean fáciles de usar y con el tiempo también he aprendido que tienen que ser muy fáciles de limpiar y mantener. Luego hay una serie de cosas que son mías, son manías personales, por ejemplo a mí me gusta poner a los trajes de todas las mujeres mangas largas y estrechas porque

detesto el volumen exagerado de las mangas que es una cosa que entorpece, A no ser que tengas la necesidad porque el personaje lo requiera, lo suprimo siempre.

En esa época de Renacimiento tardío en Inglaterra, además de esas mangas gigantes cas estaban esos cuerpos envarados. Aquí eso lo he suprimido porque no me hacía falta, estamos haciendo una versión de lo que podía ser esa realidad, por lo tanto no me hace falta recurrir a la época al pie de la letra. Me puedo equivocar, de hecho muchas veces me equivoco, pero es mi equivocación y es el momento que tengo para equivocarme, como todos en todo.

5.- Entonces líneas sobrias, sencillas, limpias...

Sí. Por ejemplo, en una prenda que lleva Pasquín, que es un rectángulo con dos agujeros por donde metes las manos. Es una especie de manta con dos agujeros con la que a veces se cubre, otras veces hace que es como su tienda de campaña y se refugia. Esta pieza la he sacado de Issey Miyake y sirve para mil cosas. Este personaje de Pasquín para mí es un personaje innovador y me ha servido para proyectarme, para hacer con él lo que me apetecía.

6.- ¿Y en cuanto a los colores?, ¿qué has querido comunicar a través del uso del color?

Para mí es una historia fría, hay historias de colores cálidos e historias de colores fríos, y esta es una historia de colores fríos. Todo es frío, incluso los rojos, que son más magentas que rojos, y se parecen a los rojos de Tiziano y a los rojos de El Greco, también rojos fríos. Solamente Ana Bolena

lleva algo rojo en terciopelo que es el único rojo, rojo, que hay. Luego hay otro rojo matizado en terracota con la idea de sugerir que es un rojo que se está cociendo, y está en el vestuario de Juana Semeyra, que aparece detrás. La reina es todo en azules, en turquesas, en verdes oscuros, y con María yo me acordaba de las imágenes de Lady Di, así que le he puesto esos colores dulces, pastelitos azules, rosas.

Luego están los personajes que vienen de fuera como el embajador francés, que lo he trabajado en grises y azules, dándole un corte completamente diferente con una camisa rosa. Él viene de París, viene enamorado de Bolena, persiguiéndola a ver si puede llevársela, y lleva una camisa rosa, ¿por qué no? Volseo es púrpura, lleva un traje de pana amoratado que le queda bien. Nunca quise vestirle de cura, quise vestirle de civil, pero de color púrpura sugiriendo su condición de cardenal, así que lleva un traje de civil con pantalones y chaqueta, pero de color púrpura. Lleva también una capa grande que parece una capa de cardenal y que sugiere también la idea de que en algún momento él puede sentirse como un senador romano y enrollarse de repente la capa en un brazo o en un hombro a la manera romana. Es un político, es un conspirador total y a mí me gusta recurrir a ese tipo de referentes clásicos. Yo pienso lo que al público le puede gustar o le puede llegar o hacerle un guiño; puede que alguno lo considere excesivo o antiguo, pero bueno, soy así.

En cuanto al resto de las mujeres, Margarita es un referente un poco de las cenizas del pasado y va vestida de seda y de terciopelo gris, con un velo de organza gris que le

