

COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO15
16

EL ALCALDE DE ZALAMEA

DE CALDERÓN DE LA BARCA

VERSIÓN
ÁLVARO TATODIRECCIÓN
HELENA PIMENTA1986-2016
30 AÑOS



EL ALCALDE DE ZALAMEA

DE CALDERÓN DE LA BARCA

VERSIÓN
ÁLVARO TATO

DIRECCIÓN
HELENA PIMENTA

Edición y textos **Mar Zubieta**

Octubre 2015

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

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 52

Primera edición octubre 2015

© De la versión Álvaro Tato

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Diseño de cubierta

Macarena de Torres

Fotos

David Ruano

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-160-5

N.I.P.O. 035-15-047-7

Dep. Legal M-31368-2015



EL ALCALDE DE ZALAMEA

DE CALDERÓN DE LA BARCA

VERSIÓN

ÁLVARO TATO

DIRECCIÓN

HELENA PIMENTA

ASESOR DE VERSO

Vicente Fuentes

MAESTRO DE ESGRIMA

Jesús Esperanza

COREOGRAFÍA

Nuria Castejón

SELECCIÓN Y ADAPTACIÓN MUSICAL

Ignacio García

ILUMINACIÓN

Juan Gómez Cornejo

VESTUARIO

Pedro Moreno

ESCENOGRAFÍA

Max Glaenzel

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA

Mambo Decorados, Sfumato, May

REALIZACIÓN DE VESTUARIO

Sastrería Cornejo, Maribel RH, Salvador García

REALIZACIÓN DE UTILERÍA

Carlos del Tronco

AMBIENTACIÓN DE VESTUARIO

Taller de María Calderón

LUCHA ESCÉNICA

Kike Inchausti

AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

Emilia Eca

AYUDANTE DE VESTUARIO

Beatriz Robledo

AYUDANTE DE ILUMINACIÓN

David Hortelano

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

Javier Hernández-Simón

REPARTO POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

REBOLLEDO

David Lorente

ESCRIBANO / SOLDADO 1

Pedro Almagro

VILLANO / SOLDADO 2

José Carlos Cuevas

LA CHISPA

Clara Sanchis

CAPITÁN DON ÁLVARO DE ATAIDE

Jesús Noguero

SARGENTO

Óscar Zafra

DON MENDO / SOLDADO / VILLANO

Francesco Carril

NUÑO / SOLDADO / VILLANO

Álvaro de Juan

INÉS / VILLANA

Alba Enriquez

ISABEL

Nuria Gallardo

PEDRO CRESPO

Carmelo Gómez

JUAN

Rafa Castejón

DON LOPE DE FIGUEROA

Joaquín Notario

REY / PELOTARI / VILLANO / SOLDADO

Egoitz Sánchez

PELOTARI / VILLANO / SOLDADO

Alberto Ferrero

VILLANO / SOLDADO

Jorge Vicedo

VILLANO / SOLDADO

Karol Wisniewski

SOLDADO / CHICO DEL TAMBOR

Blanca Agudo

VIHUELA

Juan Carlos de Mulder / Manuel Minguillón

CANTANTE

Rita Barber

MÚSICA EN OFF

Daniel Bernaza (cornetto barroco)

Fratelli Mancuso (voces)

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

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 M. Sastre
M.ª Teresa Martín
Carlos López
Ricardo Berrojalviz

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
Francisco J. Mayorga
José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Imanol Barrencua

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

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Nefthalí 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
Saseguro

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Calderón de la Barca	
Análisis de <i>El alcalde de Zalamea</i>	16
• Historia textual	18
• Marco histórico y representación	21
• La obra: género, estructura y temas	26
• La construcción del personaje teatral y <i>El alcalde de Zalamea</i> , José María Ruano de la Haza (Universidad de Ottawa)	30
El montaje producido por la CNTC. Año 2015	45
• Síntesis argumental	46
• Los personajes	49
• Entrevista a la directora de escena	68
• La versión	78
• La escenografía	86
• El vestuario	92
• El diseño de iluminación	98
• La música	102
Actividades en clase	104
Bibliografía	106

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 levanta la prohibición de editar teatro en Castilla, y se publica en Madrid la <i>Primera parte</i> de sus comedias. En ella se incluye <i>La vida es sueño</i> y otras once que podrían fecharse antes de 1630, a juicio de Don Cruickshank. | |
| 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 *El alcalde de Zalamea* en los primeros años de la década de los 40. Escribe *Las manos blancas no ofenden*. 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 *Polifemo*, y Diego de Saavedra Fajardo publica la *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*.
- 1642 Se le da licencia para abandonar la campaña y se le concede una pensión real de treinta escudos. *Agudeza y arte de ingenio* 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 | | 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, 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> .	





Análisis de *El alcalde de Zalamea*





Historia textual

No se conserva manuscrito de *El alcalde de Zalamea*. La dinámica de difusión de textos dramáticos en el siglo XVII favorecía la pérdida de los manuscritos originales, en primer lugar por la urgencia con la que el dramaturgo se deshacía de ellos al terminarlos, en el mejor

de los casos vendiéndolos a un empresario, y después por el escaso interés de éstos en conservar el texto, a pesar de ser su herramienta de trabajo. El ingenio, entonces, nada más concluir la redacción de una obra, solía encontrar a un autor de comedias que la

compraba para representarla en un plazo corto de tiempo en los corrales. Una vez vendido el manuscrito, el dramaturgo no conservaba copia de él y era responsabilidad del empresario mantenerlo en las condiciones adecuadas para su uso, algo que a menudo no sucedía; así se encuentran comedias en las que se puede ver la mano de varias personas, no porque tuviesen distintos autores, sino porque al deteriorarse una parte del texto, se encargaba a alguien una nueva copia de ese fragmento, que se juntaba con el resto mejor conservado. Los responsables de las compañías –y los actores, que en algunos casos no sabían leer, debido a lo cual no tenían ningún interés en disponer de la obra en papel– no se caracterizaban precisamente por su rigor bibliófilo, de forma que a veces se acababa perdiendo la pista de los manuscritos. Por eso, a la hora de imprimir la comedia en una Parte, el editor no podía recurrir a la fuente original, sino a cualquier copia poco fiable que circulara por el ambiente teatral –y que podía ser, incluso, el resultado de lo que los *memorillas*¹ habían apuntado tras asistir a una representación–, o bien a la memoria del propio dramaturgo, que lógicamente no era capaz de reproducir una obra compuesta tiempo atrás con la exactitud que sería deseable, y

que muchas veces tampoco podía o quería corregir la impresión después...

El hecho de que no se conserve el manuscrito de *El alcalde de Zalamea*, tiene importantes implicaciones en el estudio de la obra, desconociéndose, por ejemplo, su fecha de composición. Algunos investigadores (por ejemplo Ruano de la Haza) la sitúan en los inicios de la década de 1640, con el argumento de que en 1644 se produjo la independencia de Portugal de la corona española, por lo que un asunto como el viaje de Felipe II a tierras lusitanas para ser coronado –lo que sucedió entre 1580 y 1581, y supone el trasfondo histórico de la obra de Calderón–, podía estar fresco o ser de interés para los espectadores justo en ese momento, y no una década antes, ni tampoco después, en que tratar el tema hubiera sido considerado poco oportuno. El único dato cierto del que se dispone es el año de su primera impresión, 1651. Ese año, en Alcalá de Henares y por la imprenta de María Fernández, se publica el volumen *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, en edición preparada por Tomás Alfay. Dentro de esta compilación de comedias de diversos autores aparece *El garrote más bien dado*, sin que figure su autor. El título, muy ilustrativo

¹ Los *memorillas* eran personas con una gran capacidad de retención. Los autores de comedias los contrataban para que escucharan una función de un competidor y luego pudieran escribir el texto de la obra a partir de lo que habían oído. Así podían poner en escena una obra de otro autor de comedias sin pagar nada al dramaturgo o al legítimo propietario.

del desenlace del drama, tiene su propia historia. La obra de Calderón parte de otra anterior de Lope de Vega, titulada *El alcalde de Zalamea*, tomando apenas algunos elementos de la trama y el ambiente donde se desarrolla la acción; según los críticos son muchas más las diferencias que las similitudes, y hay consenso en considerar que Calderón supera en ella a su predecesor, por su hondura temática, estructura dramática y estilo retórico, de forma que en ningún caso se podría hablar de plagio, algo lejos del concepto de autoría en la época. Calderón quiere diferenciar su pieza de la de Lope desde el título, y así se plasma en la primera edición impresa de su obra.

También se llamará *El garrote más bien dado* en las dos ediciones siguientes, ambas salidas a la luz en 1653. La primera de ellas es una reedición del volumen colectivo de 1651, con el mismo título (aunque en este caso sí figura el nombre del autor), impresa en Madrid de la mano de María de Quiñones –ejemplo, como María Fernández, de las numerosas mujeres que en los siglos XVI y XVII, tras enviudar, siguieron haciéndose cargo de los negocios de sus maridos pero no conservando el nombre de éstos, sino colocando el suyo en las portadas–. La segunda edición de este año aparece en Lisboa, preparada por Pablo Craesbeeck, dentro de la Parte titulada *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*. Como puede observarse, los impresores hacían gran promoción de sus obras y trataban de sortear la feroz competencia con títulos que resultasen expresivos y atractivos.

El año de 1683 es un hito en la transmisión de esta comedia de Calderón, que hasta ese momento había gozado de un notable éxito en sus representaciones y había adquirido ya más fama que la precedente de Lope de Vega. Quizá por eso Juan de Vera Tassis y Villarroel, encargado de componer la *Séptima Parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, la incluye por primera vez bajo el epígrafe de *El alcalde de Zalamea*, dándole a partir de entonces el nombre con el que será universalmente conocida. Hay que señalar que Calderón ya había muerto cuando se publicó esta Parte, y desconocemos si se pronunció sobre el cambio de título, o si prefirió uno u otro; el autor siempre se quejó mucho de las ediciones de sus obras pero se preocupó poco por intervenir en ellas, así que posiblemente no influyó en este cambio.

Con la de 1683 terminan las ediciones contemporáneas a Calderón. Hay que señalar, no obstante, que la transmisión de los textos calderonianos siguió realizándose en el siglo XVIII –y así tenemos una reimpresión del tomo de Vera Tassis en 1715, por la imprenta de Juan Sanz–, y que en el siglo XIX comienza a traducirse y difundirse *El alcalde de Zalamea* en países europeos. Es sabido que la recepción de Calderón por los románticos alemanes supuso la entrada del autor español en el panteón de nombres ilustres de la literatura universal, y que la pieza que nos ocupa ha sido precisamente, por su tratamiento del honor y de la justicia, una de las obras que más han contribuido a la universalidad del dramaturgo áureo.

Marco histórico y representación



El alcalde de Zalamea se escribe y estrena hacia 1640 y su acción se sitúa en 1580, un año en que Felipe II lleva dos décadas gobernando Castilla con mano firme, pero con problemas coyunturales y estructurales importantes. Entre 1560 y 1580 la corona española tiene que hacer frente, en el interior, a las maniobras desestabilizadoras de los diferentes partidos políticos que se habían creado desde la época de Carlos I –entre los que destaca el del príncipe de Éboli, sobresaliendo en él el conspirador Antonio Pérez y la princesa de Éboli–, y también a la rebelión de los moriscos granadinos y a la bancarrota real. Y en el exterior tiene que

contrarrestar el aumento considerable de los ataques del imperio otomano a la flota española en el Mediterráneo, a la rebelión en los Países Bajos y a las guerras de religión en Francia.

Esta situación exigía recurrir constantemente a la plata que venía de América para sufragar los gastos de la guerra y el reclutamiento constante de hombres con el fin de mantener bien surtido el número de efectivos en cada tercio. Sin embargo, la bancarrota obligaba a veces a tener mal pagada o incluso sin sueldo a la soldadesca, lo que provocaba desórdenes tanto en las

campañas militares como en los periodos de descanso en Castilla, o incluso en los desplazamientos entre un lugar y otro. Destacó por su brutalidad, por ejemplo, el saqueo de Amberes en 1576, aunque también hubo episodios que suscitaron el interés de la población en ciudades como Madrid, villa y corte donde se aglutinaba un buen número de soldados sin nada que hacer más que holgazanear y montar gresca. Calderón refleja este problema social en *El alcalde de Zalamea*, convirtiéndolo en el núcleo del conflicto dramático.

No obstante, aunque profundizando se pueda apreciar el relativo caos que definía la gestión de la monarquía española, en apariencia el imperio gozaba de buena salud y la mejor muestra de ello fue la aneación de Portugal. En agosto de 1578 muere el rey Sebastián I de Portugal en la batalla de Alcazarquivir, al norte de Marruecos. Se plantea entonces un problema sucesorio que gestiona el cardenal don Enrique, que ocupa el trono pero no tiene descendientes y que también fallece, en enero de 1580. A partir de ese momento los candidatos que estaban en liza, ninguno con una posición claramente favorable en la línea de sucesión, comienzan a jugar sus cartas. Felipe II utiliza la vía diplomática, al igual que Catalina de Braganza, que tiene el favor del papa. No así don Antonio, prior de Crato, miembro bastardo de la familia real portuguesa, que obtiene el apoyo de unos procuradores a las Cortes portuguesas disidentes y es proclamado rey de Portugal en junio de 1580. Inmediatamente Felipe II se pone en movimiento y se hace proclamar

asimismo rey por los gobernadores portugueses, que declaran rebelde a Antonio.

Con respecto a los soldados que aparecen en esta función hay que decir que pertenecen a los tercios, al Tercio de Figueroa concretamente, al menos en el papel. Los tercios era la forma de nombrar (tanto para el combate como administrativamente) a la organización de infantería más antigua del ejército español. Posiblemente se llamen así resaltando que cada tercera parte de los hombres llevaba un arma distinta: existían los arcabuceros, los piqueros y los mosqueteros (que usaban el mosquete, parecido al arcabuz pero de mayor calibre y peso, y también de más potencia ofensiva). Los mosqueteros fueron los últimos que se incorporaron a los tercios gracias a la inteligencia militar del duque de Alba, consiguiendo grandes éxitos frente a la caballería. Cada grupo de soldados se distinguía, además, por su uniforme, que era siempre muy irregular. Los «Tercios viejos» eran las cuatro primeras unidades, creadas por la Ordenanza de Génova de Carlos I en 1536, conocidas como el Tercio de Nápoles, el de Sicilia, el Tercio de Lombardía y el de Málaga (o de Niza), que se llamaría posteriormente Tercio de Cerdeña. Este Tercio se conocerá después con el nombre de su maestre de campo (Tercio de Figueroa) o por algún importante escenario de operaciones (Tercio de Flandes). Esta nomenclatura solo tenía un valor de prestigio, porque la paga y el equipamiento, por un lado, y la responsabilidad y el riesgo, por otro, eran los mismos. Es gente que lleva junta muchos años de un lado a otro, permanentemente en el filo de la navaja, con poco dinero en el bolsillo y siempre en manos

de sus superiores. Compartían muchas cosas y eso creaba un vínculo muy especial, la camaradería, que puede ayudar a explicar alguno de los comportamientos que aparecen entre los personajes de *El alcalde*.

Como es natural y dada la situación, durante este viaje del Rey surgen enfrentamientos entre tropas españolas y partidarios de don Antonio, y Felipe II realiza un despliegue estratégico de tropas en Badajoz, al mando del duque de Alba. Hubo pequeñas luchas entre ambas facciones, destacando la batalla de Alcántara, en la que el ejército español sale victorioso, mientras don Antonio, herido en combate, se ve obligado a exiliarse, muriendo en Francia en 1595 como un héroe y un rey desterrado para los portugueses contrarios al dominio español.

Neutralizada la oposición –puesto que Catalina de Braganza acata la proclamación de Felipe II sin obstáculos–, el monarca castellano se dirige a Portugal a jurar su cargo en las Cortes que se reunirán en Tomar el 16 de abril de 1581. En ese periplo, primero por Castilla y luego por Portugal, es donde Pedro Calderón de la Barca sitúa espacial y temporalmente la acción de *El alcalde de Zalamea*, aunque es muy probable que ni el rey ni sus tercios parasen en Zalamea de la Serena (Badajoz). Así comienzan sesenta años de unión entre España y Portugal, una unión más nominal que real, pues por un lado, los portugueses nunca aceptaron lo que consideraban una invasión en toda regla, y por otro, Felipe II permitió tras su juramento que Portugal mantuviese una total independencia política,

jurídica y administrativa. Por otro lado Portugal, hacia 1580, se encontraba en la bancarrota, diezmado por sus expediciones en África y América, y con una élite política completamente corrompida, por lo que la plata española llegaba en el momento idóneo y quizá fue por eso, como sostienen algunos historiadores –como John H. Elliott–, por lo que Portugal aceptó la anexión, al menos sobre el papel.

Seis décadas después la situación era muy distinta. En este caso la nación en bancarrota era la española y Portugal se encontraba en una buena situación financiera tras recuperar Brasil, en manos holandesas. La escasez de refuerzos militares castellanos en tierras lusas y las noticias de las revueltas en Cataluña hicieron que Portugal intentara en 1640 separarse de una vez por todas de España. Efectivamente, la corona española no solo tenía un frente abierto al oeste de la Península. De hecho, el mayor conflicto se encontraba en el este, en Cataluña. Tras sufrir fuertes derrotas en los Países Bajos y en ultramar de manos de los holandeses, y en medio de una fuerte crisis económica agravada por el fracaso de la Casa de Contrataciones de Sevilla para traer plata de América, el ejército castellano se había establecido en Cataluña, lo que provocó indignación en la población, que se sintió invadida militarmente y se negó masivamente a acoger a los soldados de Castilla en sus casas.

Precisamente Calderón, que como miembro del ejército acudió a Cataluña a sofocar las revueltas, presenta en *El alcalde de Zalamea*

un conflicto similar, con muchos puntos de contacto aunque también con notables diferencias. Cuando las tropas de Felipe II llegan a Zalamea en 1580, sus efectivos, principalmente los oficiales, se van alojando en las casas de los ciudadanos ilipenses¹. Pedro Crespo, que es el labrador más rico del pueblo, recela de la intromisión de una persona ajena en su casa, y protege con sumo cuidado a su hija; pero en ningún momento se niega a acoger al capitán Álvaro de Ataíde, ya que tiene completamente asumido que es su deber para con la monarquía y sus servidores, como súbdito de la misma que él es. La situación, en el otro extremo de la Península y en 1640, es radicalmente distinta. Los campesinos catalanes rechazan acoger a soldados a los que consideran extranjeros y esto provoca una serie de disturbios. Los soldados, fieles a sus maneras habituales de proceder, saquean Santa Coloma en el mes de abril, después de que el pueblo quemase vivo a un oficial del rey. El saqueo enciende aún más los ánimos de la población y, pese a los intentos –tardíos– de evitar una confrontación por parte de Castilla, la sublevación estalló, dando comienzo a la Guerra de los Segadores, en la que el campesinado tuvo un papel preponderante. Los opositores a la monarquía entraron en Barcelona en el mes de junio, provocando graves disturbios. Las noticias de la rebelión llegaron rápidamente a Portugal

que vio el asunto como una oportunidad para dar por fin cumplimiento a sus ansias de independencia.

Los rebeldes portugueses ocupan rápidamente el territorio y proclaman rey al duque de Braganza, que pasará a ser Juan IV. Esto sucedió a finales de 1640. Más tarde Portugal recupera, como señalábamos antes, Brasil, lo que le proporciona dinero para contrarrestar los ataques de las fuerzas españolas y afrontar una guerra que durará casi 30 años hasta que, en 1668, y con la intercesión de Inglaterra, se firma el Tratado de Lisboa, que permite que Portugal logre al fin la independencia al recuperar de manos españolas todos sus territorios anteriores a la anexión con la excepción de Ceuta.

Portugal acabó siendo, por tanto, un país con entidad propia. No así Cataluña, que regresó definitivamente al ámbito político español, aunque las consecuencias para la corona fueron desastrosas. Los Habsburgo estaban a punto de tocar fondo completamente: Felipe IV defenestró al conde-duque de Olivares, que había dirigido el país durante más de dos décadas, quedando ya pocos años para que la dinastía que había dominado más de medio mundo perdiera el trono y con ella se derrumbara el imperio. Su último exponente fue Carlos II.

¹ Gentilicio con el que se conoce a los habitantes de Zalamea, derivado del nombre romano de la población: *Iulipa*.





La obra: género, estructura y temas

El alcalde de Zalamea es una pieza enormemente compleja en su concepción, con una considerable profundidad temática y una estructura enormemente pensada. Su lenguaje es extremadamente elaborado y, siendo un gran drama calderoniano¹, su lectura o su representación discurren tan ágiles como la mejor comedia de capa y espada. Su acción se

desarrolla con ritmo y atrapa al lector o al espectador inevitablemente. Es un ejemplo inmejorable del tópico, no por manido menos útil, de hacer fácil lo difícil.

Esta obra ha sido objeto de varias adscripciones genéricas², que sin embargo confluyen en un hecho claro: no es fácil aplicar una etiqueta a un teatro en el que

¹ Ruano de la Haza, en su edición (pág. 52), afirma que «no es solamente un ensayo intelectual. [...] Está lleno de grandes momentos dramáticos de una emoción y de un patetismo difícilmente igualado. También contiene personajes inolvidables».

² Ignacio Arellano la define como «drama de honor no conyugal» y José María Díez Borque la califica de «drama histórico».

aún se seguía mezclando «lo trágico y lo cómico» –como señalaba Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*–, pero sí está claro que en *El alcalde* lo trágico domina a lo cómico, presente también, no obstante, desde el principio. Incluso, sin llegar a los extremos de la tragedia neosenequista practicada medio siglo atrás, en la que se prodigaban las cabezas cortadas y la sangre corría sin freno, la violencia se apodera de la acción al final de la segunda jornada y a lo largo de la tercera. No es sin embargo una tragedia pura, como la entendían los griegos o se formulaba antes de Lope, aunque tampoco podría adjudicársele el título de comedia sin más. Quizá por eso le viene bien el nombre dado por los especialistas de «drama», pese a la ambigüedad semántica que tiene esta palabra, ya que no dejan de ser dramas todas las obras literarias concebidas para la representación o que al menos tengan apariencia de obra teatral, aunque su puesta en escena resulte imposible.

En cualquier caso, estas dificultades no hacen sino enfatizar el mérito de autores como Lope y Calderón, que transgredieron las reglas clásicas y los géneros establecidos y edificaron su propio teatro. Como sabemos, Calderón se distancia de la comedia nueva de Lope, siendo un heredero crítico

y renovador; una buena muestra de ello es *El alcalde*... Cuando Calderón escribe este drama probablemente tiene poco más de cuarenta años, pero ya ha escrito muchas de sus obras maestras –*La dama duende*, *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz*–. Está además en un momento clave en su vida: ha pasado por el ejército, ha obtenido puestos y beneficios de la Corte, y pronto ingresará al sacerdocio, lo que tendrá una influencia capital en su producción, que disminuirá y se centrará en los temas religiosos. Tiene, por tanto, oficio suficiente para acometer un trabajo de la envergadura de *El alcalde* con soltura, y en la obra se aprecia una planificación absolutamente exhaustiva de todos los elementos que componen el drama. Ruano de la Haza está convencido de que ninguna de las interpretaciones que se le dé será capaz de abarcar o explicar todos los elementos y matices que conforman el texto, porque trata de algunos de los enigmas más complejos del alma humana, y sobre «la naturaleza de la felicidad, la justicia, la razón y la prudencia»³.

