

B | L
T | N

50

4 EN PORTADA
Los juglares, el teatro y los romances

6 PANORAMA INTERNACIONAL
Clásicos de la China

7 OTROS CLÁSICOS
El Cid en el callejón del gato

TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

BOLETIN DE LA COMPAÑIA
NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

marzo 2008

LOS ROSTROS DEL CID



Tres montajes al Festival de Almagro

La Compañía Nacional de Teatro Clásico estará presente este año en el Festival de Almagro con tres de sus montajes:

- *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca, con dirección de Eduardo Vasco. Del 27 de junio al 6 de julio. Hospital de San Juan
- *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, con dirección de Natalia Menéndez. Del 10 al 20 de julio. Hospital de San Juan.
- *La noche de San Juan*, de Lope de Vega, con dirección de Helena Pimenta. Del 9 al 13 de julio. Patio de Fúcares.

Publicaciones CNTC

Ya está disponible el número 46 de la colección *Textos de Teatro Clásico* dedicado al montaje *Romances del Cid*. Junto a la versión que del romancero cidiano ha realizado Ignacio García May, fotografías, diseños de escenografía y figurines que firman Miguel Ángel Coso y Juan Sanz. Además, coincidiendo con el estreno de la obra en Madrid, se publican también el número 24 de los *Cuadernos Pedagógicos* y la *Ficha Didáctica*.

El Cid. Poesía y teatro es el título del número 23 de los *Cuadernos de Teatro Clásico*. El volumen, coordinado por el profesor Díez Borque, recoge colaboraciones de varios expertos: Carlos Alvar escribe sobre el Cid: histo-

ria y epopeya; Ignacio Arellano sobre el Cid en el teatro del Siglo de Oro; José María Díez Borque sobre el Cid en la fiesta sacramental barroca; de Cristo a torero; Javier del Pardo sobre la recepción, presencia y función de la figura del Cid en Francia, del siglo XVII a sus reescrituras de los siglos XVIII, XIX y XX; y Paulino Ayuso sobre el Cid como personaje dramático español en una perspectiva de tres siglos. Por último, las entrevistas realizadas por Mar Zubieta al director del montaje, Eduardo Vasco y al autor de la versión, Ignacio García May.

En preparación: el número 24 de la colección *Cuadernos de Teatro Clásico*, que bajo el título *Clásicos sin fronteras*, coordina el profesor de la Universidad Complutense, Javier Huerta.



Estreno en Sevilla de *El pintor de su deshonra*

El destino ha querido que veintidós años después del estreno de *El médico de su honra*, sea ahora el otro gran drama calderoniano, *El pintor de su deshonra*, el que se estrene también en Sevilla, en versión de Rafael Pérez Sierra, que también hizo la revisión de textos del *Médico...*

Los actores Francisco Merino, Arturo Querejeta, Eva Trancón, José Ramón Iglesias, Savitri Ceballos, José Vicente Ramos, María Álvarez, Didier Otaola, Nuria Mencía, Daniel Albaladejo, Fernando Sendino, Ángel Ramón Jiménez, Sancho Ruiz y Álvaro Lizarrondo se encargan de dar vida a esta obra, considerada la mas representativa de los dramas de honor de Calderón. Junto a ellos, dos violas de gamba interpretados por Agatha René Bosch y Alba Fresno y un clave a cargo de Mercedes Torres.

La ficha artística se competa con los trabajos de coreografía de Nuria Castejón, la dirección musical de Alba Fresno, la iluminación de Miguel Ángel Camacho, la escenografía de Carolina González, el vestuario de Pedro Moreno y la dirección de Eduardo Vasco.

José Estruch

El año que ingresé en la Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid, como estudiante de interpretación, fue el último año de Pepe Estruch en la casa. Tenía el encargo de montar un taller y eligió el poema *La tierra de Alvargonzález* de Machado, para dramatizarlo y hacer un trabajo coral con los chicos de tercero. Una tarde, yo me colé por la parte de atrás del patio de butacas de aquel destartalado teatro; me instalé en una butaca, cobijado por la oscuridad, y asistí a una parte del ensayo de aquella producción inusual. Estruch hablaba desde el patio, en penumbra, paraba, corregía con suavidad, y el ensayo continuaba; el teatro parecía un sencillo y delicado juego alrededor de la hermosa composición machadiana.

Con los años, no tengo claro si lo que recuerdo fue realmente lo que vi o si mi edad, mi bisoñez y mis pocas experiencias teatrales convirtieron aquel momento en una ensoñación, en un referente al que, mucho tiempo después, he asociado mi tendencia para trabajar con textos narrativos o no dramáticos “al uso”. *Lista negra*, *Camino de Wolokolamsk*, *Rol*, *Algún amor que no mate*, *Viaje del Parnaso* y ahora *Romances del Cid* son ejemplos de trabajos míos que asimilo directamente a aquella juvenil impronta teatral.

Estruch fue un personaje determinante para entender la evolución de la puesta en escena del teatro clásico en España. Yo solo lo tuve cerca aquella tarde, pero algunos de los nombres indispensables para entender lo que se hace hoy con los clásicos le deben los cimientos de su educación hacia la palabra; de su amor por los clásicos españoles.