tapa la cabeza casi siempre. Semeyra es un personaje que está todavía como en el horno, que le quedan tres minutos de cocción; y la he puesto, como te decía, en esa especie de terracota que todavía tiene un punto cálido. Ella es la primera que tendrá un hijo varón de Enrique VIII, y como Catalina es buena gente. A Catalina la quería mucho el pueblo y como dice Calderón ella sigue siendo una absoluta profesional del reinado hasta el último momento, el rey no es su marido sino el rey y ella es reina, representante de una institución. Curiosamente yo me he opuesto a la imagen que han dado de ella porque siempre ponen a la pobre Catalina como una mujer fea, cejijunta y con bigote, y de los retratos que hay de ella debía de ser guapa; de los retratos que hay de los hijos de los Reyes Católicos en el Thyssen se ve que es una niña rubita con unas facciones bonitas y supongo que ese es el retrato que le enviaron a Enrique para la boda, digo yo. He elegido a una Catalina que se viste estupenda en las escenas del baile y del trono, porque ella quiere estar presente y siempre muy guapa y muy atractiva. Está compitiendo con la otra, que es más joven, e intenta estar lo más guapa y estupenda posible.

A Boleno le he puesto con tonos amoratados y grises más oscuros, y azules marinos. Es un hombre del poder, es un jugador que pierde. Es un sinvergüenza, él es un mercader que lleva a sus dos hijas para que el rey elija. Aquí vemos solo a una, pero lleva a las dos. Es así, y en la vida real Enrique VIII se enrolló con las dos. Boleno se las puso delante evidentemente para poder medrar él. El rey le dice quítame de encima a Bolena y él se traga su amor paterno y la ejecuta.

7.- Otra de las materias esenciales en tu trabajo son los tejidos. ¿Cuáles has elegido y por qué?

Las últimas veces que he hecho teatro me he tenido que inventar cosas a partir del lino y a partir de pintar lo que no encuentro, porque no encuentro. Ahora en las tiendas solo encuentras tejidos y colores de temporada; las alternativas, que las hay, son carísimas y con los presupuestos que se manejan en teatro es muy difícil, así que tiro de lo que hay y lo voy trabajando.

He elegido muchísimo terciopelo, por eso que te decía que para mí es una función fría: el terciopelo absorbe muchísimo la luz. También he usado sedas y panas para hombres y mujeres. El rey lleva unos terciopelos y una capa como de cuero, cuero del malo pero que desde lejos resulta. Además, si el personaje funciona, eso no se ve. Y uno de los mayores retos en los que estoy trabajando ahora es cómo resolver el final de la función. Ignacio quiere que todos los personajes pasen de sus trajes a ir vestidos de personas normales y bueno, eso es un reto, a ver cómo lo consigo...

8.- ¿Hay complementos en este vestuario?

Yo no suelo poner joyas, siguiendo el consejo de mi amiga Pilar Miró que me decía, como vea una perla, te capó. Así que si tengo cosas que verdaderamente merecen la pena y ayudan, bien, pero si no, nada. De ahí viene mi pasión por lo japonés, de prescindir de todo lo que es prescindible. Por ejemplo un pendiente, una sortija, si no es imprescindible no lo pongo porque distrae, no quiero que los personajes

tengan nada que no necesiten. Si es bonito algo es bonito por el color, por la forma, por el volumen. Aquí a las mujeres las joyas se las he sustituido por cordones hechos con la tela de los trajes que van cambiando de forma colgados de distintas maneras. A algunas, como a la reina, no me ha quedado más remedio que ponerle una diadema para sujetar el peinado, pero lo menos posible. Y en esta ocasión toda la zapatería es *stock* de la casa, medias de colores no hay, guantes tampoco, solo capas que llevan además del rey y Volseo, Bolen y Carlos.

9.- ¿Crees que este montaje va a interesar al público joven?

Ojalá. Pienso que estamos viviendo un momento de cambio, me cuesta entenderlo pero todo está cambiando mucho y muy deprisa, y la única cosa que no podemos hacer es rechazar de entrada lo que no entendemos. Debemos estar muy atentos, y una de las cosas de las que estoy más contento es de estar con los alumnos de la Escuela de Cine, que me refrescan un montón y me ayudan a no dar lecciones de ningún tipo sino a aprender de lo que está pasando y de lo que opinan, que no es lo que nosotros pensamos. Las nuevas generaciones no son idiotas, pero tienen valoraciones distintas a las nuestras, y a mí me interesa mucho porque no siempre es fácil de asumir. Ese mensaje final de la ciudadanía a los gobernantes que proyecta Ignacio me interesa muchísimo y sí que creo que a la gente joven le llegan las cosas cuando las ve cercanas.

