

EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA

Versión

Borja Ortiz de Gandra

Dirección

Josep Maria Mestres





EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA

Versión

Borja Ortiz de Gandra

Dirección

Josep Maria Mestres

Edición **Mar Zubieta**

Abril 2018

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

EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 61

Primera edición abril 2018

© De la versión Borja Ortiz de Gondra

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos



Fotos del montaje

Marcos Gpunto

Impresión

V.A. Impresores, S.A.

Avenida de la Industria, 41

28760 Tres Cantos (Madrid)

I.S.B.N. 978-84-9041-307-4

N.I.P.O. 035-18-026-1

Dep. Legal M-8884-2018



EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA

Versión

Borja Ortiz de Gondra

Dirección

Josep Maria Mestres

■ Asesor de canto
Juan Pablo de Juan

Vídeo escena

Álvaro Luna

Asesora de verso

Pepa Pedroche

Coreografía

Jon Maya Sein

Composición musical

y espacio sonoro

Iñaki Salvador

Iluminación

Juanjo Llorens

Escenografía

Clara Notari

Vestuario

María Araujo

■ Realización de escenografía
Mambo Decorados

Sfumato

Readest

Peroni

Realización de vestuario

I.T.

Ambientación de vestuario

María Calderón

Posticería

Lupe Montero

■ Reparto por orden de intervención

Isabela

Elvira Cuadrapani

Don Juan

Raúl Prieto

Rey de Nápoles / Fabio

Ricardo Reguera

Don Pedro / Rey de Castilla

Pedro Miguel Martínez

Ripio / Anfriso

Samuel Viyuela González

Duque Octavio

Egoitz Sánchez

Tisbea

Mamen Camacho

Catalinón

Pepe Viyuela

Don Gonzalo

Paco Lahoz

Doña Ana / Constanza / Belisa

Irene Serrano

Don Diego

Juan Calot

Marqués de la Mota

Ángel Pardo

Batricio

José Juan Rodríguez

Aminta

Lara Grube

Gaseno

José Ramón Iglesias

Asesor especialista

Carlos Espinar

Asistente de escenografía

Martina Sibona

Ayudante de escenografía

Mónica Teijeiro

Ayudante de vídeo escena

Elvira Ruiz

Ayudante de iluminación

Rodrigo Ortega

Ayudante espacio sonoro

Alberto Cano

Ayudante de vestuario

Maite Onetti

Ayudante de dirección

Amparo Pascual

EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA



Directora
Helena Pimenta

Director adjunto

Paco Pena

Gerente

Marisa Moya

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Fran Guinot

Ayudante artístico

Álvaro Tato

Jefe de producción

Jesús Pérez

Asesora técnica

Fernanda Andura

Jefa de prensa

M.^a Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica

José Helguera

Ricardo Virgós

Adjunta a producción

María Torrente

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Ayudante de publicaciones

Maribel Ortega

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez

Víctor M. Sastre

Carlos López

Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

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

Carlos Carrasco

Ana A. Perales

Electricidad

Manuel Luengas

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Pablo Sesmero

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

Isabel Pérez

Juan J. Blázquez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

M.^a José Peña

M.^a Dolores Arias

Rosa M.^a Sánchez

Rosa Rubio

Peluquería

Carlos Somolinos

Antonio Román

Ana M.^a Hernando

Maquillaje

Carmen Martín

Noelia Cortés

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Javier Cabellos

Juan M. García

Oficiales de sala

Rosa M.^a Varanda

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Grupos

Marta Somolinos

Conserjes

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Tragsatec

Personal de sala

Servicios Empresariales

Asociados

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Limpieza

Limpiezas y Servicios

Salamanca

Seguridad

Sasegur

ÍNDICE

09 La vuelta del Burlador

Helena Pimenta (Directora de la CNTC)

10 Cronología

Vida y obra de Tirso de Molina

Entorno histórico y cultural

14 El burlador de Sevilla: ¿un figurón de tragedia?

Elena Di Pinto (Universidad Complutense de Madrid)

22 El origen popular de una leyenda

24 Los donjuanes en sus propias palabras

28 El montaje de la CNTC, año 2018

30 *El burlador de Sevilla*, resumen argumental

32 Los personajes

36 Don Juan en la escena de hoy: habla Josep María Mestres,
director del montaje

40 El texto se acerca al espectador: la versión de Borja Ortiz
de Gondra

44 Nuestro montaje: la escenografía de Clara Notari, el vestuario
de María Araujo, la iluminación de Juanjo Llorens



La vuelta del Burlador

Desde 2003 (aquel montaje dirigido por Miguel Narros con versión del gran poeta José Hierro) no se había puesto en escena una versión de *El burlador de Sevilla* por parte de la Compañía; por tanto, más de una década después, llega el momento de renovar nuestro afecto por una de las grandes piezas teatrales del Siglo de Oro, una de esas obras mayores que requieren una revisión permanente para que la mirada de nuestros artistas en activo pueda explorar diferentes aristas y facetas de un mito escurridizo y problemático que nos enfrenta a muchos de nuestros miedos y nuestras pasiones, como sociedad y como individuos.

Resulta innegable la relevancia del mito universal del Burlador para la sociedad contemporánea, en tiempos de cambios de conciencia que hacen necesaria una permanente reflexión acerca de los ejes de las violencias (de género, institucional, social, incluso de relaciones entre miembros de la misma familia, etc.), a veces invisibles pero nunca inocentes, que nos amenazan y nos determinan. Si en 2014 Blanca Portillo dirigió un *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (en coproducción entre la CNTC y el Teatro Calderón de Valladolid), ahora llega el turno de Tirso de Molina para dejar su imperecedero *Burlador* en las sabias manos de un artista como Josep María Mestres.

Me produce orgullo e ilusión contar con él de nuevo (ya dirigió en 2015 *La cortesía de España* de Lope de Vega con la JCNTC) y acompañarle en este viaje escénico a las profundidades del inagotable poema dramático que es *El burlador de Sevilla*. Porque, más allá de la fundación de una de las principales figuras míticas de Occidente, no podemos olvidar la arrolladora teatralidad de una obra atravesada por ráfagas de lirismo, humor y tragedia; en sus hermosos y contundentes versos se entrecruza lo humano y lo sobrenatural, el cinismo y el amor, la crueldad y la compasión... Toda una pequeña gran comedia humana que conserva intacta su capacidad de fascinarnos.

Helena Pimenta / Directora de la CNTC

CRONOLOGÍA

- **Vida y obra de Tirso de Molina**
- Entorno histórico y cultural

1579

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

1580

Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón.

1591

Mueren fray Luis de León y san Juan de la Cruz.

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

Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.

1600

Tirso ingresa en el convento de la Merced de Madrid, situado en la que hoy conocemos como Plaza de Tirso de Molina.
Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero.

1601

La corte se traslada a Valladolid. Shakespeare escribe y estrena *Hamlet*.

1604

Vive en Toledo en el convento de Santa Catalina. Parece que viaja por Galicia y Guadalajara durante el año siguiente, volviendo en 1606 a Toledo.

1605	Primera parte de <i>Don Quijote de la Mancha</i> .
1606	La corte vuelve a Madrid.
1609	Felipe III expulsa a los moriscos de España. <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , de Lope de Vega.
1613	Tirso estrena <i>La ninfa del cielo</i>. <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> .
1615	Estrena, en Toledo o en Madrid, <i>Don Gil de las calzas verdes</i>. Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y ocho entremeses</i> .
1616	Tirso se embarca para La Española (Santo Domingo), desde el Puerto de Sanlúcar de Barrameda. Mueren Cervantes y Shakespeare.
1617	Vive en Santo Domingo, donde se le nombra Definidor General de la Orden Mercedaria, su primer cargo importante.
1618	Asiste al Capítulo General de la Orden en la provincia de Guadalajara. No vuelve a Santo Domingo porque fallece su padre el 24 de agosto. El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Agustín Moreto.
1619	Vive en Segovia, con el cargo de Padre Definidor del convento.
1620	Lope le dedica a Tirso su obra <i>Lo fingido verdadero</i>, hablando de él en términos muy elogiosos. Tirso le corresponde en los mismos términos en <i>La villana de Vallecas</i>.