Ignacio García May me contó cómo Estruch comenzó a interesarse por el teatro clásico: Cuando Pepe, tras la guerra civil, consiguió salir del miserable campo de concentración francés en el que lo amontonaron junto a los demás españoles que huían del horror, acabó en Inglaterra a cargo de un grupo de niños españoles, huérfanos de guerra. Lo único que se le ocurrió para que los chavales no perdieran su idioma y la memoria de su cultura, dañados, lógicamente, por el traslado geográfico y por el *shock* de la propia guerra, fue ponerles a leer textos de Lope, Cervantes, Calderón, etc. Poco a poco convirtió las lecturas en montajes y así descubrió su vocación teatral, ya que, originalmente, él no tenía nada que ver con el teatro. Creo recordar que había estudiado ingeniería o algo por el estilo. Es una historia maravillosa porque el teatro clásico aparece aquí como forma de educación en el más alto sentido del término. Pepe quería que los niños supieran que, aparte de los horrores de la guerra, había otras cosas en la vida, como el amor, el honor, la belleza, la risa, etc. Después, ya a finales de los 40 o primeros 50, se marchó a Montevideo y, durante años, recibió las cartas agradecidas de aquellos niños que se habían hecho adultos y vivían en muy diversos lugares del mundo.

Esta temporada, a principios del mes de abril, la Compañía presentará *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en el Teatro Solís de Montevideo. Una ciudad, un espacio escénico unido a la memoria de José Estruch; uno de los grandes maestros del teatro que ha habido en nuestro país. Un maestro de los de verdad, de los que dejan huella, de los que todo el mundo cita, de esos que no se esforzaron en pasar a la posteridad y, sin embargo, lo hicieron a través de aquellos que tuvieron la fortuna de conocerlos.

La Joven se prepara para *La noche de San Juan*



La joven compañía, que actualmente realiza gira nacional con la obra *Las bizarrías de Belisa*, iniciará en breve los ensayos de *La noche de San Juan*, de Lope de Vega. Estará dirigida por Helena Pimenta y se estrena el 12 de junio en el festival Clásicos en Alcalá.

LOS JUGLARES, EL TEATRO y LOS ROMANCES

Definía la condición del juglar en la Edad Media su actuación en un espectáculo público, con el propósito de ganarse la vida y con el objeto de divertir al auditorio, ya mediante la música, la literatura o ya mediante la ejecución de juegos diversos.

El juglar tocaba gran variedad de instrumentos (vihuela, ceda, axa-beba, albugue, panderete), bailaba y saltaba, se acompañaba a veces de animales amaestrados, pero sobre todo cantaba fablas, razones, cantigas de danza o troteras, con cazorrias y burlas de todo género, y recitaba narraciones y "romances bien rimados". El juglar se convirtió así en el principal difusor e intérprete literario, más importante aún en una época como aquella de absoluto predominio de la literatura oral. La voz y el gesto eran imprescindibles para la ejecución y difusión de la obra literaria, cuyo discurso era actualizado y realzado precisamente por la intervención del juglar.

Es cierto que, en la Edad Media, existieron otros actores, como los vinculados al drama sacro y a los espectáculos cortesanos. Clérigos, monaguillos y aficionados pidiados fueron los intérpretes del drama litúrgico en las iglesias, y nobles y cortesanos recrearon momos en la fiesta palaciega. Es estos casos, aunque el individuo formaba parte de la colectividad y como tal participaba en un espectáculo ritual de la misma, asumía un determinado papel, se producía una cierta transformación del intérprete en personaje (el clérigo en Ángel, los monaguillos en Mujeres, el cortesano en Pastor). Pero el dueño de la voz y el gesto era el juglar. Aunque él nunca asumiese en sus espectáculos esa *impersonation*, sí poseía la técnica de la interpretación, es decir, la técnica de la voz, de la memoria, del gesto, de la máscara. Categorías todas que sí, por un lado, lo emparentaban con un lejano pasado en el mundo clásico, por otro, lo colocaban en el blanco de censuras y controversias eclesásticas.

En su actuación, el juglar no se confunde con el héroe cuya historia cuenta. Habla de otro o de otros, narra sus hazañas y sus penalidades, con mayor o menor grado de expresividad y dramatismo, pero sin confundirse, sin enajenar su personalidad. Por eso termina su recitado muchas veces explicitando su nombre y formulando una demanda. Momento especialmente interesante en el arte del juglar era aquel en que abandonaba las formas narrativas por el monólogo. En estos y en géneros afines, como poemas dialogados y de debate (que en realidad alternan dos monólogos), había ya un cierto grado de *impersonation*. El juglar ya no hablaba de otro, sino que hablaba por él, lo representaba directamente con sus gestos, su voz y quizá hasta su vestido. En esos casos, el espectáculo del juglar se aproximaba al más puramente teatral. A fin de cuentas un solo individuo

constituía aquel tipo de compañía primitivo que describirá poco más tarde Agustín de Rojas con el nombre de *bululú*. Y no mucho más evolucionado que el de los juglares sería el rudimentario espectáculo de Lope de Rueda que recuerda Miguel de Cervantes al presentarnos su propio teatro: "En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse".