M. Z.



Entrevista a Paco Ariza,

diseño de iluminación de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*

1.- Buenas tardes Paco, bienvenido a la CNTC. ¿Dinos, con qué punto de partida te ha ilusionado Ignacio García para participar en este montaje de *La cisma de Inglaterra* de Calderón? ¿Habías trabajado en otras ocasiones con él?

Sí, a Ignacio lo conocía porque fue adjunto de dirección de Mario Gas en el Español y tanto en el Español como fuera he hecho un montón de cosas con Ignacio. Ignacio viaja mucho, hace direcciones en todo el mundo y sabe que estoy muy limitado de tiempo por el Teatro Español, pero siempre que yo puedo y él me lo pide, trabajamos juntos. En este caso él me habló de este proyecto y automáticamente le dije que sí. Técnicamente es un director que sabe, no es solo un director artístico. Sabe mucho de iluminación, siempre dice que no, pero sí que sabe. Él sabe lo que pide y lo que yo puedo hacer. Cada vez intentamos hacer algo nuevo y como nos conocemos mucho, es muy fácil trabajar juntos.

2.- ¿Conocías este texto de juventud de Calderón? ¿Cómo fueron las primeras sesiones de planteamiento del trabajo entre Ignacio y tú?

No, no lo había leído, lo leí cuando me lo pasó Ignacio, y encontré que era un texto muy fácil de trasladar a la actualidad. La temática es súper contemporánea o igual es que tampoco hemos cambiado tanto. A partir de la lectura hemos ido trabajando en los ensayos. Ignacio me dice siempre, «bueno, yo te doy un poco el concepto y

luego seguimos». No pide nada; le gusta ver lo que estás haciendo y a la vez, con su manera de trabajar, te está diciendo todo lo que necesita. En esta ocasión no quiere mucha luz, no va a ser una función con colores ni nada, quiere un cuadro, una iluminación pictórica que es lo que le va a la función. Hemos trabajado sobre fotografías para verlo, y la idea es que haya luz y haya sombras y luego, dependiendo de cada escena vamos trabajando lo que se necesita. En realidad lo que hacemos es trabajarlo mucho, verlo por escenas e ir modificando. Con Ignacio y con todos los directores yo nunca impongo lo que a mí me gusta de iluminación; doy ideas y si al director, que es quien tiene la perspectiva general, no le gusta, lo cambiamos. En cuanto a eso no hay ningún problema.

3.- No es un montaje digamos luminoso, de colores brillantes, recoge más una temática de concentración, de intimidad, partiendo de que está contando un drama político. ¿Cómo te has relacionado desde esta perspectiva, a la hora de plantear la iluminación, con el vestuario y la escenografía?

Respecto al vestuario, cuando hacemos la primera presentación yo siempre digo más o menos lo mismo, excepto que sea una cámara y esté todo abierto, para mí lo más importante de la luz es no estropear lo que hacen desde vestuario y escenografía. Si la luz ayuda, pues mejor, pero desde luego lo que no puede es estropear el trabajo del resto



del equipo artístico. Hay muchas veces que quieres hacer algo maravilloso y lo que está pasando es que quitas texturas de cómo se ha planteado el espacio o cambias los colores de la ropa y eso no puede ser. Trabajar con Pedro Moreno para mí ha sido espectacular; ya los figurines son increíbles, te digo que para editar un libro solo de figurines y dedicarse a ojearlo. Y en este caso la escenografía es muy peculiar también; conozco mucho a Juan y a Miguel Ángel porque he trabajado muchísimo con ellos, y nos entendemos muy bien.

Para esta puesta en escena no va a haber mucha luz porque el vestuario y la escenografía no están pensados para que haga falta. No son colores brillantes que necesiten sobresalir y además en el espacio, que es muy diáfano, hay que hacer muchas cosas distintas, no hay descansos, va todo sobre la marcha y marcamos con la luz. La intención no es que haya poca luz, porque si hay poca luz los ojos se resienten, pero sí está la intención de que no todo sea abierto y luminoso. Hay algún momento, como algunas escenas de palacio, que tienen más intensidad de luz, de alegría, pero en general la tónica es que todo sea bastante íntimo.