Su estructura está magníficamente pensada y, según Alexander A. Parker⁴, sustentada en la simetría, entre actos y dentro del propio acto. Parker establece una división

³ *El alcalde de Zalamea*, ed. José M^a Ruano de la Haza, Barcelona, Espasa-Austral, 14^a ed. 2012, p. 52.

⁴ «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*», en *Homenaje a Casaldueño: Crítica y poesía*, edición de Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus Sigele, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-418.

de cada acto en seis episodios importantes y señala además paralelismos entre los desenlaces o entradas de personajes en las distintas jornadas. Esta revelación de la lógica matemática que subyace a la estructuración de *El alcalde...* hay que entenderla no solo como un puro ejercicio de estilo, sino al servicio del conflicto y de los temas del drama. Esta idea resulta clave para comprender una de las interpretaciones que han defendido algunos estudios calderonianos: la trama parece realista pero, como algo característico de Calderón, está fundada en sólidos planteamientos intelectuales y además sostenida por grandes momentos dramáticos. Efectivamente, más allá de lo que las apariencias muestran, en realidad un alcalde no podría salir indemne de la condena y ejecución de un militar, pues el estamento militar era intocable para el pueblo llano, incluso para sus autoridades. En este sentido debe valorarse la acción del protagonista, Pedro Crespo.

Y es que aquí se produce un enfrentamiento entre la justicia civil y la militar, y derivado de este, entre honor y nobleza. La justicia civil, en el drama calderoniano, trata de resarcir la mancha en el honor de la familia de Pedro Crespo y desafía a la justicia militar, que con toda seguridad permitiría al capitán Álvaro de Ataíde marcharse sin pagar por su vileza. Hay que decir que este (Álvaro de Ataíde) era el nombre del hijo menor de Vasco de Gama, conocido por sus actos de desvergüenza, muy similares a los del personaje de Calderón. Por otra parte, en este texto se rompe con la rígida jerarquización de la sociedad española que

había establecido como norma Carlos V, y que ya venía de la Castilla medieval. Pedro Crespo es un labrador rico, el más rico de Zalamea, pero sin nobleza —nobleza que, no obstante, tal y como se refleja en el propio texto, él ha rechazado—, puesto que ni siquiera es un hidalgo o caballero, los escalafones más bajos de la pirámide aristocrática y muy fáciles de conseguir con dinero. Es un campesino sin nobleza sobre el papel, pero con un alto sentido del honor, mientras que su enemigo, el Capitán, recibe la nobleza de su profesión, pero está caracterizado con los peores rasgos de la soldadesca, como hemos visto famosos por su notable falta de moral y también, precisamente, por sus confrontaciones con el campesinado.

Como es característico del teatro del XVII, la obra se divide en jornadas y cuadros. La primera jornada tiene tres cuadros; el primero es un lugar en la carretera de Zalamea: los soldados llegan al pueblo y es por la tarde. El segundo cuadro transcurre a continuación ante la fachada de la casa de Pedro Crespo y el tercero en el interior de la casa, en ese desván en que están escondidas Isabel y su prima Inés, todo ello sucedido sin interrupción y en la tarde del mismo día. La segunda jornada empieza al día siguiente y transcurre en cinco cuadros. El primer cuadro comienza también por la tarde, en un lugar indeterminado de Zalamea, en el que se hacen presentes Nuño y don Mendo, y luego el Capitán, el Sargento y Rebolledo. El segundo cuadro transcurre en el jardín de la casa de Crespo, ya al atardecer, con la cena de don Lope de Figueroa. El tercer cuadro

sucede delante de la fachada de la casa del labrador; ya es por la noche, y los soldados le ofrecen una serenata a Isabel, un atrevimiento que llena de ira a Crespo y a Figueroa. El cuarto cuadro transcurre al atardecer del día siguiente (ya el tercer día), con los soldados marchándose de Zalamea siguiendo las órdenes de don Lope. Y el quinto cuadro y último de la segunda jornada sucede delante de la fachada de la casa de Crespo, donde la familia se sienta a tomar el fresco y el Capitán y los soldados raptan a Isabel y aprisionan a Pedro. La tercera jornada empieza al amanecer del cuarto día con el monólogo de Isabel donde cuenta su violación, encontrándose luego con su padre en el monte. El segundo cuadro es ya en Zalamea, donde el Concejo ha nombrado alcalde a Crespo, y este se dispone a impartir justicia con el Capitán, con Chispa y Rebolledo. El tercer cuadro sucede algo más avanzada la mañana y en casa del labrador, que decide prender a su hijo y hacer pública la afrenta de su hija para ajusticiar al Capitán. Y finalmente, el cuarto cuadro podría transcurrir en algún lugar cercano a la cárcel del pueblo, quizá la plaza, donde Pedro Crespo justifica su conducta ante Felipe II.

Calderón plantea su conflicto a partir de dicotomías, de conceptos opuestos y contradicciones, de dudas y errores de los personajes, y hace triunfar a quien en la realidad no triunfaría –el labrador–, lo que desvela el antirrealismo del drama dentro de su aparente realismo. De todos modos, el aparente «triumfo» de Pedro Crespo no deja estar teñido de amargura... Ciertamente que venga el deshonor cometido contra su persona y su familia, y es descargado de culpa nada menos que por Felipe II (en un acto de justicia poética que no de justicia real), pero su familia y su situación social quedan rotas.

Aparecen en la historia otros temas secundarios, pero la subordinación al tema principal es completa, como en realidad están todos los caracteres a la figura de Pedro Crespo. Con respecto a los personajes, como tenemos la fortuna de contar en este número de Cuadernos Pedagógicos con la colaboración del profesor José María Ruano de la Haza precisamente en torno a la construcción de los personajes en el texto, será su punto de vista el que nos ayude a completar el análisis literario y espectacular del montaje.

La construcción del personaje teatral y *El alcalde de Zalamea*

José María Ruano de la Haza (Universidad de Ottawa)

En un libro titulado *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, publicado hace ya más de medio siglo pero todavía muy citado, Juana de José Prades identificó seis figuras que son sistemáticamente utilizadas por cinco dramaturgos menores del Siglo de Oro español: dama, galán, gracioso, criada, rey y padre.¹ La tesis de la autora es que cada uno de estos personajes exhibe una serie de *atributos fijos* que le comunican una individualidad muy precisa y determinada; es decir, que el drama del Siglo de Oro generó tipos o estereotipos, figuras con temperamentos y características predeterminadas e inmutables. Para demostrarlo, la autora presenta una serie de apartados con epígrafes que resumen los rasgos esenciales de cada uno de esos personajes. Por ejemplo, para el galán tenemos: talle, valor, generosidad, amor, celos y honor; para el gracioso: servidor fiel, donaires, codicia, cobardía, etc. En cada uno de estos apartados el lector halla copiosas citas, juiciosamente seleccionadas, que demuestran precisamente lo que se anuncia en el epígrafe.

La principal objeción que se podría formular a tal metodología es que la conclusión está implícita en la propia metodología. Si el investigador va buscando rasgos comunes, es inevitable que encuentre solamente rasgos comunes, o, en términos teatrales, personajes-tipo. En segundo lugar, la conclusión a que se llega no es, evidentemente, aplicable a todas las obras del teatro clásico español. En el caso de *El alcalde de Zalamea*, quedan excluidos del esquema personajes tan importantes como Juan, don Lope de Figueroa, la Chispa, el Sargento y don Mendo. En tercer lugar, podríamos argüir que el personaje-tipo de Juana de José Prades equivale a la especie; pero que un verdadero personaje teatral ha de crear la ilusión de que es un individuo que, aunque perteneciente a una especie, es diferente de los otros miembros de esa especie. Lo que nos interesa, pues, no es lo que esos personajes poseen en común con sus congéneres, sino lo que los diferencia de ellos.

¹ Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Hace unos años, Leslie O'Dell publicó un libro titulado *La caracterización en Shakespeare: una guía para actores y estudiantes*.² ¿Existe título semejante sobre Calderón o Lope de Vega en la bibliografía española? Creo que no. Una búsqueda en el banco de datos de la MLA (Modern Language Association) revela que, entre los miles de artículos publicados sobre el teatro del Siglo de Oro español en los últimos treinta años, no hay más allá de media docena dedicados a la caracterización; y la mayoría de ellos niega que exista. La razón de este desinterés es bien obvia: para la gran mayoría de los especialistas, los personajes del teatro clásico español son cualidades personificadas, estereotipos, abstracciones, pero no auténticos personajes teatrales. Segismundo, quizás el más famoso de ellos, es, según unos, un burgués individualista en ciernes;³ otro declara que es un príncipe cristiano, y un tercero, que es un príncipe maquiavélico;⁴ y hasta hay uno que nos asegura que el protagonista de *La vida es sueño* es un político que inaugura el sufragio universal.⁵ Segismundo, pues, es una abstracción, un mito, una idea, un símbolo. Con lo cual concuerdan muchos críticos eminentes, como Domingo Ynduráin, que escribe: «Supongo que no digo nada nuevo si recuerdo que los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son personas individuales, no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones de lo que se supone, no que es, sino que debe ser un hombre o un individuo concreto»⁶; o Francisco Rico, quien, en su edición de *El desdén con el desdén*, declara: «el conjunto de la obra . . . nos certifica que las figuras que se mueven sobre las tablas están más próximas a la abstracción que a la humanidad . . . su verosimilitud no proviene tanto de la densidad humana como la consistencia lógica».⁷ Pero ¿es plausible —me pregunto yo— que una cultura que ha dado al mundo personajes tan humanos y complejos como la Celestina, el Lazarillo, el Quijote y las figuras de los lienzos de Velázquez, Zurbarán, y Ribera pueda, al mismo tiempo, negar esa humanidad, esa individualidad a los personajes de su manifestación artística más popular?

² *Shakespearean Characterization: a Guide for Actors and Students*, Westport, Conn., Greenwood Press, 2002.

³ C. C. Soufas y T. S. Soufas: «*La vida es sueño* and post-modern sensibilities: towards a new method of analysis and interpretation», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. Dian Fox, et. al. Newark, Juan de la Cuesta, 1989, págs. 291-303.

⁴ Alice Homstad: «Segismundo: the perfect Machiavellian prince», *Bulletin of the Comediantes*, 41, págs. 127-39.

⁵ Dian Fox: «In defense of Segismundo», *Bulletin of the Comediantes*, 41, págs. 141-54.

⁶ «Personaje y abstracción». *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pág. 27.

⁷ Madrid, Clásicos Castalia, 1971, págs. 19-21.

Yo pienso que no es, ni debe ser, misión del crítico literario o profesor universitario decirle al actor o al director teatral cómo ha de representar un personaje en escena; pero eso no significa que el crítico no tenga nada que aportar. Como bien ha dicho Francisco Ruiz Ramón, los actores se quejan, y con razón, de que los profesores universitarios no les hablen de lo que verdaderamente les interesa: «¿Cómo funciona realmente el texto en la escena? ¿Cómo solucionar física, materialmente, los problemas del texto? ¿Cómo conciliar el texto clásico y las convenciones actorales del siglo XVII . . . con la tradición (o falta de tradición) actoral actual? . . . ¿Qué hacer o cómo hacer con el verso?». ⁸ Son preguntas clave a las que yo añadiría: ¿Qué interpretaciones de lo que hace y dice un personaje tiene el actor a su disposición? ¿Qué caminos marca el texto para adentrarse en la psicología de un personaje? ¿De cuántas maneras se puede interpretar un personaje determinado? ¿Cómo entender el texto y hacer que un público moderno lo entienda? Yo creo que el profesor puede (y debe) ofrecer al actor, mediante un análisis del texto teatral y desde un conocimiento tanto lingüístico como histórico, literario y teatral, un abanico de posibilidades, potencialidades y perspectivas que le ayude, quizás, a profundizar en el personaje. Es lo que hacen los profesores de literatura inglesa. Harold Bloom no muestra pudor a la hora de caracterizar a su manera, más o menos polémica, a todos los personajes de Shakespeare, ni de criticar el Hamlet de Ralph Fiennes o aplaudir el que más le gustó de todos, el de John Gielguld. Tampoco duda en escribir páginas y páginas en las que habla de Hamlet y de Falstaff, sus personajes favoritos, no ya como si fuesen personas reales, sino como seres más reales que las personas. ⁹ Y tampoco duda Al Pacino en ponerse en contacto con profesores universitarios para dilucidar los problemas textuales e históricos de Ricardo III, en su documental *Looking for Richard* (1996).

Yo parto de la suposición de que el personaje teatral no está oculto en el texto, esperando a ser descubierto por el investigador o lector atento. El gran director de teatro y ópera, Jonathan Miller, dice que él comienza los ensayos considerando las palabras del texto como propuestas (él utiliza la palabra premisas) donde se han de instalar personajes que *todavía* no conoce. ¹⁰ Caracterizar, pues, no implica descubrir, sino construir. Es posible, incluso probable, que el acto de creación de un personaje sea un proceso *deductivo* por parte del dramaturgo. Habiendo establecido una característica o pasión definidora para

⁸ «Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pág. 144.

⁹ *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead, 1998.

¹⁰ *Subsequent Performances*, London, Faber, 1986, pág. 96.

un personaje determinado (los celos, el desamor, el odio, la ambición, la venganza), el dramaturgo la amplía, matiza y desarrolla de una manera coherente hasta lograr convertirlo, si tiene éxito, en un personaje complejo. Pero para el crítico, la construcción del personaje debe seguir un proceso inverso, ya que lo que tiene a su disposición no son las intenciones del dramaturgo (suponiendo que el dramaturgo las tuviera o que nosotros pudiéramos conocerlas) sino las palabras que escribió. La tarea, pues, consiste en construir el personaje *inductivamente*, identificando, analizando y seleccionando los aspectos del texto que parezcan pertinentes o importantes.

La construcción del personaje tiene un objetivo principal: crear en el espectador la ilusión de que ese personaje posee una identidad, una mente, e incluso un subconsciente. El personaje construido ha de ser lógico, coherente, plausible, apropiado al contexto histórico y literario en que fue creado, dramáticamente interesante y, si es posible, vehículo de cierta verdad humana, poética o psicológica. Para construirlo, creo que es útil hacer hincapié, entre otros, en los siguientes seis elementos.¹¹

1. Divergencias del estereotipo.

No es siempre tarea fácil establecer diferencias entre un personaje y su estereotipo, ya que, en muchos dramas de nuestro clásico, los personajes crean en el lector la poderosa impresión de que, efectivamente, son ideas personificadas. Por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea*, es tentador considerar a Pedro Crespo un representante del honor del cristiano viejo y a don Lope de Figueroa un representante del honor noble; el Capitán sería el galán malo de turno, e Isabel una típica dama de comedia; don Mendo un don Quijote; Nuño, un típico criado cínico, al estilo pradesiano. Y, sin embargo, una lectura atenta revela que el texto nos permite divergir del estereotipo en cada uno de estos casos. Consideremos el personaje de don Álvaro. Tradicionalmente, don Álvaro ha sido representado por actores jóvenes y apuestos. El Capitán es un malvado, arrogante y despectivo, pero guapo, valiente y enamorado, una especie de don Juan Tenorio, que seduce a las mujeres tanto por su gallardía como por su osadía. En la introducción a mi edición de *El alcalde de Zalamea*, escribí que era «un personaje unidimensional, monocorde».¹²

¹¹ La construcción de cada uno de los tres personajes de *El alcalde de Zalamea* –el Capitán, Pedro Crespo e Isabel– que presento a continuación es una propuesta; pero no la única, ni necesariamente la mejor. Es, simplemente, una de las posibles –y, espero, plausibles– caracterizaciones de cada uno de estos personajes.

¹² Madrid, Espasa - Calpe, 1988.

Pero, si consideramos las diferencias entre don Álvaro y un galán típico, creo que es posible construir un carácter más complejo y dramáticamente interesante. Mi punto de entrada sería la consideración de que, aunque don Álvaro utiliza el discurso petrarquesco de un típico galán de comedia, él es esencialmente un violador. El don Juan de Tirso de Molina seduce y engaña, pero no fuerza a las mujeres. Los dos capitanes de la comedia-fuente en que se basó Calderón, *El alcalde de Zalamea*, atribuido a Lope de Vega, seducen, abandonan y vejan a sus víctimas, las hijas de Pedro Crespo, pero no las violan, ni las raptan; ellas los siguen voluntariamente.¹³ Don Álvaro diverge de sus congéneres en un aspecto fundamental: usa de la fuerza para violar a Isabel. Hoy sabemos que los violadores no buscan el placer sexual sino más bien llevar a cabo un acto de dominio y sometimiento; su estímulo no es sexual, sino mental, producto de un trastorno de la personalidad. Haciendo hincapié en este aspecto, el Capitán emerge como un hombre básicamente débil y cobarde, que compensa su falta de hombría con altivez y actos de crueldad hacia otros.

Hay lugares en el texto de Calderón que confirman la cobardía de don Álvaro. Cuando Juan le recrimina por haber allanado el cuarto de su hermana con una excusa innoble,

Bien, señor
Capitán, pudierais ver
con más segura atención
lo que mi padre desea
hoy serviros, para no
haberle hecho este disgusto. (pág. 100)¹⁴

el Capitán no le contesta, no se atreve a contestarle; se amilana ante un villano desarmado. Pero cuando Crespo interviene,

¿Quién os mete en eso a vos,
rapaz? ¿Qué disgusto ha habido?
Si el soldado le enojó,
¿no había de ir tras él? Mi hija
estima mucho el favor
del haberle perdonado,
y el de su respeto yo. (pág. 100)

¹³ Véase Juan M. Escudero Baztán, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

¹⁴ Todas las citas remiten a las páginas de mi edición de Espasa - Calpe, citada más arriba.

el Capitán se siente respaldado y seguro de sí mismo y se dirige a Juan con altanería, pero con cierta vacilación que traiciona su cobardía innata:

Claro está que no habrá sido
otra causa, y ved mejor
lo que decís. (pág. 100)

Poco después, don Álvaro utiliza, significativamente, el mismo apelativo que Crespo había endosado a su hijo: «porque estáis delante –le dice– más castigo no le doy a este rapaz» (págs. 100-101), pero vuelve a arredrarse inmediatamente después cuando Crespo le pone en su sitio contestándole:

Detened,
señor Capitán; que yo
puedo tratar a mi hijo
como quisiere, y vos no. (pág. 101)

El Capitán, no sólo es un cobarde, sino que muestra poca preocupación por las consecuencias de sus acciones para con los demás. Cuando don Lope de Figueroa quiere saber quién fue el causante del revuelo en la casa de Crespo, don Álvaro le miente descaradamente y echa la culpa a Rebollo, sin parar mientes en que el castigo incluye dos tratos de cuerda (págs 102-103).

Es plausible, después de esta escena inicial, construir a un don Álvaro que compensa su cobardía con un acto de crueldad hacia una mujer indefensa; acto que no se atreve a llevar a cabo él sólo, sino con ayuda de sus soldados. El rapto de Isabel tampoco lo ejecuta él solo, sino con el apoyo de sus cómplices, tal como explica Isabel a su padre en la relación de la tercera jornada: «aquellos embozados / traidores . . . / me robaron» (pág. 147). Y más tarde, cuando Juan lo confronta, lleva la peor parte de la contienda y queda malherido. Frustrado en su intento, él mismo reconoce la complejidad de su estado de ánimo cuando, a comienzos de la segunda jornada, declara al sargento que

Este fuego, esta pasión,
no es amor sólo, que es tema,
es ira, es rabia, es furor. (pág. 109)

Son la ira, la rabia y el furor de un hombre cuya cobardía ha sido expuesta públicamente ante su general y sus soldados por los villanos que desprecia. El monólogo del Capitán en la segunda jornada («En un día el sol alumbra», págs. 110-111) con su impresionante serie

de imágenes de destrucción, fuego, guerra y violencia, trasciende el discurso del amor cortés para convertirse cumulativamente en una expresión de impotencia, resentimiento, frustración, cólera y odio. Este no es el discurso de un amante apasionado, sino el discurso arrebatado y furioso de un hombre que ha sido humillado y busca la venganza y la ruina de sus enemigos.

Don Álvaro, pues, puede ser concebido como un personaje conflictivo, airado, quejoso, rencoroso, incapaz de mostrar sentimientos de culpabilidad por las acciones que comete; un miembro débil, degenerado, quizás con algunos estigmas físicos, de una clase poderosa en decadencia; un egocéntrico que desprecia a otros seres humanos, especialmente cuando cree percibir debilidad en ellos. Un buen ejemplo de esto último sucede en la escena de la tercera jornada cuando regresa a Zalamea a curarse. Primero muestra pavor: «no es bien aventurar / hoy la vida por [curar] la herida»; «detenernos será error. / Vámonos antes que corra / voz de que estamos aquí»; «la fuga nos socorra / del riesgo de estos villanos» (pág. 155). Estas y otras frases demuestran su cobardía y terror; pero cuando Crespo se arrodilla ante él y le pide humildemente que remedie el deshonor de su hija, ofreciéndose incluso a convertirse en esclavo, el Capitán, creyendo percibir debilidad en su oponente, se envalentona y el tono de su discurso cambia: «Viejo cansado y prolijo, / agradece que no os doy / la muerte a mis manos»; «Llantos no se han de creer / de viejo, niño y mujer» (pág. 161). Cobarde cuando se cree en peligro, el Capitán se las echa de valiente cuando se cree seguro. Pero en el momento en que Crespo cambia su actitud hacia él y ordena que le prendan, vuelve a convertirse en un ser pusilánime:

No me puedo defender;
fuerza es dejarme prender.
Al Rey desta sinrazón
me quejaré. (pág. 162)

El texto de Calderón suministra suficiente material para construir un personaje que es una especie de sociópata, cuyo comportamiento, según se describe en un diccionario de psicología, es «generalmente de naturaleza impulsiva, y puede asumir diversas formas, desde la irresponsabilidad y la mentira deliberada, hasta la violencia radical y sin razones contra otras personas, como tortura, violación y asesinato».¹⁵ Es una definición bastante exacta del Capitán, un hombre que oscila entre la bravuconería y la cobardía,

¹⁵ Natalia Consuegra Anaya, *Diccionario de psicología*, 2ª ed., Bogotá, Ecoe Ediciones, 2010, pág. 253.

la osadía y el terror, orgulloso y mentiroso, altivo y humillado, despectivo y despreciable, cruel y autocompasivo. Don Álvaro emerge, pues, como un personaje complejo, contradictorio y multidimensional; es decir, como un auténtico personaje teatral.

2. Contradicciones.

La mayor contradicción entre lo que dice y hace un personaje de *El alcalde de Zalamea* se encuentra implícita en los versos más famosos de la comedia: «al Rey, la hacienda y la vida / se ha de dar, pero el honor / es patrimonio del alma, / y el alma solo es de Dios» (pág. 105). Si esta admirable definición significa algo es que el honor es un sentimiento interno, una conciencia de obrar rectamente; que el honor no depende de la opinión pública sino de la opinión de Dios. Si ésta es la definición del honor como «patrimonio del alma», entonces habremos de concluir que Crespo no actúa de acuerdo con ella. Su orgullo de villano honrado está basado en su «pureza de sangre», no en la nobleza de su alma. Su negativa a comprar la ejecutoria para librarse de los conocidos problemas que surgían con los soldados no tiene nada que ver con su conciencia o con la opinión de Dios, sino con el qué dirán de sus vecinos. Sus respuestas a don Lope de Figueroa, al final de la primera jornada, de que «aunque fuera él [el Capitán] general [es decir, aunque fuera el mismo don Lope de Figueroa], / en tocando a mi opinión, / le matara»; y «a quien se atreviera / a un átomo de mi honor, / por vida también del cielo, / que también le ahorcara yo» (pág. 105), dadas inmediatamente antes de su definición del honor como patrimonio del alma, son incompatibles con ella.

Pero notemos otras contradicciones. Cuando ordena el encierro de su hijo por haber herido al Capitán, Crespo dice en un aparte al público: «Aquesto es asegurar / su vida, y han de pensar / que es la justicia más rara / del mundo» (pág. 167). Y en otro aparte nos asegura: «Yo le hallaré la disculpa» (p. 168). Esta actitud de favoritismo tampoco parece estar de acuerdo con esa conducta moral implícita en su definición. Además, contrasta con la manera con que el mismo Crespo, poco después, trata de demostrar al rey Felipe II, el Prudente,¹⁶ que él es un juez imparcial. Cuando don Lope advierte al Rey

¹⁶ El apelativo fue utilizado por primera vez en el libro de Antonio de Herrera y Tordesillas: *Primera Parte de la Historia General del Mundo . . . del tiempo del señor don Felipe II, el Prudente*, Valladolid, Iuan Godínez de Millis, 1606. Pero véase el reciente libro de Geoffrey Parker con el provocativo título de *Imprudent King: A New Life of Philip II*, Yale University Press, 2014.

de que el juez que ha ordenado la prisión del Capitán es también el padre de la joven violada, Crespo responde:

No importa en tal
caso, porque si un extraño
se viniera a querellar,
¿no habría de hacer justicia?
Sí; pues ¿qué más se me da
hacer por mi hija lo mismo
que hiciera por los demás?
Fuera de que, como he preso
un hijo mío, es verdad
que no escuchara a mi hija,
pues era la sangre igual. (pág. 174)

Claramente, Crespo está aquí mintiendo al Rey. Él no ha apresado a su hijo por ese concepto imparcial de la justicia que no para mientes en la identidad del acusado, sino, como él mismo ha confesado, para impedir que los soldados o el Capitán se vengaran de él. Por un lado, declara que tiene un concepto tan alto de la justicia que es incapaz de utilizarla en favor de su propia familia o en contra de sus enemigos; pero, por otro lado, en sus apartes (cuando dice lo que verdaderamente piensa), afirma que está utilizando su autoridad precisamente para proteger a su familia. Además, el espectador recordará las enigmáticas y, en vista de lo que sucede después, altamente irónicas palabras que dirige a Isabel después de su nombramiento como alcalde: «Hija, / ya tenéis el padre alcalde; / él os guardará justicia» (pág. 154).

La incompatibilidad de la conducta de Crespo con la justicia oficial, o con el concepto del honor como patrimonio del alma, queda demostrada al final de la obra en sus diálogos con don Lope de Figueroa y, especialmente, con Felipe II. El humor negro y la socarronería que exhibe Crespo ante el Rey –por ejemplo, explicando por qué dio garrote vil al Capitán: «como los hidalgos / viven tan bien por acá, / el verdugo que tenemos / no ha aprendido a degollar» (pág. 176)– y las sofísticas razones que aduce para justificar la precipitada ejecución de don Álvaro: –«Toda la justicia vuestra / es sólo un cuerpo no más; si este tiene muchas manos / decid, ¿qué más se me da / matar con aquesta un hombre / que estotra había de matar?» (págs. 175-176); y, para que no se le castigue, añade que «esa es querella del muerto, / que toca a su autoridad, / y hasta que él mismo se queje, / no les toca a los demás» (pág. 176)–; nada de esto parece estar de acuerdo con su noción del honor como patrimonio del alma o con el respeto que dice tener al soberano. Sugiere, más bien, que ha utilizado su posición como alcalde para castigar al Capitán de acuerdo con un concepto de justicia natural que él considera superior a las leyes del reino o a las

de Dios. Crespo se toma la justicia por su mano y, con un descaro admirable, da una serie de razones claramente especiosas para explicar lo que en realidad es el asesinato del Capitán: «¿qué importa errar en lo menos / quien acertó en lo de más?» (pág. 176).¹⁷

Estas contradicciones permiten construir el personaje de Pedro Crespo como un ser conflictivo, complejo, con una gama de emociones que van desde el desprecio, la malicia, la astucia, la terquedad y la altanería, a la bondad, el amor paternal, la sublimidad y el respeto a los derechos humanos. Potencialmente, este papel contiene todo esto y mucho más, y difícilmente se le hará justicia si solamente tocamos uno de sus muchos y variados registros; es decir, si lo convertimos en mero tipo teatral.

3. Errores.

El tercer elemento caracterizador se puede resumir en la frase latina *si fallor, sum*: si me equivoco, existo. Crespo se equivoca al encerrar a su hija, creyendo que así evitaría problemas con los soldados, pero lo que consigue es despertar la curiosidad del Capitán por ver a Isabel; el Capitán se equivoca al creer que Crespo no se atreverá a ajusticiarlo, al no tener jurisdicción sobre él; Isabel se equivoca al flirtear con el Capitán y no tratarlo cuando entra en su habitación como poco antes había tratado a don Mendo, dándole con la ventana, o la puerta, en los ojos (pág. 86). La juiciosa Isabel, que sabe que ver a los soldados es exponerse «a escuchar mil necedades» (pág. 91), actúa como una dama de la comedia en cuanto aparece don Álvaro. El contraste entre el discurso de Isabel y su posición social debe ser evidente al público, y por ello se insiste cuatro veces en el texto de la primera jornada en que Isabel es, y debe salir vestida de, labradora. El vestuario teatral servía principalmente para comunicar la condición social del personaje al público. El público, pues, vería a una labradora dirigiéndose a don Álvaro, un noble, con estas palabras:

Caballero, si cortés
ponéis en obligación
nuestras vidas, no zozobre
tan presto la intercesión.

¹⁷ En su montaje de *El alcalde de Zalamea* en el Teatro de la Comedia, en 1988, José Luis Alonso situó a Felipe II en escena dando la espalda al público. Acertadísimamente, impidió que la reacción del rey a las atrevidas palabras de Crespo fuera observada por el espectador, incrementando así la poderosa impresión de ambigüedad en el carácter del astuto campesino y la fuerza dramática de esta escena.

Que dejéis este soldado
os suplico; pero no
que cobréis de mí la deuda
a que agradecida estoy. (pág. 99)

Cortesía, obligación, intercesión, deuda, agradecimiento, todas estas son palabras claves del tradicional discurso petrarquesco del amor cortés, ritualizado en la comedia clásica española. El mismo Capitán lo reconoce al sorprenderse de la rara perfección del entendimiento de Isabel (pág. 99). La escena es breve pero importante para la construcción del personaje de la hija de Crespo, ya que atenta contra el principio del decoro aristotélico y renacentista, e incluso contra la máxima del mismo Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Guárdese [el poeta] de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verisímil» (vv. 284-285). Y no es verosímil que una labradora hable como una dama de la corte.

Pero con un Capitán como el que acabo de proponer –cobarde, débil, quizás poco agraciado– ¿cómo se explica que Isabel se sienta atraída hacia él? Aparte de que, según el diccionario de psicología citado anteriormente, el sociópata «posee un considerable encanto personal y establece relaciones con facilidad, especialmente cuando son de su interés», el texto de Calderón nos permite construir una Isabel que, inicialmente, no está atraída tanto hacia la persona del Capitán como hacia su rango social. El lenguaje cortesano de obligaciones y deberes, propio de las damas de la comedia, no lo ha podido aprender en el pueblo, ni en su casa, ni en la Iglesia, sino en el teatro. Es un discurso literario y artificial. El error de Isabel es jugar a ser una dama de comedia, inconsciente del peligro a que se está exponiendo. Hija, al fin y al cabo, del orgulloso Crespo, Isabel puede construirse inicialmente como una joven que se cree superior a la gente de su pueblo y capaz de participar en estos juegos cortesanos del amor y del azar. Crespo indica claramente, tanto al Capitán como a su propia hija, que ella no está ni habituada ni cualificada para este tipo de galanteo: «Isabel es hija mía, / y es labradora, señor, / que no dama» (pág. 100). Sin embargo, la actitud de Isabel cambia radicalmente después de la violación, lo cual ofrece la oportunidad de crearle un arco dramático.

El error de Isabel es desproporcionado al castigo que recibe, pero eso es típico de los errores trágicos. La tragedia depende precisamente de la asimetría entre el error cometido y las consecuencias sufridas. La verdadera tragedia surge del desequilibrio entre causa y efecto, delito y castigo, responsabilidad y sufrimiento. Y esto es tan verdad en el caso de Isabel como en el de su padre, Pedro Crespo. Después de la violación, Isabel pronuncia, a comienzos de la tercera jornada, primero un soliloquio, y luego uno de los monólogos (o relaciones, como las llamaban en el siglo XVII) más desgarradores de todo

el teatro clásico español. Fluctuando entre el miedo a su padre y la vergüenza de sí misma (¿se culpa ella inmerecidamente por su error?),¹⁸ Isabel duda sobre lo que debe hacer, dónde debe ir y pide la muerte. La labradora adquiere aquí una estatura trágica, además de exponer claramente, especialmente para un público moderno, la injusticia del estatus de la mujer, al menos tal como es presentada en el teatro: sin culpa es culpable; sin delinquir es condenada a prisión perpetua en un convento.

4. Opciones.

Un cierto sector de la crítica moderna sostiene que la transformación de Pedro Crespo en personaje mítico ocurre en la tercera jornada, cuando –al negarse a matar a la hija que ha sido causa de su deshonor, o a vengarse del Capitán por su propia mano, tal como exigen las leyes del honor teatral– actúa de acuerdo con una ley moral que parece trascender la del mero honor social. Crespo tenía dos opciones: permitir que la justicia militar se encargara de castigar al Capitán, que es lo que le aconseja don Lope de Figueroa; o preservar su honor matando al Capitán y a su hija en secreto: *A secreto agravio, secreta venganza* es el título de otro drama de honor de Calderón. Pero él opta por una tercera vía: actuar como alcalde y justicia de su pueblo y castigar al Capitán como castigaría a cualquier otro criminal. Es una decisión democrática, de acuerdo con las leyes de los antiguos concejos de la Castilla medieval, pero ilegal en la España imperial de Felipe II, donde en la práctica había al menos cuatro códigos penales: uno para la clase dirigente, otro para los eclesiásticos, otro para el ejército, y un cuarto para el pueblo. Pero además de la ilegalidad del acto, la decisión de Crespo acarrea consecuencias que son dolorosamente aparentes para sus dos hijos, lo cuales no comprenden por qué su padre actúa de esa manera. Como dice Juan:

Nadie entender solicita
tu fin, pues, sin honra ya,
prendes a quien te la da,
guardando a quien te la quita. (pág. 168)

¹⁸ Para comprender bien por qué Isabel teme, e incluso supone, que su padre le dará la muerte por haber sido violada («me darán muerte tus iras», pág. 146), hay que tener en cuenta que en la sociedad española medieval, como en muchas otras sociedades, las mujeres se consideraban propiedad del *páter familias*. Por tanto, en casos de violación sexual, la víctima no era solamente la hija, sino el padre, cuya propiedad había sido violada, o devaluada. Y el padre se sentía deshonrado y humillado por el mismo motivo, es decir, por haber sido incapaz de proteger su propiedad. La base de esta creencia se encuentra en el Antiguo Testamento: *Deuteronomio* 22, vv. 28-29.

Y cuando Crespo ordena a su propia hija: «Isabel, entra a firmar / esta querella que has dado / contra aquel que te ha injuriado», ella le responde asombrada:

¿Tú, que quisiste ocultar
nuestra ofensa, eres agora
quien más trata publicarla?
Pues no consigues vengarla,
consigue el callarla ahora. (pág. 168)

La decisión de Pedro de hacer firmar la querella a su hija supone sacrificar la opinión pública que tanto estima, su dignidad social, su orgullo de villano y cristiano viejo; significa no poder ir más con la cabeza alta, tener que enviar a su hija a un convento y a su hijo al ejército y continuar viviendo solo en un pueblo en que todos conocen y conocerán para siempre su deshonra, conservada ahora para la posteridad por escrito, legalizada, parte ya de la maquinaria burocrática del estado. A causa de esta decisión, Crespo se transforma en un personaje admirable y profundamente trágico: admirable, porque pocos héroes calderonianos son capaces de alcanzar las cotas de abnegación personal y sacrificio del indomable Crespo; trágico, porque el precio de su actuación de acuerdo con un concepto superior del honor, llamémoslo justicia natural o derechos humanos, ha sido a costa de un inmenso sacrificio personal. Domingo Ynduráin ha notado que este final tiene también mucho de irónico. A pesar de la acolada final que recibe de Felipe II («Vos, por alcalde perpetuo / de aquesta villa os quedad», pág. 176), la dignidad personal y social de Pedro Crespo, de la cual tan orgulloso se sentía, ha sido descuartizada por los estamentos medievales: «Un hijo ha ido a la milicia, la hija a la iglesia, y él queda como pechero ejemplar».¹⁹ Trágico o irónico, el final de Pedro Crespo es una expresión de la profundidad, la complejidad y la ambigüedad esencial de su carácter.

5. Autoconsciencia.

La manera más fácil de crear la ilusión de que un personaje posee autoconsciencia, es decir, capacidad para autoexaminarse, es a través de los soliloquios. Hamlet, por ejemplo, tiene siete. Pedro Crespo no tiene ninguno, aunque sí dice versos aparte. De los veinte apartes de Pedro Crespo, seis sirven para mostrar cómo trata de controlar sus

¹⁹ Domingo Ynduráin, «*El alcalde de Zalamea: Historia, Ideología, Literatura*», *Edad de Oro*, 5 (1986), pág. 311.

impulsos naturales, es decir, cómo su consciente trata de gobernar su subconsciente; cuatro nos dejan saber lo que piensa de otros personajes; tres nos informan de lo que verdaderamente siente hacia su hijo en el momento en que sabe que lo va a perder; y los otros seis declaran sus intenciones en un determinado momento. Solamente en uno de estos veinte apartes expresa Crespo dudas sobre su conducta. Es un momento clave del drama, pues sucede inmediatamente después de descubrir la deshonra de su hija y de ser elegido alcalde de Zalamea. En ese momento dice en un aparte:

¡Cuando vengarse imagina,
me hace dueño de mi honor
la vara de la justicia!
¿Cómo podré delinquir
yo, si en esta hora misma
me ponen a mí por juez
para que otros no delincan? (pág. 154)

Pero un aparte no es un soliloquio. Un soliloquio representa un acto de introspección que no es posible llevar a cabo en un corto aparte. Juan recita un soliloquio al final del Acto II e Isabel otro al comienzo del III, pero ninguno de los dos son actos de introspección como los de Hamlet. Calderón, que escribe magníficos soliloquios introspectivos –como el de Don Gutierre en *El médico de su honra*, o el del Tetrarca en *El mayor monstruo del mundo*–, se los niega al protagonista de *El alcalde de Zalamea*. Notemos que el último aparte de Crespo ocurre a mediados de la tercera jornada. Cuando parece que los necesitamos más que nunca, para entender su enigmática conducta en la escena con Felipe II, Calderón nos obliga a especular sobre sus motivaciones basándonos solamente en sus palabras y acciones.

Esta relativa ausencia de introspección, nos da libertad para construir a los personajes, no solamente en base a las palabras que dicen a otros, pues estas, condicionadas por el contexto, no siempre revelan lo que verdaderamente sienten o piensan, sino también por lo que hacen y por cómo reaccionan. Yo, como espectador, no puedo saber lo que piensa el personaje, pero lo puedo inferir por los movimientos, gestos y el tono de voz del actor que lo represente. Es lo que algunos filósofos de la mente denominan «conductismo lógico», según el cual las intenciones y motivaciones de un individuo no preceden a sus acciones, sino que se deducen de ellas.²⁰ Como dice Sam Harris,

²⁰ Véase Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (1949), Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

«Simplemente observando tu cara u oyendo el tono de tu voz, otras personas conocen en ocasiones tu estado de ánimo y motivaciones mejor que tú mismo».²¹

6. Dudas.

Una lectura de *Doubt. A History*, de Jennifer Michael Hetch,²² sugiere que uno de los elementos que verdaderamente distinguen a un ser humano, o a un personaje multidimensional, de un personaje tipo, es la duda.²³ Lo contrario de la duda es la certeza y eso es lo que define al personaje tipo, sea galán, dama, viejo o gracioso. La duda es la característica esencial de los dos mayores personajes literarios jamás creados: Hamlet y el don Quijote de la segunda parte. En un personaje teatral, la duda es la manera más efectiva de crear la ilusión, no solamente de que posee autoconsciencia, sino de que está dotado de un subconsciente que le hace actuar, sentir y pensar en formas que él o ella no se puede explicar, lo cual le ocasiona dudas. Como señala Sam Harris, la intención de hacer algo no se origina en nuestro consciente; más bien, aparece o emerge en nuestro consciente, de la misma manera que emerge cualquier pensamiento o impulso opuesto a nuestra intención.²⁴ La emergencia simultánea de dos impulsos contradictorios es lo que produce la duda. ¿Dudan los personajes de *El alcalde de Zalamea*? Isabel duda en su soliloquio, Crespo duda cuando es nombrado alcalde, el Capitán duda cuando lo llevan herido a Zalamea. Pero no es el tipo de duda existencial de Hamlet, o de Segismundo, o de don Quijote. La palabra duda aparece solamente seis veces en *El alcalde de Zalamea*, y cuatro de ellas ocurren en la frase «sin duda». Y, sin embargo, Crespo, Isabel y el Capitán, dudan, aunque no lo reconozcan ellos mismos. Estas dudas las encontramos en la disonancia entre acción e intención, entre palabras y obras, y sugieren la existencia de impulsos subconscientes que nos permiten llegar a la conclusión de que son personajes que, no solamente dudan, sino que no se conocen bien a sí mismos; personajes, finalmente, insondables para el espectador, plenos en su complejidad y en su humanidad; es decir, auténticos personajes teatrales.

²¹ Sam Harris, *Free Will*, New York, Free Press, 2012, pág. 7. Mi traducción.

²² New York, HarperCollins, 2003.

²³ Harold Bloom escribe que en Hamlet «hesitation and consciousness are synonyms». *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead, 1998, pág. 405.

²⁴ *Free Will*, pág. 8.

El montaje producido por la CNTC. Año 2015



Síntesis argumental



La acción comienza a las afueras de Zalamea, un pueblo de Badajoz. La soldadesca y los pícaros que los acompañan, Rebolledo y la Chispa, se quejan de las largas jornadas y entretienen el camino con bromas y canciones. A la vista del campamento del pueblo hacen un alto, pero no saben si podrán quedarse, aunque enseguida llegan el capitán Álvaro de Ataíde y su sargento, que les comunican que descansarán aquí unos días mientras esperan a que llegue el jefe de la expedición, don Lope de Figueroa, y con él el resto del ejército. El sargento aposenta a los soldados en las casas del pueblo, llevando al capitán a la de Pedro Crespo, el labrador más rico del lugar, para que disfrute de la belleza de su hija Isabel. Sin verla, el capitán la desprecia

por ser villana. Don Mendo y su criado Nuño aparecen en escena, paseando la calle de la casa de Crespo. Mendo es un hidalgo empobrecido que apenas tiene qué comer pero se empeña en guardar las apariencias; aunque está muy interesado por Isabel, parece que no quiere pedirla en matrimonio, para no unir su sangre noble a la de una villana, aunque el dinero de Crespo sería su salvación. Isabel no le hace ningún caso. El sargento informa a Pedro Crespo y a su hijo Juan de la obligación de acoger en su casa al capitán don Álvaro, cosa que Crespo acepta como súbdito leal que es. Cuando Juan sugiere a su padre que podría evitárselo comprando un título de nobleza, Crespo (orgullosa de su ascendencia y condición de villano) rechaza la

posibilidad, considerándola una hipocresía. Crespo, padre precavido, manda a su hija que mientras el militar esté en su casa se retire con su prima a un desván de la casa, para que él no pueda verla; Isabel, que ya lo había pensado, lo acepta con naturalidad y convencimiento.

Al llegar a casa de Crespo, el capitán y el sargento no encuentran a Isabel, sospechando que su padre la ha escondido, lo cual les estimula las ganas de verla. Rebolledo y la Chispa (que quieren tener la exclusiva del juego del boliche en el campamento) van también a casa de Crespo para pedírselo al capitán. Este se lo concede, no sin antes pedir al soldado ayuda en una estratagema para entrar donde supone que está escondida Isabel. Así, ambos fingen una discusión y el capitán persigue a Rebolledo que, como por azar, se introduce en la habitación donde están ocultas Isabel y su prima, y detrás de él, entra el capitán. Rebolledo pide a las mujeres que impidan su muerte, Isabel lo cree y así lo solicita de Álvaro de Ataíde, que queda impresionado por su belleza. Irrumpen en la estancia Pedro Crespo y Juan, que no cree las poco convincentes razones que les da el Capitán sobre su presencia allí, y se le enfrenta. Crespo impide que intervengan las espadas, y también la providencial entrada de don Lope de Figueroa. Este, furioso, pide explicaciones al capitán, que le cuenta una historia falsa haciendo culpable a Rebolledo, al que se le impone un severo castigo. Para librarse, el atemorizado soldado cuenta rápidamente la verdad. Don Lope, viendo la situación y queriendo

evitar males mayores, decide alojarse él mismo en casa de Crespo, sacando al Capitán de allí. Ambos, Pedro Crespo y don Lope, son contundentes, muy diferentes entre sí pero ambos muy seguros de sí mismos. Conversan, intercambiando opiniones sobre lo que acaba de pasar: el militar advierte al labrador de que, como villano, no puede tocar a un militar, pero Crespo le responde que si atentara contra su honor, no le quedaría más remedio que matarle. Sabe que su vida y su hacienda están subordinadas al rey y a sus representantes, pero «el honor es patrimonio del alma, y el alma sólo es de Dios».

Al día siguiente, don Álvaro desea rabiosamente volver a ver a Isabel, que no le hace caso. Aunque el sargento le hace ver los peligros que puede correr, el Capitán no atiende a razones, tramando una nueva estratagema. Mientras tanto llega la noche, y don Lope y Pedro Crespo salen al jardín a cenar y a tomar el fresco, pero Rebolledo y la Chispa no les dejan estar tranquilos, poniéndose a cantar y a armar escándalo, todo ello encargado por el capitán para llamar la atención de Isabel, cansada ya de la situación. Crespo y don Lope fingen que se van a la cama, pero hartos también del asunto, deciden armarse y salir cada uno por su lado a la calle para echar a los alborotadores. En la oscuridad no se conocen, y casi terminan hiriéndose el uno al otro, escarmentando de paso a Mendo y Nuño, que andaban por allí. Finalmente aparece el capitán, con la excusa de poner orden y detener a los vándalos; don Lope no le cree, y decide que las tropas salgan de la ciudad el día siguiente para evitar

más conflictos. A la mañana siguiente, pues, el capitán da la orden de marcha, aunque en realidad piensa volver por la noche y abordar a Isabel, aprovechando que don Lope ya se habrá marchado para entonces y con él Juan Crespo, que se ha unido al ejército del rey. Crespo y don Lope se despiden amistosamente, y también lo hace Juan de su padre, que le da unos últimos consejos. Pedro, Isabel e Inés, finalmente solos, se sientan al fresco de la anochecida a la puerta de casa, pero su tranquilidad se ve brusca y definitivamente interrumpida por los militares, que les acechaban en la oscuridad. El Capitán (ya sin ningún freno) rapta a Isabel y la viola, y sus secuaces secuestran a Pedro Crespo, dejándole atado en el monte. Juan Crespo pasa cerca y oye lamentos de un hombre y de una mujer, y, siguiendo los consejos de su padre, decide auxiliar primero a la mujer.

Al amanecer Isabel se lamenta de haber tenido que huir de su hermano para evitar que la mate, pues la ha descubierto en el monte junto al Capitán, conociendo inmediatamente su deshonor y la de la familia. Al escuchar la voz de su padre, aún atado, se acerca y le refiere su desgracia. Crespo hace que lo desate para volver a Zalamea y vengarse del Capitán, pensando que al haber sido herido por Juan probablemente se encuentre allí. El escribano le da la noticia de que el Concejo le ha nombrado alcalde, comunicándole que el Rey llegará a la villa ese mismo día y que en Zalamea hay un capitán herido. El labrador va al encuentro de Álvaro de Ataide, y a solas con él, le pide humildemente que se case con Isabel

para restaurar su honor, ofreciéndole toda su fortuna, pero también avisándole de que en caso contrario, hará caer sobre él el peso de la justicia. El Capitán lo rechaza con palabras humillantes, negando la autoridad y el valor humano de Crespo. El alcalde entonces lo apresa para instruir un proceso, probar su culpabilidad y ajusticiarlo. Crespo impide que Juan concluya su venganza matando a Isabel, y ordena que le arresten porque ha herido a su capitán, aunque en realidad está protegiendo su vida. Llega también don Lope que, sin saber que Crespo es el nuevo alcalde, viene a evitar que un villano ajusticie a uno de sus soldados. Descubrir que su amigo Crespo es el alcalde no le hace dar marcha atrás, y ordena que sus tercios se preparen para atacar Zalamea. Con la situación a punto de estallar, hace su entrada providencial Felipe II, la máxima autoridad, puesto que la Justicia que emana de Dios reposa en él. El Rey decide que la sentencia es justa aunque el preso ha de ser condenado por un tribunal militar, sin saber que ya es demasiado tarde: el capitán aparece ejecutado. Crespo justifica su decisión diciendo que si acertó en la sentencia aunque no tuviese autoridad para ejecutarla, se ha equivocado en lo menos y ha acertado en lo más. El Rey, ante los hechos consumados, acepta los argumentos de Crespo, no sin irritación, le perdona y le nombra además alcalde perpetuo de Zalamea. El ejército saldrá enseguida de la villa con el hijo del labrador entre sus filas. Crespo, finalmente, ha vengado su deshonor pero su vida y la de su familia han quedado destrozadas.

Los personajes

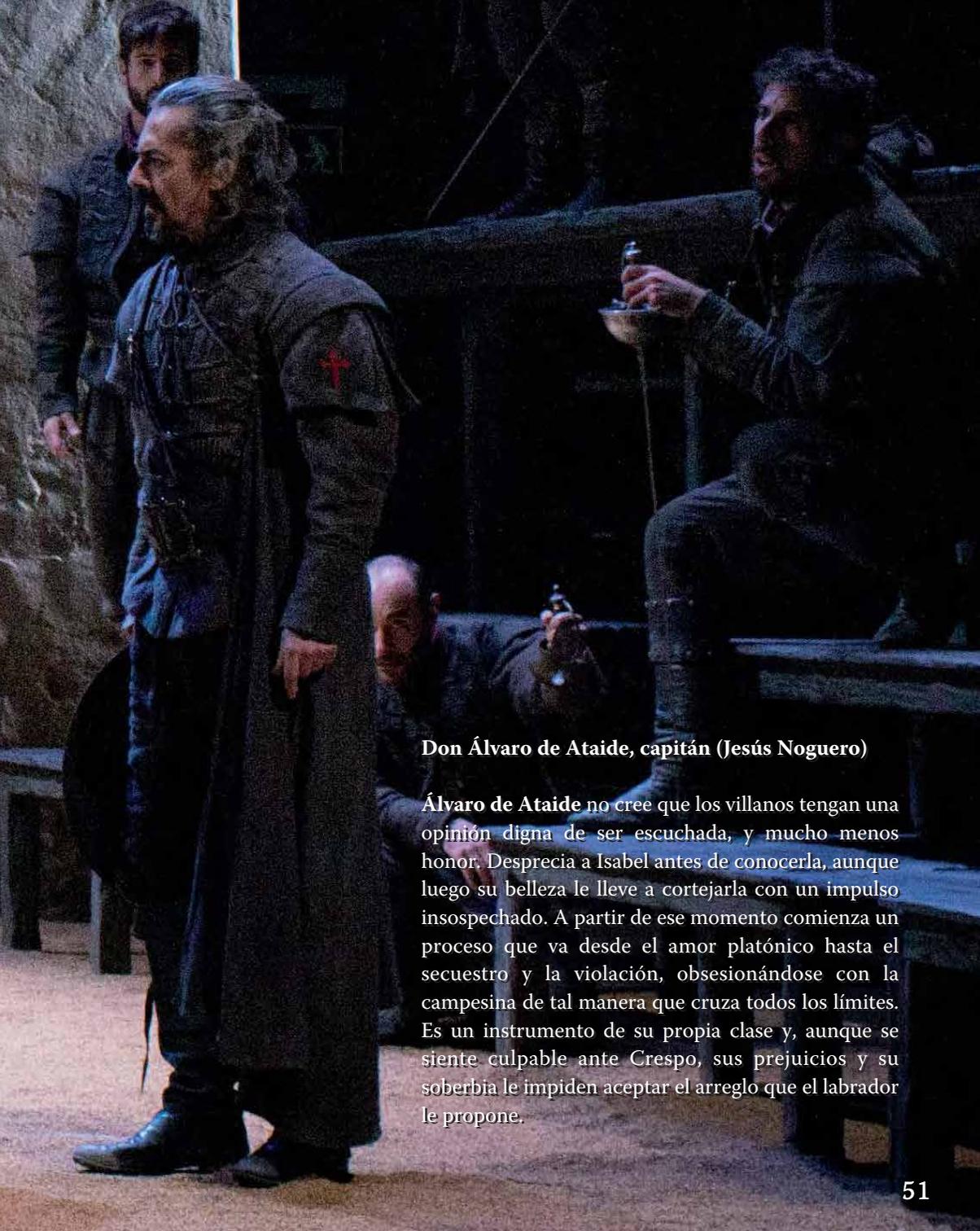


Los Soldados

Don Lope de Figueroa (Joaquín Notario)

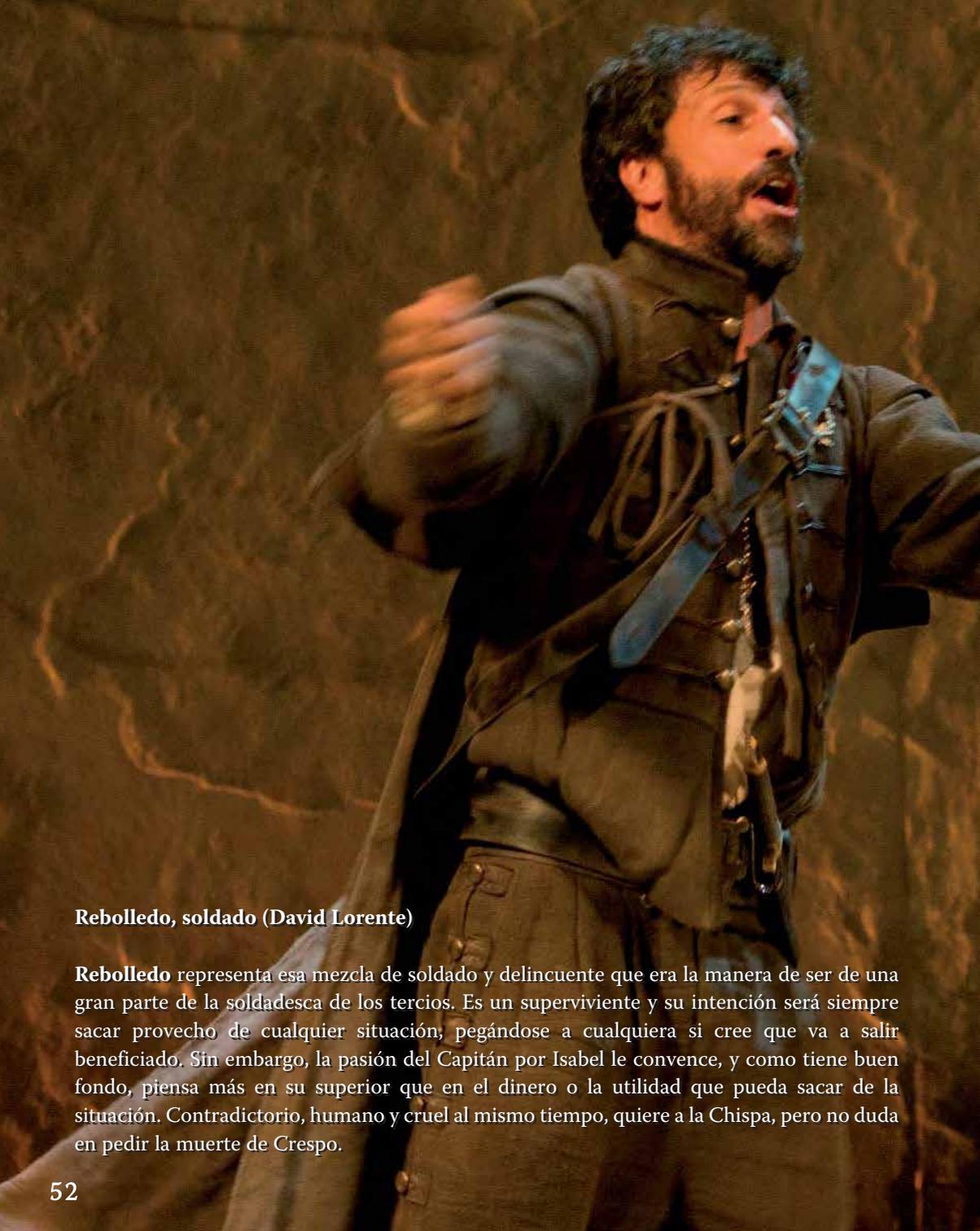
Don Lope de Figueroa fue un personaje histórico, un militar de alto rango que peleó en infinidad de batallas, permanentemente malhumorado por una herida en la pierna. Héroe de guerra y símbolo del poder español, don Lope se rige por el código de justicia militar, formulado con claridad: los soldados, hagan lo que hagan, no están sujetos a ninguna ley civil. Don Lope es, a su manera, un hombre íntegro y justo, como Pedro Crespo; los dos se enfrentan pero también se respetan, y acaban estableciendo una cierta amistad.





Don Álvaro de Ataide, capitán (Jesús Noguero)

Álvaro de Ataide no cree que los villanos tengan una opinión digna de ser escuchada, y mucho menos honor. Desprecia a Isabel antes de conocerla, aunque luego su belleza le lleve a cortejarla con un impulso insospechado. A partir de ese momento comienza un proceso que va desde el amor platónico hasta el secuestro y la violación, obsesionándose con la campesina de tal manera que cruza todos los límites. Es un instrumento de su propia clase y, aunque se siente culpable ante Crespo, sus prejuicios y su soberbia le impiden aceptar el arreglo que el labrador le propone.



Rebolledo, soldado (David Lorente)

Rebolledo representa esa mezcla de soldado y delincuente que era la manera de ser de una gran parte de la soldadesca de los tercios. Es un superviviente y su intención será siempre sacar provecho de cualquier situación; pegándose a cualquiera si cree que va a salir beneficiado. Sin embargo, la pasión del Capitán por Isabel le convence, y como tiene buen fondo, piensa más en su superior que en el dinero o la utilidad que pueda sacar de la situación. Contradictorio, humano y cruel al mismo tiempo, quiere a la Chispa, pero no duda en pedir la muerte de Crespo.



La Chispa, soldadera (Clara Sanchis)

La **Chispa**, junto a Rebolledo, funciona como uno de los contrapuntos cómicos al drama en *El alcalde*; no sabemos cuál es su historia, pero seguramente no será sencilla. Posiblemente le habrán pasado muchas cosas para que haya acabado siguiendo al ejército, enamorada de un soldado por quien ha dejado todo. La Chispa es una pícara, con el espíritu del Lazarillo o el Buscón, amiga de las apuestas y el trapicheo, como el del juego del boliche. Pero lo que más le preocupa es salvarse y salvar a Rebolledo de los posibles castigos y peligros. Le cuida constantemente, es hábil y le quiere.

Juan, hijo de Pedro Crespo (Rafa Castejón)

Juan es un joven de alma inquieta que tiene mucha necesidad de descubrir mundo y está en un sitio que no se lo permite. Zalamea se le queda pequeño, y cuando aparecen los soldados en el pueblo ve una puerta a esa vida que querría probar. Su referente es su padre, y sigue las normas morales que él representa sin pensar, rígidamente, pero no le gusta ser labrador y terrateniente. Sueña con seguir una vida que es todo lo contrario, la de los soldados, con un impulso romántico...





Pedro Crespo, labrador (Carmelo Gómez)

Pedro Crespo es el defensor de la honradez, de la sencillez, del honor entendido como el respeto a uno mismo. Sincero y consciente de quién es, se siente muy orgulloso de ello, aunque no deja de tener contradicciones. Esa forma de ser le hace ganarse el respeto de don Lope de Figuerola, tan distinto a él pero igualmente íntegro. Cariñoso como padre, permite a su hijo Juan seguir la carrera militar y ve a su hija Isabel como continuadora de sus propios valores y madre de sus nietos, hasta que sucede la tragedia.



Isabel, hija de Pedro Crespo (Nuria Gallardo)

Isabel no tiene madre y eso le hace ocupar una posición que no le correspondería de acuerdo a su edad. Aún es joven pero tiene la casa a su cargo desde niña, una situación que le ha proporcionado una madurez por encima de sus años. Es un personaje claro y directo, retirada en su casa, como corresponde. Solo el secuestro y la violación de Álvaro de Ataide nos permitirán conocer su verdadero carácter, viendo la reacción que tiene y las decisiones que toma.

Inés, prima de Isabel (Alba Enríquez)

Inés es un personaje que interviene muy poco de palabra, pero está mucho tiempo en escena. No es propiamente una criada, sino más bien acompañante y confidente de su prima Isabel. Está enamorada de su primo Juan, aunque en secreto, sin muchas posibilidades de expresar sus sentimientos.





Don Mendo, hidalgo gracioso (Francesco Carril)

Don Mendo, el hidalgo pobre, es un personaje visto por Calderón con esa misma visión humana que Cervantes tenía de los personajes marginales, una mirada no exenta de crítica. El dramaturgo le tiene una especial indulgencia y, aunque sería totalmente prescindible en la trama, le permite mostrar el reverso moral de los valores de los otros personajes. Su hidalguía es falsa; la ha conseguido con una cédula comprada al Estado, y eso hace que su carácter contraste aún más con el de Pedro Crespo.



Nuño, criado de don Mendo (Álvaro de Juan)

Nuño, el criado de don Mendo, es un buscavidas con algo de algo pícaro, que responde en gran medida a los cánones del criado en el teatro del Siglo de Oro. El ambiente que le rodea es de hambre y miseria, porque al ser el criado de un hidalgo pobre lo es aún más que su señor, a cuyo lado permanece únicamente porque es mejor estar con alguien que solo. No es mala persona, simplemente está muy necesitado.

Sargento (Óscar Zafra)

El **Sargento** es quien desencadena la acción. Cuando la trama comienza, antes de que ocurra lo que el público ve, ya conoce a Isabel, sabe cómo es y dónde vive. Se la ofrece al Capitán ensalzando su belleza, con lo que propicia el trágico desenlace, aunque al darse cuenta de lo que Álvaro de Ataide prepara, le pide que rectifique, consejo que su superior no acepta. Es a la vez subordinado y amigo del Capitán, con el que tiene una cierta confianza, y respeta y teme a don Lope. Representa al estamento militar en sus escalafones intermedios.





El Rey (Egoitz Sánchez)

Se trata de Felipe II, un hombre con un enorme poder, aceptado por todo el mundo como emanado de Dios. Imparte justicia entre sus súbditos, dejando la situación en Zalamea resuelta, al menos superficialmente...



Villano 1 / Soldado 1 / Escribano (Pedro Almagro)

Villano 2 / Soldado 2 (José Carlos Cuevas)

Pelotari / Villano / Soldado (Egoitz Sánchez y Alberto Ferrero)

Villano / Soldado (Jorge Vicedo y Karol Wisniewski)

El Escribano transmite al resto de los personajes y a los espectadores la nueva situación de Pedro Crespo como alcalde de Zalamea. Villanos y Soldados son personajes que están en escena formando parte de su grupo respectivo, cada uno de características muy diferentes, a las que los actores han sabido adaptarse.









Helena Pimenta y el elenco de *El alcalde de Zalamea*



Entrevista a Helena Pimenta,

directora de escena de *El alcalde de Zalamea*

Mar Zubieta.- Buenos días, Helena. Vuelves a llevar a escena un Calderón, en esta ocasión *El alcalde de Zalamea*, cuyo estreno además va a ser la reapertura del Teatro de la Comedia. ¿Qué te ha impulsado a acercarte a este texto en una ocasión tan especial?

Helena Pimenta.- Calderón me tiene enamorada, sorprendida. Conocerle mejor y comunicarlo al público supone seguir profundizando escénicamente en sus obras. Aunque la experiencia en el estudio y puesta en escena de textos clásicos te proporciona instrumentos para acercarte con más destreza a ellos, Calderón sigue atesorando para mí tantos misterios y tantas curiosidades por resolver, que sumergirme de nuevo en su universo es una motivación enorme. Luego, el reinaugar el Teatro de la Comedia implicaba la elección de un título especialmente significativo, y *El alcalde de Zalamea* es uno de los más hermosos que hay. Además es muy popular, *masivo* en palabras del autor de la versión. El teatro clásico, a pesar de que esté en verso, es un teatro popular, para públicos muy diversos, lo era en el siglo XVII y lo tiene que seguir siendo. Ahora es más complejo porque las circunstancias de las producciones y del encuentro con el público son otras, y porque la sociedad funciona de otra manera y se buscan otras cosas en el teatro, pero de ninguna manera querría renunciar a esta parte popular y humana de nuestro teatro.

En definitiva creo que es un título digno de la reapertura de la Comedia y viceversa.

En cuanto a los temas que habitan en la obra, siendo muchos e importantes se resumen en tres: honor, amor, justicia. En mi opinión todos confluyen en el concepto *dignidad como derecho humano*. Todo ser humano tiene derecho a su dignidad propia y a que los demás se la respeten. El abuso del otro, de su ser, de su espacio, en nombre del poder, de la fuerza o de extraños privilegios nos lo cuenta Calderón a su manera, una manera que parece simple y es muy compleja. Un estilo que consigue hacer universal y existencial una historia familiar y local. Y con los ojos de un hombre de su tiempo consigue hacernos reflexionar observando el nuestro. A través de los diálogos de sus personajes me llega, nos llega la necesidad de poseer convicciones morales, ideales que construyan un discurso que haga nuestra vida más vivible. Con ellas no deberíamos haber perdido la batalla por culpa del dinero, del capitalismo, del placer...

¿Lo inmediato?

Lo inmediato no debería habernos hecho perder la batalla de lo humano, por eso a mí a veces me reconforta tanto escuchar a este Crespo hablar de cómo se recoge el trigo, sabiendo que está expuesto a los ciclos naturales y que existe el peligro de que un diluvio lo pueda arrasarse... Cuando habla de la espontaneidad y de la libertad de la Naturaleza, cuando describe su sonido



en el ruido de las fuentes o el canto de los pájaros, a los que no podemos obligar a que canten, porque si no quieren ¡qué le vamos a hacer!... Y me duele tanto Isabel, el ver a esa mujer que representa a todas las mujeres y también al género humano en general, objeto del abuso por parte de otros, con la complicidad de leyes ancestrales, algo que desgraciadamente es muy frecuente aún hoy.

Calderón toma un asunto muy, muy interesante para el teatro, bajo una pequeña anécdota, y habla del abuso de los militares sobre la sociedad civil, algo que estaba en boca de todos y llevaba ocurriendo mucho tiempo...

Una sociedad que arrastraba mucho de medieval, o sea que estamos hablando de una sociedad donde el abuso de la fuerza era «lo natural»... Y ahí creo que, curiosamente, Calderón pone en esta familia la esperanza de un orden nuevo en el mundo, porque Crespo y su familia encarnan otros valores. Creo que es muy llamativo; es un nuevo orden que está vinculado a la Naturaleza, al esfuerzo, al respeto, al cariño, al amor, a los ciclos naturales con su violencia también, pero con una convivencia presidida por una sensación de amor y de respeto al ser humano. Y por supuesto con una dificultad extraordinaria: en la superestructura hay unas leyes que formalizan la destrucción de los más débiles, que son en este caso las mujeres. Hasta ese padre y ese

hermano tienen integrado que la pérdida del honor atenta contra la vida de la mujer inocente, de una manera especialísima... Pase lo que pase, sea un capricho o no, se puede ocupar una casa, pero al llevarse a una mujer y violarla cae sobre ella todo el peso de la culpa, y por supuesto mancilla a toda la familia. La culpable es ella y así se siente Isabel, que pide su propia muerte.

2.- ¿Y qué dirías que es lo que más te gusta de esta función?

Me gustan muchas cosas. Me gusta la carpintería de Calderón y me gusta la sensibilidad increíble que tiene hacia un tipo de gente diferente, hacia la gente de condición más humilde, dándoles unas palabras aparentemente coloquiales que cogen más y más grandeza conforme se va desenvolviendo la acción. Pero además me llama mucho la atención (puesto que al final es la historia de una violación) que desgraciadamente aún quedan ecos hoy día de este abuso, y que como muchas veces sucede aún, la primera persona que se siente culpable por eso es la propia víctima. Y me impresiona que la gran reivindicación de esta mujer no es matarles a todos, porque no puede. Su gran reivindicación es: «me vas a escuchar, y yo me quiero escuchar mi verdad. Yo no he provocado nada. Yo no soy culpable». Solo eso, es un acto de heroicidad por parte de ella. Dice: «Padre, ¿me vas a matar porque lo dicen nuestras leyes? Y yo quiero, porque yo

quiero salvar tu honor, padre». Ella es capaz de un gran acto de amor... Es tremendo. Y continúa: «Pero yo quiero que sepa todo el mundo que yo no he formado parte de esto. Yo acepto la regla que salva tu honor, padre, pero desde el momento en que soy capaz de formular lo que te estoy diciendo, tienes que entender que yo no soy responsable de esto». Y así está abriendo un camino racional que el padre encaja... Esa es una de las grandezas del texto, en una escena absolutamente brutal.

3.- ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido contar con este montaje? ¿Tiene relación con el presente que vivimos?

Pues tengo que decirte que me ha parecido una obra complicada de montar; no me lo imaginaba antes de meterme en ella. Es un mundo que a veces tiene escenas pequeñísimas que se cruzan con otras y con otras para desembocar en escenas muy grandes. Estamos ante una obra coral cuyo origen y destino es un personaje gigante, Pedro Crespo, acompañado de una serie de personajes maravillosamente caracterizados: Lope de Figueroa, Isabel, don Álvaro, Juan, pero no podríamos prescindir del hidalgo Mendo, Chispa, Rebolledo, Nuño e individuos y grupos perfectamente alojados en las tres jornadas. Hay algo aquí, quizás esa reiteración de los temas en distintas tramas, que me ha recordado a Shakespeare en *Sueño de una noche de verano* con otro registro, obviamente, o quizá más a *La tempestad*, que tiene un registro más amargo que el *Sueño*. Igual que en *El alcalde*, en

La tempestad (que habla del poder y lo muestra en distintas capas) está también la repetición. Todo ese afán de poder alcanza a los cómicos, pero también al hijo del rey, al hermano del rey... Todos quieren lo mismo. En *El alcalde* el tema central, la dignidad como sinónimo de honor, aplicado a distintas clases sociales y tratado de forma distinta, hace que cada escena no se acabe en sí misma, sino que sea completada por otra de otro estilo, unos versos más adelante. Eso es de una gran complejidad para el montaje... Y además aparece también la tentación (aparece, pero la desechas) de hacerla muy cotidiana. Como si con esa «normalización» la hicieras ver mejor por el espectador, y es que hay en *El alcalde* palabras que son más coloquiales que en otros textos de Calderón. No solo el uso del vocabulario de germanías en los soldados y en Chispa, sino también porque nos acercamos a la vida familiar de Pedro Crespo, lógicamente una familia que es sencilla en su expresividad. Sin embargo tenemos que aceptar que además hay grandísimos textos en Crespo, naturalmente, y dices: «A ver, yo lo acepto». Lo tengo que aceptar, ¿por qué no? Claro que sí. O el monólogo de la propia Isabel, tan complicado, de la misma manera. No es una obra costumbrista sino conceptual.

4.- En cuanto a la escenografía, tú tenías claro desde el principio una imagen básica, la del frontón y el juego de pelota. Pero he visto otro elemento escenográfico con muchísimo poder, que son las gradas.

¿Cuáles fueron los primeros pasos en tus acuerdos con el escenógrafo, Max Glaenzel? ¿Qué tipo de espacio habéis pretendido con el diseño y los materiales empleados? ¿Hay exteriores, interiores...?

Efectivamente, tú sabes que mi forma de trabajar incluye aportar en los primeros encuentros con el equipo creativo un enfoque concreto, un punto de partida, generalmente en forma de imagen. En este caso era la imagen de un pueblo y en el centro un frontón al lado de una iglesia. A Max le interesó mucho y comenzó a desarrollar la propuesta. Ha sido una relación muy fructífera y muy agradable. Siempre abriendo nuevas puertas, nuevas claves poéticas. Después de una profunda labor de investigación por parte de todos (incluyo a actores y técnicos), a través de la que la obra fue viajando por distintos lugares, a veces más metafóricos, a veces más realistas, otras veces alegóricos, nos centramos en la abstracción. Pronto vimos que la escenografía sería el espacio común de Zalamea, un espacio civil representado por ese frontón (que sería el elemento herido y roto por la agresión de los militares) y unas gradas muy sencillas de madera, que fueron cobrando mucha importancia y han sido determinantes en el montaje: los actores suben y bajan por ellas, entran y salen, generando así los distintos espacios donde transcurre la acción. La pared del frontón y las gradas crean precisamente un espacio abierto, vacío, que puede dar lugar a todo. Los otros dos elementos presentes en la escenografía han sido el suelo, de una tierra fácilmente transitable por los actores, y

las picas, las lanzas que llevan los militares y que sirven para marcar la presencia de los soldados en el espacio con toda la agresividad que eso conlleva. Con las picas hemos trabajado mucho en los ensayos, y han sufrido un gran proceso de transformación en cuanto a su número, que hubo que reducir, y a la manera de utilizarlas. Y todos, como ves, elementos sencillos pero profundamente matéricos: la pared, la madera, la arena... Esquemáticos pero con una profunda significación, que está en confrontación en toda la obra. Un contraste que está presente en la propia aridez de la escenografía que a la vez es muy cálida, con toda esa madera. Porque el montaje parte de una idea coral, pero al final Crespo es Crespo, y Lope de Figueroa es Lope de Figueroa y la mujer, que es la protagonista, tampoco es ningún tópico. Es un papel muy difícil, que no te lo puede hacer una niña, sino una actriz de peso, una mujer hecha y derecha...

5.- El vestuario es de Pedro Moreno. ¿Cuáles son sus líneas generales? ¿Es realista, atemporal, poético, histórico...?

Desde las primeras conversaciones con Pedro coincidimos en que el vestuario tuviera un lenguaje plástico que no estuviera necesariamente pegado a la historia, sino que tuviera más bien una esencia poética. Esa fue la primera clave de nuestro trabajo. La segunda consistió en enmarcar la acción con el vestuario, ya que en *El alcalde* hay dos mundos muy distintos, los militares de un lado y de otro los labriegos, la gente que vive en Zalamea. El vestuario, como siempre con

Pedro Moreno, marca esas diferencias con coordenadas muy básicas. Esto era importante porque hay muchos actores que doblan personajes, y a veces pertenecen a un mundo y otras a otro, así que no podían tener una caracterización excluyente.

6.- ¿Qué nos puedes contar sobre el trabajo por lo que respecta a la música y al espacio sonoro?

Como sabes, la selección y adaptación musical es de Ignacio García; ya hemos trabajado juntos muchas veces. Nacho es una fuente inagotable de propuestas, de investigación y de trabajo, y contar una obra junto a él es una aventura apasionante. Para empezar, la idea que teníamos era la convivencia permanente de dos mundos, el mundo temporal de la música barroca, que establece el contexto literario y estético de la narración, y el espacial, el de la música popular, contextualizado por el pueblo de Zalamea y sus gentes. Queríamos marcar en cierto modo el Sur, porque de hecho España es Sur con respecto a Europa, incorporando para eso ritmos que abarcarían desde Portugal hasta Cerdeña. Y nos ha parecido que era necesario pasar por la voz humana, que en la música es difícil de articular porque es como un impulso que sale de la tierra... Empleamos canciones populares de distintas procedencias, empezando por la jácara y siguiendo por folías, muy basadas en la voz, intentando conseguir de esa manera lo que buscábamos, que fuera un poco la voz de la tierra, como sucede con la mayoría de esa música. Tenemos a Rita Barber cantando en directo, con aires que a veces están cerca del fado y otras veces del

flamenco; es una mezcla muy interesante y muy especial. Hemos empleado pocos instrumentos: tenemos una vihuela, que toca Juan Carlos de Mulder o Daniel Minguillón y percusión a cargo de Blanca Aguado, y también algo de música grabada, un corneto y música de los hermanos Mancuso, que Ignacio fue a grabar con ellos en el pueblo donde viven.

Buscábamos un juego entre lo real y el artificio, siempre con un matiz muy artesanal, muy elaborado, con una gran labor de síntesis que tenía que equilibrar el mundo violento de los militares que llegan, la agresión y el rapto, con el mundo terrenal y estable de la gente del pueblo. Siempre hemos buscado el asociar una música dulce que se confrontara con la mayor violencia que pudiera ocurrir en la obra, como la violación. Es como una esperanza, una respuesta en clave musical a una serie de males a los que se opone precisamente la música. No hemos visto en la música un número musical completo, sino trozos de algo, trozos de vida.

Y en el momento más amargo, cuando vuelve el padre del bosque con la hija, planteamos una fiesta de forma esquemática al lado de Isabel y Crespo lo cual crea un contraste importante. Luz y sombra, fiereza y dulzura... el mundo de los opuestos.

7.- Con respecto al diseño de iluminación, de Juan Gómez Cornejo, ¿qué ideas principales habéis barajado?

Juan se incorporó muy pronto al equipo de creativos por lo que su lenguaje está perfectamente en diálogo con el resto. Luego, en el

día a día él se las arregla para no perderse nada y para luchar por un discurso común. Me gusta trabajar así con todos los creativos. Es un placer y creo en ello. El espacio planteado es minimalista, solo el frontón y las gradas encuadradas con la chácena del Teatro de la Comedia. Yo creo que el contraste enorme lo juega Juan con la luz, dejando limpia la arquitectura y sugiriendo los espacios. Hablamos de no utilizar elementos excesivamente concretos o realistas, porque la dificultad que teníamos en este montaje es crear atmósferas, con escenas que se van sucediendo muy distintas entre sí. De repente hay una muy popular y festiva que además queremos hacerla así, sin inventarnos nada, al lado de otra intimista, trágica o dulce, y claro, necesitas que los espacios sean un continuo, todo el tiempo tienes que tener la sensación de continuo que está en la propia obra. La luz ayuda a crearlo y además resalta y pone en primer término aquello que cada escena necesita.

8.- ¿Qué nos podrías decir de la versión y del trabajo con Álvaro Tato?

Como hago siempre, yo había estudiado mucho la obra, no paraba de estudiar y leer lo que otros habían escrito en artículos y ediciones críticas, como las de Ruano de la Haza y Díez Borque, porque me sirve

muchísimo. A mi lado estaba Tato, con el que tengo una estupenda relación y que tiene una forma de trabajar llena de cuidado y minuciosidad, de forma que la colaboración ha sido magnífica. Creo que *El alcalde de Zalamea* es una grandísima obra porque Calderón sabe la importancia de elegir bien, y elige muy bien la pequeña narración que quiere contar, con su inspiración histórica y social, con un lenguaje lleno de grandes referencias. Con ese mismo respeto hemos tratado nosotros el texto; toda nuestra lucha ha sido respetarlo sin solemnizarlo, sino ensanchándolo y dejándolo respirar. Y darle su valor real, trabajándolo y abriéndolo para que tenga esa gran dimensión que reposa en su interior. Si dices «Porque querer sin el alma / una hermosura ofendida / es querer una belleza / hermosa, pero no viva»¹... ¿Tú sabes las connotaciones que hay ahí? ¿O «Al Rey, la hacienda y la vida / se ha de dar; pero el honor / es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios»? Un texto aparentemente tan sencillo hay que cargarlo de análisis para que las palabras se ensanchen, para que el texto deje pasar toda su dimensión... Bueno, no sé qué te parecerá a ti, pero a mí tal como lo dice Carmelo, con esa dignidad apabullante... Está lleno de riqueza, y me encanta.

¹ Las citas están tomadas de la edición crítica de José M.^a Ruano de la Haza, Barcelona, Espasa-Austral, 14ª edición, 2012.

9.- Es verdad, nos llenamos de respeto por el personaje al escucharlo. Al hilo de lo que comentas, dínos, Helena, ¿qué has pretendido de los actores del montaje?

Además de todo esto que estamos hablando, claro, cuando piensas una obra desde el hoy no puedes evitar ser lo que eres y tener tu experiencia vital... Me ocurre a mí pero también les ocurre a los actores. Ellos tienen su experiencia vital y te van dando claves, y la verdad es que su trabajo ha sido muy activo, pero que muy activo. Desde los talleres que hicimos previamente, dado que íbamos a estrenar más tarde de lo habitual, todo el mundo ha tenido mucha conciencia, no solo desde el punto de vista técnico, es decir desde la técnica del verso o las referencias literarias e históricas, sino que se han volcado e implicado a fondo... Yo a veces ya no sabría decirte de dónde ha venido alguno de los matices, y acerca de la obra tengo la opinión de que es el resultado de lo que hemos vivido juntos y lo defendería a muerte. Un resultado que está en las grandes y en las pequeñas palabras. Ha sido muy importante la labor de Nuria Castejón en nuestra investigación sobre el trabajo corporal y coreográfico, así como la de Vicente Fuentes, contribuyendo de forma muy especial a la concreción de las palabras y de su sentido.

10.- Háblanos de los personajes, Helena, por favor. Dínos un par de rasgos con los que caracterizarías a cada uno... Por ejemplo, en Crespo, ¿cuáles serían?

La asertividad frente a un mundo que no lo es. Es palabra de nuevo cuño pero nos

lo explica muy bien. Y un sentido de lo humano muy especial, de la justicia y de la injusticia, del amor, una inteligencia natural. En el caso de Isabel, también está marcada por ese sentido de la dignidad porque toda la familia lo está; al final si un padre está convencido de que hay que tener valores, lo va a transmitir. Cuidado, que a veces hay una cierta rigidez al lado de esos valores, que es la lección que puede aprender Crespo. Pero tanto de Isabel como de Juan destaca ese sentido de los principios, tan arraigado que Isabel es capaz de morir por ellos. Pero cuando uno ha sembrado eso, también recoge libertad, sobre todo las generaciones más jóvenes, puesto que quizá el padre no haya tenido la misma libertad que sus hijos... De hecho es la batalla que su hija le enseña y que hace vencer a Isabel. Eso no quiere decir que la familia no se ponga en peligro socialmente, al contrario, con lo que hacen quedan aislados del circuito social, desgraciadamente.

Juan es impulsivo, rebelde, pero tradicional a tope. Le salva el que las convicciones y el sentido del honor del padre sean tan arraigados y además sean convicciones de una gran humanidad, no convicciones interesadas.

Y luego está el Capitán, lleno también de impulso y de conciencia errónea de clase, que es por supuesto clasista de una manera apabullante, da escalofríos... Por él viene la destrucción. Está educado para lo que hace, y por eso es un héroe trágico en ese sentido. **No puede hacer otra cosa. Es como un león que da un zarpazo, un toro que embiste...**

Sí. Él está educado para eso. Está preparado solo para eso y no es capaz de moverse de

ahí, el lugar en el ejército donde su clase social le ha permitido llegar. López de Figueroa ha sido un hombre mucho más exitoso, tiene otra edad, ha pasado muchas etapas y quizá se puede permitir tener otros valores. Es un poco la discusión sobre lo condicionados que estamos por lo que está depositado en nuestro ADN o por la educación que recibimos. Yo opto más por el ejercicio de la voluntad. Creo que de todas formas tenemos el campo restringido, pero elegimos, y de hecho estoy segura de que Crespo hace una elección, que es romper con la opinión, uno de los principios fundamentales de su casta... Lo hace poniéndose de parte de su hija y elaborando un proceso jurídico que dura todo el tercer acto, que él elabora para poder encontrar armas que combatan esa rigidez del orden militar. Es maravilloso ver a ese hombre, que es un hombre de campo y de acción, pasar al mundo de la letra y de la elaboración. Otro discurso, pero él sabe lo que está eligiendo en cada momento y cuánto va a perder. Lo sabe muy bien, y son opciones personales, mientras que el Capitán está condenado a hacer lo que hace. Yo creo que él lo elige y duele, pero él se sacrifica por sus hijos. Es una opción de generosidad.

Mendo también me ha atraído mucho. En principio lo empezamos a trabajar de una forma muy parodiada, y parecía pertenecer a una trama muy secundaria, pero sin embargo es en este personaje donde está lo más ácido. Si lo haces excesivamente payaso, el espectador se identifica con él y con su criado Nuño, se divierte y le encanta, pero nosotros queríamos hablar del dolor de algo

que se está resquebrajando. Portador de un sentido del honor que ya es tan caduco como el propio Mendo, Calderón nos lo coloca ahí para que no se nos olvide, para que veamos un hombre que se inventa una realidad que no existe, y se baja del burro en cuanto le conviene, por si acaso. Se inventa unos celos, vuelve a parecer que se interesa por Isabel... Creemos que con este personaje Calderón no deja de contar lo que es ese esquema social, ese orden antiguo que por desgracia en nuestro país ha seguido demasiados años.

11.- La pareja Rebolledo-Chispa ha sido para mí una revelación. Ver ese Rebolledo tan gracioso, tan pícaro, que al mismo tiempo pide la muerte de Crespo... Es ahí donde ves en lo que se han convertido esos Tercios Viejos de Flandes, mirando gente enseñada a matar, violar, robar... ¿Qué espacio tienen en la vida normal? Ninguno. ¿Qué saben hacer? Lo que vemos.

Exacto, son supervivientes. La moralidad en la que se desenvuelven es cero. Y por eso es tan alucinante esa jácara metida dentro de la trama, del propio argumento..., porque es un número musical. La obra ya ha empezado, y estos señores están metidos en cosas muy serias, no solo son cómicos. A mí no me interesa únicamente entretener al público. Me interesa que vea cómo se reivindicán estos personajes en su honradez, y que sin embargo la mentira está instalada de principio a fin.

El Capitán está prisionero de ese sentido del honor caduco que es falso, y que le impide apreciar realmente el mundo y las personas con las que está interactuando,

cosa que sin embargo sí es capaz de hacer don Lope, como contrapunto. Figueroa sí es capaz de apreciar la inteligencia, la sabiduría, el amor, le experiencia y la dignidad, todo eso. El Capitán no, y él mismo se mete en su propia trampa, como vemos en la rigidez brutal con la que describe su «enamoramamiento», paradójicamente no como una emoción bella, sino desde luego como fuego y pasión, pero también como ira, rabia, furor, demencia... Todo lo que le viene es negativo. Tiene una angustia enorme, y no entiende lo que le pasa. Esta negatividad le posee y le hace perder todo. Destruye en nombre de un sistema al que él no es capaz de oponer inteligencia, racionalidad, nada... Con Jesús hemos trabajado también sobre la idea del narcisismo, como perteneciente a una clase social enamorada de sí misma, con muy poca sensibilidad hacia lo de alrededor y sentimientos y emociones muy poco elaboradas. Lo primero que siente es deseo ante algo prohibido, y luego no se quiere dejar penetrar de argumentos que él siente como humillantes. Así hemos trabajado, dando pasos desde lo positivo a lo negativo, hasta que en un momento dado lo negativo lo invade todo. Su amor nace de la oposición que tiene, y en realidad ya desde el comienzo no es amor, es pura destrucción. Está acostumbrado a poseer, desde el espacio de los otros hasta las propias personas, y lo hace por la fuerza, porque tiene las armas. Estamos hablando de una sociedad articulada en torno a la muerte y al desamor, y bueno, a mí eso me ha importado mucho que se viera con claridad.

12.- Finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?

Al espectador, tanto al adulto como al más joven, se le ofrece el ver cómo algo muy grande puede construirse con pequeños éxitos. Las pequeñas cosas que vamos consiguiendo son siempre para otros, y esa perspectiva de futuro, de que el mundo no se acaba con nosotros sino que lo mejor está más allá, para nuestros hijos o para los hijos de los demás, esa es la perspectiva que querría hacerles llegar a los espectadores. Desde luego es la humanidad la que tiene que ir evolucionando y haciéndose mejor, pero me parece que la esperanza es lo más positivo que podemos ofrecer a los jóvenes que son, a fin de cuentas, los que tienen que continuar nuestra tarea.

El montaje me parece optimista porque en él podemos ver cómo el trabajo de todos es una simiente que sembramos y hacemos crecer conscientemente, aunque tengamos en contra vientos que la intenten destrozarse. Cada año tenemos que intentarlo, en un ejercicio de voluntad, de disciplina, de amor y de unión con la Naturaleza. No es algo idílico, sino unos resultados que se consiguen a través de mucho esfuerzo y de mucho dolor a veces, y que frecuentemente están unidos a contradicciones. Al menos para mí ha sido así, y en el espectáculo he intentado contestar a preguntas difíciles de aguantar emocionalmente, que a veces han estado a punto de romperme, pero entonces he pensado en lo que consigue Isabel, en su voz, en hacerse oír, y he tenido esperanza.

Se crece muy despacio, se avanza muy despacio: la rapidez es mentira, y la friolidad y la apariencia, también, y las conquistas muy pequeñas, y aquí me reconozco mujer y heredera de Isabel, peleando siempre entre lo anterior y las mejoras que queremos transmitir a la siguiente generación. Siempre luchando, siempre peleando en compañía de los hombres que lo hacen con nosotras, dando valor a las pequeñas cosas que conseguimos... Por eso miro a Isabel y a Pedro Crespo a su lado, defendiendo la dignidad

personal, la dignidad de cualquier ser humano. La dignidad que pasa por libertad, por información y por formación, tanto de pensamiento como afectiva. Eso es ser un ciudadano. Construir así, con todos nuestros aciertos y nuestros errores y nuestras locuras también, conseguirá una sociedad fuerte, valiente, mejor. Si no, estará enferma. Transmitir aquello que pensamos que nos hace ser mejores, que nos ha servido para avanzar, es el único camino, y ese es el que querría mostrar a la gente joven a través de este montaje. **M. Z.**



Entrevista a Álvaro Tato,

autor de la versión de *El alcalde de Zalamea*

Mar Zubieta.- Buenos días, Álvaro. Nuestra conversación tiene como objeto tu trabajo como autor de la versión de *El alcalde de Zalamea* para el montaje de Helena Pimenta, con producción de la CNTC. Dinos, por favor, tenías con Helena una relación previa, ¿verdad? ¿Habíais trabajado antes juntos?

Alvaro Tato.- Sí, nuestra relación viene de lejos, porque comenzó como la relación entre una maestra y un alumno. Helena fue mi profesora en la RESAD en Dirección, y de esos años recuerdo de ella que fue una de las personas que marcó mi vida, porque encontrarte con Helena en el aula como directora es una suerte. Ella aplica con los alumnos esa mirada proactiva, creativa, esa pasión que tiene... Me marcó mucho. Además es una persona que apuesta por la gente que piensa que vale y eso es importante: no solo enseñar y transmitir pasión, sino además dar oportunidades. La verdad es que me siento un privilegiado y me veo a mí mismo como un discípulo de Helena, así te lo digo.

2.- Álvaro, tú eres hombre de teatro, actor, escritor... Con una larga trayectoria de trabajo desde la compañía Ron La-lá, muy exitosa, por cierto. Y también eres filólogo. Cuéntanos cómo contactó Helena contigo para proponerte colaborar en el proyecto de *El alcalde*, y cómo fueron vuestras

aproximaciones iniciales a un texto tan importante de Calderón.

Todo empieza con una llamada telefónica. Helena te llama y es como un terremoto. Un día nos llamó a Ron La-lá y me dijo, «Tato, quiero que hagáis un *Quijote*» y claro, lo hicimos. En este caso, me llamó y me dijo «Tato, quiero que hagamos juntos la versión de *El alcalde de Zalamea*» y ya lo ves, aquí estamos. No te voy a engañar, después de esa llamada vienen unos días de pánico, porque da vértigo, pero cuando dejas que fluyan los nervios ese vértigo pasa a ser ilusión absoluta porque sabes que por delante te espera un trabajo apasionante. Para mí es un placer trabajar mano a mano con Helena, además casi nunca tenemos la ocasión de trabajar con nuestros maestros y aprender desde la práctica profesional. Trabajar con Helena es una aventura, ella es una ametralladora de ideas y esta versión es de los dos, como me figuro que debe ser cualquier versión de un texto que Helena pone en escena. Creo que en este caso mi trabajo ha sido, digamos, de facilitador del verso con la intención última de que seamos capaces de entender hoy el verso de Calderón. Han pasado cuatro siglos y, evidentemente, el óxido semántico está por todos los lados. Hay un montón de expresiones y de palabras que ahora significan otra cosa o que ya no significan nada y hay que tomar decisiones al respecto. En el trabajo de la versión no solamente hay que tomar



decisiones dramáticas en relación a la acción, a los personajes, sino también decisiones filológicas.

3.- Parece muy interesante para dirección de escena disponer de esa herramienta «filológica», vamos a llamarla, ¿no?

Creo que sí es interesante, y no solo por este trabajo de facilitar el verso y acercar los significados de las palabras, sino porque estamos hablando de una obra en la que el verso fluye como agua. *El alcalde de Zalamea* es la obra más popular de Calderón, una de las más populares del teatro clásico y llega al espectador a dentelladas. Hay pasión, violencia, peleas, duelos, todo ocurre yuxtapuesto y hay que encontrar la manera fácil de contar eso.

El alcalde es un drama de personajes y conflictos, y nuestra intención, además de acercar el significado de las palabras, ha sido fundamentalmente mantener hermoso el verso, a la vez sencillo y directo. Hemos entendido la fidelidad a Calderón intentando establecer un diálogo con el texto y no planteándolo como algo rígido. En este sentido en todo momento trabajamos la versión desde el amor.

4.- ¿Qué coordenadas establecisteis entre Helena y tú? ¿Cuál fue vuestro punto de partida?

Empezamos a partir de la necesidad de ordenar el material. Esta obra tiene mucho

romance, hay mucha acción, todo se mezcla y apareció en primer momento la necesidad de ordenar. El texto está repleto de sucesos y necesitamos poner un poco de orden ahí, así que empezamos por preguntarnos: «¿Qué pasa exactamente?, ¿cuáles son los hechos?, ¿qué parte del ejército es la que está en Zalamea?». Y también: «¿Quiénes son los que están esperando en Portugal?, y ¿dónde está el rey cuando empieza la acción?». Ya ves, un montón de preguntas que directamente Calderón no se plantea y que nosotros sí necesitábamos plantearnos para la puesta en escena que tenía Helena ya en la cabeza. Porque, igual que en el texto la acción va saltando de una cosa a otra, Helena quería llevar esos saltos a escena para poner en pie un montaje que tuviera la velocidad de los autos sacramentales. Durante el trabajo le decía a Helena, «Estás haciendo *El alcalde de Zalamea*, ¡pero el auto sacramental!», que en un punto, claro, es una exageración, pero ya verás que luego no lo es tanto. En este trabajo Helena abre un plano simbólico que me parece que tiene mucho que ver con su trabajo anterior con Shakespeare y con cómo este autor emplea el símbolo. Ella tiene la facilidad de saltarse a la torera esa extraña ley implícita en el teatro clásico que dice que las puestas en escena deben ser realistas. En este montaje no hay miedo de saltar de una escena a otra, de una acción a otra; y todo eso está trabajado desde la versión, verso a verso, te diría...

Ya en la primera reunión para *El alcalde de Zalamea* empezamos a hablar de los temas. Clarificamos los temas de la obra. Y dices: «Vale, esta obra trata de amor, amor padre-hija, vale, también trata del amor platónico». Pero es un deseo transformado en amor platónico que se transforma luego en odio, en la violación de una mujer, de un espacio, de un lugar y de un orden social. Habla también de honra. Ruano decía en alguno de sus textos que hay pocas obras de Calderón en las que el sentido de honra sea tan claramente identificable con lo que ahora entendemos como dignidad humana, así que esta obra, al hablar de dignidad humana habla de justicia también, de un tipo que quiere ser justo en un mundo que no lo es. Todo esto en hora y media, *guauuu*, tienes que salir del teatro con el alma cambiada.

Y así fuimos avanzando, y pensamos que íbamos a ser sintéticos, contemporáneos, y que si una idea se repetía cuatro veces, íbamos a dejarla en dos y si podemos en una, para que los conceptos lleguen pero que al público no le dé tiempo para acomodarse, porque lo siguiente que va a pasar es una pelea o una discusión. Así conseguimos la sorpresa continua, un ritmo casi te diría de *thriller*, algo que ahora mismo, con la cultura televisiva que hay, todo el mundo va a entender. Hemos potenciado el ritmo a base de recortar, no recortar lo importante, evidentemente, pero sí evitando reiteraciones, que hay bastantes. Me parece que cuando te metes en la obra te das cuenta de que es una obra de escritura rápida, y es fascinante. Y pienso también que la gran

diferencia entre *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* es que, si *La vida es sueño* habla a la persona, al individuo, *El alcalde de Zalamea* nos habla a nosotros como sociedad. Es un discurso para decir a voces en una plaza, por eso hay tanto romance, por eso tiene esa sencillez y es tan poco conceptual. Son acciones que hablan de un «nosotros», es una obra sobre la conciencia, nos habla de la conciencia.

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

Hemos trabajado con varias, no podría decirte que con una más que con otra, aunque hemos consultado con especial atención la de Ruano de la Haza y también la de Díez Borque. La verdad es que he disfrutado trabajando con la edición de Ruano de la Haza porque tiene una frescura que le viene de la Filología anglosajona que, quizás en algunas cosas puede ser superficial pero en otras, para mí, llega mejor a las esencias. Digamos que en un nivel arqueológico la versión de referencia sería la de Díez Borque, pero en un nivel operativo Ruano de la Haza me da un montón de ideas; sus notas son un filón que me lanza hacia muchas posibilidades y eso en el trabajo está muy bien.

También ha sido muy útil trabajar con otras obras de Calderón. He leído muchos textos suyos para empaparme de su forma de construir el verso, de forma que cuando hubiera que hacer un salto, un corte, un pequeño cambio en una palabra o en un verso, tener referencias, intentando que no haya ningún verso que Calderón no hubiera utilizado en otro contexto, con la idea de

que todo en esta versión sea calderoniano. Una labor que en algunas ocasiones es desesperante porque cambiar un verso necesita mucho tiempo de pensar y darle vueltas. Ha habido momentos que debíamos cortar una acción o resumir un monólogo, porque tienes que hacerlo buscando un tempo, un ritmo que es la esencia de la puesta en escena. Por ejemplo, el gran monólogo de la violada que es casi un tópico literario desde las *Heroidas* de Ovidio. Ese monólogo tiene que estar pero en la versión original dura ocho minutos y claro, descabala todo el resto de la puesta en escena y creo que si te decides a dialogar con Calderón, se puede comprimir. Si buscas exactamente la esencia puedes comprimirlo sin perder todo el arte que lleva.

Verás, te doy un ejemplo para resumir un poco lo que ha sido el trabajo de facilitar el sentido del verso. Una palabra que me ha vuelto loco durante un mes y medio ha sido «tema». Cuando entra el personaje del Capitán dice: «Este fuego, esta pasión, / no es amor solo, que es tema,» ese «tema» en el sentido original tiene que ver con la idea de rabia, de ira, de furor. «Tema» en la época significa locura, disparate, delirio y eso es imposible que lo entienda el público hoy. Ese es el tipo de barreras que hay que derribar desde la versión y tienes que ser honesto, porque sabes que si pones *tema* nadie lo va entender con el sentido que tenía en el texto original. Así que ahí estuve dando vueltas y vueltas hasta casi entregar la versión y la idea me apareció de repente, cuando me estaba duchando.

¿Y cómo lo resolviste?

Este fuego, esta pasión, no es solo amor, que es demencia... «¡Demencia, claro!», pensé. Entonces fui a buscar si Calderón había utilizado esa palabra en otros textos y efectivamente sí, la había utilizado, con lo cual podíamos usar «demencia» siguiendo este criterio de que la versión sea totalmente calderoniana, teniendo en cuenta que es una palabra que todo el mundo entiende y sería el equivalente al sentido original de «tema»...

6.- El trabajo con la métrica también habrá sido un reto.

Sí, y ahí te reconozco que además ha sido un placer. Para mí, la métrica es música. Yo entiendo el verso castellano como música y el punto en el que se encuentran la música y el teatro es el verso. En el trabajo con Ron La-lá trabajamos también desde el ritmo, desde el verso; mi carrera ha estado siempre marcada por la poesía, y la métrica me parece una forma de hablar bella, sintética, musical. Contrariamente a ese pensamiento de que el verso clásico aleja al espectador, yo creo que es todo lo contrario y eso es lo que hemos intentado demostrar sistemáticamente en Ron La-lá, que el verso acerca al público, que el verso dicho bien y escrito de forma que se entienda, que fluya, es una apisonadora, es magia y al público le bañas de ritmo y de magia, y se deja llevar. Eso se consigue con la métrica del verso, así que esa parte la he disfrutado muchísimo porque además este Calderón tiene gran parte de la escritura en romance y te permite trabajar la métrica desde el placer.

7.- Hemos comentado algunos aspectos de tu trabajo, como el uso de versos «calderonianos» en la versión, el trabajo con la métrica... Cuéntanos, ¿qué líneas generales dirías que tiene tu trabajo? Aproximación o separación del original, supresiones, dramaturgia, adiciones de otros textos más allá de un verso, bien de Calderón o de otros autores... Dinos, ¿por qué te interesan los clásicos?

Para mí los clásicos arrasan por la vida que llevan dentro, no hay nada ahí que venerar o adorar, lo que hay es pura vida y eso es lo que he querido mantener a toda costa y por eso me decía a mí mismo: «¿Cómo crees que Calderón haría esto?» Si analizamos la versión, la verdad es que ha habido un poco de todo, y si comparas el texto con el original detectas rápidamente cortes y supresiones. Hay momentos en que la decisión desde la dramaturgia era sintetizar acciones, por ejemplo cuando Pedro Crespo le cuenta a su hija la marcha de los soldados a Portugal. En un montaje y en una versión como esta, que intenta acercarse a lo simbólico, donde lo que pretendemos es que Zalamea sea un símbolo, a veces tanto detalle no es interesante. Lo que no hemos cambiado es el orden de las escenas porque Calderón es muy bueno en esto. De hecho cuando te paras a pensar: «¿Haría yo esto de alguna otra forma diferente?». La respuesta es «no».

Fíjate que después de esta experiencia, igual que Wilder puso en su despacho un cartel que decía «¿Cómo lo haría Lubitch?», yo voy a poner en mi estudio otro que diga «¿Cómo lo haría Calderón?». Además de que es difícil

mover las escenas, no hace falta. Todo está bien. Empieza la obra y llegan los soldados y de golpe se encuentran con el pueblo y en el pueblo están el hidalgo loco y su criado, y estos se chocan con otros personajes que hablan de otra cosa, todo está trabado de una manera dramática, todo el mundo va a hacer algo por un motivo, que es algo en lo que trabajamos siempre los dramaturgos, con lo cual si cada personaje tiene ya su motivo para llegar a escena, ¿para qué vas a cambiar nada?

En cuanto a adiciones a la versión de otros textos, no, no ha sucedido. Los cambios en los versos han sido de mi factura siempre basados, como hemos comentado, en versos calderonianos. No hemos insertado nada, aunque estuvimos a punto. De hecho una de las ideas (que quedará para otro montaje) es haber incluido una jácara, que tiene ese punto coplero y festivo. Pensamos en la *Jácara de Carrasco* de Calderón para pasar de la primera a la segunda jornada como se hacía en las puestas en escena de la época, pero al final la estructura y el ritmo mandan y no entró en el montaje, pero me guardo la idea, porque creo que el Calderón breve está poco explotado y poco visto. Parece que los clásicos tuvieran algo sagrado y creo que nuestra generación está obligada a mostrarle al público que no, que al contrario, que un clásico es clásico porque es directo, puro, porque está vivo.

8.- Comentabas que esta versión está enfocada a una idea concreta de puesta en escena, como es lo habitual. ¿La habéis

trabajado más desde el punto de vista de cuadros¹ o de escenas?

Te diría que desde las dos perspectivas. Hemos mirado por espacios y también por entradas y salidas de los personajes. Ha sido una visión muy orgánica. Es cierto que los espacios en el mundo simbólico tienen su valor, pero a la vez hay tanta acción que al final el trabajo se tiene que entremezclar. Por ejemplo, el desván. Tiene que haber una escena en el desván, donde Isabel aparece a los ojos de Rebollo. En ese momento lo clásico sería hacer un oscuro y que apareciera la habitación de ella que tiene que estar en alto; bueno, pues Helena lo ha resuelto en vez de con un oscuro, con luz, como si fuera un auto sacramental. Así el espacio del desván aparece, pero la mirada del espectador va de una acción a otra. Los saltos han sido el criterio que ha dominado las transiciones. Esta obra tiene que ser pueblo, tiene que ser conmovedora y esta decisión de las transiciones mediante corte ayuda a mostrarlo.

9.- Para contar información en escena también están los apartes. ¿Cómo los has enfocado desde la versión?

Con mucha frescura, con muchas ganas de que sean dichos y representados como son.

En esta obra es sencillo tratar este asunto, porque no tiene un nivel conceptual tan alto como en *La vida es sueño*, donde hace falta un salto muy grande para traer a escena los apartes. Aquí es más fácil, estamos en romance, puedes ir, venir, volver, decir y no pasa nada, estamos jugando a la convención. Además tenemos una arena escénica, un muro, polvo, una plaza, queríamos que el patio de butacas prolongase este campo de juego y desde ahí podemos pararlo, hablar al público, volver. Pienso que el teatro clásico es dúctil y permite este juego de romper, volver, romper...

10.- ¿Crees que hay algunas características del texto o de los personajes que tu versión ha acentuado, suavizado o renovado?

No, ha sido solo condensar. Es una obra maestra y los personajes están creados al detalle, y ahí vuelvo a algo que decía Ruano: en vez de pensar en qué se parecen los personajes a su tópico, pensemos en qué no se parecen. Es verdad que Pedro Crespo parte del arquetipo de alcalde justo, pero a la vez, si te acercas, es más que el arquetipo, está lleno de contradicciones. Todos los personajes están planteados en sus exquisitas diferencias y conflictos, y ahí no ha habido que tocar nada.

¹ Ruano de la Haza define «cuadro» como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado (*El alcalde de Zalamea*, ed. José M.ª Ruano de la Haza, Barcelona, Espasa-Austral, 2012, introducción, p. 16). Añade sobre la división de los textos teatrales del Siglo de Oro español que «La división en escenas impuesta sobre estas obras en algunas ediciones modernas es una invención del siglo XIX que solo tiene utilidad para el actor». Creemos que no es este pequeño interés. Efectivamente, la división en escenas, que tiene en cuenta las entradas a escena y las salidas de escena de los personajes es también una gran herramienta de análisis del texto, fundamental para los intérpretes y para los directores de escena.

Lope de Figueroa es un personaje magistral. El Capitán es una mirada al lado oscuro, una mirada que, si no tienes miedo, te lleva al argumentario de un violador. No es un malvado de postín, no tiene dos dimensiones, tiene tres, y se justifica a sí mismo hasta el final, hasta la muerte. Es un hombre que llega al garrote justificado desde su ideario y el arquetipo que representa, y eso es brutal. Y además lleva el monólogo de amor de un hombre a punto de perder la cabeza que no es capaz de elaborar su amor y su deseo más que a través de la violación y la brutalidad, porque el peso del orden social es demasiado fuerte para él. No comprende como puede tener esos sentimientos por una mujer de pueblo y no por una dama, le falta humanidad.

A veces, cuando estaba trabajando en la versión pensaba: «¿Qué hubiera pasado si el Capitán hubiera sido Juan, si hubiera tenido un padre como Pedro Crespo? Hay una pregunta ahí que se abre, ¿puede la sociedad ser mas justa? don Álvaro viene de una sociedad que no lo es y es terrible mirar a los ojos a esa realidad, y ahí tienes un personaje oscurísimo, muy bien dibujado con todo su trayecto. Es como Walter White, el protagonista de *Breaking Bad*. El personaje está tan bien hecho que sabes las motivaciones de todo lo que hace sin que haya necesidad de justificarlo, y eso te obliga a enfrentarte con él. Aquí pasa igual, una parte del personaje de Álvaro sigue existiendo en la sociedad española. Es el prejuicio, el prejuicio militar, de casta, el prejuicio de la nobleza y ese cosificar a los seres humanos en función de nuestras necesidades. Calderón llega en su

obra a un nivel de modernidad tal que enfrenta esta crítica, y luego más allá está Cervantes. Si este texto lo hubiera escrito Cervantes sabríamos qué pasa al día siguiente en el confesionario, cuando la mujer violada entra en el convento para ser monja. Con Cervantes hubiéramos escuchado la voz de este personaje hasta el final, como hace por ejemplo con la pastora Marcela, pero bueno, Calderón llega a un punto aquí que está muy bien, que es el ponernos delante todos esos conflictos.

Si lees a Calderón a fondo, Calderón es conflicto puro, conflicto en movimiento. Hay mucha gente que critica a Calderón por cómo termina las obras, sin embargo creo que las termina como tiene que terminarlas, porque si no en la época no se las hubieran estrenado. Sin embargo, si lees en profundidad ves que la obra está llena de seres en conflicto y lo que hace Calderón es poner en conflicto la cultura de su siglo todo el tiempo. Ese es el auténtico valor y todos los personajes de Calderón son teatro puro.

11.- Siguiendo con las motivaciones de los personajes, ¿qué destacarías de los personajes femeninos, por ejemplo la Chispa e Isabel?

Son dos mujeronas, dos pedazos de personajes opuestos, aun compartiendo el hecho de que ninguna de las dos tiene alternativa. El primer día que hablamos Helena y yo hicimos un triángulo de la pirámide social para ver dónde estaba cada personaje. Nos dimos cuenta de que Calderón muestra todas las clases sociales, pero abajo del todo

pusimos a la mujer, porque todo el peso del pueblo (esto son palabras de Helena) recae sobre Isabel, y ahora te diría que todo ese peso de la milicia y de la perra vida lumpen recae sobre Chispa. Ella es un personaje cómico al que no se le busca sangre, pero que me encanta porque es peligrosa. Acuérdate cuando aparece en la jornada tercera vestida de soldado con la navaja en la mano porque ha herido a un hombre. Me encanta este personaje. Tiene lo bueno del teatro breve y del teatro de entremés en general, esos personajes del lumpen de los que no se hablaba en las crónicas oficiales y que aparecen aquí. De pronto dices, «caray, es una mujer superviviente, pero también es una mujer peligrosa...». Nuestra idea ha sido mirarla con cariño por su salvajismo, por su necesidad de vivir aunque haya que hacer lo que sea. Y en ese sentido comparte con Isabel el que no tiene alternativa para hacer lo que hace.

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

Creo que les va a llevar por delante, les va a arrastrar, porque es un *thriller*, porque, ya lo he dicho alguna vez, no hay nada más parecido a un clásico que un adolescente. ¿Dónde está la pasión viviendo? ¿Quién vive al borde de la muerte, al borde del amor, al borde de la desesperación, de la esperanza, de la maravilla? Los adolescentes, son ellos, y son los clásicos también así que, ¿cómo no van a gozar el montaje?

En esta obra cada acción, cada giro, cada escena cambia el destino de las personas y plantea cuestiones relacionadas con la justicia y con la dignidad humana. El montaje es un remolino y me parece una obra ideal para ser joven y venir al teatro porque el teatro es vida destilada, vida sin aburrimiento. A la gente joven le diría: «Siéntate en el patio de butacas y déjate llevar». Sí. Eso le diría.

M. Z.



Entrevista a Max Glaenzel,

escenógrafo de *El alcalde de Zalamea*

Buenos días, Max, y bienvenido a la Compañía. Es la primera vez que colaboras con la CNTC, ¿verdad? Dinos, ¿cómo contactó Helena contigo? ¿Cuáles han sido las primeras coordenadas que habéis manejado para plantear el trabajo de escenografía?

Max Glaenzel.- Hola, Mar, y gracias. Digamos que este trabajo es mi primer Calderón, aunque realmente sí conocía la obra como espectador, o sea que de alguna manera tenía una referencia en ese sentido. En concreto recuerdo el montaje de Sergi Belbel en 2000 para la CNTC y el TNC, pero profundizar en el texto, esta ha sido mi primera vez.

La verdad es que la forma de contactar fue muy sencilla. Helena me llamó y fue una sorpresa muy agradable porque no nos conocíamos previamente en persona, aunque evidentemente el nuestro es un entorno profesional relativamente pequeño, así que ella había visto algún trabajo mío y yo había visto alguno de sus trabajos. Bueno, sí, fue una sorpresa que me llamara y nos hemos conocido directamente trabajando.

En cuanto al enfoque del trabajo en nuestros primeros encuentros, tengo que decir que Helena puso sobre la mesa cosas muy concretas que han sido esenciales para el desarrollo del proyecto. Me ha encantado la libertad de Helena para afrontar la propuesta y es cierto que en la primera reunión ya había una imagen encima de la mesa y esa

imagen me atrapó. Puedo decir que en esta ocasión por mi parte ha habido un trabajo exhaustivo de documentación. Helena tenía una idea que a mí me ayudó muchísimo para proyectar mi trabajo, que era la imagen de un pueblo y en el centro del pueblo un frontón situado al lado de una iglesia. Desde esa imagen tan concreta empecé mi planteamiento. Digamos que he diseñado desde la abstracción lo que sería el espacio común de Zalamea, un espacio civil que en un determinado momento se ve agredido por los militares, convirtiéndose el muro del frontón en el elemento escenográfico más poderoso que hay en escena. Durante el transcurso de la obra ese muro va transformándose en una especie de documento escultórico y pictórico de lo que ocurre en escena.

2.- ¿Cómo definirías esta apuesta escénica desde el punto de vista estético? A partir de lo que me dices los elementos con los que has trabajado son elementos sencillos, más bien con un carácter atemporal que historicista...

Sí, sí, así es. No ha habido la intención de dirigir la escenografía hacia una temporalidad en concreto, aunque sí hacia una época del año y hacia un lugar geográfico, aunque también te digo que esa dirección se trabaja más desde la relación entre los materiales y la luz. Lo básico en la escenografía ha sido generar una arquitectura, esencialmente una pared y unas gradas que la rodean, y



con esos dos elementos se abre un espacio abstracto partiendo de la idea del espacio como símbolo.

Además de la pared del frontón y las gradas también hay otro elemento, las lanzas de los soldados que sirven para marcar en el espacio la presencia del ejército con toda su carga de agresividad y violencia. Durante el proceso de ensayos trabajamos mucho con ellas como elemento para marcar el conflicto entre dos grupos sociales a nivel espacial. Las lanzas son un arma del ejército que invade el espacio civil, y de alguna manera atraviesan el cuerpo del pueblo y también el cuerpo de Isabel. Para nosotros han sido un recurso que hemos utilizado para que la agresión se viera de una forma plástica.

3.- ¿Qué referentes plásticos has manejado en el desarrollo de esta propuesta? ¿Alguna imagen especialmente importante además de esa primera referencia de Helena? Este trabajo para mí ha acabado teniendo un carácter muy plástico, yo diría que es un trabajo pictórico. Veo que hemos bebido mucho de influencias de los informalistas y tengo un ejemplo catalán cercano, Tapiès. En este trabajo hay algo de tierra, de superficie, de marca, de un uso muy epidérmico de las texturas, y de hecho la propuesta escenográfica también es el diálogo entre dos lienzos, el del suelo y el de la pared, espacios que abren y cómo esos espacios se relacionan. Diría que los informalistas son los referentes plásticos en este trabajo.

No obstante, en esta propuesta el suelo es mucho menos presente que la pared, aunque como es natural el suelo mantiene un contacto constante con los actores; es una tierra que, en relación con la pared, acaba creando un cuadro matérico vivo en diálogo constante. Ese diálogo se ha filtrado en los ensayos en momentos muy bonitos, como cuando descubres que un actor tiene necesidad de coger esa tierra del suelo y lanzarla contra la pared. Creo que este trabajo está hecho con el estómago. En otras ocasiones hay un discurso más intelectual, pero aquí te diría que a partir de esa primera imagen de Helena que ha servido de punto de partida el trabajo de diseño ha sido desde el estómago.

4.- ¿Qué materiales has empleado en la escenografía, Max? Lo que dices del suelo es muy interesante. Dinos, ¿cómo has conseguido esa tierra? ¿Qué material es exactamente, y cuáles son sus colores? Como decíamos el suelo es tierra, pero de una tierra, digamos, tramposa. Intentamos usar tierra de verdad pero nos daba muchos problemas, y finalmente aproveché la idea de otro trabajo mío en el que usé una base de virutas de corcho triturada que da un resultado excelente. En este caso estas virutas están teñidas en tres colores; como era importante que los colores fueran cercanos, cálidos, he utilizado un ocre, un marrón más oscuro y también un color más blanquecino, de forma que juntando las virutas de corcho

de estos tres colores se consigue esa tierra que te digo que es «tramposa», pero que funciona muy bien. Además es como arena blanda y tiene algo orgánico porque le das una patada al suelo y salta, comportándose como tierra verdadera, pero a la vez es blanda, permite que los actores se tiren al suelo y no se hagan daño. Ha sido un ejercicio de prueba-error pero a mi modo de ver hemos conseguido un resultado muy bueno.

En cuanto a la pared en realidad es un trabajo de escultura. Es una pared lisa, y sobre esa superficie hay un relieve hecho en porex¹ sobre el que se han esculpido formas, y desde ahí se ha ido trabajado la pared con técnicas plásticas, endureciendo, pintando, haciendo veladuras, transparencias. Todo eso ha convertido el muro en una pared envejecida, muy limpia, muy blanca, eso sí, pero con las marcas del tiempo en ella, que dan a entender que la propia pared tiene su memoria.

Otra parte crucial de la escenografía son las gradas, que son un elemento real, de madera envejecida. Gradas de madera que se colocan en el espacio y, aunque desde el punto de vista de la creación de la escenografía parecen un elemento menos importante que la pared, han acabado siendo determinantes en el montaje porque los actores las transitan, suben, bajan, saltan y consiguen generar todo ese espacio donde transcurre la acción.

A Helena le decía que siempre he visto el espacio que generan la pared, el suelo y las gradas como un espacio vacío y lo que lo abre es una zona de juego en el centro. Hay algún otro elemento, como las lanzas de las que hablábamos antes, pero si te das cuenta las escenas están hiladas de una forma muy desnuda ocupando el centro de ese espacio, como si fuera una especie de arena del coliseo que además cambia con la ausencia o la presencia de la luz.

5.- El diálogo con el diseñador de la iluminación, Juan Gómez Cornejo ha sido fructífero, entonces. ¿Habéis conversado a propósito de los materiales y colores y su relación con la luz?

Sí, el diálogo con Juan es siempre fructífero. De hecho tengo que decir que precisamente a partir de hoy, en que se están montando los focos en el teatro, todas estas conversaciones previas se harán realidad y la verdad es que sobre todo hemos intentado sacar muchísimo partido a este carácter escultórico y pictórico de la propuesta escenográfica. Ya hicimos algunas pruebas y la textura de la pared, según esté iluminada rasante o frontal, deja ver diferentes volúmenes que comunican una sensación más agresiva o más neutra. Ya hay un montón de cosas habladas que ahora en estos días se están probando.

¹ Porex: porexpan, poliestireno expandido.

6.- ¿Qué espacios interiores o exteriores has querido mostrar, y cómo lo has hecho? ¿Hay noche, día, campo, bosque...? ¿Lo has hecho de manera naturalista, simbólica, poética...?

Los espacios que hacen falta para el desarrollo de la trama están, pero no son en ningún caso escenográficos. La escenografía no varía, sino que se plantea un poco fuera de tiempo y lugar y se va desarrollando con la acción de la obra. Los espacios se modifican con las acciones de los personajes y de forma determinante con la luz y una presencia de objetos mínima. Tengo que decir que el trabajo con Helena está siendo muy interesante porque ha usado el recurso del corte en la dinámica de transiciones y eso nos permite entrar, por ejemplo, en un espacio interior solo con que en escena aparezca una palanquilla de agua, o saber que estamos en un jardín simplemente porque se baldea un cubo de agua sobre la superficie.

El espacio escénico tiene una cualidad: parece que está respirando. La pared, las gradas y el suelo van respirando hacia dentro y hacia fuera marcando con pequeños elementos si la acción transcurre en el interior o el exterior. Viendo los ensayos creo que eso se ha conseguido y desde mi punto de vista esa capacidad de que el espacio respire es mérito de dirección. Siempre ha habido en la planificación ideas muy concretas sobre la luz y también tengo que decir que me sorprendió la calidad y la cantidad de trabajo previo por parte de Helena, pocas veces me he encontrado con una propuesta de dirección que tenga tan desarrollado todo, hasta los movimientos de escena, en esos *storyboards* que

dibujan cada situación, cada movimiento. Nunca había visto una propuesta de puesta en escena planteada de forma tan gráfica.

Y volviendo a la cuestión de la relación del espacio con el día y la noche, sí se hace con la luz, pero también la luz tiene su propio recorrido simbólico y su lugar dramático, y ahí Juan está haciendo un trabajo excelente. Me parece que el planteamiento en sí ya es poético, porque estamos hablando de una pared que se convierte en un cuerpo inocente, y la transformación de este espacio que es al principio arquitectura y luego carne se consigue a través de lo poético. De hecho, la pared se hace carne de alguna forma, y cuando Pedro Crespo derriba una parte de esa pared es cuando ya ha sufrido un tormento, un sufrimiento que el personaje corta para impartir justicia. Todo este recorrido, creo que es un recorrido sobre todo poético y espero que el espectador olvide la parte de arquitectura para entrar en esa poética.

7.- ¿Te has apoyado en la música de alguna manera?

Concretamente mi trabajo no se apoya en la música, pero he visto que a través de la música se ha conseguido la simplicidad en las transiciones en una obra que no es nada simple ni a nivel de espacios ni a nivel de acciones. Tengo que decir que hay algo que me fascina del trabajo musical que se está haciendo, que es colocar la música como elemento que nos lleva de un lugar a otro, hasta el punto de que en ningún momento he echado de menos que el espacio tuviera que resituarse para explicar que la acción pasa de un sitio a otro. El viaje musical, acompañado

del montaje coreográfico, conecta los movimientos y las acciones. Y esta forma de trabajar me parece un lujo y una gran seña de identidad del trabajo de Helena.

8.- Además de los elementos de los que hablamos antes, las lanzas, la palangana, ¿hay otros objetos relevantes en escena?

En esta pieza hace falta una mesa y una silla para la cena y además son elementos importantes, así que tuvimos que pensar en cómo resolverlo. La mesa se soluciona de forma sencilla y creo que es el único «truco escenográfico» que hay, que tampoco es que sea un truco en realidad. Lo que hacemos es que hay una pieza de la grada que se desgaja y de esa pieza que se separa sale una silla. Es un recurso sencillo, silencioso, pero en un espacio donde prima el criterio de que todo se modifica de manera orgánica, este sería el único «truco convencional» al que nos hemos visto obligados por la acción.

Aparte de eso tenemos utilería pequeña, en algunos casos muy pequeña y tengo la esperanza de que también muy intensa. Está la fruta, que hace un bodegón en la mesa, y las uvas, que son algo con lo que están trabajando Inés e Isabel en el desván. Nos gustaba que fueran elementos orgánicos, también por eso usamos el agua, el baldear el espacio está presente en tres momentos muy concretos con un valor simbólico. Más allá de esto, la utilería está más vinculada a las acciones del personaje y al vestuario. Por supuesto hay elementos marcados desde la

escenografía que tienen que ver con las acciones de los personajes, pero al final los elementos escénicos se vinculan más al personaje que al espacio, el espacio se mantiene vacío de alguna manera a pesar del ir y venir de los personajes.

9.- ¿Por qué crees que este montaje puede interesar a la gente joven? ¿Se verán reflejados de alguna manera en los personajes y en sus conflictos?

Voy a ponerme a mí como ejemplo. Te decía que este es mi primer Calderón, y para mí ha sido un descubrimiento. Es curioso que sea una obra sorprendentemente contemporánea en muchas cosas. Es cierto que hay un conflicto en la relación entre el mundo militar y el civil, cómo se tratan y cómo se miran el uno al otro, y es verdad que hay temas como el honor que te trasladan a otra época, pero el conflicto, el atrevimiento y la valentía de Crespo para cambiar las reglas y ver cómo la autoridad acepta esa situación hace de la obra algo muy poderoso. Me atrapó mucho. Creo que hay que ver este espectáculo sin la carga de que es verso ni teatro clásico. La musicalidad te hace olvidar el verso y creo que si a mí me ha atrapado, cualquiera que venga con una mirada libre lo va a disfrutar muchísimo. Es además una historia muy conectada con la realidad, con la posibilidad de cambiar las cosas. Me parece que los personajes de Pedro Crespo y de Isabel son rompedores y eso va a llegar a todo el mundo y especialmente a la gente joven.

M. Z.



Entrevista a Pedro Moreno,

diseñador de vestuario de *El alcalde de Zalamea*

Mar Zubieta.- Buenos días, Pedro, y bienvenido de nuevo. Estás haciendo el diseño de vestuario de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, con dirección de escena de Helena Pimenta y producción de la CNTC ahora, en 2015. Sin embargo, creo que no es la primera vez que te asomas a Zalamea, ¿verdad?

Pedro Moreno.- Buenos días, Mar, y encantado de estar aquí otra vez hablando contigo. Efectivamente, hice el diseño de vestuario para el montaje que hizo José Luis Alonso Mañes de *El alcalde de Zalamea*, también para el Clásico. Fue en 1988, y en el equipo de diseño estaba también Juan Gómez Cornejo. José Luis era un gran director, yo era muy joven, y la experiencia y el recuerdo son inolvidables. Eran los primeros tiempos de la Compañía.

Dinos, Pedro, ¿cómo han sido en esta ocasión los primeros contactos entre Helena y tú para este montaje? ¿Qué tipo de espectáculo quería ella, y qué coordenadas convinisteis?

Tú sabes que mi arma de guerra es el dibujo, así que después de que Helena me llamara, yo me senté en mi estudio e hice una colección enorme de dibujos. A partir de esos dibujos nos reunimos y fuimos centrando las claves del trabajo. En este caso coincidimos en la idea de generar un lenguaje plástico que no estuviera necesariamente pegado a la historia, sino que tuviera más bien una esencia poética. Claro que hacía falta encuadrar la acción y el vestuario ayuda mucho en eso,

porque esta es una historia en la que hay por un lado soldados y por otro gente de campo; esa diferencia hay que marcarla, pero a partir de esta coordenada básica toda la creación ha tenido más que ver con ir encontrando en común una serie de claves poéticas.

2.- ¿Qué referentes plásticos y estéticos has empleado? ¿Alguna imagen ha sido especialmente importante para tu diseño? ¿Has mantenido la cronología calderoniana o ha habido alguna transposición temporal?

Los referentes estéticos que he manejado aquí son modernos, aunque no se vean en la función. He trabajado a partir de Tapiès, de Chillida y también con algunas cosas de Alvaro Feito, desde un concepto de experimentar con espacios limpios, desnudos. A nivel plástico estas han sido las referencias, y en relación a las texturas de telas y a la luz me gusta mucho mirar siempre a Caravaggio y a Zurbarán. En este caso te diría que casi más a Zurbarán, que es verdad que pintaba muchas santas, pero también muchas telas, porque su padre era comerciante de telas y él las conocía muy bien, y si te fijas, les dedica atención en toda su obra. A partir de Zurbarán te llegan todo tipo de sugerencias de las diferentes texturas de la tela y de lo que es la caída de un lino, de una seda, de un terciopelo...

3.- ¿Cómo has relacionado tu trabajo con la escenografía? ¿Ha habido alguna



circunstancia especialmente interesante a este respecto?

Esta vez no he tenido mucho contacto con Max porque él está en Barcelona y no hemos coincidido, aunque a su ayudante sí lo he visto y también Helena me ha ido mostrando el avance del trabajo, que me gusta mucho. Es verdad también que a partir de la escenografía que haya, desde vestuario nos tenemos que adaptar a un nivel más práctico. He visto que en este caso hay unas gradas por las que andan y suben los actores, y eso lo tengo que tener en cuenta en la confección del vestuario. Ahora que estamos con las pruebas les pido a los actores que hagan los movimientos que tienen que hacer en escena y vamos viendo si hay que rectificar algo, por ejemplo cosas como que los pantalones tengan suficiente tiro o que las botas no resbalen. Al final el vestuario está al servicio de la idea de la puesta en escena y también tiene que ser útil para los actores. Te pongo un caso, al comenzar la función hay una escena con unos pelotaris que se tiran al suelo y en el suelo hay un material como de tierra; pues los actores me han pedido que les busque unas protecciones, así que se las pondremos a estos personajes por dentro del vestuario. Este tipo de cosas son importantes a la hora de la relación entre todos los elementos del montaje.

4.- ¿Qué tejidos has empleado para vestir a los personajes de este *Alcalde*? ¿Con qué sentido? ¿Hay diferente intención y

tratamiento con respecto al vestuario femenino y masculino?

Más que un tratamiento concreto en relación a lo femenino y lo masculino, en esta puesta en escena hay, como decíamos, algo importante, que existen dos grupos sociales muy diferenciados, por un lado los soldados y por otro la gente del pueblo. Estas son las coordenadas básicas, junto con el comunicar que la historia ocurre en verano, en la época de la cosecha, y eso de alguna manera ha determinado también el vestuario. Por ejemplo cuando llegan los soldados vemos que se quitan la parte de arriba del uniforme y se ven las camisas, e igual ocurre con la gente del pueblo, hay camisas sin mangas y cosas así.

En cuanto a la diferenciación en colorido de estos dos grupos, para mí el ejército tiene ese punto un poco gris de algo que aplasta, así que he usado este color y todos llevan armaduras, cascos y corazas, que aunque los actores no las tengan exactamente puestas, están en escena, suenan y se ven, y me ha parecido importante porque eso son las armas de matar. Imagínate que la gente del pueblo está en época de cosecha y de repente les llega este ejército, y están obligados a darles de comer y también a alojarles; para el pueblo el ejército es amenazante, y he buscado una diferencia estética, un contraste entre unos y otros.

En el pueblo cada cual tiene su oficio y son autosuficientes, cultivan su grano, amasan su pan, tejen su lana, están más pegados a

la tierra. Para marcar estas diferencias he usado los tejidos y también los colores. Los militares están trabajados con unos linos muy gruesos teñidos y tratados, envejecidos y untados con grasa de caballo. Para distinguir el rango militar lo que cambiamos es la calidad de las telas: a mayor rango militar, más calidad. Don Lope, que es el máximo exponente del ejército, va totalmente de cuero y ante, y es también un símbolo de dominio y brutalidad. Ese cuero es el instinto de posesión y de conquista que justifica cualquier barbarie. El resto son unos mandados, pero el capitán va perfecto, impoluto con su cruz de Santiago. Y mientras que el ejército es más gris, como decíamos, más pesado, los campesinos llevan tejidos más livianos, de algodón y en colores tierra porque están fundidos con ella. Siempre intento usar tejidos de calidad porque en escena eso se nota mucho, tanto en la caída de las telas como por la manera en que cogen los tintes o cualquier otro tratamiento. Así que me he traído unos linos de fuera, es verdad que es un lujo, pero me ha parecido un lujo necesario porque tampoco son caros, y son linos de esos hilados gruesos donde se ve la trama del tejido. El opuesto a Lope de Figueroa, Pedro Crespo, va de algodón, de lino, con una faja morada y los colores de los rastrojos, del pasto. Y es curioso, porque con todo el mando que lleva don Lope, es Crespo el que le hace poner los pies en el suelo. Además, y con respecto a la gente del pueblo, en esta propuesta estética era importante que se vea que es gente que trabaja y que presta también atención a otras artesanías como los bordados, porque la gente en los pueblos bordaba y cantaba, y

me ha parecido bonito incluir este trabajo de artesanía popular en el vestuario. Las blusas femeninas llevan bordados sencillos en ciertas zonas a resaltar, por ejemplo. Y en cuanto al ejército quería que se viese que estaban curtidos, que venían ya de otras batallas, que no es un ejército recién salido de los cuarteles; por eso los uniformes están desgastados, un poco rotos o remendados, e incluso hay cosas que no casan unas con otras porque es posible que en esas batallas uno haya cogido las botas de un muerto o una chaqueta o lo que sea, y me ha parecido interesante que eso se viera. Por lo que respecta al vestuario femenino destacaría el personaje de Isabel, en el que hemos trabajado desde la propuesta de Helena. Curiosamente la actriz tiene un aspecto inocente, es un personaje luminoso que ve truncada su vida por una violación y ahí tiene ese monólogo maravilloso. Para ella es como si de repente se hiciera de noche, por eso para Isabel he hecho dos trajes iguales, uno de ellos sencillo, como para poner todos los días, y otro, el mismo roto, destrozado, con sangre, muy trabajado. Ese es el que usa durante el monólogo.

5.- ¿Y en cuanto a los colores y su relación con la iluminación de Juan Gómez Cornejo para el espectáculo?

Mira, todos los colores son piedra (los militares) o tierra (los labradores). Trabajando con Cornejo recordamos el otro día lo que decíamos al principio de la entrevista, que habíamos hecho juntos *El alcalde de Zalamea* hace 27 años. Yo digo siempre que mi trabajo depende del iluminador y hay que contar con esto siempre. Siempre tiene que haber armonía absoluta

entre el vestuario y el trabajo con iluminación, porque si no, no funciona. Esta es una historia de la tierra, donde la inocencia y la razón intentan sobrevivir al egoísmo y la violencia. Para mí ha sido algo muy terrestre: los soldados son el pico metálico que golpea la tierra y son grises amarronados, y los campesinos llevan los colores de la mies, de la paja.

Como primero dibujo y luego miro un poco así desde la distancia, me ha hecho gracia, porque he visto en los primeros dibujos como sugerencias de Caravaggio, así que he puesto alguna mujer con un delantal con manzanas, porque es un momento en que la ropa se usaba como contenedor para recoger cosas. Ahí hay ese color de las frutas. Sin embargo los bordados que les he hecho están realizados en el mismo tono que el traje, es simplemente un punto de elegancia: si alguien lo aprecia está muy bien, pero en realidad es un lujo para uno mismo.

Los colores también los hablamos con Helena. Ella tenía mucho interés en que el traje de Isabel fuera un poco como la pared de la escenografía, en donde se abre una brecha símbolo de la violación, por eso el traje de Isabel es de ese color blanco roto; sin embargo el de su prima es de un azul muy tenue, muy lavado y creo que van a quedar los dos muy bonitos.

6.- ¿Qué nos puedes decir de peluquería y maquillaje?

En este montaje tenemos un elenco que tiene que hacer de todo, así que a la hora de pensar qué hacer con las cabezas de villanos y soldados no podía hacer dos propuestas distintas. Además un ejército

como este que llega a Zalamea lo lógico es que llevaran barba porque tampoco tendrían muchas ocasiones de ir al barbero, entonces la decisión ha sido que todos llevaran barba porque como en el elenco los actores unas veces hacen de soldados y otras de campesinos así era más sencillo.

Por distintas razones tengo mucha documentación sobre la indumentaria de la época, y me interesa muchísimo. Hay un libro maravilloso que siempre recomiendo a todo el mundo, que hizo Carmen Berritz y se llama *La indumentaria en la época de don Quijote*. Es una joya. Luego he investigado por mi cuenta y he encontrado cosas sorprendentes, porque claro, en esa época hay todavía una enorme influencia árabe y eso se ve en que se mantienen algunas costumbres como llevar la cabeza tapada con un pañuelo y encima un sombrero como sucede en África. También he intentado que la gente del pueblo no fueran todos labradores, sino que estuviera representado algún otro oficio, como el de herrero, mostrando también en el vestuario una comunidad autosuficiente con personas dedicadas a cosas distintas, igual que en el Ayuntamiento hay un escribano, vamos.

Tampoco podemos olvidar que todo sucede en un espacio muy corto de tiempo y no da tiempo a cambios de vestuario. La acción surge en un día y la situación se resuelve dos días o tres después como máximo. Cuando Pedro llega de atender a su hija, encarcela al Capitán y lo ejecuta, no le da tiempo a nada. Lo único que ocurre es que le nombran alcalde, le ponen un abrigo y le dan una vara y ya está. Así marcamos la investidura. Y luego es muy curioso porque en esta obra en un momento dado siempre aparece la

polémica de si enseñar o no enseñar al rey al final. Aquí hemos optado por hacerlo como sucedió también con el montaje de José Luis, aunque él lo hizo a regañadientes, porque opinaba que si solo se escuchaba su voz daba más miedo, causaba más impresión. En este caso el rey es la referencia máxima de la autoridad del Estado y de algún modo establece un precedente, como hacen los americanos en los juicios. Lo que hace el rey es ratificar las acciones de Pedro, dándole la razón de algún modo.

Las mujeres llevan el pelo recogido por una cuestión de comodidad. Son gente que está continuamente haciendo cosas, en la casa, en el huerto y tienen que estar cómodas, así que les he hecho recogidos. Y luego a veces se ponen algo para protegerse del polvo. En este montaje no ha habido ocasión, pero en la época cuando las mujeres salían a la calle salían con velo, salían tapadas. Ya había esa diferencia entre la piel blanca y la piel morena que venía a separar a quienes eran cristianos de los moriscos; eso era otra historia, y también definía las cosas. A la Chispa, sin embargo, yo la he imaginado rapada. Vamos a ver, ella en un momento dado se mete en el mundo de los hombres y renuncia al atractivo de las mujeres que es el pelo largo, así que le preparé una peluca de pelo corto con un mechón blanco con la idea de marcar que es un personaje que tiene una historia previa, no sabemos cuál es, pero algo le ha ocurrido para que viva entre esta gente, así que le he puesto ese mechón blanco como llamada de atención. En cuanto al maquillaje, la gente de campo va con el moreno *agroman* por los brazos, y los soldados que vienen de la guerra

llevan simplemente algunas rojeces de quemaduras por el sol.

7.- ¿Y sobre la zapatería?

Para aligerar el presupuesto hemos preferido calzar a casi todos los campesinos con el stock de Compañía que teníamos, componiendo o cambiando el color; por ejemplo, he cogido algunas cosas de calzado de las legiones romanas que me han venido muy bien. Esta gente no iba descalza nunca, ni los soldados ni los campesinos, de forma que en general a los campesinos les he puesto abarcas, en realidad lo que usan y lo que hacen ellos, procurando que esto sea todo muy cierto, porque en el teatro a la italiana lo primero que ves son los pies. Yo no quiero que sea real, pero sí que parezca verosímil para que no distraiga.

8.- ¿Cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera este vestuario tuyo?

Creo que el trabajo en el teatro no es hacer algo que tenga que ver con la historia tal cual. El teatro habla de ideas, de emociones. Creo que igual que se habla en verso, puede haber un lenguaje plástico que tenga que ver más con la poesía del verso que con la historia. A mí me ha interesado crear la plástica desde la poética del verso. Y desde las primeras reuniones entre Helena y yo ambos coincidimos en esta idea de crear un lenguaje plástico más poético que relacionado con la historia.

Me gusta ayudar a que los actores subrayen sus personajes. Los ayuda a definirlos. Escucho al actor, porque cada uno tiene su personaje y no se puede hacer lo mismo para

todos los actores, yo les escucho bastante y sé quiénes son. A Carmelo, por ejemplo, lo conozco hace mucho y sé lo que le puede funcionar. Les pido que me digan lo que les puede ayudar para las acciones en escena. Ellos están en escena para interpretar un personaje, no para exhibir un traje, y lo que hay que conseguir es que salga el personaje adelante y que los contrastes entre los personajes funcionen en escena.

En escena las cosas no ocurren por accidente. Los elementos en escena son significantes a propósito, no por casualidad. Me hace mucha gracia porque los premios me los dan por vestuarios de montajes de época y jamás he hecho una época tal cual, excepto en alguna ocasión porque era muy, muy, importante hacerlo así. Pero hacer un vestuario de época de

verdad es muy caro. Hay que fabricar la tela, como hacen los americanos, como en *La edad de la inocencia* que fabricaron la tela, los accesorios, todo, y se pasan tres años de preparación y luego lo ves y dices «¡Es una maravilla!».

9.- Finalmente, Pedro, ¿cómo crees que este montaje va a ser recibido por el público en general y por la gente joven en particular?

Fundamentalmente les va a gustar oír el verso y a Pedro Crespo y a don Lope tener una discusión que no está lejana de las que a mí me encantaría escuchar ahora más a menudo. Nosotros en realidad vendemos emociones y ayudamos a que esas emociones lleguen al espectador, joven o adulto. Ese es el valor del teatro. **M. Z.**



Don Lope



Pedro Crespo

Entrevista a Juan Gómez Cornejo,

diseño de iluminación de *El alcalde de Zalamea*

Mar Zubieta.- Juan, hola de nuevo, y bienvenido a esta puesta en escena de *El alcalde de Zalamea*, de Helena Pimenta. Creo que no es la primera ocasión en que has participado en un montaje de este texto, ¿verdad?

Juan Gómez Cornejo.- Gracias, Mar, y sí, este es mi segundo *Alcalde de Zalamea*. El primero fue hace más de veinte años, también con Pedro Moreno, y en esta ocasión me acerco al texto con el mismo respeto que entonces, pensando por dónde puedo aportar algo que enriquezca la propuesta.

¿Cuál ha sido en esta ocasión el punto de partida para el montaje? ¿Qué coordenadas habéis fijado Helena y tú para crear la luz en *El alcalde de Zalamea*?

Las líneas marcadas por Helena son bastante claras y yo trato de ajustarme al máximo a lo que ella tiene en la cabeza, como una especie de capacidad mimética que se va desarrollando, de forma que tú trabajas desde tu saber y desde tu experiencia, pero para una idea concreta de dirección de escena. Ese ha sido siempre mi criterio y trato de seguir así. La idea central en mi trabajo es facilitar.

En este caso el espacio es minimalista. Hay un frontón y unas gradas, y lo que se va a ver de fondo son las paredes negras del Teatro de la Comedia. Lo que voy a tratar de jugar es dejar limpia esta arquitectura de la escenografía y a través de la luz sugerir los espacios, pero sin mostrar elementos excesivamente concretos o realistas. La decisión estética es

usar tonalidades cálidas para los interiores y más frías para los exteriores. Y claro, jugar también con el contraste de las luces y las sombras cuando la acción lo necesite.

2.- Interiores, exteriores, noche y día también... ¿Qué te ha ayudado en esta ocasión para transitar por las escenas de forma fluida y dentro del discurso común?

Transcurre muy poco tiempo real en la acción: la obra empieza al atardecer cuando los soldados van buscando un sitio donde pernoctar y encuentran Zalamea. Al principio quizá tratamos de seguir un poco la secuencia del tiempo, pero creo que el montaje da para romper esta línea y buscar más los espacios psicológicos de los personajes. Desde ahí he intentado encontrar la iluminación adecuada escena por escena, inicialmente con un matiz más cronológico, como te digo, pero con la intención de generar sensaciones más que descripciones. Además en el verso los personajes ya cuentan si es de día o de noche y donde están, por eso vamos más a buscar climas que sugieran, no que ilustren.

3.- ¿Qué tipo de materiales has empleado, Juan, y con qué finalidad?

Siempre suelo utilizar como recurso aparatos móviles, porque dan versatilidad y además ayudan a no dificultar el transporte en gira de la obra. En este caso, siguiendo la plástica de las lanzas (que la escenografía me servía), se me ocurría que para la luz en el



bosque podrían aparecer también lanzas, como si la luz entrara por un gran tragaluz, como si el bosque fuera muy tupido y solo unos haces de luz traspasaran el espacio. Para conseguir este efecto uso los *roberpoint*, unos aparatos que voy a probar por primera vez pero creo que darán un resultado muy bueno. También necesito equipos que permitan concentrar la luz y dejar el espacio despejado. No quiero demasiados focos que aplasten la acción, prefiero tirar la luz desde la primera galería (que en este nuevo Teatro de la Comedia está a casi diez metros) intentando dejar la caja escénica limpia, como si fuera una caja de los sueños y más que el techo estuvieras viendo el cielo. Desde mitad del patio de butacas la luz se verá como un trazo alto y desde lejos, y todo esto tiene sus dificultades y estamos ahora valorándolas.

4.- ¿Qué aporta a la luz en este montaje la selección y adaptación musical de Ignacio García?

Yo disfruto mucho con las propuestas de Nacho; tiene una cultura musical impresionante y un gusto exquisito, y además su labor está maravillosamente bien encajada en la situación dramática. Esta es ya la cuarta vez que trabajo con él y lo que puedo decirte es que a mí siempre me facilita mucho el trabajo, porque gracias a él prácticamente yo puedo seguir la partitura para mis cambios. Todos los momentos importantes, los clímax, están acentuados y ahí es

donde habrá cambios de luces reforzando las necesidades dramáticas. Me resulta muy original la música que ha creado Nacho para esta puesta en escena: es poética, sugere y me da la sensación de que le da al montaje un aire más cosmopolita.

5.- Paredes, suelo de la escenografía, algunos objetos como las gradas... ¿Qué particularidades te presentan sus colores y sus materiales, Juan?

Esta vez es un espacio muy desnudo. El suelo es tierra y no voy a utilizar color ahí. La pared es un blanco roto ocre, una pared por la que ha pasado el tiempo y que tiene una lectura simbólica. Es un espacio muy limpio, muy despojado, que tiene sus pros y sus contras. Para la luz creo que va a funcionar bien y esta limpieza del espacio me obliga a usar menos recursos, a ser más minimalista.

6.- ¿Qué características presenta la escenografía desde tu punto de vista? ¿Cómo te has sumado al trabajo de Max Glaenzel? ¿Algún reto especial en las dimensiones, los materiales o la forma? ¿Ha habido, como en otras ocasiones, atrevimiento y riesgo compartido entre estas dos áreas? ¿Cómo se alían y cómo se condicionan, a tu modo de ver?

Digamos que la dificultad de estos espacios con pocos elementos es que la luz tiene que ir puntualizando la acción en las diferentes escenas. En el mismo espacio vas a ver, por ejemplo, una conversación entre Isabel e

Inés y al mismo tiempo otra situación dramática, y todos estos movimientos sí, se marcan también con la luz.

La luz determina los espacios: con un rayo de luz vamos a marcar los límites de una habitación y entenderemos que lo que está fuera es otro espacio. En esta puesta en escena esto es muy importante y ahí está el reto.

7.- ¿Cómo está siendo para ti este momento de reencuentro con el Teatro de la Comedia?

Muy emocionante. Recuerdo que hace trece años hice una de las últimas funciones que se representaron entonces, mi hijo tenía dos años y ahora tiene quince y para mí estar aquí en la inauguración me produce una tremenda satisfacción. Además siempre ha

sido un espacio escénico muy bueno, es un teatro pequeñito, acogedor pero con proporciones muy armónicas, da gusto trabajar en él y me alegro muchísimo de estar aquí.

8.- Finalmente, Juan, ¿por qué piensas que este montaje va a interesar a nuestros espectadores más jóvenes?

Me parece que la historia en sí misma es muy interesante. Hay justicia, injusticia, amor, desamor, violencia, confrontación de poderes... Hay un poco de todo y no todo es lo que parece, y además se pueden sacar muchas lecturas. Por si fuera poco, es muy movida, y en la hora cuarenta que dura no dejan de pasar cosas. ¿Qué más le puedes pedir a una función de teatro para que te atrape?

M. Z.





La música de *El alcalde de Zalamea*

Ignacio García, selección y adaptación musical

El Alcalde de Zalamea es, sin duda alguna, uno de los grandes dramas de Calderón y un texto emblemático de nuestro *siglo de oro* que plantea los grandes dilemas del autor madrileño: el honor, la libertad y el libre albedrío, la venganza, el poder y su desempeño, la responsabilidad del hombre ante sí mismo y ante los demás, en lo privado y lo público. Todo ello en medio de un poderoso planteamiento político en el que coloca frente a frente los poderes militar y civil estableciendo una pugna brutal entre ambos, que tiene que ver con la España de aquel momento que se acaba, y con el nuevo mundo que está por llegar. Y coloca en medio de este enfrentamiento a Pedro Crespo y a su familia, que serán víctimas de esa lucha por el dominio territorial y acabarán aniquilados por ese enconamiento.

El territorio en el que se desarrolla esa lucha agónica es Zalamea, que en el planteamiento de Helena Pimenta es un lugar terroso y matérico, un pueblo del sur ancestral que huele a trigo segado y a mieses, a tierra y a sangre. Ese es el hábitat del espectáculo y nuestro desafío desde la creación del espacio sonoro, construir el paisaje acústico del pueblo y sus gentes, y de los tercios de Flandes que lo van a ocupar durante el tiempo de la acción.

Desde el comienzo del trabajo de búsqueda de materiales de referencia sonora había dos universos en convivencia permanente, el de la música barroca que establece un contexto literario y estético para la narración, y el de la música popular que contextualiza el pueblo de Zalamea y sus gentes. Podemos decir, por tanto, que el elemento temporal del siglo XVII y el espacial de ese pueblo del sur que es una metonimia de todo un universo, debían dialogar, y desde esa mezcla de la música barroca y la popular comenzaron a surgir múltiples ideas, considerando además las raíces comunes que ambas comparten en cuanto a estructuras rítmicas, simplicidad de la arquitectura musical con un desempeño fundamental del intérprete para enriquecerlas con adornos, y el valor de la palabra y la prosodia en el canto. Empezamos desde esos criterios comunes a definir los elementos que no podrían faltar para que la música y el sonido del montaje apoyará su contextualización.

Pero no bastaba con ubicar al espectador, la música debía también cumplir una función narrativa de una doble dualidad presente en la obra: la del enfrentamiento entre los militares acampados en el pueblo y los villanos, y la del recorrido trágico de los protagonistas frente a la actitud vitalista de la soldadesca harta de fatigas que se refugia en los bailes y las canciones para soportar el polvo, el barro y la miseria.



La síntesis de todas esas ideas ha cuajado en un repertorio de barroco español, lleno de jácaras, follías y otros ritmos propios de ese estilo, pero siempre interpretados desde una óptica de la música popular. La vihuela de Juan Carlos de Mulder y Manuel Minguillón, con su gusto por el estilo español del XVII se combina con el canto popular de Rita Barber y los hermanos Mancuso, y la percusión de Blanca Aguado. Todos ellos hacen de las intervenciones musicales un verdadero viaje a otro tiempo, otro lugar y otro mundo, el de la tragedia ancestral que Calderón nos cuenta y que pertenece a todos los tiempos y espacios.



Actividades en clase

Tomando como base el Cuaderno Pedagógico de *El alcalde de Zalamea* y el texto de la versión, proponemos profundizar en el conocimiento de Calderón como dramaturgo, de su obra y del momento histórico y social que le tocó vivir.

- ◆ Lectura en clase de algún fragmento significativo de la versión, por ejemplo la confrontación entre Pedro Crespo y Lope de Figueroa del final de la primera jornada, los versos del principio de la segunda jornada en que el Capitán explica lo que siente por Isabel a Rebolledo y al Sargento o el inicio de la tercera jornada, con el monólogo de Isabel en el monte. Sintetizar el argumento de cada jornada. ¿Cuál es el tema principal de la obra? ¿Hay otros temas secundarios? ¿Cómo se relacionan entre sí? Leer la entrevista a Álvaro Tato, autor de la versión, y reflexionar acerca de lo que cuenta sobre el trabajo que realiza.

- ◆ Investigar los vínculos que se establecen entre la historia ficticia escrita por Calderón y la realidad de la España de finales del siglo XVI. ¿Se podría calificar el drama de realista? ¿Y de verosímil? Diferenciar los dos conceptos. Comparar *El alcalde* con otras obras que se conozcan de Calderón –*La vida es sueño*, *La dama duende...*– y valorar si son más o menos realistas, verosímiles o simbólicas que *El alcalde de Zalamea*.

- ◆ Leer la entrevista de la directora de escena del montaje, Helena Pimenta,

contrastando su visión con nuestra propia opinión acerca del montaje. Reflexionaremos especialmente acerca de lo que nos cuenta sobre los personajes principales. Existen dos mundos contrapuestos, el de los militares y el de los labradores. ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Qué piensan unos de otros? ¿Cómo concibe cada grupo social la dignidad personal y la justicia? Tengamos en cuenta que Calderón había estado en el ejército y lo conocía bien, y su hermano José era militar profesional. ¿Qué visión ofrece el dramaturgo del estamento militar?

- ◆ ¿La estructura de la vida en una comunidad rural en el XVI o XVII y en el siglo XXI se parecen? ¿Qué valor tenía entonces la figura del alcalde? ¿Cuál tiene ahora? Comparar lo que hace Pedro Crespo con lo que hace un alcalde actual. ¿Se eligen los alcaldes ahora de la misma manera? ¿Tienen el mismo poder? Los alcaldes de hoy en día, ¿tienen sus propios trabajos, como le ocurre a Crespo, o son profesionales de la política? ¿Se podría considerar a Pedro Crespo un alcalde democrático?

- ◆ Prestar atención a los personajes de don Mendo y su criado Nuño. ¿Qué situación social de la España del Siglo de Oro simbolizan? ¿Por qué creemos que Calderón los hace aparecer en *El alcalde*? ¿Qué sentido creemos que tienen? ¿Cuáles son sus valores morales? ¿La comicidad en este montaje, reside en determinados personajes o en ciertas situaciones?

◆ ¿Cómo es la versificación y el léxico que emplea Calderón en este drama? Analizar las estrofas utilizadas por Calderón en esta ocasión: su rima, su métrica y la influencia en el contenido y la manera de decir el texto, y también su relación con la construcción de los personajes. ¿Cómo afecta el tipo de verso al ritmo de la obra?

◆ ¿Cuál es el enfoque de Helena Pimenta a la hora de dirigir un clásico del teatro áureo? ¿Qué argumentos nos da para poner en pie un nuevo montaje de este texto de Calderón?

◆ Pedro Moreno siempre ayuda a la construcción del personaje con el vestuario que diseña. Leer en su entrevista las líneas fundamentales de su trabajo y contrastarlo con la función que hemos visto. ¿Se ha pretendido recrear una época histórica concreta? ¿Cómo se muestran desde el punto de vista del vestuario el estamento civil y el militar? Además, aquí aparecen personajes de clases sociales muy diversas, desde el rey Felipe II hasta pícaros o villanos. ¿Qué elementos del vestuario o del atrezzo se han empleado para mostrarlo? ¿Cómo utiliza el diseñador el color o los tejidos para establecer diferencias o similitudes entre los personajes?

◆ La escenografía de Max Glaenzel tiene pocos elementos. ¿Cuáles son y cómo caracterizarlos? ¿Se relacionan entre sí? ¿Tienen importancia los materiales de que están hechos? ¿Pueden distinguirse espacios interiores y exteriores? ¿Cómo se pasa en el montaje del lugar a las afueras del pueblo al que llegan los soldados a un espacio concreto y cerrado, como es el desván en casa de Pedro Crespo? Max nos cuenta

muchos detalles en su entrevista. ¿Cuál es la filosofía de su diseño escenográfico y cómo se relaciona con el resto de los aspectos artísticos del montaje: vestuario, iluminación, música, dirección de actores...?

◆ La iluminación juega en cualquier función un papel relevante. Estudiar los elementos y técnicas que se han utilizado en este caso para iluminar la escena, describiendo las diferentes atmósferas que recrea Juan Gómez Cornejo con la luz.

◆ La música se interpreta encima del escenario a través de la vihuela, la percusión y la voz de la cantante. Además hay también música grabada. Reflexionar sobre la función que cumplen estos instrumentos en la acción, a qué personajes se asocian y qué estados emocionales sugieren o acompañan. ¿Qué tipo de música ha elegido Ignacio García para este montaje, y por qué?

◆ Debatir sobre la actualidad de una obra como *El alcalde de Zalamea*. ¿Perviven hoy en día los conceptos de honor y justicia tal como están plasmados en ella? ¿Sería posible en nuestros días un desenlace como el representado? ¿Conservan los militares del siglo XXI en España los privilegios que poseían en el siglo XVI? ¿Cumple ahora la monarquía española el mismo papel que hace cuatrocientos años?

◆ Realizar un taller teatral a partir de *El alcalde de Zalamea*. Primero preparar una escena de la obra trabajando el verso y la interpretación como podemos ver en el escenario del Teatro de la Comedia. Después, crear una visión contemporánea del conflicto, con un nuevo texto (ahora en prosa) y un espacio escénico actual.

Bibliografía

Ediciones selectas de *El alcalde de Zalamea*

El garrote más bien dado, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcalá de Henares, María Fernández, 1651.

El garrote más bien dado, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Madrid, María de Quiñones, 1653.

El garrote más bien dado, en *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*, Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653.

El alcalde de Zalamea, en *Séptima Parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Imprenta de Francisco Sanz, 1683.

Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, ed. J. J. Keil, vol. IV, Leipzig, Fleischer, 1830.

Tesoro del Teatro Español, ed. Eugenio de Ochoa, vol. III, París, Baudry, 1838.

El alcalde de Zalamea, en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, vol. III, Madrid, Hernando, 1849.

Teatro selecto de Calderón de la Barca, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. II, Madrid, Navarro, 1881.

Selected plays of Calderón, ed. Norman Maccoll, Londres, Macmillan, 1888.

Calderón de la Barca, ed. Santiago Gili Gaya, Madrid, Instituto-Escuela, 1923.

El garrote más bien dado, ed. J. Novo, Madrid, La Coruña, 1947.

Teatro de Pedro Calderón de la Barca, ed. José Bergamín, Buenos Aires, Jackson, 1948.

El alcalde de Zalamea, ed. Cayetano Luca de Tena, Madrid, 1952.

L'Alcalde de Zalamea, ed. Robert Marrast, París, Aubier-Flammarion, 1959.

La vida es sueño y El alcalde de Zalamea, ed. Guillermo Díaz-Plaja, México, Porrúa, 1965.

El alcalde de Zalamea. La vida es sueño. El gran teatro del mundo, ed. Cipriano Rivas-Cheriff, México, Ateneo, 1965.

La vida es sueño. El alcalde de Zalamea, ed. Francisco Ruiz Ramón, Barcelona, Salvat, 1970.

El alcalde de Zalamea, edición de José Montero Reguera, Madrid, Castalia didáctica, 1996.

El alcalde de Zalamea, versión de José María Díez Borque, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.

El alcalde de Zalamea, edición de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 2005.

El alcalde de Zalamea, edición de Stefano Arata, presentación de Laura Arata, Marc Vitse y Fausta Antonucci, *Teatro de palabras* 3, 2009.

El alcalde de Zalamea, edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2013.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Frankfurt, Iberoamericana, 1998.

Ediciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

El alcalde de Zalamea, adaptación de Francisco Brines, Textos de Teatro Clásico 6, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988.

El alcalde de Zalamea, Textos de Teatro Clásico 28, Coordinación departamento de Prensa CNTC, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.

El alcalde de Zalamea, versión de Eduardo Vasco, ed. Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 57, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010.

El alcalde de Zalamea, versión de Álvaro Tato, ed. Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 74, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015.

Estudios

AA VV, *Estudios sobre Calderón*, coordinado por Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000.

AA VV, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. 2, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002.

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BRAVO GARCÍA, Julián Tomás, «Errar lo menos: notas para una interpretación de *El alcalde de Zalamea*», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 15-34.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «*El alcalde de Zalamea*, drama subversivo (una posible interpretación)», en *Actas del I Simposio de Literatura Española, (Salamanca, del 7 al 11 de mayo de 1979)*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-207.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, ed. A. Navarro González, Barcelona, Bosch, 1978.
- DUNN, Peter N., «Patrimonio del alma», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1964, págs. 78-85.
- ELLIOTT, John H., *La España imperial, 1479-1716*, edición revisada, Barcelona, Vicens Vives, 2005.
- KERSTEN, Raquel, «*El alcalde de Zalamea* y su refundición por Calderón», en *Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía*, ed. Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus Sigele, Madrid, Gredos, 1972, pp. 263-274.
- NAVARRO MÉNDEZ, Joaquín, «La instrucción de 1536 u Ordenanza de Génova (la génesis de los Tercios)», *Revista Ejército*, 827, marzo 2010, pp. 108-110.
- PARKER, Alexander A., «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*», en *Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía*, edición de Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus Sigele, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-418.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900, Madrid, Alianza, 1967.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
«Una interpretación de *El alcalde de Zalamea*», *Arbor*, 385, 1978, pp. 25-39.
- VAREY, John E., PARKER, Alexander A., DUNN, Peter N., «El alcalde de Zalamea», en *Historia y crítica de la literatura española*, coordinado por Francisco Rico, vol. 3-1, Barcelona, Crítica, 1982.
- YNDURÁIN, Domingo, «*El alcalde de Zalamea*: Historia, ideología, literatura», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 299-311.



COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO

DIRECTORA HELENA PIMENTA

15
16

TEATRO DE LA
Comedia

c/ Príncipe, 14
METRO Sevilla y Sol
TEL. 91 532 79 27



1986-2016
30 AÑOS

PVP 2 €

