

4 TIRSO DE MOLINA  
Ligera pincelada biográfica

6 PANORAMA INTERNACIONAL  
Japón, *nô es clásico*

7 OTROS CLÁSICOS  
Investigación sobre dramaturgos clásicos andaluces

# LAS MÁSCARAS DE DON GIL

*Ignacio Arellano*



## EN GIRA 07



### DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

Toledo. 18, 19 y 20 enero.  
 Jerez de la Frontera. 25 y 26 enero.  
 Bilbao. 1, 2 y 3 febrero.  
 Logroño. 9 y 10 febrero.  
 Barcelona. 15 febrero-18 marzo.  
 Almería. 23 y 24 marzo.  
 Las Palmas. 30, 31 marzo y 1 de abril.  
 Pamplona. 13 y 14 abril.  
 Sevilla. 18 a 22 abril.

### AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE

Toledo. 12 y 13 enero.

### ROMANCES DEL CID

Zamora. 23, 24 y 25 febrero.

### EL CURIOSO IMPERTINENTE

Alicante. 8, 9 y 10 febrero.

## Hemos publicado

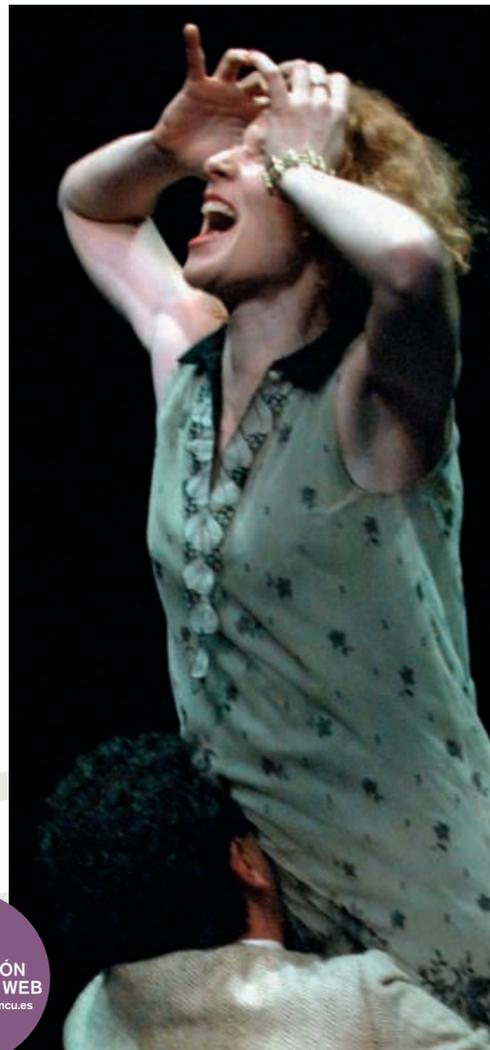


Nuestro esfuerzo editorial se ha encaminado en esta ocasión en dos líneas diferentes. Por un lado, hemos publicado el número 44 de nuestra colección *Textos de Teatro Clásico*, dedicado al título de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes* y al espectáculo que, con dirección y versión de Eduardo Vasco, se ha estrenado en el Teatro Pavón, de Madrid, así como el n.º 22 de los *Cuadernos Pedagógicos* y de las *Fichas Didácticas*, también relativos a ese montaje.

Por otro lado, tal como hemos comprobado a lo largo

del tiempo por las peticiones de los investigadores y los aficionados al teatro clásico, era necesario reeditar alguno de los números más útiles de la colección *Cuadernos de Teatro Clásico*, agotados ya hacía mucho o más recientemente, como es el caso del número 20, *El teatro según Cervantes*, dirigido por Antonio Rey Hazas. Además, estamos trabajando en la reedición del *Cuaderno* n.º 6, *Teatros del Siglo de Oro. Corrales y coliseos de Península Ibérica*, dirigido por José María Díaz Borque; así como en la del número 13-14, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dirigido por Mercedes de los Reyes, que estarán disponibles para todos los interesados en 2007.

MÁS INFORMACIÓN EN NUESTRA WEB  
<http://teatroclasico.mcu.es>



## De vuelta de México y Colombia

Hemos representado en México D.F. y Guanajuato, la obra *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. Las funciones han tenido lugar en el Teatro Ruiz de Alarcón de la Universidad Autónoma de Ciudad de México y en el Teatro Juárez de Guanajuato durante la trigésimo cuarta edición del Festival Internacional Cervantino. La acogida que nos ha dispensado el público y la crítica de ambas ciudades nos ha dejado con muchas ganas de volver.

También hemos estado en Colombia con *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, en el teatro Colón de Bogotá, donde los espectadores han disfrutado del juego escénico de este montaje. *Viaje del Parnaso* vuelve a Madrid en enero y febrero de 2007 para aquellos que no lo disfrutaron la temporada pasada.

¡Enhorabuena a todos!

## Cuatro viajes de estreno

Nuestro carácter de compañía nacional y la voluntad de estar presentes por todo el territorio español nos lleva este año a mantener la programación de la sede temporal en Madrid y al mismo tiempo estrenar cuatro de nuestras producciones fuera de la misma.

Cuatro espectáculos que comienzan su andadura de viaje y proseguirán camino por lugares muy diferentes. *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, dirigido por Natalia Menéndez, tras estrenar en el Teatro Principal de Alicante el 8 de febrero, entrará en programación en el teatro Pavón. *Romances del Cid*, un espectáculo de pequeño formato, en versión de Ignacio García May y con dirección de Eduardo Vasco, se estrenará en el Teatro Principal de Zamora, el 23 de febrero. Al Festival de Clásicos en Alcalá acudimos este año con *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega, el primer proyecto de la Joven Compañía Nacional. Y por último *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, con versión y dirección de Laila Ripoll, que con su estreno en julio en el Festival de Almagro, conmemora los cuatrocientos años del nacimiento de su autor.