4.- En referencia a distintos momentos del día, noche y también exteriores e interiores, ¿lo has tratado de alguna manera? ¿Has hecho alguna diferencia? Sí, con Ignacio hemos visto a qué hora del día transcurrían las acciones, si era de día o de noche. Como todo son plataformas que

se pliegan y se despliegan, entre el texto, la escenografía y los actores ya sabes donde están porque Ignacio te lo hace muy fácil. Para cada escena vamos ajustando, por ejemplo: si el texto dice que están corriendo por unos pasillos de palacio decidimos si es de mañana o de tarde y reflejamos luz que entra por ventanas en el suelo para que parezca que es de día. En otras escenas, por ejemplo en la escena final, hablando Ignacio y yo pensamos: «Inglaterra, cielo nublado, ¿será de día o de noche?» Y a partir de esas decisiones vamos componiendo. La idea no es ser realista, sino más bien componer un cuadro agradable de ver.

5.- ¿Algún referente que haya contribuido a generar atmósferas?

La verdad es que hablamos mucho de cuadros y luego hicimos una sesión de fotos donde él tenía un concepto muy claro de lo que quería y fuimos trabajando a partir de esas imágenes. Al final no es tan importante que sea un cuadro de este o del otro pintor; verdaderamente antes de darle luz ya hay una disposición de los actores que hace que la composición parezca un cuadro. No es un diseño del todo naturalista, desde luego, sobre todo porque hay momentos oníricos en los que el diseño no pide naturalismo, pero tampoco hemos usado elementos que determinen donde están las ventanas para definir de dónde viene la luz. Hay bastante libertad porque también la escenografía lo da. Y, dependiendo de los espacios, no es lo mismo el

teatro Pavón que otros teatros. Me parece que la escenografía está genial, que Ignacio quería esto y hay que trabajar mucho, porque la escenografía es tan simple que no es fácil de iluminar. Además tiene escalones, plataformas y todo lo manejan muy bien, los movimientos están muy estudiados pero hay cierta complejidad.

Ignacio lo tiene todo estudiado; le estás hablando de luz y a la vez él, cuando sabe que entra la luz, va pinchando la música o haciendo un gesto para que empiecen a tocar las músicas. Hay algunos directores que trabajan concentrados absolutamente en los actores. Ignacio es capaz de concentrarse en eso pero ver también el global con lo que es muy fácil seguir el movimiento. Está todo muy bien montado.

6.- ¿Cómo te ayuda la música en la continuidad del montaje de la iluminación a la hora de las transiciones y los cambios de escena?

A nosotros nos ayuda muchísimo porque nos marca tiempos. Siempre que hacemos una transición, dependiendo del director, se decide cuánto tiempo dura, pero ese tiempo es relativo, como la temperatura: en una misma habitación para unas personas hace calor y para otras, frío. Bueno, pues la duración de las transiciones es así también si no hay música; pero si hay música el tiempo está marcado y nos permite también grabar las memorias de las mesas de luces. Es maravilloso que la música acompañe a los cambios porque va todo medido, y aunque la música sea en directo siempre va clavada con las luces. Así, si hay cambios con ruidos de maquinaria todo sale mucho

mejor, incluso cuando es a la vista, cuando el cambio ocurre delante del espectador; y la música también aporta mucho, además Ignacio le presta mucha atención. Tiene conocimientos de todo, teatrales, de música, de composición, a ese nivel es difícil encontrar personas tan completas como él.

7.- ¿De qué elementos técnicos te has servido en esta puesta en escena para hacer realidad tu planteamiento de la iluminación?