- 1621** **Escribe *La celosa de sí misma*.**
Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV.
- 1624** **Publica *Cigarrales de Toledo*, obra miscelánea.**
- 1625** **La Junta de Reформación prohíbe a Tirso escribir comedias y le destierra de Madrid. Se traslada a Sevilla.**
- 1627** **En Sevilla publica la *Primera parte* de sus comedias. Publicación de *El burlador de Sevilla* por Manuel de Sande entre 1627 y 1629.**
- 1630** **Muere en Madrid su hermana Catalina. Se imprime *Doze comedias nuevas*, de Lope y otros autores, incluyendo *El burlador de Sevilla*.**
- 1632** **Vive en Toledo y en Madrid. Fallecido Alonso Remón, es nombrado Cronista general de la Orden y empieza a escribir la tercera parte de la *Historia de la Orden de la Merced*.**
- 1635** **En Madrid se publica la *Segunda parte* de sus comedias, que incluye *El condenado por desconfiado*, y también la *Cuarta*, que llevará la aprobación elogiosa de Lope de Vega.**
Muere Lope de Vega.
- 1640** **Marcos Salmerón, fraile de la Merced, prohíbe que en el convento mercedario de Madrid los frailes escriban contra el gobierno, quizá por orden del conde duque de Olivares. Muy poco tiempo después, Tirso es trasladado a Cuenca y luego a Toledo.**
- 1645** **Se le envía como comendador al convento de Soria, uno de los más antiguos, con menos comodidades y de clima más frío.**
Muere Francisco de Quevedo.
- 1648** **La salud de Tirso es delicada, y cae enfermo de camino a Madrid. Se le traslada al convento mercedario de Almazán, porque tenía «ospital Botica», pero no es posible curarle. Fallece el 20 de febrero y es enterrado allí en Almazán, olvidado por su Orden.**



El burlador de Sevilla: ¿un figurón de tragedia?



Elena Di Pinto¹

Universidad Complutense de Madrid

En enero del 2015 la CNTC puso en escena el *Tenorio* de Zorrilla; remito al curioso lector a leer el artículo² que escribí a propósito del *Tenorio* para no repetir en este lo que apuntaba entonces. Sin embargo si he de retomar el hilo de algo que dije y me ha de servir ahora como columna vertebral.

¹ Investigadora y codirectora del GLESOC (Grupo de Literatura Española del Siglo de Oro), miembro del TC12 Consolidar (Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación), ahora Redes Consolidar, y miembro del ITEM (Instituto del Teatro de Madrid).

² Mi artículo se titulaba «El Tenorio de Zorrilla: retrato de un donjuán venido a menos», publicado en Cuadernos Pedagógicos, nº 50, pp. 24–33, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM-CNTC, 2015. Está asequible en línea en la web de la CNTC.

Con respecto al concepto de 'mito'³ encarnado por don Juan, ya dejé claro que este personaje tiene, en efecto, caracteres de la vida real humana, pero caricaturizados. En *El burlador de Sevilla*, don Juan es la caricatura ejemplarizante de los defectos que más preocupaban a Tirso en el momento de su composición, alrededor de 1613.

Si meditamos algo sobre este hecho podríamos encontrar una analogía entre el *personaje-tipo* de don Juan y otro *tipo* teatral, en este caso cómico, del siglo XVII: el figurón. Me explico: es como si el uno –el figurón, personaje cómico– fuera el envés del otro –don Juan, personaje trágico– asociación de ideas facilitada por los trabajos de Frédéric Serralta o Víctor García Ruiz. Este último investigador⁴ definía los rasgos del figurón como un protagonista fundamentalmente ridículo, marcado por ciertas peculiaridades que lo separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa tanto para los demás personajes de la obra como para los espectadores. Su defecto no tenía por qué ser exclusivamente la manía nobiliaria (si ya era noble se jactaba de su condición y si no, quería ennoblecer a toda costa), o el presumir de su atractivo físico siendo, la mayor parte de las veces, bastante poco agraciado, sino que añadía a ello una indumentaria estrafalaria y un aliño exageradamente atildado; asimismo era necio, tacaño, pedante, despreciativo, cobarde, crédulo y estaba adornado con una especial torpeza para el lenguaje amoroso. Serralta⁵ aclaraba que para ser un verdadero figurón era imprescindible que el personaje mantuviera sus características ridículas a lo largo de toda la obra, «siendo sus inalterables e incorregibles defectos castigados con la exclusión definitiva, o sea negándole el dramaturgo esa especie de diploma de integración o reintegración socioteatral que representa el casamiento final».

³ Ya recordé la definición que da el DRAE de 'mito': «Historia **ficticia** o **personaje literario** o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal».

⁴ Ver la definición del *tipo* que da Víctor García Ruiz en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002 (s. v. 'figurón').

⁵ Serralta, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿ 1606?)», En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Almería, eds. Irene PARDO MOLINA y Antonio SERRANO. Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería (Colección Actas, 41), 2001, pp. 85-93 (p. 86).

El figurón era en suma un elemento disonante –por sus características caricaturescas– y desestabilizador –por sus pretensiones fallidas de boda con las damas–. El *tipo* cómico del figurón estaba planteado con la finalidad de suscitar en el público destinatario una risa de superioridad que le hiciera ver lo extravagante e inconveniente de ese modo de ser, cuyo castigo sería el ser señalado con el dedo por todos y la exclusión social sin el casamiento final.

Dicho esto, volvamos a don Juan. El *tipo* de don Juan, protagonista serio, ya no cómico, ¿no encarna acaso los defectos que el dramaturgo quiere caricaturizar (en el contexto social en el que escribe) para que sirvan de admonición al público para no caer en los errores, delitos y desafueros que comete el anti-galán? Este antihéroe será castigado no sólo con ser señalado –y acusado– por los demás personajes (recordemos a Isabela, Ana, Tisbea y Aminta que se quejan y lo acusan ante el rey don Alonso), sino con la exclusión social (también queda ‘suelto’, como el figurón, sin boda final) e incluso con la “exclusión vital” que es la muerte. ¿No podría ser entonces don Juan un ‘figurón de tragedia’?

Tirso de Molina nos pone delante a un transgresor de todo lo que “se lleva” en su época, todo valor positivo y ético, toda moral religiosa, toda costumbre humana. Calcémonos el ideario de esos años y analicemos con esos ojos, los de los espectadores del corral de comedias, qué ha hecho el dramaturgo.