Entre censuras y aplausos, especializados en distintos géneros, los juglares recorrieron activos toda la Edad Media, desde los co-

“El juglar poseía la técnica de la interpretación, es decir, la técnica de la voz, de la memoria, del gesto, de la máscara”

mienzos del siglo xii en que se documenta el primero de ellos, un tal Palla, de la corte de Alfonso vii el Emperador; a bien entrado el siglo xv. Los últimos los encontramos ya entre los poetas de cancionero, como Alfonso Álvarez de Villasandino, que recorrió las cortes peninsulares ejecutando todavía una poesía difamatoria por encargo y de la que se sustentaba, o Juan de Valladolid, que arrastró su menesterosidad también por Nápoles y otras cortes europeas. Juan Poeta, que así era llamado, fue todavía *juglar de fazañas*, quiere

una década de eso), es Juan Carlos Naya, que hizo *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro en un montaje de Pérez Puig. Mucho más atrás en el tiempo, a principios de los setenta, un joven Emilio Gutiérrez Caba encarnó al de Vivar en *El amor es un potro desbocado*, de Luis Escobar. Para mayor agravio, si hay que buscar a un actor al que se haya identificado a fondo con el personaje ¡tenemos que irnos a Francia!, donde Gerard Philipe se hizo célebre interpretando al Rodrigo mozo de la versión de Corneille. Era el suyo un Cid adolescente, luminoso, casi femenino: en nada parecido a ese rostro curtido y barbado que nos mira desde las pinturas de Vela Zanetti y que, desde mi niñez, yo identifico —¡caprichos de la memoria!— con el rostro auténtico del Campeador.

Ignacio García May
Autor teatral

decirse que aún cantaba poemas heroicos. Tal vez ya no los viejos cantares de gesta que recitaron sus predecesores, sino romances, los nuevos cantares breves, inspirados en pasajes particulares desgajados de aquellos. De la misma categoría y condición sería aquel Juan de Sevilla, a quien encontró el viajero Pero Tafur en Constantinopla en 1437, muy estimado por el emperador Juan Paleólogo para quien cantaba romances castellanos acompañándose de un laúd.

En banquetes de príncipes y caballeros o en la plaza pública, ante una caterva de gentes, fue donde el juglar recitó sus cantares de gesta. Quizá al principio se tratara de una pura narración condensada y trabada sobre los hechos del héroe, no muy recargada de incidentes. Pronto se le añadirían largos episodios vinculados a tradiciones locales que conoce el juglar o ampliificaciones de su propia retórica (descripciones de lugares y batallas, escenas dialogadas, estilo formulario). Tal vez fue ese el momento esplendoroso de los grandes cantares, en cuya ejecución desplegaba el juglar todas las habilidades de su arte narrativo, desde las insistentes llamadas de atención al auditorio, los avisos de comienzo o final de recitado, al amplio repertorio de elementos expresivos (epítetos, alternancia de tiempos verbales) que tanto conmovían al público espectador. Cuando esa poesía heroica se fue extinguiendo, sólo quedaron en el recuerdo episodios aislados desgajados de aquellos cantares o asociados con la leyenda, que se transformaron en breves poemas, muchas veces truncos y fragmentarios, que pasaron también al repertorio de los últimos juglares y que serían refundidos por la colectividad a lo largo de los siglos. En estos romances, que así pasaron a llamarse, quedaba abandonada la narración amplia y seguida, más o menos cíclica, del cantar de gesta, y se fijaba la atención en una sola escena fragmentaria. Lo narrativo daba paso al diálogo, y lo histórico y objetivo se teñía de emociones y subjetividad.

En el caso de los romances del Cid, fueron muy pocos los que se desgajaron del viejo *Cantar de Mio Cid*. Del más moderno y novelesco *Cantar de Rodrigo*, sin embargo, o de episodios de la leyenda, fue de donde se desprendieron la mayoría de los romances cidianos que hoy poseemos. Nos hablan casi todos de acciones y circunstancias del joven Rodrigo Díaz, un personaje mucho más novelesco, arrogante e impulsivo que el mesurado y leal vasallo del antiguo Cantar. También nos presentan situaciones mucho más condensadas y tensas que la dilata peripécia de aquel. El romance que comienza "Afuera, afuera, Rodrigo", por ejemplo, aunque se enmarca en la acción guerrera del cerco de la ciudad de Zamora, ante cuyos muros llega como emisario el Cid, prescinde de todo elemento épico y se reduce a un dramático diálogo entre Urraca y Rodrigo. En ese diálogo, la ardiente Urraca recuerda a Rodrigo su antigua pasión por él, que, sin embargo, prefirió a la adinerada Jimena:

--¡Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano!
Acordásete debía de aquel tiempo ya pasado (...)
yo te calcé las espuelas porque fueses más honrado,
que pensé casar contigo, mas no lo quiso mi pecado.
Casaste con Jimena Gómez, hija del conde Lozano;
con ella hubiste dineros, conningo hubieras estado.
Bien casaste tú, Rodrigo, muy mejor fueras casado,
dejaste hija de rey por tomar de su vasallo.

Rodrigo, que aún estaría dispuesto a deshacer aquel casamiento, herido de esa saeta simbólica de amores viejos, se retira con los suyos:

-- Si os parece, mi señora, bien podemos desligarlo.
-- Mi ánima penaría si yo fuese en discreparlo.
--¡Afuera, afuera, los míos los de a pie y de a caballo!
Pues de aquella torre mocha una vira me han tirado:
no traía el asta hierro, el corazón me ha pasado.
Ya ningún remedio siento sino vivir más penado.

Ha desaparecido toda narración del romance, que se ha hecho puro diálogo y se concentra en una única situación: la infanta sitiada y el mensajero del sitiador frente a frente, que se intercambian una emotiva querrela de amores pasados.