En cuanto a iluminación hemos cogido aquí el *raider* del teatro y lo único que hemos puesto aparte en el Pavón, lo único que pedimos extra, fueron proyectores móviles, por el tipo de luz que dan y porque en esta función hay muchísimos apartes, y tendríamos que llenar el techo de focos para poder hacer lo mismo sin los móviles. Usamos luz convencional que es halógena, normal y corriente, que además va a ir con colores cálidos prácticamente siempre, excepto en algún momento de calle que tiraremos a fríos para conseguir una especie de ambiente gris que como tal no lo hay, un ambiente londinense. De hecho para esta función estaría bien usar las lámparas episcópicas que ya no se venden, las que eran de teatro de toda la vida; todo el mundo cuando vinieron las halógenas decíamos «¡ay! qué bien, luz blanca», porque las episcópicas eran amarillentas, pero bueno, para esta función nos venía bien luz amarillenta y de hecho vamos a filtrar la luz para ir a ese color. Si hiciéramos esta función hace treinta años nos basaríamos en el blanco que traía la propia lámpara, pero ese blanco ya no lo hay, es imposible de conseguir, así que lo filtraremos.

Al tiempo usamos lámparas HMI que es lo más moderno del momento; son lámparas de arco que dan un color blanco azulado muy frío, y luego las filtramos con unos cristales dicróicos para sacar el color que queremos. Las HMI nos permiten en momentos determinados de la función, que son momentos surrealistas, poder virar de color, así que usamos este tipo de lámparas y los proyectores.

Los proyectores no son elementos que siempre use, los uso cuando lo requiere el montaje. Por ejemplo cuando hicimos *Folies* en el Español necesitamos muchos proyectores móviles porque era un musical, pero en este otro tipo de funciones no siempre los uso porque no siempre hacen falta, pero en este montaje en concreto sí, yo lo planteé y desde la Compañía aceptaron porque supone un esfuerzo y hay que alquilarlos, pero precisamente por la cantidad de apartes que hay nos hacían falta muchos focos puntuales. El foco móvil favorece la iluminación puntual mucho y ahora ya se usan bastante bien, al principio cuando empiezas a usarlos son un recurso que te puede ayudar o que puede entorpecer porque esos focos móviles cada vez que se mueven producen un ruido, entonces todos estos elementos técnicos hay que manejarlos para que no sean un estorbo. En este montaje vamos a usar ocho móviles HMI y cuatro móviles que hay en el teatro y con doce focos móviles ya hay que tener cuidado, porque cuando no están funcionando al moverse, suenan, porque son motores y porque como son muy grandes provocan que las luces se balanceen, eso también pasa mucho, que estás viendo una

función de teatro y parece que se mueve la luz, bueno, lo que pasa es que un móvil aunque no esté encendido se ha colocado para la siguiente posición y como tiene mucha inercia, cuando se para balancea toda la barra, por eso hay que ver los tiempos y comprobar todo, si lo haces bien el resultado es bueno, pero si no, puedes estropearlo todo.

8.- Algúna otro recurso técnico más, ¿panoramas, por ejemplo?

En este caso usamos un panorama recto de PVC muy parecido a lo que se pudo ver en *Don Juan*, lo único que ocurre es que, como hay momentos en que no queremos que se vea el fondo, pues tendrá una gasa negra por delante para que cuando no lo tengamos iluminado parezca que es negro y cuando lo iluminemos la luz salga tamizada con un poco de textura: tampoco necesitábamos un ciclorama radiante, nunca vamos a tener un fondo radiante porque no viene al caso. Sin embargo, sí necesitamos luz plomiza en algún momento y esa luz que le metamos con la gasa negra nos va a ayudar mucho, ocultando así, además, un poquito el PVC, que siempre coge el brillo de los panoramas del fondo. Eso sí lo vamos a usar. Vamos a utilizar humo también. La idea es humo bajo y lo estamos hablando con dirección técnica, humo bajo relativamente, no es que se vaya a quedar abajo como en una película de Drácula, pero una de las ventajas del humo bajo es que enseguida que se calienta sube, así que lo utilizaremos también para las escenas de calle para dar ambiente.