En *El burlador de Sevilla* Tirso pone en escena un panorama corrupto y hediondo. Con la única salvedad del rey de España don Alonso y del comendador de Calatrava, don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Ana, todos los demás personajes son criticables: el crédulo, injusto y falible rey de Nápoles; el tío de don Juan, que encubre los delitos del sobrino y culpa a un inocente, el cornudo y consentidor Octavio; el padre de don Juan, privado del rey, que indefectiblemente se limita a echar unas inútiles y blandas reprimendas a su hijo dejándolo impune y prevaricando; el marqués de la Mota, que se va de putas antes de ir a ver, supuestamente enamorado hasta la médula, a su prima; las cuatro mujeres “burladas” en apariencia, pues Tirso nos plantea a cuatro mujeres con carácter: ellas no son completamente “engañadas”, participan “activamente” en su “caída” y no les importa gran cosa salvaguardar su honra: una por deseo (Isabela), otra por curiosidad (Tisbea), otra por querer casarse a su gusto contraviniendo las órdenes de su padre (Ana), otra por medrar olvidándose de su flamante esposo (Aminta); desde el punto de vista siglodoresco cada una de ellas tiene algo censurable para los cánones de su época. Tirso no tiene ningún afán de

presentarnos en don Juan a un seductor, como bien señala Francisco Florit Durán en su edición de la obra⁶ pues, añado yo, como simple ‘seductor’ sería un mero coleccionista inexperto (sus “armas de seducción” son pocas y breves, pues siempre se escapa a toda prisa en su caballo, así que bien poco imaginativo y gozoso debe ser lo que hace) y con pocos recursos (siempre los mismos: suplantación de personalidad con las dos mujeres nobles, o falsa promesa de matrimonio con las plebeyas). También resultan criticables los pescadores que rodean a Tisbea y los labradores que acompañan a Aminta –todos ellos embaucados por las falsas promesas de don Juan– siempre apocados, serviles y quejumbrosos; y Catalinón, lacayo de un transgresor y que, como buen ‘gracioso de tragedia’, critica a su amo y le recuerda que será juzgado por Dios y castigado, pero al mismo tiempo, lo acompaña y secunda por cobardía (como su propio nombre indica, Catalinón significa ‘cagón’) y para cobrar su sueldo.

Y al fin tenemos a don Juan, suma de todos los vicios y defectos execrables, “señorito” delincuente que encarna todas las características del anti-caballero: jactancioso, orgulloso de su clase social, temerario, antojadizo, lujurioso, mimado, que rechaza toda ley humana y divina impuestas; nada le importan las leyes de los hombres explícitas e implícitas ni el pagar por transgredirlas (la honra, el honor, el respeto a la palabra dada, el ser justo y mesurado, la amistad, la obediencia debida al rey, el respeto a sus mayores –tanto a su propio padre, del que se ríe, como al comendador, al que mata–) ni las de Dios (el temor de Dios y el respeto por sus preceptos, entre ellos el sagrado vínculo del matrimonio o el desafiar a un muerto y plantarle cara). No faltará tampoco su sempiterno *leitmotiv*: «tan largo me lo fiáis», que resonará *in crescendo* hasta diez veces a lo largo de la obra.

DON JUAN

**Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey,
¿qué temes?
[...]**

1960

⁶ Por esta edición haré las citas, siguiendo su numeración de versos, distinta a la de otras ediciones.

CATALINÓN	¿Qué dices? Mira lo que has hecho, y mira que hasta la muerte, señor, es corta la mayor vida; que hay tras la muerte imperio.	1975
DON JUAN	Si tan largo me lo fías, vengan engaños.	
CATALINÓN	Señor...	
DON JUAN	Vete, que ya me amohínas con tus temores extraños.	1980

La obra de Tirso está magistralmente tejida de principio a fin, pues lo que parecería un súbito cambio en la costumbre de don Juan de no respetar la palabra dada, condición propia de un anti-caballero, muda aparentemente en los vv. 2439-2441 (acto III), próximos al desenlace, en los que don Juan dice a la estatua: «Honor / tengo, y las palabras cumplo, / porque caballero soy». Tirso le hace cumplir la palabra dada al comendador muerto al aceptar la invitación a cenar en su capilla y, de hecho, acude. ¿Es un error de Tirso, que cambia repentinamente un rasgo inherente del carácter de su antihéroe? De ninguna manera: que don Juan cumpla su promesa es, una vez más, prueba inequívoca de su carácter valiente y temerario, de su desfachatez, del nulo respeto a los muertos y de la burla que hace de ellos, no una muestra de cortesía y obediencia hacia el comendador de Calatrava. Asimismo el anuncio de no haber deshonorado a su hija Ana («A tu hija no ofendí, / que vio mis engaños antes.»), otro punto que podría considerarse con ojos actuales un “error” en Tirso, sirve para que al final de la obra el marqués de la Mota, primo de doña Ana, pueda casarse con ella sin la sombra de una mácula en su honra. Podríamos preguntarnos por qué, sin embargo, Octavio se casa con Isabela a pesar de estar deshonorada; la respuesta es sencilla: Isabela es otro tipo de mujer, distinto a Ana. A pesar de las restrictivas costumbres de la época, Isabela ha querido yacer con su prometido antes del casamiento por puro deseo, por lujuria, y doña Ana quiere “concederse” a su primo Mota para casarse por amor, según su gusto, contraviniendo la voluntad impuesta por su padre y por el rey. Concediéndose, sella el compromiso con su primo y le pone a su padre ante el hecho consumado, con lo cual no podrá denegarle la ansiada boda.

Bien es verdad que doña Ana estaba en el primer acto destinada por el rey, en contra de su voluntad, a casarse con don Juan (vv. 862-877), pero es cosa sabida que en el teatro aurisecular se muda de prometido como de opinión, en un abrir y cerrar de ojos. Se ha de tener en cuenta que, además de favorecer el desarrollo de la trama y el rápido desenlace, es decir, de ser dramáticamente rentable esta mudanza de novios, en el fondo respondía a algo de la vida real y es que los matrimonios, siempre entre miembros de la misma clase social, se hacían por mantener el patrimonio familiar o aumentarlo, por conveniencia de títulos, por alianzas, amistades o enemistades entre familias, por cuestiones territoriales y otros intereses, sin importar la voluntad de los contrayentes, ni los sentimientos ni la edad. Es por ello que, al comienzo del segundo acto y siempre por decisión del rey, doña Isabela se conforma tranquilamente, tras su “desliz”, con que le asignen por esposo a don Juan (entre otras cosas, para reparar el yerro), y esta vez la pobre doña Ana será destinada a don Octavio; el rey compensará a su padre, don Gonzalo de Ulloa, por darle un esposo de menor “cuantía” a su hija, nombrándole mayordomo mayor de la casa real. Pero hay más mudanzas, y esta vez voluntarias; es el caso de Aminta, que en su afán por trepar en la escala social y lograr embodar con un “caballero” como es don Juan, cosa inusitada en esa época, olvida ligerísimamente a Batricio, labrador como ella, con el que acaba de casarse.

Las únicas mujeres que tienen una firmeza y de ahí su error, son doña Ana y Tisbea. La primera, como queda dicho, quiere casarse por amor con su primo Mota desobedeciendo a su padre y sufrirá por ello el descrédito y la dilación de su felicidad hasta que don Juan confiese ante la estatua de don Gonzalo que no tuvo tiempo de engañarla. La segunda en firmeza será Tisbea, pescadora que en principio actúa a modo de amazona esquiva burlándose del amor, y que por ese empecinamiento anormal es “castigada” a enamorarse, por primera vez, con ingenuidad y curiosidad, del maléfico burlador.

Tirso nos presenta pues a cuatro tipos de mujeres distintas, dos nobles y dos plebeyas, con distintos matices independientemente de su pertenencia a una escala social determinada: dos volubles (una noble, la otra labradora) y dos firmes (una noble y otra pescadora), pero todas con carácter, con voluntad propia; ellas no caen en las redes de un don Juan seductor o violador (él viola leyes, preceptos y promesas, mente y roba, escarnece y suplanta identidades, pero en sus actos carnales no usa la violencia ni los ejerce en contra de la voluntad de ellas ni estando privadas de sentido). Las mujeres propuestas por Tirso participan

activamente en esos actos tomando sus decisiones, más o menos equivocadas y por ello serán castigadas o reconvenidas. En los siguientes dramaturgos el papel de la mujer irá perdiendo fuerza, garra, independencia, libre albedrío. Tirso de Molina compuso el mejor y más completo don Juan (por lo negativo, y como tal muere), las mujeres con más personalidad, y los personajes secundarios más corruptos, ruines y mezquinos.