Es muy probable que romances como éste y, en general, todos los noticieros y de gesta, antes de diluirse en la colectividad y de engrosar el repertorio de pliegos de cordel, fueran interpretados por los últimos *juglares de fazañas*, como los citados Juan Poeta y Juan de Sevilla o muchos otros anónimos. Aparte del acompañamiento musical, aquellos juglares les infundirían ahora su animación y su intenso movimiento dramático, poniendo a su servicio todas las habilidades de su arte interpretativo.

Miguel Ángel Pérez Priego
Universidad de Educación a Distancia

El romancero y el teatro áureo

El romancero es un gran repertorio de temas y motivos, de fragmentos narrativos y de escenas brillantes, así que no es de extrañar que un gran número de piezas teatrales del Siglo de Oro se inspiren en sus textos épicos y líricos.



El caso más conocido de relación entre romancero histórico y teatro lo constituye el del Cid, con un número impresionante de comedias derivadas, de varios autores: si los textos más famosos son los del díptico debido a Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*, *Las fazañas del Cid*), hay una serie verdaderamente abrumadora de reescrituras: la anónima *Los hechos del Cid*; la *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, de Juan de la Cueva; *Las alamenas de Toro*, de Lope de Vega; *El cobarde más valiente*, de Tirso de Molina; *El caballero sin nombre*, de Mira de Amescua; *Los tres blasones de España*, de Coello y Rojas Zorrilla; *El cerco de Zamora* y *El honrador de su padre*, de Diamante; *El noble siempre es valiente*, de Enríquez Gómez; *No está en matar el vencer* y *El amor hace valientes*, de Matos Fragoso; *El honrador de sus hijas*, de Francisco Polo; y algunas otras obras de menor relieve. Y como pasaba con temas y comedias de gran éxito, también se escribieron comedias burlescas sobre el asunto, como *Las mocedades del Cid*, de Cáncer; *El rey Alfonso el de la mano horadada*, probablemente de Luis Vélez de Guevara; y la anónima *Los condes de Carrión*. El texto de Guillén de Castro viajará después a Francia con *Le Cid* de Pierre Corneille.

Notoriedad y popularidad del romancero

Pero se puede recordar también el ciclo de los Infantes de Lara, que da lugar a *El bastardo Mudarra*, de Lope (autógrafo fechado "En Madrid, a 27 de abril de 1612") y *El rayo de Andalucía*, de Cubillo de Aragón (publicado en 1645). Es muy interesante la relación que las piezas mantienen con la fuente romanceril y entre sí: Lope *enseña* a los espectadores los distintos episodios de la leyenda, añadiendo unas líneas amorosas que unen varias parejas, y relevando los sentimientos de ira, venganza, dolor paterno, como en el llanto de Bustos sobre las cabezas de sus hijos. En *El rayo de Andalucía*, Cubillo pone en los labios de Ruy Velázquez dormido el romance "Sobrinos, los mis sobrinos /los siete infantes de Lara". A los espectadores no se les tiene ya que "explicar" nada, sino sólo volverles a mencionar hechos bien conocidos. Estamos frente a un teatro todo "de palabra", donde lo que vale es la sabiduría retórica de la dicción, las comparaciones, la figuras retóricas (metáforas, quiasmos, antitesias, oximoron, prosopopea, hiperboles, aliteraciones), las citas de casos y héroes de la antigüedad clásica, el adorno métrico.

Es el tipo de comedia trágica que ya exigen los espectadores de las décadas maduras del teatro; en efecto, un éxito extraordinario saluda *El rayo de Andalucía*: no sólo el texto es conservado en muchos manuscritos, no sólo es publicado por su autor en el *Enano de las musas*, al cual el autor confía sus obras mejores, sino que aparece en un multiplicarse de impresiones sueltas y su fortuna está sancionada por la propuesta de una "segunda parte". Y al actor Pedro Manuel de Castilla, que pertenecía a la compañía de Alonso de Olmedo, se le apodó "Mudarra" por la interpretación memorable de la pieza.

El romancero: una de las "lenguas" de la comedia

Así el romancero no sólo se presenta como "fuente" de obras, sino que puede constituir una verdadera "cita" que el comediógrafo entreteje en el texto. En este sentido podemos decir que el romancero - con la lírica tradicional- llega a constituir una de las "lenguas" comunes al comediógrafo áureo y a su público. Si las referencias cultas (que igualmente abundan en la comedia áurea) se dirigen al espectador en condiciones de reconocerlas, el romancero habla a todos los niveles del auditorio, incluso a las clases menos privilegiadas, que presencian la representación en el patio, de pie. Nos lo cuenta el propio Lope con su gracia inimitable, en una loa:

El romance de la Cava
cantaron por lo primero,
a quien dijo un escudero
que a mi lado oyendo estaba:
"Este a los bobos engaña,
que yo, cuando Dios quería,
más que de coro sabía
las corónicas de España".
Yo le dije: "Hombre de bien
dejad escuchar la gente".

Si aquí el "escudero" protesta, ya que el texto literario no se conforma con sus conocimientos, en otros casos la fama del romance "citado" es fundamental para la creación de un efecto dramático, y podemos pensar en el *Caballero de Olmedo*, donde Lope, aprovechando el conocimiento que su público tenía del "baile del caballero" y de las piezas anteriores a él dedicadas, juega con la premonición: todas las palabras del protagonista se cargarían de un sobre-sentido evidentesísimo para el espectador, que conocía su trágico destino.

Esta "lengua común", esta repercusión de los temas romanceriles en su público contemporáneo, se ha alejado ya del destinatario de nuestros días; sólo podemos reconstruir a través de un análisis histórico el escalofrío que advertiría el espectador de los Siglos de Oro al sentir resonar en el tablado los romances que conocía, leía, cantaba, compartía.

Maria Grazia Profeti
Università degli studi di Firenze

Los rostros del Cid

Todavía hay quien se ofende porque el Cid tuviera, en su única encarnación cinematográfica relevante, el aspecto de un actor norteamericano, Charlton Heston. Lo cierto es que Heston, con su envergadura física, su rostro de piedra y su magnífica voz, desconocida para la mayoría de los espectadores españoles, era el actor idóneo para asumir el aspecto mítico del héroe. Lo verdaderamente bochornoso es que la industria cinematográfica española haya sido incapaz de generar una gran película o serie de televisión sobre Rodrigo Díaz de Vivar. Considerado durante mucho tiempo como personaje "difícil" por su evidente incorrección política, lo cierto es que la derecha tampoco le tiene demasiado aprecio, y ha defendido de él sólo aspectos puntuales, lo cual explica la escasa presencia del Cid en nuestra cultura popular reciente.



CLÁSICOS DE LA CHINA

Hacemos una incursión en el país más grande de Asia y, por el momento, el más poblado del globo: la República Popular de China, donde perviven más de trescientas variantes de teatro lírico tradicional que, teniendo una raíz común, se hacen eco de la heterogeneidad cultural del país.

En los años treinta, el gran actor chino Mei Lanfang realizó varias giras por Estados Unidos y la Unión Soviética, dejando una huella imborrable en algunos de los grandes creadores del teatro occidental de la época, como Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein o Brecht. Desde aquel momento, el estilo tradicional chino más popular internacionalmente es el *jingxi*, *pihuang xi* u Ópera de Pekín o Beijing, según cual sea el sistema que utilizemos para transcribir el nombre de la capital. Comúnmente se acepta 1790, fecha de la celebración del ochenta cumpleaños del emperador Qianlong, como el año en el que nació esta tipología de teatro lírico. Con motivo de esta efeméride, actores de la provincia de Anhui trajeron consigo el sistema musical *pihuang* por vez primera a la capital. A partir de este momento, el *jingxi* fue haciéndose cada vez más popular, hasta llegar a superar en popularidad en el siglo xix al *kunqu*, estilo creado en el siglo xvi por el músico y actor Wei Liangfu.

Las obras de la Ópera de Pekín recurren a historias ancestrales chinas comúnmente conocidas, siendo anónima la autoría de muchos de sus textos. A lo largo del siglo xx, algunos se han reescrito e, incluso, se han creado dramas nuevos, respetando la temática histórica, para conjugar los referentes arcaicos con el ideario de la China contemporánea. Generalmente las obras se clasifican con arreglo a dos categorías. Por un lado, según el tipo de personajes y la historia relatada, se diferencia entre *wen* (centradas en la vida civil) y *wu* (de temática militar). Por el otro, con arreglo al tono adoptado, se distingue entre aquéllas que tienden a lo cómico (*xiaoxi*) y las que optan por lo serio (*daxi*). Los personajes se dividen en cuatro categorías principales, *sheng* (masculinos, que no suelen llevar un maquillaje muy elaborado), *dan* (femeninos), *jing* (con la cara ricamente pintada y que suelen representar a grandes guerreros o demonios) y *chou* (payasos), especializándose los actores durante sus años de formación en alguna de ellas. Las disímiles clases no sólo distan en su caracterización y en sus particularidades gestuales, sino que también difieren en el tono, volumen e inflexiones de su canto privativo. De forma similar al *nô* japonés, en las representaciones de corte tradicional el escenario se muestra prácticamente vacío, recayendo el protagonismo en un vestuario preciosista, una elaborada expresividad corporal y un maquillaje suntuoso, que nada tiene que envidiar al del *kabuki* japonés o al del *kathakali* hindú. En lo relativo a los cosméticos, cabe destacar el carácter simbólico de su cromatismo, que permite resaltar los rasgos psicológicos de los personajes. Así, por ejemplo, el color rojo se destina a aquéllos que sobresalen por su valentía, lealtad y honradez y el blanco para los que son traicioneros y astutos, siendo muy utiliza-

do para caracterizar a los grandes villanos.

Tradicionalmente, las compañías de Ópera de Pekín estaban compuestas exclusivamente por hombres o por mujeres, desapareciendo prácticamente este último tipo de formaciones durante el siglo xix. A partir de los años veinte, gracias a la influencia de, entre otros, el propio Mei Lanfang, especializado en papeles femeninos, y su maestro, Wang Yaoqing, las actrices volvieron a ser instruidas en este arte, entrando a formar parte de repartos mixtos. Desde el gobierno comunista, a quien se le debe el enaltecimiento de la figura del actor, se ha intentado que los papeles varoniles sean interpretados por hombres y los femeninos por mujeres, pretendiendo sortear el enriquecedor y controvertido travestismo de los dan masculinos, compartido con otras tradiciones orientales como atestigua el *on-nagata* del *kabuki* japonés. En cuanto a la educación de los intérpretes, todavía hay muchas compañías que asumen esta responsabilidad aunque, no obstante, existen centros de formación en teatro tradicional de gran prestigio como

“En el teatro lírico, la simplicidad escenográfica contrasta con un vestuario preciosista y una expresividad corporal manierista y refinada.”

el *Zhongguo Xiqu Xueyuan* (Instituto de Teatro Musical Chino), fundado en 1950, o la Escuela de la Ópera de Pekín de Hong Kong, dirigida por el maestro Yu Jim Yuen y en la que se han formado actores como Jackie Chan. En lo que atañe a la multitud de agrupaciones dedicadas a este arte, en la capital destacan la Compañía de Ópera de Pekín de China y el Teatro de la Ópera de Pekín (conocidas, respectivamente, en la escena internacional con sus nombres ingleses *China Beijing Opera Company* y *The Peking Opera House of Beijing*). La segunda de ellas, con sede en el distrito de Fengtai y fundada en 1979, incluye a su vez a seis subgrupos: la Primera Compañía de Ópera de Pekín; la Compañía de Ópera de Pekín de Mei Langfang, capitaneada por Mei Baojiu; la Segunda Compañía de Ópera de Pekín; la Tercera Compañía de Ópera de Pekín, guiada por Li Chongshan; la Joven Compañía de Ópera de Pekín y la Compañía de Ópera de Pekín del Rey Mono, encabezada por Zhang Siqun. Entre los actores de este colectivo destacan, entre otros, Ye Jinyuan, Wang Shufang, Zhang

Xuejin, Zhao Baoxiu, Yan Guixiang, Yan Shouping, Li Hongtu o Wang Rongrong. Del conjunto de las casi mil cuatrocientas obras de Ópera de Pekín existentes, el grupo tiene alrededor de trescientas en repertorio. Fuera de la capital, existen otros conjuntos dedicados a este tipo de teatro musical como la Compañía de Ópera de Pekín de Shangai, que apuesta por una mayor experimentación frente al conservadurismo férreo de otras agrupaciones. El verano pasado tuvimos la suerte de disfrutar, en los festivales de teatro clásico de Almagro y Olmedo, de la presencia de esta compañía que presentó su inusitada adaptación de *Hamlet* dirigida por Shi Yukun.

En China el público que habitualmente asiste a las representaciones de jingxi es de edad avanzada, aunque, desde hace ya algún tiempo, se están adoptando diversas medidas encaminadas a atraer a un público más joven, como organizar certámenes o radiodifundir o televisar las representaciones.

Como ya hemos señalado al inicio, junto con la Ópera de Pekín, coexisten a día de hoy otras formas de teatro lírico tradicional con una raigambre común. Todas participan de un imaginario dramático anclado en el pasado remoto y una simplicidad escenográfica, que contrasta con un vestuario preciosista y una expresividad corporal manierista y refinada. Las diferencias residen, fundamentalmente, en el empleo de los dialectos y en el influjo de la música folclórica propios de cada región. Al igual que sucedía con el estilo pekinés, dentro de estas tendencias también se compondrán dramas históricos renovados. Entre estos estilos regionales se pueden mencionar las Óperas de Hubei (*hanju*), Jiangxi (*ganju*), Yunnan (*dianju*), Sichuan (*chuanju*), Anhui (*huiju*) y Guangdong o Cantonesa (*yueju*). Éste último es un género que actualmente es popular no sólo en la región de Guangdong, sino también en Guangxi, Hong Kong, Macao o en países cercanos como Malasia o la República de Singapur, donde se encuentran diversas entidades dedicadas a este arte como el Círculo de Teatro Chino, la Compañía de Ópera de Kong Chow Wui Kun, la Compañía de Ópera de Tung On Wui Kun, la Compañía de Ópera de los Hermanos Choy o la Compañía de Ópera de Yimin. Merced a las reformas que introdujeron en los años cuarenta Xue Jiaoxian y Ma Shizeng, la Ópera Cantonesa es una de las formas de teatro tradicional que más ha acusado la influencia occidental. Como muestra de ello, se hacen sentir una asimilación, en el terreno gestual, escenográfico y del vestuario, de ciertos tintes realistas y la introducción en la orquesta del violín, el saxofón y el violonchelo. Desde 1958 este estilo es practicado por la Compañía de Ópera de Guangdong, que ha intentado retomar los usos atávicos

en lo tocante a la guardarropiá y los ademanes. Diversos colectivos chinos practican este estilo, como la Compañía de Ópera Cantonesa de Hong Dou, y otros muchos continúan la senda de otras tantas formas del teatro tradicional como la Compañía de Ópera Kun de Shangai, la Compañía de Ópera Kun del Norte, la Compañía de Ópera Yue de Shangai o la Compañía de Ópera Chuan.

Como siempre llegamos a la necesaria conclusión de nuestro tránsito, dejando más caminos por recorrer que los aquí referidos. Entre otros muchos, nos resignamos a soslayar los profesionales dedicados a las formas tradicionales del teatro de marionetas de varillas (*kulei xi*), de sombras (*piying xi*) o de guante (*zhangtou kuilei*). Y es que, sin duda, éste ha sido un afán recurrente de todas nuestras expediciones fingidas. No sólo cautivar con lo relatado, sino, sobre todo, turbar con las ausencias.

Pablo Iglesias
Director de Escena



OTROS CLÁSICOS

EL CID EN EL CALLEJÓN DEL GATO: UNA COMEDIA BURLESCA DE JERÓNIMO DE CÁNCER

Los buenos aficionados al teatro recordarán todavía el exitoso estreno de *Anillos para una dama* en 1973. En pleno tardofranquismo Antonio Gala le sacaba los colores al venerable mito del Cid, dando todo el protagonismo de la comedia a una Jimena, ya viuda, harta de sobrellevar la púrpura de los valores políticos, sociales y religiosos encarnados por el héroe. El principal instrumento de que se valía el autor —la parodia— no era nuevo en la escena española. Ya en el Siglo de Oro se utilizó con mucha frecuencia en las llamadas comedias burlescas o de disparates, cuya representación tenía lugar en tiempo de Carnestolendas y, en ocasiones, también el día de San Juan. Uno de los ingenios más asiduos a este subgénero fue Jerónimo de Cáncer, genial segundón de aquella época, como ya hemos tenido oportunidad de destacar en estas mismas páginas. Cáncer escribió tres comedias burlescas: *La muerte de Valdovinos* (parodia de *El marqués de Mantua*, de Lope de Vega), *Los siete infantes de Lara* (sobre la de igual título de Lope) y *Las mocedades del Cid*, que remeda la comedia sería de Guillén de Castro, y que en alguna edición llevó también el título de *Las travesuras del Cid*, más acorde con su jocoso argumento. En realidad, buena parte del protagonismo de la pieza recae en Jimena y su padre, el conde Lozano. Éste se niega a aceptar su boda con Rodrigo, porque quiere casarla con un sobrino suyo, Sancho. Al negarse Jimena, pretende matarla, primero con un veneno, y después con una daga. “Mi padre me quiere matar un poco”, dice Jimena en frase que anticipa el absurdo de Mihura (“me caso

“En el Siglo de Oro la parodia se utilizó con mucha frecuencia en las llamadas comedias burlescas o de disparates.”

pero poco”, dice Dionisio en *Tres sombreros de copa*). Por fin, Lozano decide que lo mejor es casarse con su propia hija (en realidad su paternidad es más que dudosa). Así se lo hace saber a Diego Lainez, que se niega a comunicárselo a su hijo Rodrigo, lo cual le vale la célebre bofetada. El ultraje a su padre no parece afectar mucho a este Cid risible, movido más por intereses económicos que por la fuerza del honor: “¿Y cuánto me habéis de dar / por matar al que os afrenta?”. Después de dar muerte a Lozano, como si se tratara de un jabalí, en una cacería, Rodrigo marcha a combatir a tierra de moros, pero sus batallas tienen poco de heroico: “Encapotose el solo, turbóse el día, / y estando todo de esta suerte quieto, / estornudó un morrillo de repente, / y al golpe se asustó toda mi gente”. Finalmente, la recompensa al héroe, que pide la mano de Jimena, ante la sorpresa del Rey, que parece no concebir un matrimonio heterosexual: “¿A Jimena? ¡Grave empeño! / Ved que es mujer y se siembra / gran duda si con vos se casa”. En tanto imagen del mundo al revés, la comedia burlesca ofrece la inversión de los principios sustentados en el drama barroco: el omnipotente honor, la exaltación de la monarquía, el amor —aquí convertido en mera mercancía sexual—, la religión, y la historia, sometida a un implacable y saludable ejercicio desmitificador.

Javier Huerta Calvo
Universidad Complutense

LA MISTERIOSA CUEVA DE LOS TRES BLASONES DE ESPAÑA

Los tres blasones de España es una obra de colaboración de Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. Coello escribe la primera jornada y Rojas Zorrilla las otras dos. Sólo en la jornada tercera aparece el Cid, pero en episodios muy distintos a la tradición literaria habitual, con unos componentes de misterio, prodigios, fantasía..., en los que una misteriosa cueva tiene un papel fundamental.

En una larga descripción de hechura calderoniana en elevado estilo, en los ámbitos de decorado verbal, pues la presencia física en escena hubiera aminorado el efectismo que se persigue, el Cid descubre los prodigios de tan terrorífica cueva. Hay una repetición y densificación léxica que ha de provocar en el espectador sensaciones de espanto y angustia de misterios: sombras, horror, pelo erizado, túmulos, esqueletos, cadáveres, confuso palacio, cadenas, exhalaciones... Y todo esto continúa “in crescendo” con voces confusas que llaman a Rodrigo y le piden que siga una misteriosa luz. Los temores del propio Cid (“confieso que estoy turbado”, v. 2949) —aunque sea, al fin, para demostrar su valor— avivan toda esta sensación de terror y misterio, acrecentada por las protestas de confusión, cobardía, desmayo, temor..., del Cid, pero para proclamar al fin el valor que corresponde a tal héroe (vv. 2957-2985).

La “extraña” cueva viene a ser, como digo, un mundo misterioso, sobrecogedor, terrorífico, compuesto por llamas, sombras, relámpagos, viento que brama, alaridos, ruido de cadenas, luces que se mueven... También fabuloso y maravilloso con la tumba de zafir, bordada de aljófar, bufetes de jaspe... Nos lleva esto a una literatura de truculencia, terror, misterio, que se dio en la época (valga recordar algunas situaciones en Zayas y otros), magia, fantasía... Sería interesante hacer un recorrido por las “cuevas literarias” del siglo xvii, que, obviamente, no es posible aquí, pero baste recordar la cervantina cueva de Montesinos, *El purgatorio de San Patricio*, de Calderón —como señalan Vega y Arellano— u otras de Piña, Lozano..., según recuerda Estruch.

Al fin nos plantea todo esto cuestiones de verosimilitud, credulidad..., tan distintas y variables en el tiempo y en las personas. Como he escrito alguna vez, a propósito de la comedia en general, hay una verosimilitud histórica y una verosimilitud atemporal. Todo el “maravilloso” mundo de la cueva no está planteado como literatura fantástica, sino como realidad posible y, por tanto, verosímil. Hay que entenderlo en el ámbito de credulidad del siglo xvii y no en nuestro sistema de referencias de hoy, enmarcándolo en un mundo de prodigios, sucesos fantásticos y milagros aceptados como reales. De ello nos dan cuenta numerosas relaciones de la época, en que no puedo entrar aquí. Baste retener unos pocos testimonios de los Avisos de Barriónuevo para tener constancia de ello: lucha de ejércitos en el aire; aullidos y ruidos de cadenas nocturnas, monstruos con rostro humano y pies de cabra, genitales que retoñan, culebras que silban en estómagos de difuntos, endemoniada de catorce años que habla todas las lenguas, Cristos que sudan, campanas que tocan solas, portentosos fenómenos meteorológicos, etc, etc... Pero, puesto que se trata de misteriosas cuevas y espacios ocultos, vedados a la vista, me parece oportuno traer a colación el tesoro del Barchim del Hoyo, que como suceso real presenta Barriónuevo en 1656.

Estamos, pues, con *Los tres blasones de España*, ante una sugestiva manifestación del tema cidiano, que tanto juego dio en multitud de dramaturgos, como pudo comprobarse en la exposición *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, de la que fui comisario.

(Para un estudio más detallado remito a mi “La órbita teatral cidiana y Rojas Zorrilla” del que retengo aquí algún aspecto).

José María Díez Borque
Universidad Complutense

CRÓNICAS

Los juglares fueron los primeros cómicos que vivieron de su oficio: el canto, el baile, el recitado, la interpretación de textos o historias; las variedades. Y también fueron los primeros en ser tachados de pecadores y gentes de mal vivir. Además de ganarse a un público difícil, solos ante el peligro, tuvieron que arrastrar su mala fama. El arte del juglar como el artista de otras épocas es, para muchos, todavía hoy, una “ofrenda a los demonios”.

Juglares decíamos en Castilla, y es vocablo ympropio según lo decíamos, ca tañedores devemos decir; y en latín, dicen jocalutores, que es “jugadores”. E juglares se entiende por trasechadores e jugadores de manos y aun por los truhanes y alvardanes que dicen palabras de juegos y burlas, y aun contrahacen los gestos rendando a otros por fazer plazer a los señores. Y porque por la mayor parte de estos truhanes son maldicientes, dixo sanct Bernardo, en la epístola de el regimiento de la casa que embió al señor de Castro Ambrosio, tales palabras entre otras: “oy decir que te visitan juglares, y para mientes que los juglares maldicientes y denostadores dignos son de la forca”. Pues sanct Bernardo no condenara a la forca a los tañedores, que son sus dulçes sones e alegres canciones fazen plazer a las gentes.

Glosario de la Real Academia de la Historia, cit. por Tomás González Rolán y Pilar Saquero en *Latín y Castellano en documentos renacentistas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, pp. 149.

LAS BIZARRÍAS DE BELISA

DE LOPE DE VEGA

Málaga 31 octubre a 4 noviembre

Valencia 15 a 18 noviembre

Toledo 23 y 24 noviembre

Madrid 13 diciembre a 24 febrero

Adra 28 y 29 febrero

Logroño 6 y 7 marzo

Zaragoza 13 a 16 marzo

Getafe 29 y 30 marzo

Barakaldo 11 y 12 abril

Valladolid 16 a 20 abril

Las Palmas 23 a 25 mayo

EL CURIOSO IMPERTINENTE

DE GUILLÉN DE CASTRO

Valladolid 22 a 25 noviembre

Logroño 30 noviembre y 1 diciembre

Madrid 31 mayo a 15 junio

Almagro 10 a 20 julio

DEL REY ABAJO, NINGUNO

DE ROJAS ZORRILLA

Salamanca 11 y 12 enero

Barakaldo 18 y 19 enero

Santander 25 y 26 enero

Móstoles 2 y 3 febrero

Pamplona 27 y 28 febrero

Soria 7 y 8 marzo

Almería 13 y 14 marzo

ROMANCES DEL CID

Lugo 25 enero

Guadalajara 31 enero y 1 febrero

Móstoles 22 febrero

Madrid 1 a 23 marzo

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

DE TIRSO DE MOLINA

La Coruña 8 y 9 febrero

Alicante 15 y 16 febrero

GIRA INTERNACIONAL

Buenos Aires (Argentina) 27 marzo a 6 abril

Montevideo (Uruguay) 10 a 13 abril

EL PINTOR DE SU DESHONRA

DE CALDERÓN DE LA BARCA

Sevilla 20 a 24 febrero

Bilbao 12 a 15 marzo

Madrid 29 marzo a 25 mayo

Cáceres 20 y 21 junio

Alcalá 28 y 29 junio

LA NOCHE DE SAN JUAN

DE LOPE DE VEGA

Alcalá 12 a 15 junio

Ourense 20 y 21 junio

Cáceres 27 junio

Chinchilla 3 julio

Almagro 9 a 13 julio

Olmedo 19 y 20 julio

Olite 27 y 28 julio

LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN

DE CALDERÓN DE LA BARCA

Almagro 27 junio a 6 julio

Niebla 12 julio

Olmedo 18 a 20 julio

Olite 25 y 26 julio

Sagunto 30 y 31 julio

20078

TEATRO
COMPAÑIA NACIONAL
CLASICO

DIRECTOR Eduardo Vasco