9.- ¿Has utilizado algún tipo de iluminación lateral, candilejas...?

Bueno, calles vamos a usar seguro porque si no, no daríamos el aspecto de cuadro. Candilejas estábamos justo ayer pensando en algún momento que pudiéramos utilizarlas porque se tiran en boca, pero tampoco queríamos hacerlo en el Pavón porque hay una barrera muy grande en ese teatro que siempre nos puede quitar visibilidad, así que usaremos algún truco con un farol en mano, mucha calle lateral, poco frontal pero lo bastante para que se vea bien. Y vamos a usar un recurso para que Sergio se pueda mover bien: un cañón de seguimiento. Los cañones de seguimiento ahora todos llevan lámparas de arco HMI y no quiero eso porque no es un cabaret; por eso usaremos un foco halógeno en un trípode, con la misma luz que usamos en escena y sin que la gente se dé cuenta lo vamos a seguir en determinados momentos desde arriba, para que se le vea bien con la idea de que el público no lo note. Y es algo que yo hago mucho dependiendo de las funciones porque no me gusta que se vean los cañones de seguimiento en las funciones a no ser que esté específicamente marcado y el que no se vea el cañón es complicado porque la luz HMI es demasiado azulada y aunque la filtros se sigue viendo un poco. No pasa como con las bombillas de las casas que cuando las regulas tienden a amarillear; aquí como son de arco siempre tienen la misma temperatura. Así que vamos a usar un foco, potente, pero un foco del teatro Pavón, encima de un trípode, para hacer en esta función de cañón de seguimiento.

Cosas así muy especiales no hay, pero sí trabajar mucho con lo que hay. En algún

momento tenemos alguna sombra entonces voy a intentar utilizar un foco que lleva lámpara episcópica que es una bombilla muy grande con un espejo detrás. Quedan algunas en los teatros pero no sé si ya se pueden conseguir, y por el tipo de luz que da le quitaremos la lente para que no salga concentrada la luz, lo que queremos es que abra y que se haga una sombra, una sombra naturalista en este caso. Como abrimos mucho el espacio y los laterales no tenemos hueco para proyectar, entonces la idea es usar este tipo de foco con un tipo de luz muy suave pero que proyecta una buena sombra.

10.- ¿Cómo crees que este montaje va a gustar a la gente joven?

Bueno, el montaje en sí es muy entretenido más allá del mensaje; Ignacio ya se ha encargado de que sea una función dirigida a todo el mundo y que sea ágil. En una función que no pasa de una hora y cuarenta, todo es muy ágil, y la labor de los actores con el texto precisamente es para que se entienda, porque está muy bien y pasan muchas cosas. Yo creo que a la gente joven le va a gustar porque el texto es muy bueno, la adaptación que han dejado es maravillosa. Pasan las cosas muy rápido, y luego está Sergio Peris-Mencheta en escena todo el rato haciendo una labor increíble con una energía maravillosa, creo que a la gente joven le encantará. Me parece que el mensaje va a llegar, pero si no llega pienso que va a generar que la gente joven quiera ir a ver teatro porque el montaje es también muy atractivo a nivel visual. A veces cuando vas mucho al teatro hay

funciones muy largas y te desenganchas, pero eso no va a pasar aquí. Tiene todo para que siendo una obra que no es un vodevil, enganche. Hay mucho movimiento, entradas y salidas de actores, hay música maravillosa y el final de la función, tal como está montado me pareció precioso. La gente joven lo va a pasar bien,

está claro. No van a ver el Circo del Sol pero tampoco van a tener ningún problema porque va muy rápida, todo se entiende, lo que está pasando es interesante y para mí la sensación es ¿ya ha pasado?

M. Z.



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La cisma de Inglaterra* y el texto de la versión, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación. En este caso convendría profundizar también en el conocimiento de la historia real de los personajes.

- ◆ Identificar el tema principal de la obra y descubrir si hay otros temas secundarios y en qué medida se relacionan con el primero. ¿Cómo se sintetiza todo ello en el desenlace del espectáculo?