Si nos fijamos en el *modus operandi* de don Juan vemos que va cambiando y se va encarnizando y encanallando alternativamente: más con las volubles y menos con las firmes. Con la liviana doña Isabela pone en práctica una usurpación de identidad. Con la esquivia y arisca Tisbea juega el papel de víctima, pues llega náufrago a las costas de Tarragona, le promete matrimonio y consigue acostarse con ella. Con la firme Ana de Ulloa juega de nuevo la carta de hacerse pasar por otro, esta vez el marqués de la Mota, pero no concluye su propósito pues el padre de ella inmediatamente se enfrenta a él y don Juan lo mata; además de todo, se ha convertido en asesino. Aumenta su impunidad y su desfachatez, tanto es así que ante el último "caso" con la interesada labradora Aminta en el mismo día del matrimonio de ella con el aldeano Batricio, le anuncia al reciente marido que le va a quitar su honor, pues le miente diciéndole que Aminta le ha escrito. Asimismo "apalabra" a la moza hablando con el padre de ella, Gaseno, bajo promesa de matrimonio. Esta vez ha declarado toda su intención *a priori* a sus allegados y, una vez a solas con ella, ante un inicial y tibio rechazo, la vence definitivamente declarándole su condición de hijo del privado del rey y prometiéndole riquezas y lujos como esposa de él. Definitivamente la codiciosa y arribista Aminta cede gustosa y olvida en un instante a su fiel Batricio y empieza a hacerse llamar, ridícula y pretenciosamente, 'doña Aminta'. Cuatro variaciones sobre un mismo tema teje Tirso para don Juan que, en su proceso fulminante de encanallamiento, no se espera ni que esas cuatro mujeres acudan con los suyos a pedir justicia al rey don Alonso, brazo de la justicia humana, ni que el comendador muerto se vengue de él matándolo y siendo el intermediario de la justicia divina.

Los espectadores del corral de comedias debieron quedarse oportunamente aleccionados, escarmentados y atónitos ante el hundimiento del sepulcro y don Juan abrasado por el fuego infernal, y quién sabe si conformes con las bodas de rigor de los últimos versos: doña Isabela con don Octavio, doña Ana con su primo el marqués y Aminta con Batricio. De la pobre pescadora Tisbea, la más pura y herida, nada se dice, probablemente renegara del amor.

A la luz de este final, la intención de Tirso parece tender claramente hacia la tragedia, a pesar del marbete de 'comedia' o 'tragicomedia' de su texto, pues podemos ver que el aislamiento social de don Juan está claro y tiene las tres formas de exclusión: destierro, muerte y condena al infierno. Y precisamente por ello, por reunir las varias formas de aislamiento social –incluida su falta de casamiento por ser un 'galán suelto'– y por ser un antihéroe plagado de taras y merecedor de castigo, señalado por todos, por todos rehuido y criticado, y con un mismo comportamiento 'anormal', es decir, contrario a la norma, desde el principio hasta el final de la obra, es por lo que defino al don Juan como un 'figurón de tragedia'.



El origen popular de una leyenda



Una de las fuentes más probables a las que acudió Tirso para tejer su *Burlador* es este romance tradicional anónimo, donde se entrecruzan dos motivos de raíz folclórica que configuran las claves de la pieza teatral: por un lado, el personaje del galán lujurioso e impío; por otro, la visita de un espectro invitado a cenar. La presente versión, recogida por Ramón Menéndez Pidal, procede de Riello (León).

Pa misa diba un galán
 caminito de la iglesia;
 no diba por ir a misa
 ni pa estar atento en ella,
 que diba por ver las damas,
 las que van guapas y frescas.
 En el medio del camino
 encontró una calavera;
 mirárala muy mirada
 y un gran puntapié le diera;
 arregañaba los dientes
 como si ella se riera.
 — Calavera, yo te brindo
 esta noche a la mi fiesta.
 — No hagas burla, el caballero;
 mi palabra doy por prenda. [...]

Aun no comiera un bocado
 cuando pican a la puerta.
 Manda a un paje de los suyos
 que saliese a ver quien era.
 — Dile, criado, a tu amo
 que si del dicho se acuerda.
 — Dile que sí, mi criado,
 que entre pa ca enhorabuena.
 Pusiérale silla de oro,

su cuerpo sentara en ella,
 pone de muchas comidas
 y de ninguna comiera.
 — No vengo por verte a ti
 ni por comer de tu cena;
 vengo a que vayas conmigo
 a medianoche a la iglesia.

A las doce de la noche
 cantan los gallos afuera,
 a las doce de la noche
 va camino de la iglesia.
 En la iglesia hay en el medio
 una sepultura abierta.

— Entra, entra, el caballero,
 entra sin recelo en ella;
 dormirás aquí conmigo,
 comerás de la mi cena.
 — Yo aquí no me meteré,
 no me ha dado Dios licencia.
 — Vuélvete para tu casa,
 villano y de mala tierra,
 y otra vez que encuentres otra,
 hácele la reverencia;
 así querrás que a ti te hagan
 cuando vayas desta tierra.

Los donjuanes en sus propias palabras

El burlador de Sevilla inició una larga tradición de versiones a lo largo de los siglos; grandes autores se atrevieron a aportar su visión de uno de los personajes más radicales del teatro universal, que ha inspirado varias obras maestras del teatro, la narrativa, la música y el cine. Veamos qué dicen los donjuanes de sí mismos y qué dicen de ellos sus criados...

DON JUAN

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar a una mujer
y dejarla sin honor.
Estrellas que me alumbráis,
dadme en mis engaños suerte;
si el galardón es la muerte,
¡qué largo me lo fiais!

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (1612-1615?), acto I

CATALINÓN

Y tú, señor, eres

langosta de las mujeres,
 y con público pregón,
 porque de ti se guardara,
 cuando a noticia viniera
 de la que doncella fuera,
 fuera bien se pregonara:
 «Guárdense todos de un hombre
 que a las mujeres engaña,
 y es el burlador de España».

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (1612-1615?), acto II

DON JUAN

La belleza me seduce en todos los sitios en donde la encuentro y cedo fácilmente a esa dulce violencia con que nos atrae. Conservo ojos para ver los méritos de todas y rindo a cada una de ellas el culto al que nos obliga Naturaleza. Las pasiones nacientes, después de todo, tienen encantos inexplicables, y todo el placer del amor consiste en el cambio. Me siento con un corazón capaz de amar a toda la tierra. Amo la libertad en el amor, tú lo sabes, y no podría resolverme a encerrar mi corazón entre cuatro paredes. Mi corazón pertenece a todas las bellas y a ellas les corresponde cogerlo por turno y conservarlo todo el tiempo que puedan.

Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665)
 (Traducción: Carlos R. Dampierre)

CAMACHO

Desamparaste la patria
 en fe de unas travesuras,
 muchas, pero muy honradas,
 pues fueron dos o tres muertes
 sin motivo y otras tantas
 clausuras rotas por solo
 un quitame allá esas pajas.

Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra* (1714? 1722?)

LEPORELLO Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io;
osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta;
in Allemagna duecento e trentuna;
cento in Francia,
in Turchia novantuna;
ma in Ispagna son già mille e tre.
(...) Non si picca - se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella;
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.

LEPORELLO Señora mía, éste es el catálogo
de las bellas que amó mi señor;
es un catálogo hecho por mí.
Observad, leed conmigo.
En Italia, seiscientas cuarenta,
en Alemania, doscientas treinta y una,
cien en Francia,
en Turquía noventa y una...
¡pero en España ya van mil tres!
(...) Le da igual que sea rica,
que sea fea, que sea hermosa;
con tal de que lleve faldas,
¡vos ya sabéis lo que hace!