## Tres premiados de la ADE: Caballero, Camacho y Caprile

La Asociación de Directores de Escena de España, en la edición de sus premios anuales, ha reconocido la labor de tres de nuestros colaboradores artísticos en tres montajes de la Compañía: *Sainetes*, *Amar después de la muerte* y *Don Gil de las calzas verdes*. Ernesto Caballero ha obtenido

el galardón a la mejor dirección por el montaje de *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, estrenado en abril de 2006; el premio Rogelio de Eguisquiza de Iluminación se ha concedido a Miguel Ángel Camacho por *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca; y, por último, el premio Adriá Gual de

Figurinismo a Lorenzo Caprile por *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. Ana Zamora, directora de *Tragicomedia de don Duados*, también figuraba este año entre los finalistas a mejor director de escena.

# editorial



## La Joven

La tradición ausente, la ruptura de la transmisión que, generación tras generación, debía habernos iluminado hasta nuestros días para encontrar el camino correcto, la fórmula idónea para representar nuestros clásicos, ha sido uno de los camelos más desafortunados que han gobernado nuestra escena, porque la manera adecuada, los parámetros precisos, en definitiva los moldes a los que se ha intentado reducir nuestro repertorio, nos han apartado de un tratamiento contemporáneo, eficaz y en constante evolución que nos acercase al público del tiempo en que representamos. Después de ser estudiado y puesto en escena, nuestro concepto a la hora de plantearnos subir al escenario estos textos cambió, y llegamos a la conclusión lógica de que la tradición no puede ser más que una sucesión de interpretaciones en cadena con una base, una cimentación común.

Al presentar, hace poco más de dos años, el proyecto que pretendía desarrollar al frente de esta Compañía, escribí acerca de intenciones, ilusiones y anhelos que parecían lejanos en aquel momento y hoy son, afortunadamente cada vez más, realidades. Multiplicamos nuestra actividad, nuestra presencia, la difusión de los clásicos. En este momento trabajamos con tres elencos, manteniendo dos en gira y uno en el Pavón, y se da el caso, como ha ocurrido durante el presente trimestre, que representamos durante el mismo fin de semana en tres lugares distintos como Valencia, Madrid y México, o pocas semanas después en Alicante, Madrid y Bogotá. Hemos formado además otro pequeño grupo de actores, un cuarto elenco que se suma a los anteriores y se encuentra ya ensayando lo que será nuestro segundo espectáculo de formato medio: *Romances del Cid*. Nuestra producción llegará a su punto álgido esta temporada, cuando se ponga en marcha la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico.

*La Joven*, como ya se denomina coloquialmente en la casa, arranca tras dos años de preparación, partiendo en un primer momento de una selección de los currículum y posteriormente de audiciones, casi cuatrocientas, realizadas a actores menores de treinta años. Después ha comenzado una fase de formación que culminará con el estreno de un espectáculo, *Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega, durante el Festival Clásicos en Alcalá.

En mis primeros años como estudiante de teatro en la RESAD, la iniciativa de Adolfo Marsillach de crear una Escuela de Teatro Clásico pareció un esfuerzo poco rentable para la Compañía. De hecho se eliminó a los pocos años de un plumazo, demostrando una vez más lo frágiles que son nuestras estructuras culturales, y no recuerdo que se escucharan apenas voces que censurasen aquello. Al fin y al cabo fue el propio Adolfo quien lo decidió, aunque más tarde se arrepintiera. Pero el tiempo ha demostrado que aquella experiencia nutrió a muchos de los profesionales que han hecho del teatro clásico un territorio propio, que nos han traído hasta aquí. No hay más que echar un vistazo a los alumnos de entonces y otro a nuestro alrededor para encontrar la rentabilidad, la huella sólida en el presente de aquel fugaz intento pasado.

*La Joven* no pretende ser una escuela, que ya las hay estupendas, sino sencillamente una compañía de actores jóvenes que tendrá periodos formativos más intensos que los de los otros elencos. Son otros tiempos y existen otras necesidades, y creemos que la nuestra es asegurarnos la cantera para contribuir a que la transmisión no se interrumpa, para que la tradición no vuelva a estar ausente.

**B L 47**  
**T N**

DICIEMBRE 2006  
 Publicación cuatrimestral de divulgación cultural

**TEATRO CLÁSICO**

Edita  
 Compañía Nacional de Teatro Clásico

DIRECTOR  
 Eduardo Vasco

Coordinación editorial  
 Departamento de Prensa de la CNTC

Colaboran en este número  
 Ignacio Arellano, Pablo Iglesias Simón, Mercedes de los Reyes, Luis Vázquez

Diseño  
 Antonio Pasagali

Fotografía  
 Chicho, Ros Ribas

Redacción y Administración  
 c/ Príncipe, 14 - 3º  
 Madrid 28012  
 Teléfono: 91 532 79 28

Impresión, Producción gráfica y Distribución  
 Kamipress  
 Dep. Legal M-53701-2004  
 NIPO: 556-06-004-1



TIRSO DE MOLINA es uno de los tres grandes dramaturgos del Siglo de Oro. Acaso el que guarda más frescura y modernidad en sus obras teatrales. Conviene abandonar, una vez por todas, la hipótesis, sin fundamento alguno, de doña Blanca de los Ríos, que lo hace "hijo natural" de don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, en base a "tachaduras marginales, borradas e ilegibles", en una partida bautismal en la parroquia de san Ginés de Madrid de un tal "Gabriel, hijo de padre incógnito y Gracia Juliana". ¡No existe en ella "Téllez" ni siquiera bajo los borrones marginales, cuyos rasgos legibles corresponden a la G. de "Gracia" y J de "Juliana"! No hay más misterio.

La realidad —aclarada definitivamente por mis investigaciones desde 1981, y aceptada hoy por la crítica tirsiana más seria— es que está bautizado en la parroquia madrileña de San Sebastián —donde se enterró Lope de Vega—, el 19 de marzo de 1579. Es prácticamente, pues, contemporáneo de Quevedo, que vino al mundo en 1580. Ambos debieron de estudiar y convertirse en buenos "latinistas" en el Colegio de la Compañía de Jesús, después "imperial".