- ◆ En este drama descubrimos un Calderón muy joven, pero ya está preocupado por lo que serán sus grandes temas, también temas del Barroco: el ejercicio del poder, la razón de Estado, la responsabilidad del gobernante que se abandona a sus pasiones y deja los asuntos de gobierno en manos de otros... Muchos de ellos los volveremos a encontrar, formulados más exhaustivamente, en *La vida es sueño*. Encontrar fragmentos del

texto en los que se traten expresamente estos aspectos a través de lo que dicen o les pasa a los personajes.

- ◆ Hay que tener en cuenta que *La cisma de Inglaterra* es una obra que encierra tres lecturas posibles, que no son excluyentes sino que se dan unidas: la religiosa (con el conflicto entre la iglesia católica y la anglicana, que encierra un problema político), la cívica (muy cercana, porque habla de corrupción y de abuso de poder) y la dramática (un triángulo amoroso entre un hombre indeciso y dos mujeres) todo ello expuesto con la fuerza teatral de Calderón. ¿En qué personaje o personajes podemos apreciar mejor cada aspecto? ¿Se puede calificar este texto como realista, o el dramaturgo elabora artísticamente los hechos históricos?

- ◆ Se leerá la entrevista con Ignacio García, director de escena del montaje. ¿Cuál ha sido su enfoque a la hora de dirigir este título de Calderón? ¿Qué argumentos da a la hora de justificar la oportunidad de ponerlo en pie? ¿Qué punto de vista principal ha escogido?

♦ José Gabriel López de Antuñano, el autor de la versión, nos habla en su entrevista de lo que este encargo ha representado para él, y de su colaboración con el director de escena. ¿Cuál ha sido la idea principal de su trabajo y cómo entiende su labor como versionador? ¿Qué es una edición crítica de un dramaturgo del Siglo de Oro? ¿Por qué insistimos tanto en las ediciones críticas que ha empleado el versionador?

♦ La obra transcurre en el palacio de Enrique VIII en Londres. Juan Sanz y Miguel Ángel Coso han sabido crear un espacio simbólico más que realista, quizás un poco claustrofóbico. ¿Qué referentes plásticos y arquitectónicos han empleado los diseñadores? ¿Cuál es el color principal de paredes y suelos? ¿De qué material se han servido, y por qué? ¿Les ayuda la luz?

♦ El vestuario, de Pedro Moreno, está realizado con un referente en el mundo japonés: limpieza de volúmenes, simplicidad en los cortes, una confección lo más simple posible, un trabajo expresado con sencillez y sobriedad. ¿Qué puede decirse de los colores empleados? ¿Tienen algún significado? ¿Se cambian los personajes de vestido muchas veces, o por el contrario llevan un fondo principal al que añaden o del que quitan elementos?

♦ La iluminación juega en cualquier función un papel muy relevante. Leer con

cuidado la entrevista de Paco Ariza, autor del diseño de iluminación del montaje, estudiando especialmente lo que nos cuenta sobre los elementos y técnicas que se han utilizado, en este caso para iluminar la escena. ¿Qué podemos decir del color que le da al espectáculo? Intenta identificar y describir las diferentes atmósferas que se recrean con la luz. ¿Qué relación tienen iluminación y música?

♦ La música se interpreta encima del escenario. La partitura se interpreta en directo. Reflexionar sobre cuáles son los instrumentos en escena, la función que cumplen en la acción, a qué personajes se asocian y qué estados emocionales sugieren o acompañan.

♦ Leer con atención el artículo de la profesora Di Pinto, y reflexionar sobre la historia real que da pie al texto de Calderón (*La cisma de Inglaterra*) y al texto de Shakespeare (*Enrique VIII*). Comparar los hechos reales con la historia contada por ambos dramaturgos y la versión de López de Antuñano, fijándonos especialmente en cómo cada uno caracteriza a los personajes principales: Enrique VIII, la reina Catalina, el cardenal Volseo y Ana Bolena.