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (1787)
Libreto: Lorenzo da Ponte.

DON JUAN Por donde quiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé
y las mujeres vendí.
Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,

yo los claustros escalé
 y en todas partes dejé
 memoria amarga de mí.
 A quien quise provoqué,
 con quien quiso me batí
 y nunca consideré
 que pudo matarme a mí
 aquel a quien yo maté.

José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844)

BEATRIZ ¿Dónde hay tormento mayor
 que en querer sin ser querido?

DON JUAN ¿Dónde? En no poder amar.
 ¿Dónde? En no saber sentir,
 en no darse, en no adorar,
 en ver sufrir y gozar
 sin gozar y sin sufrir.
 En que se vaya el momento
 que eterno ha podido ser,
 dejando el labio sediento...
 Y peor es no tener
 sed. Ése sí que es tormento.

Antonio y Manuel Machado, *Juan de Mañara* (1927), acto I.

EL BURLADOR DE SEVILLA

DE TIRSO DE MOLINA

EL MONTAJE
DE LA COMPAÑÍA
NACIONAL
DE TEATRO
CLÁSICO

Temporada
2017/2018





SÍNTESIS

ARGUMENTAL

Antecedentes

Don Juan Tenorio, noble español sobrino de don Pedro Tenorio, embajador de España, sale a escondidas del cuarto de la duquesa Isabela en el palacio del rey de Nápoles.

Jornada primera

Isabela, al despedirse de su amante, descubre el engaño, pues ella creía estar con el duque Octavio, su prometido. A sus gritos acude el rey, que solicita justicia a don Pedro Tenorio; este prende al agresor y, al saber que es su sobrino don Juan, le ayuda a huir. Isabela, avergonzada por el deshonor y buscando su provecho, incrimina al duque Octavio, afirmando que fue él quien estuvo en su habitación bajo palabra de esposo. Don Pedro sugiere al duque la fuga como solución y este se marcha a España.

Don Juan viaja también a España junto a Catalinón, su criado; naufragan frente a las costas de Tarragona, donde la pescadora Tisbea les acoge en su cabaña y resulta burlada por don Juan, que le promete matrimonio para acostarse con ella. Mientras, en Sevilla, el rey Alfonso XI le promete al comendador don Gonzalo de Ulloa que casará a su hija doña Ana con don Juan.

Consumado su deseo, don Juan huye a Sevilla; Tisbea reclama venganza.

Jornada segunda

En Sevilla, el rey Alfonso XI y don Diego Tenorio, padre de don Juan, se enteran de las fechorías del burlador en Nápoles y de la falsa acusación que pesa sobre el duque Octavio, que acude a pedir justicia. El rey rectifica, casa al duque con Ana

de Ulloa y ordena que don Juan sea desterrado a Lebrija y se case con Isabela. Además le nombra conde.

Más tarde, el marqués de la Mota, amigo y cómplice de don Juan, confiesa a este su amor correspondido por doña Ana de Ulloa. Ella, rechazando al prometido que le ha asignado el rey, manda una nota al marqués citándole esa noche para consumar su matrimonio y así impedir que la casen con otro. Sin embargo, es don Juan quien recibe el papel e inventa una nueva treta: transmitir el mensaje al marqués cambiando la hora del encuentro y visitar a doña Ana haciéndose pasar por el marqués. Ana descubre el engaño y cuando su padre el comendador acude en su ayuda don Juan lo asesina, haciendo que parezca que el culpable es el marqués. De camino al destierro, don Juan conoce a Batricio y Aminta, que celebran sus bodas, e ingenia un nuevo plan para conquistar a la labradora.

Jornada tercera

Don Juan se libra de Batricio con un engaño y convence a Aminta de su amor fingido. Por otro lado, Isabela, de viaje a Sevilla, conoce a Tisbea, y ambas se dirigen a pedir justicia al rey por el agravio que han sufrido. En Sevilla, Catalinón y don Juan se encuentran ante el sepulcro de don Gonzalo y Tenorio invita a la estatua a cenar. Esa noche, la estatua visita al burlador y le emplaza para cenar a la noche siguiente en la capilla donde está su tumba.

En palacio el rey y don Diego Tenorio fijan las bodas de Isabela con don Juan y de doña Ana con el marqués. A su vez, Aminta y su padre Gaseno llegan a Sevilla; allí el duque Octavio les aconseja que reclamen al rey sus derechos matrimoniales, pensando que así se pondrá de manifiesto el comportamiento de su enemigo.

Catalinón y don Juan acuden a su cita con el comendador, quien recrimina al Tenorio sus pecados y se lo lleva al infierno, muriendo don Juan sin arrepentirse mientras la capilla arde en llamas.

Cuando Gaseno, Aminta y Octavio revelan al rey todos los engaños de don Juan, este ordena su ejecución, pero entonces llega Catalinón para narrar el terrible fin de su amo. El rey, considerando que la muerte de don Juan pone remedio a los agravios, anuncia las bodas: Isabela con Octavio, Tisbea con el pescador Anfriso, doña Ana con el marqués de la Mota y Aminta con Batricio. Solo Catalinón lamenta su pobreza y mala suerte.

LOS PERSONAJES



Don Juan
Raúl Prieto

De alta clase social, se excede en sus privilegios con impunidad. Descreído, amoral, reniega de la ética y de la fe religiosa. Desprecia la autoridad y desdeña la prudencia, desafiando a la sociedad. Entiende su propia individualidad como un valor absoluto, sin límites; corre todo tipo de riesgos en una competición infinita consigo mismo.



Catalinón
Pepe Viyuela

Criado, cómplice y confidente de don Juan. Conoce perfectamente a su señor y reprocha su actitud; supersticioso y ruin, pretende que don Juan se enmienda por miedo al castigo divino. Gran parte de la comicidad de la obra reside en sus equívocos y juegos de palabras.



Duque Octavio
Egoitz Sánchez

Miembro de la nobleza y enamorado de Isabela, resulta víctima de la burla de don Juan y del engaño de don Diego, pues huye a España, proclamando así su supuesta culpabilidad. Al enterarse de que debe su desgracia a don Juan, le reta en duelo, pero don Diego y el rey se lo impiden, otorgándole como compensación una boda beneficiosa.



Doña Isabela
Elvira Cuadrapani

Dama de alta clase social que al descubrir que don Juan la ha burlado haciéndose pasar por su prometido, el duque Octavio, pretende sacar partido del engaño. Su objetivo es casarse con un noble, sea quien sea. Al encontrar a Tisbea, hace causa común con ella para que la justicia del rey remedie los desmanes del burlador.



Marqués de la Mota
Ángel Pardo

Caballero de Sevilla perteneciente a la nobleza y admirador y cómplice de don Juan, ambos compañeros de fechorías. Enamorado de doña Ana, resulta víctima de la treta del burlador y es acusado de asesinar al padre de su dama.



Doña Ana de Ulloa / Constanza / Belisa
Irene Serrano

Dama de alta alcurnia, enamorada del marqués de la Mota y rebelde ante la decisión del rey de casarla con otro. Desencadena la muerte de su padre y con ello el castigo y la perdición de don Juan a quien se enfrenta cuando descubre que pretende engañarla haciéndose pasar por el marqués.



Don Gonzalo de Ulloa
Paco Lahoz

Comendador de Calatrava y padre de Ana de Ulloa, asesinado por don Juan. Valedor del honor, regresa del reino de los muertos para aplicar al burlador la justicia divina.



Don Pedro Tenorio / Rey de Castilla

Pedro Miguel Martínez

Don Pedro Tenorio es embajador de España en Nápoles y tío de don Juan, a quien encubre en sus delitos a espaldas del rey. Favorece la fuga del burlador a pesar de la deshonra de Isabela y la calumnia que recae en el duque Octavio.

El **rey de Castilla** es Alfonso XI, símbolo del poder absoluto, tanto humano como divino, aunque en la obra parece no decidir por sí mismo más que las bodas de los que le rodean y el reparto de títulos y cargos, sin prestar atención a los auténticos méritos.



Don Diego Tenorio

Juan Calot

Hombre de confianza del rey y padre de don Juan a quien advierte de las consecuencias de sus acciones aunque no logra ser obedecido. Encubridor de los delitos de su hijo, finalmente se rinde a la evidencia y pide al rey que lo castigue, más por temor del castigo divino que por sentido de la justicia.



Rey de Nápoles / Fabio

Ricardo Reguera

El **rey de Nápoles** tiene con él como embajador de España a don Diego, tío de don Juan.

Fabio es el acompañante de confianza de doña Isabela en su viaje a España.



Tisbea
Mamen Camacho

Pescadora engañada por don Juan, quien la promete matrimonio y huye después de acostarse con ella. Orgullosa de haberse mantenido ajena a los requiebros amorosos de los pescadores, cae en las redes del burlador y se deja llevar por la pasión mutua. Se queja amargamente de la huida de don Juan buscando venganza en la justicia del rey. Su desengaño amoroso es también social, pues es consciente de que el matrimonio con un noble es una forma de ascender en la escala social.



Ripio / Anfriso
Samuel Viyuela González

Ripio, criado y confidente del duque Octavio.
Anfriso, enamorado de Tisbea, que es rechazado siempre por la pescadora.



Aminta
Lara Grube

Labradora del pueblo de Dos Hermanas que, el día de su boda con Batricio, es engañada por don Juan con mentiras (le dice que Batricio la desdén) y promesas de matrimonio.



Gaseno
José Ramón Iglesias

Padre de Aminta y valedor de su honra que, interesado como su hija en la posibilidad de ascenso social que supondría una boda con don Juan, no duda de sus palabras.



Batricio
José Juan Rodríguez

Labrador, marido de Aminta y víctima del Burlador, desde que don Juan irrumpe en su boda, tiene malos presagios y siente celos.



ENTREVISTA

Josep Maria Mestres

director de escena

Mar Zubieta.- En primer lugar, ¿cuál consideras que es el núcleo de tu visión como director en este montaje?

Josep Maria Mestres.- Partiendo de que don Juan como mito ya no existe ¿cómo miramos al personaje despojándolo de prejuicios? En un mundo en que la transgresión es la norma, se elude el compromiso, se persiguen la fama y el éxito fáciles y se aplaude tanto al corrupto como al corruptor, quizá tengamos que convenir en que don Juan es uno más de nosotros: nos guste o no, todos tenemos algo de don Juan. Yo voy a acercarlo al espectador de hoy sin tocar nada fundamental del texto, porque Borja Ortiz de Gondra ha hecho una versión respetuosa con el objetivo de que el público entienda absolutamente todo. Una puntualización: todo lo religioso está limado y los versos finales de Catalinón muestran una visión práctica defraudada, que tiene algo que ver con la mirada descorazonada y melancólica que hace Molière. Además, yo no quiero que el castigo que recibe don Juan sea un castigo divino, sino algo mucho más personal... El infierno está aquí en la tierra, lo sabemos hace tiempo, a veces tan cerca que está en uno mismo como sucede con don Juan, porque el infierno lo lleva él dentro, algo que hace al personaje mucho más contemporáneo y lo humaniza, consiguiendo que por momentos podamos empatizar con él. Es un tipo que no acepta ningún tipo de límite y eso lo lleva hacia la destrucción; la suya es siempre una huida hacia delante hasta que se enfrenta con su muerte, que para mí es un suicidio.

M. Z.- ¿Cómo has envuelto todo eso que quieres contar?

J. M. M.- El montaje, evidentemente, nos plantea más preguntas que respuestas: es una función que intranquiliza, que no da ninguna seguridad e intersecciona dos mundos, el del Siglo de Oro y el contemporáneo: precisamente comenzamos engañando al público (mediante el vestuario de María Araujo) con un baile en que los personajes van con disfraces del XVII. La escenografía de Clara Notari es potente y estimulante, y en ella también partimos del cruce de dos mundos donde, a través de la teatralidad y de la estilización, se resuelven sin solución de continuidad las distintas situaciones y los diferentes espacios que presenta el texto, ubicados en distintas ciudades de Italia y España.

«El infierno está aquí en la tierra, lo sabemos hace tiempo, a veces tan cerca que está en uno mismo como sucede con don Juan, algo que hace al personaje mucho más contemporáneo y lo humaniza.»

M. Z.- ¿Cómo has enfocado los personajes de esas mujeres a las que engaña?

J. M. M.- Quiero ser justo en la mirada, tanto para con él como para sus víctimas, quiero escucharlos e intentar entenderlos. No quiero ni demonizarle a él ni que las víctimas aparezcan, digamos, como unas santas, porque no lo son en absoluto: por un lado en el texto hay enquistados una serie de puntos de vista sobre comportamientos de la mujer, sobre su volubilidad y falta de lealtad que hoy, afortunadamente, nos escandalizan, pero que está muy bien que Tirso nos los descubra porque, aún ahora, están incrustados en el inconsciente colectivo, así que vamos a ponerlos de relieve de alguna manera. Y por otro lado hay una característica de todas esas mujeres que me interesa muchísimo y es que no son víctimas: todas denuncian, ninguna calla. Son activas, desean, toman decisiones, y eso las conecta profundamente con una realidad muy actual. A través suyo Tirso nos descubre prejuicios, convicciones y comportamientos

machistas seculares. Arrancarlos de raíz es ya nuestra labor. El resto de personajes, ya sean nobles o campesinos, a menudo manifiestan también una altura moral bastante dudosa. Los dardos de Tirso apuntan en todas direcciones: el abuso de poder y la prevaricación aparecen en la corte, pero también los aldeanos se mueven por bajos intereses.

M. Z.- ¿Crees que don Juan nos sigue interesando hoy desde los escenarios?

J. M. M.- Sin ningún género de duda. El personaje nos interesa por su faceta de transgresor de todas las leyes humanas y divinas, porque está instalado en la búsqueda del hedonismo más egoísta y desenfrenado, porque es un consumidor de sensaciones sin disfrutarlas y ahí podemos ver mucho del mundo que vivimos. Y *El burlador de Sevilla* nos atrae porque hay tanta poesía, tanta belleza, tanta magia, tanto sentido del humor y tanta teatralidad en el cuento de Tirso que no nos cansamos de escucharlo en cada montaje. Quizá sí siga siendo un mito...







ENTREVISTA

Borja Ortiz de Gondra

autor de la versión

Mar Zubieta.- ¿Qué destacarías del texto de *El burlador de Sevilla* y qué coordenadas convinisteis Mestres y tú para enfocar la versión?

Borja Ortiz de Gondra.- Bueno, *El burlador de Sevilla*, como todo don Juan, puede ser una bomba de relojería, pero Mestres y yo siempre nos hemos entendido en una cosa muy básica que es cómo abordar los clásicos hoy. Los dos somos partidarios de no hacer una reconstrucción arqueológica, que nos parece que no interesa porque somos gente de teatro que nos dirigimos al público de hoy, aunque nos horroriza el extremo opuesto, es decir, esas actualizaciones banales, gratuitas, facilonas. Pensamos que hay que buscar en los clásicos esos comportamientos atemporales, universales, que nos siguen interpelando hoy como hace cuatro o cinco siglos, y para ello indagamos en qué hay de contemporáneo en esos personajes, siendo al mismo tiempo muy respetuosos en cuanto al texto. Las líneas maestras en las que nos pusimos de acuerdo para la dramaturgia han sido tres, y fueron las que a mí me guiaron para intervenir el texto. La primera era la idea de que don Juan y todos estos nobles que están a su alrededor son lo que hoy llamaríamos unos señoritos impunes y esto yo creo que, sin subrayarlo, es un comportamiento contemporáneo, y en los periódicos salen continuamente ejemplos de gente que se ha creído que porque ocupa una posición de poder no le puede pasar nada. Don Juan, como pertenece a esa casta, se permite hacer todo lo que quiere porque sabe que no tiene consecuencias. En nuestra versión lo que sucede es que se va obscureciendo según va avanzando

la función, y el que reciba tantos avisos de que lo que hace va a tener un castigo solo consigue que vaya teniendo un comportamiento más extremo, poniendo más a prueba su sentimiento de impunidad. Y es que el don Juan de Tirso de Molina es un hombre que tiene algo radicalmente contemporáneo, que es el hambre de comerse el mundo: siempre está insatisfecho, nada le es bastante, porque en cuanto consigue una cosa necesita otra.

«Don Juan y todos estos nobles que están a su alrededor son lo que hoy llamaríamos unos señoritos impunes y esto yo creo que, sin subrayarlo, es un comportamiento contemporáneo, y en los periódicos salen continuamente ejemplos de gente que se ha creído que porque ocupa una posición de poder no le puede pasar nada.»

La segunda idea base fue cómo abordar esta obra en la que una primera lectura te hace pensar que las mujeres son puras víctimas y que además no pintan demasiado en el universo de don Juan. La tradición ha ido poniendo capas y haciéndonos creer que don Juan es el seductor que fuerza a todas las mujeres, y que las mujeres son seres sin voluntad, pero Tirso no es Zorrilla, y las cuatro mujeres que hay en *El burlador* piensan, eligen y toman decisiones. Isabela es una transgresora que toma la iniciativa de invitar a su aposento a un hombre bajo palabra de marido, y cuando se da cuenta de que ha sido víctima de un engaño y no ha estado con quien ella creía reacciona con manipulación, engañando a su vez. Tisbea se enamora de don Juan y es ella la que le abre la puerta de su choza y lo lleva a su cama, tomando la iniciativa del cortejo de un náufrago que la engaña prometiéndole matrimonio y escapándose después. Aminta abandona a su reciente marido bajo promesa de un matrimonio ventajoso socialmente hablando. Y el cuarto caso, que conlleva una intervención de texto más radical, es el caso de doña Ana, un personaje al que don Juan trata de forzar sin seducción previa. A pesar de que sufre una gran violencia, en el texto original de Tirso ella no aparece, no la vemos, es solo una voz. A mí se me hacía muy

duro no darle cuerpo, voz y presencia a ese personaje, y negocié con Mestres una intervención bastante radical pero muy respetuosa, por la que la hacemos aparecer físicamente y hablar en la escena del Acto I en que el rey y su padre deciden casarla. Y luego, en el momento en el que ella está esperando a su amante, el marqués de la Mota, la hago salir de nuevo dándole unos versos que son de otra obra de Tirso, *Los amantes de Teruel*, con los que ella explica sus sentimientos de incertidumbre y de ansiedad mientras el hombre llega.

La tercera vía que me ha guiado en la versión ha sido situar a nuestro don Juan en un espacio cercano al del *Dom Juan* de Molière, un lugar donde ya se empieza a intuir la revolución francesa y los criados empiezan a ser respondones. Catalinón, un personaje que tiene mucho peso en escena y (aunque parte de una relación casi paterno-filial con su patrón) es una especie de voz de la conciencia, es un hombre que ya empieza a intuir que los criados también tienen sus propias motivaciones y sus propias posibilidades de decir lo que piensan. De ahí viene que en el final de la versión yo haya ido un paso más adelante, cerrándola acudiendo al *Dom Juan* de Molière, escribiendo unos versos que aplican a Catalinón las quejas del Sganarelle francés: «¿Pero a mí, quién me paga?».

M. Z.- ¿Manejaste alguna edición crítica concreta, o bien versiones anteriores?

B. O. G.- Sí, he trabajado especialmente con dos, la de Alfredo Rodríguez López Vázquez de 2007, en Cátedra, y la de Francisco Florit Durán de 2006, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Y en cuanto a otras adaptaciones, soy muy partidario de dialogar con la tradición, especialmente cuando uno trabaja en instituciones como la CNTC y sobre todo con estos textos, de forma que vi cómo lo habían leído los anteriores. Trabajé mucho con la de Miguel Narros, bueno, el montaje de Narros porque la versión es de José Hierro, y también con la de Carmen Martín Gaité para Adolfo Marsillach.

M. Z.- Borja, ¿cómo es tu manera de trabajar? ¿Podrías señalarnos alguna dificultad especial que hayas tenido con el texto? ¿La versificación te ha resultado más compleja de lo esperado...?

B. O. G.- Bueno, lo primero que hago es tener la versión original completa e ir anotándome las cosas, los lugares donde debo intervenir. Si yo quiero, como ha sido el caso, sustituir la capa del marqués de la Mota con la que don Juan intenta engañar en el original a doña Ana por un sombrero, porque no podía haber capas en este montaje, pues eso significa quizá cambiar un montón de versos. Obviamente además hay que respetar la estrofa, porque la contemporaneidad no está en cortar por donde a mí me interese sin respetar las reglas del verso. La contemporaneidad está en hacer contemporáneo hoy texto y montaje respetando sus propias reglas. Y a mí me ha costado mucho, cuando he decidido dónde tenía que reescribir, conseguir estar a la altura de Tirso de Molina, porque Tirso de Molina es uno de los grandes y a uno le da mucho miedo retocar un verso suyo, o tener que inventar una redondilla para que cuadre. Al final, te diré que me ha llegado el perderle el miedo pensando, bueno, que Tirso no deja de ser un colega de hace cuatrocientos años, que se enfrentó a las mismas problemas pero que tenía más agilidad que yo porque solo escribía en verso.



ENTREVISTA

Clara Notari

escenógrafa

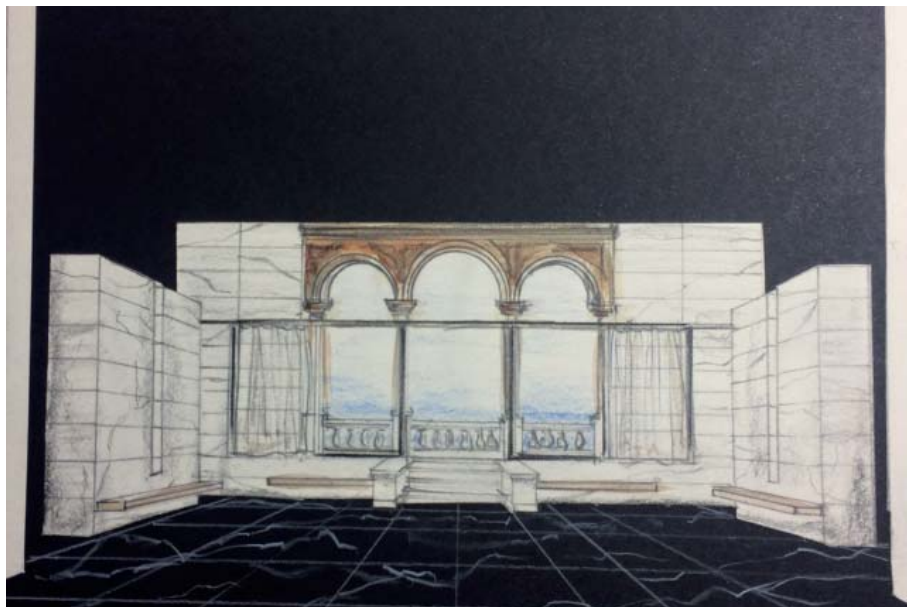
Mar Zubieta.- ¿Qué señalarías como rasgo principal de tu trabajo?

Clara Notari.- Hola Mar, encantada de volver a trabajar en esta casa y con esta obra, cuna de todos los donjuanes que han poblado la literatura y los teatros desde entonces, algo que fue el punto de partida de mi trabajo y lo que más exploramos Josep María y yo desde el comienzo. Este mito universal, a diferencia de todos los otros mitos modernos, ha ido más allá de sus autores, ha pasado a soportes musicales y cinematográficos y se ha transformado en una metonimia: los donjuanes nos han acompañado durante cuatro siglos y posiblemente nos trascenderán. ¿Y qué representa don Juan? Lo abierto, lo que nunca termina, lo que cuando comienza se vuelve a reformular. Es un viaje hacia delante que no tiene visos de parar, y él es un personaje inspirador que hace de la suplantación su identidad, un ser contradictorio que no se da a conocer pero quiere que se sepa de él, que «Se admire y se espante Sevilla de mi valor».

M. Z.- Y otro asunto que me parece muy importante es cuál puede ser el lugar de aquel que hace de la usurpación de identidades su identidad propia. ¿Es el lugar de la burla, un acto prohibido que rompe el tiempo y el lugar del rito, haciendo saltar por los aires el orden religioso y político?

C. N.- En cuanto a lo propiamente escenográfico, querría resaltar que don Juan no tiene casa. Deambula entre palacios, ciudades, barcos y paisajes de campo. Para existir tiene que saltarse las normas y eso mostramos desde el

punto de vista del espacio: escalar paredes, saltar desde balcones, sobrevivir a naufragios, huir de un sitio a otro constantemente y hablar a través de rejas son sus movimientos. Creo que es una dialéctica constante entre ley y violación y entre sistema y exceso, dualidad que he querido expresar haciendo convivir la galería porticada de un palacio del setecientos con otro espacio que lo precede, completamente minimalista, por un lado, y por otro no presentando una definición clara del adentro y el afuera, de lo público y lo privado, de lo doméstico y lo institucional. La materia en que está representada la escenografía de este montaje es la piedra, símbolo de lo eterno. Acompaño además el conjunto con juegos de cortinas y una cierta movilidad de elementos para ayudar a la desmaterialización del espacio tan propia del Barroco, donde primaba el «ambiente». La cultura cortesana del tener y el parecer y un constante movimiento entre el poder económico y la lógica del espectáculo. ¿Hay algo más contemporáneo?





ENTREVISTA

María Araujo

vestuario

Mar Zubieta.- ¿Cuál es el rasgo principal que distingue a tus figurines en este montaje? ¿Qué ideas esenciales te gustaría que transmitiera tu vestuario?

María Araujo.- Pues en este caso los figurines dibujan un vestuario minimalista, donde cada pieza del atuendo base se transforma para construir un nuevo personaje, ampliando las posibilidades de cada elemento con distintas combinaciones. Sobre qué debe transmitir el vestuario, siempre digo que cuando vas al teatro lo importante es creértelo. A nuestro favor está el elemento sorpresa, desde luego, pero lo único que pido al vestuario es que sea creíble, que sirva para acercar al público la historia que se está contando, así que yo resumiría las ideas esenciales que busco comunicar como sorpresa, por un lado, y por otro credibilidad sobre una base de dos épocas. Y no doy más información debido, precisamente, al factor sorpresa. El espectador descubrirá lo que quiero decir sobre el escenario.

M. Z.- ¿Qué tejidos has empleado y en qué colores has vestido a los personajes?

M. A.- He utilizado otomán y organzas, terciopelo, brocados y lana fría, pero también algodón, batista y gasa natural. Para mí es muy importante usar tejidos naturales que no se peguen al cuerpo, por eso no utilizo nunca tejido sintético, no quiero arriesgarme a que el vestuario reaccione de alguna manera no prevista

sobre el cuerpo del actor, se pegue o se arrugue de alguna manera no deseada. He empleado también, por lo mismo, piqué y sedas.

Con respecto a los colores, he manejado solo tres, para eliminar protagonismo y servir también al minimalismo desde esta perspectiva, excepto en una escena, donde el color era necesario. La razón es, como siempre y como sucede también en todas las áreas del montaje, colaborar a dar credibilidad a la dramaturgia.





ENTREVISTA

Juanjo Llorens

diseñador de la iluminación

Mar Zubieta.- ¿En qué tipo de iluminación has pensado para este *Burlador*?

Juanjo Llorens.- Hola Mar, encantado de volver a casa como Compañía y además volver al Teatro de la Comedia. En cuanto a la iluminación pensada para este *Burlador*, decidimos que tenía que ser sugerente: que enseñemos pero que no enseñemos, siempre jugando con los personajes y transmitiendo sus emociones románticas y canallescas. Las condiciones de atmósfera conllevarían el simular el paso del tiempo durante el día, así que veríamos mañanas, tardes y noches, y cuando nos movamos en un espacio irreal como el panteón o la taberna lo intentaremos expresar desde el estado natural y el emocional.

M. Z.- ¿Cómo definirías los resultados?

J. L.- Creo que la búsqueda con la que empezamos la aventura llega a su máxima expresión cuando se la mostremos a los espectadores, así que muy contento. Creo hay un poco de las dos cosas, búsqueda y aventura, en el juego planteado.

M. Z.- ¿De qué equipos te has servido fundamentalmente, y para qué los has empleado?

J. L.- La parte fundamental, siempre que elegimos un equipo de iluminación, es el espacio del que vamos a disponer una vez decidida la escenografía e implantada

en el espacio. Los telones, la escenografía corpórea y la escenografía colgada nos condicionan a la hora de tener huecos para poder colocar focos. En este caso he planteado la utilización de las nuevas tecnologías y me he decidido a trabajar con focos robotizados y además de leds, que me minimizan el ruido de los ventiladores. Por otro lado el foco robotizado que me da una dinámica grande y me facilita el poder utilizar muchísimos menos aparatos, ya que dispongo de todos los colores necesarios (al efectuar la mezcla en RGB), gobos (tramas) y posiciones (especiales). Por otro lado contaré con dos proyectores de seguimiento para que me sea posible centrar la luz en las caras de los personajes y poder así pintar el cuadro a su alrededor sin tener que abrir mucho la luz, lo que me haría perder la magia de la escena.

M. Z.- ¿Qué retos te presenta la escenografía en esta ocasión?

J. L.- Esta escenografía conlleva una reproducción de mármoles en suelo y paredes, así que para mí el reto será poder controlar los rebotes de luz y por tanto intentar empuqueñecer el espacio en los momentos necesarios; de ahí el uso de proyectores de seguimiento para mantener la luz lo más localizada posible. Por otro lado hemos incluido en la misma escenografía tiras de leds para poder iluminar las escenas desde dentro del mismo decorado, tanto a nivel focal (caras y elementos) como a nivel expresionista (sombras alargadas), con la clara idea de crear una imagen en la escena acompañando la historia. Si a todo esto le añadimos la utilización del video, debemos trabajar en tener más control sobre la luz para intentar convivir bien con la imagen proyectada y no velarla.

Bueno, Mar, espero que con esto hayamos despejado las incógnitas sobre la luz en este *Burlador de Sevilla*. Hasta otra ocasión.





Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Teatro de la Comedia

Calle Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19

<http://teatroclasico.mcu.es>



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

P.V.P. 10 €