Gabriel Téllez elige el apellido materno, como su hermana, Catalina Téllez, monja de la Magdalena de Madrid, convento fundado por el P. Orozco, agustino, hoy canonizado oficialmente. (Hay fundamentos documentales de que su familia era oriunda de Portugal. De ahí su llamativa "lusofilia": su última obra, en manuscrito por él firmado, y conservado en la Biblioteca Nacional, es una glorificación de la originaria independencia de Portugal, extraña en un madrileño, en vísperas de la independencia definitiva el año 1640).

Es hijo de Andrés López y Juana Téllez, familia humilde, que estuvo sirviendo en la Corte a don Pedro Mexía de Tovar, originario de Villacastín (Segovia), señor y Conde de Molina de Herrera, quien entierra a su padre, según partida de defunción de la parroquia de

la Santa Cruz. La madre, viuda, "no testó, era pobre", y la enterró su hija en el convento de la Magdalena. Él no hace renuncia de bienes antes de profesar, pues carecía de ellos y de la posibilidad de herencia familiar.

Su condición está corroborada por las pocas palabras autobiográficas de *Cigarrales de Toledo* (1624) que nos revelan: "Tirso, aunque humilde pastor de Manzanares". Cuatro afirmaciones suyas, que debemos tomar como autobiográficas, precedidas de "El Maestro": a) Su seudónimo, *El Maestro*, pues se propone "deleitar aprovechando", Tirso (vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra), cristianizada acaso por "San Tirso", aclamado en Toledo como hijo suyo —lo cual es incierto: los tres santos "Tirso" son todos de Oriente—; pero tuvo en Toledo consagrada una capilla, cuando nuestro Tirso llega allí por vez primera a principios del siglo XVI); "de Molina", por el señor a quien servían, conde de Molina; b) *humilde*: declaración de su condición familiar y personal. Ni él presumió nunca de nobleza, ni sus contemporáneos se refirieron a tal descendencia cuando le citaron. c) *pastor*: es probable que haya sido literalmente "pastor", dado que Mexía de Tovar poseía dehesas y ganado en el Jarama: En una de sus octavas reales, enviada a la Justa poética sobre san Isidro, dirigida por Lope, que no le premia; pero cuyos poemas recoge en la publicación de dicha Justa. Tirso, en un par de versos, dejó dicho, aludiendo a los "celos de san Isidro: "¡Qué tristes deben ser para quien ama / celos que se apacientan en Jarama!" d) *de Manzanares*: afirmación reiterada, desde Toledo, de ser madrileño. En otra ocasión se confesará "hijo de Madrid y su coronada Villa". Manejó el lenguaje popular, y el de la nobleza. Fue admirable creador de enredos dramáticos. *Ingenio y estudio* son las alas que le elevaron a la altura del Parnaso.

Luis Vázquez Fernández, o. de m.

**DON GIL DE LAS CALZAS VERDES, CONSIDERADA POR ALGUNOS** como la más perfecta comedia de enredo que sea posible escribir, concentra la quintaesencia del teatro ingenioso de Tirso, quien siempre apostó por la libertad del poeta moderno frente a la normativa clasicista demasiado estricta y profesó el optimismo del perfeccionamiento de los antiguos:

si me argüis que a los primeros inventores debemos los que profesamos sus facultades guardar sus preceptos [...] os respondo que aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso, es cierto que añadiendo perfecciones a su invención [...] es fuerza que quedándose la sustancia en pie se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia

En la discusión de *Los cigarrales de Toledo*, en torno al *Vergonzoso en palacio* —a la cual pertenece el pasaje citado— defiende la libertad de manejo del tiempo y el espacio, o la de meter duques y condes en un género de comedia doméstica: defiende, en suma, su derecho a hacer lo que crea conveniente para captar al público al que se dirige.

Y sin duda en *Don Gil de las calzas verdes* lo consiguió, no a la primera, es cierto; pero no por culpa del poeta, sino por causa de lo mal que le "entallaba" el papel protagonista a la actriz que lo representó haciendo fracasar la comedia en el estreno: porque el teatro es espectáculo y no literatura, y un buen texto es solo el punto de partida. De ello se hace eco también en *Los cigarrales*:

¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antrúejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡Ay, qué don Gilito de perlas! Es un brinco, un dix, un juguete del amor...

Tirso, que habla bastante sobre la comedia y sus requisitos, no nos dice sin embargo toda la verdad: la comedia no es, como asegura, imitación de la vida. Es más bien una interpretación de la vida a través del arte. ¿Qué verosimilitud vital, qué "realismo", pueden tener los estupendos lances de *Don Gil*?

*Don Gil de las calzas verdes* no es vida, sino teatro, ingenio y artificio. Pudiera decirse que es vida (todo lo es) en cuanto apela a estratos humanos esenciales; pero no en cuanto representación doméstica de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa pública.

¿Cuál es la fórmula del *Don Gil*? Libertad creadora, presencia del público como extremo imprescindible (conciencia ésta que hace a Tirso muy inclinado a preparar escenas de lucimiento de actores: el papel de doña Juana / don Gil es una buena muestra), y un maravilloso ingenio: esa es la receta de la comedia cómica de Tirso, un país de quimeras y fantasías asombrosas. Yo creo que la versión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, debida a su director Eduardo Vasco, ha entendido muy bien esta cualidad.

Es significativa la conciencia de hacer teatro y de actuar que muestran muchos personajes de Tirso, verdaderos maestros del arte de la máscara y del disfraz y de habilidad histriónica comprobada: ¿qué es lo que hace doña Juana / don Gil sino un recital de representaciones teatrales, un despliegue de papeles y personajes que ella misma se inventa y encarna?

El humor tirsiano es un componente esencial de ese mundo; las situaciones —con atrer-

vimientos que escandalizaron a los reformadores moralistas—, la lucha de los sexos con frecuentes alusiones eróticas, la exploración de la graciosidad rústica y de la refinada burla cortesana, la dominante atmósfera lúdica en la mayor parte de su obra, la extensión de los agentes cómicos —el gracioso será uno más entre otros muchos personajes integrados en la acción cómica, como directores o víctimas de la burla— y la riqueza de los medios poéticos conforman un universo de plenitud lúdica, especialmente —como es natural— en el género de las comedias cómicas y de manera particular en obras maestras como *Don Gil de las calzas verdes*.

El arranque de la comedia plantea un esquema muy reiterado en el teatro áureo: los 250 primeros versos constituyen la exposición en un diálogo entre el criado, desorientado por la conducta de su amo, y su señor, fórmula socorrida que permite informar al público de los detalles principales que debe saber para seguir la trama. Quintana pregunta a doña Juana sobre su viaje de Valladolid a Madrid y su disfraz varonil. La dama revela que viene en pos de don Martín, el cual, tras gozarla e incumplir su promesa de matrimonio, ha escapado a la corte con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse con doña Inés. Doña Juana tiene intenciones de estorbar la boda y recuperar a su galán, para lo cual se disfraza de hombre y se hace llamar don Gil, máscara con la que enredará de tal modo a don Martín, enamorándole a la prometida y causando otras desorientaciones múltiples, que el pobre fugitivo no tiene más remedio que entregar su mano definitivamente. No hace al caso develar los numerosos episodios de este laberinto que apresará sin remedio al espectador lo mismo que a todos los que rodean a doña Juana / don Gil.

“ El teatro es espectáculo y no literatura, y un buen texto es solo el punto de partida ”

Aparecen motivos habituales: el omnipresente tema del amor, celos, casamiento por interés, presión paterna sobre los hijos, infidelidad, decisión y voluntad salvadoras. Todo esto constituye el marco para el principal interés de la comedia: la prodigiosa actuación de doña Juana / don Gil, que con sus calzas verdes desempeña una ficción de múltiples niveles, y con todos juega y a todos manipula con su ingenio extraordinario.

El gracioso Caramanchel no es organizador, ni siquiera parcial, del enredo: solo un asombrado testigo, víctima de las transformaciones de un amo que no consigue controlar, y cuya ambigüedad sexual le da ocasión para numerosos chistes. Bien es verdad que nadie

consigue controlar a este don Gil: los codiciosos padres que han preparado bodas de interés, y sobre todo, el romo y crédulo don Martín se ven envueltos en la vorágine del enredo de doña Juana. Curiosamente la gravedad aparente de estos viejos, como don Pedro, que muestran unas pretensiones de prudencia sumamente optimistas, se revela como verdadera ineptitud al confrontarse con los enredos de los jóvenes: don Pedro cree primero a don Martín, que le engaña, y luego a doña Juana, que también le engaña, y siempre está seguro de acertar cuando se equivoca: declara, por ejemplo, sentenciosamente que "ni a la naturaleza engaña el arte" cuando toda la comedia es un patente ejemplo de cómo el arte de doña Juana engaña a la naturaleza (su sexo).

Obligada por sus propias invenciones a llevar adelante los numerosos hilos de sus ardi-des, doña Juana alcanzará una maestría en su metamorfismo proteico difícilmente igualable: en cierto momento del tercer acto hay una escena en la que doña Juana representa a su propio personaje mientras habla con Quintana; a don Gil de las calzas verdes mientras habla con doña Clara; a doña Elvira mientras habla con Inés. Durante un instante se supone que "doña Elvira" representa a "don Gil", y para Caramanchel resulta a la inversa, que "don Gil" aparece representando, disfrazado de mujer, a "doña Elvira", con lo que tenemos ya un nivel de actor de tercer grado...

La superposición de máscaras y el recital de habilidades teatrales de doña Juana no pueden ir más allá. Como le dice Quintana:

Yo apostaré que te truecas hoy en hombre y en mujer veinte veces.

A lo que sirve de respuesta otra reflexión de doña Juana:

Ya soy hombre, ya mujer, ya don Gil, ya doña Elvira, mas si amo ¿qué no seré?

En este vertiginoso mundo el público se halla ligado al autor por la complicidad de un secreto compartido. El contrato que resulta es muy diferente del de la verosimilitud. En efecto, es el contrato de la diversión, del puro ámbito teatral donde la función lúdica predomina.

Embebecidos en el juego, ni siquiera sentimos la tentación de apuntar el único defecto del que se podría acusar a esta comedia: ¿qué habrá visto la hechicera doña Juana en un galán tan corto y limitado como don Martín? ¿Para qué se toma tanto trabajo en recuperar a semejante mostrenco? Pero ya se sabe, el amor es ciego.

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra

## ALGUNAS AMISTADES DE TIRSO

En primer lugar debe constar la madrina de su bautizo, doña Francisca de Aguilar, esposa del portugués Ascencio López —Coutinho era su segundo apellido, que no usa aquí en la corte madrileña—, y él, abogado, funda el Colegio de Abogados de Madrid. Es significativo que coincida su apellido con el del padre de Tirso. ¿Eran familiares? ¿Por qué su esposa le amadrina? Sobre el padrino de su bautizo sólo pude localizar un documento: el capitán Gregorio de Tapia, en el Archivo Histórico Nacional, en el que le hace saber al rey Felipe II —a quien solicita personal—, que ya no se alista la gente de buena gana, si no se le paga debidamente.

La "lusifilia" tirsiana hunde sus raíces en Portugal. El hijo de Ascencio López se llama Francisco L. de Aguilar —siguiendo el modo más corriente en España, dado que en Portugal se escribe primero el apellido materno—; pues bien, resulta que será uno de los amigos más fieles de Lope de Vega. Es, como su padre, jurista, pero, además, escritor reconocido, a quien Lope, en su *Laurel de Apolo*, le dedica versos laudatorios, destacándolo como poeta, y en *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* vuelve a recordarle poéticamente.

En la conocida polémica entre Lope y Góngora —en la que terciará Quevedo, implacable—, el mismo Góngora salpica directamente con sus versos contra Lope a su amigo Francisco de Aguilar, aludiendo acaso implícitamente al que siempre lleva el don por delante, don Francisco de Quevedo:

Das en decir, Francisco, y yo lo niego, que nadie sabe griego en toda España, pues cuantos Helicón poetas baña todos escriben, en España, en griego. Para entender al Venusiano ciego querrás decir, por imposible hazaña, si a las lenguas la ciencia no acompaña, lo mismo es saber griego que gallego. Cierta poeta de mayor esfera, cuyo discípulo difícilto, de los libros de Italia fama espera; mas, porque no conozcan por insulto los hurtos de Stílani y del Chiabrera, escribe en griego, disfrazado en culto.

Tirso —amigo de Lope y de su amigo Francisco L. de Aguilar— no tomará partido en esta polémica, quizá porque él, que pone en evidencia a quienes "al uso de ahora gongorizan" sin poseer el genio de Góngora, se dejará ganar por el mejor gongorismo, que sale a relucir en sus poemas y en el teatro. Otros amigos fieles suyos son: Matías de los Reyes, que le dedica *El agravio agrado* (1622), con carta—prólogo interesante; Juan Fernández, regidor de Madrid y Ministro de "los millones"; en su "Huerta" se representará la comedia tirsiana *La huerta de Juan Fernández*; Juan de Piña, que tenía una hija monja en la Magdalena, que profesa siendo Priora la hermana de Tirso; y su tía, María de San Ambrosio y Piña, le dedica una décima en *Cigarrales*, al igual que Alonso del Castillo Solórzano, Montalbán, Juan de Salinas, Alonso de Paz, regidor salmantino que vive en Madrid, etc. Tirso escribirá *Cómo han de ser los amigos y el amor y el amistad*.

### LA RELATIVA AMISTAD DE LOPE CON TIRSO

Llama fuertemente la atención el modo equivoco de los gestos de amistad de Lope ante la actitud incondicional tirsiana. Es posible que a Lope le sentaran mal las alusiones a la causa de la falta de éxito del *Don Gil de las calzas verdes*, representada, en julio de 1615, en el Mesón de la Fruta de Toledo. Son actores, entre otros, don Pedro de Valdés y su mujer Jerónima de Burgos, que asume el papel de don Gil. La adiposidad de ella no favoreció la representación, según cuenta Tirso en *Cigarrales*, donde hace un gran elogio de Lope y su teatro. En carta lopianal al de Sessa, con fecha de 25-26 de julio de dicho año, califica de "desatinada comedia del mercenario" a *Don Gil*. La "desatinada" era su amante Gerarda, no la comedia, una de las de mayor éxito, por su logrado enredo. Tirso dice la verdad, mientras Lope malinterpreta la realidad, y quebranta la debida amistad tirsiana. ¡Eran dos vidas muy dispares, si bien coincidían en el amor y capacidad teatral, llegando Tirso a superar a su maestro! En su comedia *La villana de Vallecas*, representada en 1620, elogia de nuevo a Lope por *El asombro de la limpia Concepción*, encargo de la Universidad salmantina. El 17 de septiembre Lope se siente obligado a dedicarle *Lo fingido verdadero*, y califica a Tirso de "fertilísimo ingenio", a la vez que reconocen que lo hace "en reconocimiento de lo que a todos nos enseña", no sin antes referirse únicamente a que "al-

gunas historias divinas he visto de Vuestra Paternidad en este género de poesía". También le consagra un par de décimas en *Cigarrales*. Sin embargo no le premia las octavas reales y décimas que envía a la "Justa poética" en honor de S. Isidro (1622), cuando se "autopremia", bajo la ficción de firmar versos suyos su hijo pequeño. No eran malos los tirsianos, aunque "gongorizaban". Lope intentará reparar el agravio, editándolos. En el verano de dicho año Tirso honra a Lope con su *Fingida Arcadia*, donde se traslucen, muy discretamente, "socarronas ironías". Relaciones, pues, en las que sobresale la fidelidad tirsiana ante la actitud cambiante de Lope, que le despacha con brevísimos versos en su *Laurel de Apolo* (1630).

### DEFINIDOR GENERAL DE SANTO DOMINGO, Y SUS ÚLTIMOS CARGOS EN ESPAÑA

Es bien sabido que Tirso decide irse a formar parte de la nueva Provincia mercadería de Santo Domingo —creada en 1606, y ya en crisis antes de diez años, pues la gente se iba a Tierra Firme, entre otras razones—, embarcándose en Sanlúcar el 10 de abril de 1616 con otros cinco mercaderos, incluido el Vicario P. Juan Gómez. Éste le nombra Definidor General, y ambos asisten al capítulo de Guadalajara, en virtud de sus cargos, que concluye el martes 5 de junio de 1618. El 24 de agosto fallece su padre. Probablemente este hecho es decisivo para no regresar, y reintegrarse a la Provincia originaria de Castilla. La madre fallecerá el 20 de febrero de 1620. Edita cinco tomos de Teatro, después de *Cigarrales* (1624), y luego *Deleytar aprovechando* (1635). Es elegido Cronista General, y redacta la *Historia de la Orden*, siendo a la vez Definidor Provincial por Castilla. Antes había desempeñado el cargo de Comendador de Trujillo (Cáceres); y acabará siéndolo de Soria (1646-1647): Fallece en Almazán (Soria), en 1648, siendo Definidor Provincial, camino de la Corte. Allí yacen sus restos mortales, en una iglesia semiabandonada, sin lápida ni túmulo. Muere olvidado de la Corte, y es enterrado como un fraile más, sin distinción alguna. Al final, la única gloria son sus obras, las de fraile y las de dramaturgo—poeta, coexistentes unitariamente en su espíritu.

Luis Vázquez Fernández, o. de m.

# Japón

## NÔ ES CLÁSICO

Volvemos a abandonar Europa para embarcarnos en un nuevo viaje que en esta ocasión nos trasladará hasta allí donde nace el sol. En Japón, país que siente una ferviente actividad escénica de carácter tanto contemporáneo como tradicional, existen diferentes instituciones dedicadas prácticamente en exclusiva a sus cuatro grandes géneros teatrales clásicos autóctonos: *kabuki*, *bunraku*, *nô* y *kyôgen*.

El *kabuki*, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2005, es una forma teatral popular japonesa que combina los recursos propios del canto (*ka*), la danza (*bu*) y la actuación (*ki*). Muchas de las obras de su repertorio se remontan al siglo XVII, como algunas de las escritas por Chikamatsu Monzaemon, aunque, la mayor parte fueron redactadas entre los siglos XVIII y XIX por autores como Namiki Sôsuke, Namiki Shôzô I, Namiki Gohei I, Namiki Gohei III, Tsuruya Nanboku IV o Kawatake Mokuami. Las obras de *kabuki*, muchas de ellas adaptaciones de piezas de *bunraku*, *nô* o *kyôgen*, admiten, entre otras, la siguiente clasificación: las *jidaimono*, situadas en un pasado real o imaginario anterior al período Edo (1600-1868) para evitar la censura del sogunato; las *sewamono*, género inaugurado por Chikamatsu Monzaemon en los albores del siglo XVIII, que se caracterizan por tratar temas del entorno cotidiano y que dotaron de un cierto aire realista a *kabuki*; y las *shosagoto*, que consisten fundamentalmente en danzas dotadas de un gran carácter narrativo y aderezadas con un vestuario muy vistoso.

En el terreno del espacio de la representación es característica del *kabuki* la utilización del *hanamichi* (camino de las flores) que es una larga pasarela situada a la izquierda del espacio ocupado por el público y que se extiende hasta el escenario. Se utiliza para conseguir una mayor cercanía entre los actores y el público en los momentos en que éstos entran y salen de escena. Igualmente es singular en el espacio escenográfico la utilización del *mawari butai* o escenario giratorio, cuya primera utilización se remonta a 1758 a cargo del dramaturgo Namiki Shôzô I y que permite los rápidos cambios escenográficos. El *kabuki* también se identifica por la utilización de un vestuario, pelu-

o de realizar los cambios escenográficos, como ocurre con los *kurogo*, que visten completamente de negro y son considerados “invisibles” a efectos dramáticos. Actualmente el principal teatro de *kabuki* japonés es el Kabuki-Za, creado en 1889 en Tokio, que presenta espectáculos a lo largo de todo el año, en programas tanto de mañana y tarde, que se prolongan durante más de cinco horas. También presentan obras de *kabuki* de forma regular en Tokio el Teatro Nacional de Japón, el Simbashi Embujô o el Asakusa Kôkaidô. En Kyoto se encuentra el Minami-za que es el teatro de *kabuki* más antiguo del país y en el que todos los años se organiza en el mes de diciembre el festival *Kaomise*, que reúne a los mejores actores de esta disciplina. También fuera de la capital se localizan el Shochiku-za en Osaka, el Misono-za en Nagoya, el Hakataza en Fukuoka o el Kanamaru-za en Kotohirachô.

El *bunraku*, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003, es el teatro de marionetas característico japonés. En lo que respecta a su repertorio lo comparte en gran medida con el *kabuki* al que se adaptaron sus obras de mayor éxito. Las marionetas de los personajes principales son manipuladas por tres personas: el *omozukai*, considerado el “maestro” que se muestra a rostro descubierto al público y se encarga de controlar la expresividad del rostro y de la mano derecha; el *hidarizukai*, que va vestido completamente de negro, con una capucha que oculta su rostro como el *kurogo* del *kabuki*, y se encarga de mover la mano izquierda; y el *ashizukai*, vestido igualmente de negro y el último en la jerarquía, que se ocupa de manipular las piernas, situándose gran parte de la función medio en cuclillas. Junto con los manipuladores de las marionetas ocupa un lugar destacado el *gidayû* o narrador que, frente

forma más o menos definitiva en el período Muromachi (1333-1568). Frente a la agitación del *kabuki* que delata su origen popular, las representaciones de *nô* se caracterizan por su movimiento pausado, su ritualismo simbólico y su simplicidad minimalista. Los actores llevan unas máscaras caracterizadas por una expresión ambigua que les permite transmitir diversas emociones a pesar de su invariabilidad, realizan movimientos, muchos de los cuales están fuertemente codificados, en un escenario cuyo único aditamento escenográfico es una pared en la que hay dibujado un único gran pino. Una representación tradicional de *nô* se prolonga durante todo un día incluyendo una danza ceremonial, llamada *okina*, y cinco piezas con obras de *kyôgen* intercaladas entre ellas. Las cinco piezas son de diferente tipo siguiendo la progresión llamada *shin-nan-jo-kyô-ki* (dioses-hombres-mujeres-lunáticos-demonios) que marca la evolución de sus núcleos temáticos. El principal teatro que se dedica en la actualidad a este género es el Kokuritsu Nô-gakudo (Teatro Nacional de Nô) situado en Tokio, aunque también existen otros que muestran espectáculos de este tipo en el propio Tokio o en Yokohama, Kamakura, Nagoya, Kyoto, Osaka, Nara, Okayama, Hiroshima o Fukuoka. Existe una variable, el *takigi nô*, que es presentado de forma ocasional en espacios al aire libre como los templos Zôjôji de Tokio y Naritanshinhôji de Chiba, o los palacios de Odawara (Kanagawa), Osaka, Himeji, Matsuyama, Shimabara y Nobeoka.

Como acabamos de indicar las obras de *kyôgen* constituyen los interludios cómicos que se insertan entre las diferentes obras *nô*. Sus actores no sólo no llevan máscaras ni ningún tipo de maquillaje, sino que basan gran parte de su interpretación en una expresividad del rostro muy marcada. Entre sus múltiples resortes cómicos resalta la utilización de la verbalización por parte de los actores de onomatopeyas para representar determinadas acciones, tales como abrir una puerta pesada o lavar la ropa. Aunque tradicionalmente, y aún hoy en día, se presentan incluidas dentro de los programas de *nô*, debido a la actual buena acogida entre el público más joven, también se pueden ver obras de teatro *kyôgen* de forma individual. En el Teatro Nacional de Nô de Tokio se representan de forma frecuente programas que incluyen tres obras *kyôgen*, de veinte a sesenta minutos de duración cada una.

Resulta imposible resumir en un breve artículo la amalgama de propuestas y expresiones que en la escena japonesa no sólo intentan mantener sus formas teatrales tradicionales sino que, como vemos en el *super kabuki* o el *super kyôgen*, inventados por Umehara Takeshi, tratan de enriquecerlas con planteamientos contemporáneos. Estas pocas letras no deben, por tanto, leerse como un sesudo análisis, sino simplemente como lo que humildemente pretenden ser: una sincera invitación al viaje.

Pablo Iglesias Simón  
Director de escena

## CRÓNICAS

Se explica la importancia de dotar de guardarropa, vestuario y atrezzo a los teatros, para que los cómicos puedan representar con todas las garantías...

Los teatros de España se hallan necesitados de un todo (sin hablar ahora de sus materiales edificios, que son bastante malos), pero como no a todo se puede acudir al mismo tiempo, lo mas urgente y preciso es un guardarropa abundante de toda clase de vestidos para las representaciones, con arreglo al carácter de cada una, y de los demás efectos necesarios para ejecutarla con propiedad.

¿Cómo es posible que sufran los infelices cómicos el gasto de tanto género de ropas como necesitan con el corto sueldo que ganan? Es constante que a pesar de esta reflexión se ve que tienen y usan de variedad de vestidos, tanto regulares como de carácter. Pero siendo esto origen de algunos males, deben prevenirse, porque los cómicos que tiene protectores se ayudan con sus dádivas en una parte, y en la otra la suplen contrayendo deudas que no pueden satisfacer. Los que carecen de medios aumentan sus empeños, o se visten sin a propiedad, o con ropas indecentes, quitando un gran lucimiento al teatro y a su decoro, y las mujeres que deben añadir al vestido los demás adornos de la cabeza padecen mayores apuros. Todo se quita con que haya el guardarropa que va insinuado, con él se evitan los gastos particulares, la emulación y el riesgo de la necesidad, y se logra un todo uniforme que haga las funciones mas agradables. Supuesto que solamente habían de usarse los vestidos del guardarropa del coliseo y que sus galones y demás de esta clase no habían de ser finos, tampoco debería permitirse a los actores adornos singulares y propios. Y desterrados del teatro los diamantes y demás engrios costosos, se les cortaba desde luego el mantal de sus mayores gastos.

Las comedias arregladas o pedirían vestidos de carácter, o regulares y comunes: aquellos ya los hallaban en el guardarropa, estos los debían tener aun para presentarse en la calle con decencia o en sus casas, conque no tendrían que distraer de su salario cosa que les pudiera perjudicar por este ramo que suele atrasar aun a personas de conveniencia.

Cercenado el lujo que ha resplandecido y aún brilla sobre nuestros teatros, y siendo modestamente vestidas las cómicas, pues no es necesario para la diversión ni para el lucimiento la falta de moderación, ¿qué se hallaría entonces del contrario al honor del sexo en que saliesen a representar las mujeres? Si el ser vistas de público es contra su estimación, no deberán salir ni a la calle, ni al paseo público, ni a funciones y saraos. La preocupación tiene grande dominio, pero no deben gobernarse por ella las gentes de juicio.

El teatro por ventura ¿es más que una casa destinada a la agradable, instructiva diversión de los que a ella concurren? ¿Pues que tendrá de malo ni repugnante que allí se presenten las mujeres a representar con decoro y modestia? El público ante quien parecen tampoco puede serles de perjuicio, porque si por un lado se compone de personas de bajo pueblo, por otro se halla también un pequeña porción de personas instruidas de mucho juicio y de la principal nobleza, que aprecian la habilidad y aplauden el mérito. Haya modestia en los vestidos, moderación en el concurso y sea bueno lo que se represente, y no será opuesto a la circunspección de las mujeres salir al teatro, ni contrario este ejercicio a su respectiva estimación.

[...]

El discurso sobre hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos (1784) del Duque de Híjar

## OTROS CLÁSICOS

INVESTIGACIÓN SOBRE DRAMATURGOS CLÁSICOS ANDALUCES

El Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces (SIDCA) es uno de los grupos de investigación del Centro Andaluz de Teatro (CAT), unidad de montaje dirigida por Francisco Ortuño y dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. La creación de este grupo se remonta al año 2001, en el que se constituyó bajo la iniciativa del entonces director del Centro, Emilio Hernández, con el objetivo de la búsqueda, lectura y estudio de textos de dramaturgos andaluces. Su finalidad era —y es— la de proporcionar un material de trabajo a los profesionales de la escena y difundir a un público más amplio autores y obras que, a pesar del paso del tiempo, continúan teniendo vigencia —sentido al que responde el término “clásicos”—. Iniciada la labor, su sucesor en la dirección del CAT, Francisco Ortuño, creyó en ella, animándonos con su apoyo y estímulo a continuar el proyecto.

Desde un primer momento, se tuvo claro que el grupo debía estar formado por investigadores del teatro procedentes del ámbito teórico y de la práctica escénica, una necesaria y enriquecedora integración que, dada la propia naturaleza del hecho teatral, era una cuestión que no se podía obviar. En la actualidad, componen el equipo Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de La Rioja), María del Valle Ojeda Calvo (Universidad de Venecia), José Antonio Raynaud (Director de escena), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) y Antonio Serrano Agulló (I. E. S. “Sol de Portocarrero”) y Director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería.

Los límites geográficos y cronológicos del proyecto venían determinados por el conjunto de dramaturgos pertenecientes a las provincias de la Comunidad Autónoma andaluza y por la intención de recorrer toda su escritura teatral. Para poder contemplar la evolución que se opera en los distintos géneros a lo largo del tiempo, decidimos comenzar nuestra andadura por el teatro de los siglos XVI y XVII. Como punto de partida, nos vimos obligados a reunir un corpus de autores andaluces y de obras quinientistas y seiscentistas, instrumento imprescindible para nuestro trabajo y entonces inexistente, sin la intención de elaborar un catálogo exhaustivo, que quedaba fuera de nuestro propósito. Ese corpus ha generado un amplio material dramático áureo, radicado en el CAT, y ha propiciado la publicación de dos volúmenes: *Cuaderno de teatro andaluz* del siglo XVI (2005) y *Cuaderno de teatro andaluz* del siglo XVII (2006). En éstos, junto a una breve biografía de los autores considerados y la enumeración de sus obras (“Corpus de dramaturgos”), hemos dado cuenta de las lecturas realizadas mediante fichas, donde se incluyen los datos fundamentales para un primer acercamiento a las piezas (“Corpus de obras dramáticas leídas”). Al mismo tiempo, se propone una metodología para el análisis estructural de las obras, a través de su segmentación bajo la perspectiva de la producción escénica. Ello nos ha llevado al diseño de una tabla (“Modelo de tabla de análisis estructural y de producción para obras dramáticas”), que recoge gráficamente dicha forma de fragmentación. Ésta y las razones que la motivan quedan ilustradas en la edición de dos piezas (un entremés y una tragedia) en el *Cuaderno* del siglo XVI y de una comedia en el correspondiente al siglo XVII. Para aminorar el extenso corpus de lecturas al que nos enfrentábamos, se han seguido distintos criterios, expuestos en cada *Cuaderno*, prestando en ambos casos particular atención al deseo de elegir obras que respondieran a razones de tipo metafísico, ideológico, artístico... con vigencia para el público actual.

Del conjunto de las obras leídas, hemos propuesto una selección al director del Centro Andaluz de Teatro, y a los profesionales de la escena en general, para producciones o lecturas dramatizadas, propuesta que figuraba también entre los objetivos de nuestro trabajo. Los motivos orientadores han sido diversos: presencia en ellas de referentes para el espectador de hoy, compromiso ideológico a distintos niveles, interés de la intriga, posibilidades de escenificación, recuperación de autores y/o textos andaluces escasamente representados, etc. Fruto de esta iniciativa son el montaje del entremés de *Los negros* de Simón Aguado (estrenado en el marco de las XIX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, 2002) y de *El príncipe tirano*, comedia y tragedia, de Juan de la Cueva (estrenado en el XXIX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 2006). Estas dos piezas del escritor sevillano están en proceso de edición por tres de los componentes del grupo.

La aproximación al teatro del Quinientos permite ratificar la idea de la existencia de una serie de dramaturgos andaluces con un vigor, una variedad y una calidad nada despreciables en el conjunto de la producción teatral española, frente al del Seiscientos en el que la fórmula de la llamada “comedia nueva”, con contadas excepciones, se impone por completo. En cuanto a las biografías de los escritores, a pesar de su brevedad, quizá puedan sorprender al lector de los *Cuadernos* pequeños detalles, legendarios o reales, conocidos por la crítica especializada. Como muestra, nos situaremos en el campo femenino con la cita de dos ejemplos relativos a dramaturgos del siglo XVII, una clasicista y otra seguidora de la nueva preceptiva: la leyenda creada en torno a la noble dama sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán, que la presenta disfrazada de varón, cual personaje de comedia, para asistir a las lecciones de la Universidad de Salamanca; y la condición hasta cierto punto de “escritora profesional” de Ana Caro, merecedora, en una época en que la mujer no solía destacar por su cultura, de estos subidos elogios de un erudito contemporáneo:

insigne poeta, que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio (Rodrigo Caro, Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla).

Finalmente, esperamos, con estos Cuadernos y la investigación realizada, haber contribuido en la medida de nuestras posibilidades a acercar al público el patrimonio teatral andaluz.

Mercedes de los Reyes Peña  
Coordinadora del SIDCA

“Las representaciones de *nô* se caracterizan por su movimiento pausado, su ritualismo simbólico y su simplicidad minimalista”

cas y maquillaje elaborados y dotados de una gran belleza y una enorme carga significativa. En este sentido, uno de los recursos más apreciados por el público es el conocido como *hayawari* o cambio rápido de los atributos de un actor a vista del público que le permite transformarse en otro personaje. Los actores de *kabuki*, que transmiten su arte y nombre de padres a hijos, se agrupan en diversas escuelas de actuación, denominadas *yagô*, y son todos hombres (los personajes femeninos son interpretados por los *omagata*). Los aprendices (*deshti*) en las representaciones ocupan un lugar secundario y se encargan bien de ayudar a los actores con sus aditamentos, como hacen los *kôken*,

a la aparente frialdad de aquellos, infunde al texto contado una efusiva emotividad gracias a sus acusadas variaciones tonales. La representación del *bunraku* se completa con el inconfundible acompañamiento de las evocadoras melodías que salen de las tres cuerdas del *shamisen*. En la actualidad se siguen representando regularmente obras de *bunraku* en el Teatro Nacional de Bunraku de Osaka y en el Kokuritsu Gekijô, sala pequeña del Teatro Nacional de Japón localizada en Tokio.

El *nô*, como no podía ser menos, también fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2001. Es el teatro medieval japonés por excelencia, que alcanzó su



# 20 años en escena

1986–2006



La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha cumplido veinte años en escena, y por eso publicamos este libro, porque creemos que debemos celebrar ese tiempo y recordar todo ese teatro; sobre todo el teatro. Autores clásicos, miradas contemporáneas de muchos profesionales, labor de mucha gente que tratamos de recopilar en estas páginas. Algunos ya no están, pero quedan en nuestra memoria como queda el teatro, como un *déjà vu* de nuestra propia existencia, algo que nunca volverá, algo que nos permite hoy ser lo que somos. Podrán contemplar aquí testimonios de aquellos trabajos, de la obra de escritores, escenógrafos, directores, figurinistas, etc., y rememorar algunos de los trabajos de los espléndidos, e imprescindibles, actores que nos han acompañado en este viaje con los clásicos.

20  
años  
1986-2006

TEATRO  
COMPANÍA NACIONAL  
CLÁSICO

TEATRO  
CLÁSICO