♦ Puede verse en clase alguna película o serie de televisión sobre el asunto, por ejemplo *Los Tudor* de Michael Hirst (2007), o *Ana de los mil días* de Charles Jarrot (1969).

Bibliografía¹

para *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca
y *Enrique VIII* de William Shakespeare

Los textos y sus fuentes

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Octava parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, que, corregidas por sus originales, publica Don Ivan de Vera Tassis y Villarroel. En Madrid, por Francisco Sanz, Impresor del Reino y Portero de Cámara de su Majestad. Año de 1684.

———, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. J. E. Hartzenbush, Madrid, BAE, tomo II, 1949, pp. 215-232.

———, *Tragedias*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza Editorial, tomo III, 1969, pp. 409-517.

———, *Comedias*, ed. facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Londres, Gregg Tamesis, vol. XVII, 1973, pp. 1-45.

———, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

———, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001.

———, *La cisma de Inglaterra*, versión de José Gabriel Pérez de Antuñano, Mar Zubieta (ed.), Textos de Teatro Clásico 73, Madrid, INAEM-CNTC, 2015.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, Madrid, 1588.
en línea: <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/HistoriasDelaContrarreforma/24.pdf>

SANDERS, Nicholas, *De origine ac progressu schismatis Anglicani*, 1585 (1ª ed.) y 1586 (2ª ed.), en línea en: <http://books.google.es/books?hl=es&id=E7oWAAAAQA-AJ&q=Bolena#v=snippet&q=digitus&f=false>

¹ En lo fundamental aportada por Elena Di Pinto.

SHAKESPEARE, William, *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII (Todo es verdad)*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1947 (8ª edición).

———, *The famous history of the life of King Henry the Eight (All is true)*, en línea en: <http://shakespeare.mit.edu/henryviii/full.html> (solo *Enrique VIII*) y también: <http://doyle.lib.muohio.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/wshakespear&CISOPT=45&CISOSHOW=0> (todo el *First Folio*, 1623).

HOLINSHED Raphael, *Chronicles...*, 1577 y 1587, en línea en: <http://www.english.ox.ac.uk/holinshed/>

Estudios

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1997.

BARONE, Lavinia, «El disfraz de la locura y la subversión del orden en la cisma de Inglaterra», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 17-32.

CABALLERO CONEJERO, José y RIGAL ARAGÓN, Margarita, «Estudio comparado entre *King Henry the Eight* de Shakespeare y *La cisma de Inglaterra* de Calderón: diferencias y coincidencias», en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 6, 1992, pp. 41-45.

ESCUDERO, Juan Manuel, «La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII», en *AISO. Actas V*, 1999, pp. 479-489.

———, «El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Inglaterra*», en M.ª Carmen Pinillos y Juan M. Escudero (eds.), *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el Calderón trágico*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 15-37.

LAUER, A. Robert, «Ana Bolena», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 149-156.

LÓPEZ REYES, Néstor D., «Evolución y construcción del personaje trágico: *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca» en *Signos Literarios*, 14 (julio-diciembre, 2011), pp. 93-132.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Literatura bufonesca o del loco», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1985-86, 501-528.

PARKER, Alexander A., «Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*», en *Comedias*, ob. cit., pp. 47-83.

RINALDI, Liège, «Juanete: ¿un gracioso sin gracia? Reflexiones sobre la figura del donaire en la tragedia calderoniana», *Compostella Aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO, pp. 359-366.

RUIZ RAMÓN, Francisco, «La tragedia del rey Enrique VIII», en Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias (3)* ob. cit., pp. 30-34.

———, «El bufón calderoniano y su proyección escénica», en *XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 2000, pp. 107-124.

———, «La figura del donaire como figura de mediación (El bufón calderoniano)» en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 203-224.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Reseña a la edición de Ruiz Ramón de Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, en *Castilla: Estudios de literatura*, 1983, pp. 135-138.

CATCOM (Universidad de Valencia) Publicación en web: <http://catcom.uv.es>)

DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro, 2008 (edición digital).



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



P.V.P. 2 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA