

**Mesa Redonda:**  
**«Teatro del Siglo de Oro en la escena actual».**  
**Intervienen Alberto Castilla, César Oliva, Manuel**  
**Canseco y Roberto Alonso**

Se da comienzo a la mesa redonda con la conferencia del profesor de la Universidad de Mount Holyoke Alberto Castilla, "Noticia del Teatro del Siglo de Oro en Estados Unidos"

En la histórica celebración de las Jornadas de Teatro de Almería en su XV edición, se me había pedido dar noticia del Teatro español del Siglo de Oro en la escena de los Estados Unidos.

Y no puedo dejar de iniciar mi informe con una afirmación sumamente significativa y desalentadora: En el panorama teatral de Estados Unidos, es decir, en el teatro de representación, el acerbo cultural quizás más importante del mundo, el del siglo áureo español, brilla por su ausencia, o, matizando esta rotunda afirmación, diría que las representaciones de la *comedia*, aunque existentes, son escasísimas e insignificantes en el contexto de la abundantísima actividad teatral que se produce en este país.

Este panorama resulta todavía mucho más sorprendente y difícil de comprender habida cuenta la extraordinaria expansión de la lengua castellana en Estados Unidos y el creciente interés por su estudio, siendo ya con mucha diferencia la lengua de más elevada matrícula en colegios y universidades, después del inglés. A lo que hay que añadir la existencia de una creciente población hispana (no sabemos con precisión, pero se barajan cifras superiores a veinticinco millones de hispanohablantes en este país) y para la cual el teatro del Siglo de Oro debería ser parte de una herencia cultural que legítimamente les corresponde.

Ha sido en historiadores norteamericanos donde he hallado una respuesta, por lo menos parcial, a este hecho. Concretamente, voy a citar al historiador de la Universidad de California en Santa Bárbara, Philip Wayne Powell, en su libro *Tree of Hate* (Ross House Books, California, 1985), en la traducción española con el título *Arbol de odio* (edición Iris de Paz, Madrid, 1991).

Inicia su libro el profesor Powell citando a su vez a otro conocido historiador, John Tate Lanning: *El historiador de lengua inglesa que trata de la civilización y cultura españolas, tiene que pensar tanto en cómo va a abordar los prejuicios de su público, como en buscar la verdad del caso.* Un concepto que Powell pasa a analizar de este modo:

Es mi firme convicción, basada en treinta años de enseñanza universitaria sobre asuntos hispánicos y latinoamericanos, que esta observación del profesor Lanning peca, si peca, por moderación. Dado que haya materia extranjera enseñada en nuestras escuelas y universidades tan cargada de prejuicios inhibidores como la cultura hispánica. Ningún profesor de civilización francesa, por ejemplo, se ve obligado a empezar su trabajo con una extensa apología de lo que va a enseñar; todo el mundo sabe que la cultura francesa es digna de ser estudiada y, desde luego, los franceses son los primeros en admitirlo. Nadie tiene que defender la alemana; aun el más retardado estudiante ha oído hablar de Beethoven y posiblemente de Goethe y de Schiller. Y, a pesar de que todo buen nórdico sabe que los renacentistas italianos se envenenaban mutuamente y eran en general dados a la inmoralidad, concedemos indiscutible categoría a la cultura de Roma y a la mayor parte del pasado de Italia. Y existe, por supuesto, una fácil aceptación del esplendor de nuestra herencia inglesa.

*Sólo cuando nos volvemos hacia España y los españoles, las dificultades sobrevienen. Puesto que todo el mundo sabe, automáticamente, que la Inquisición sofocó la libertad de palabra y pensamiento durante los siglos XVI y XVII, es casi imposible convencer a los estudiantes de que hubo allí una coincidente Edad de Oro intelectual, digna en alto grado de ser estudiada, aunque fuera sólo por el hecho de que tuvo una significativa influencia mucho más allá de la Península.*

Esta puede ser una razón, si no la única, por lo menos sumamente importante, para entender por qué la cultura española no ha accedido todavía al nivel de reconocimiento cultural que en círculos intelectuales y sociales sí se le reconoce a la francesa, e incluso, a la alemana.

No hay que olvidar, por otra parte, que, a pesar de su impresionante expansión, la lengua española es considerada en amplios sectores de la sociedad norteamericana como una lengua de «minorities», de *minorías*, un término que posee una clara connotación de Tercer Mundo, la lengua del pueblo, no tanto en sentido de «people» como en el de la lengua de los pobres. En Estados Unidos, la lengua inglesa es, prácticamente, y para todos los efectos, el vehículo natural y real de transmisión de cultura.

En cuanto a la actividad teatral, las obras de Shakespeare inundan, casi en régimen de monopolio, la cultura del teatro clásico, ocupando el espacio de los repertorios dedicados a teatro clásico europeo. Sus comedias y tragedias se reproducen sin cesar por las compañías de aficionados y profesionales, en festivales y universidades, a lo largo y ancho del país.

Y cuando hay que pensar en programar a un clásico extranjero cuya lengua original no sea la inglesa, se acude casi siempre a Molière. Está todavía por verse una comedia, una producción profesional del Siglo de Oro, sólidamente instalada como espectáculo en Broadway. No así en cuanto al teatro francés: Molière ha sido en varias ocasiones representado en Broadway con todos los honores, la más reciente, una extraordinaria producción de *Scapin*, realizada por Bill Irwin, temporada 1995-96, a cargo de la prestigiosa Roundabout Theater Company en el Laura Pels Theatre, de Times Square.

El reciente informe del director del Instituto Cervantes, Santiago de Mora Figueroa, en la reunión anual del Patronato del Instituto, el pasado octubre, en Madrid, señalaba esta notoria ausencia de la cultura española en USA:

*La laguna del Instituto sigue siendo sobre todo Estados Unidos donde pese al avance imparabie del uso del español en este país, los dos centros [del Instituto] en Chicago y en Nueva York no pasan de dos gotas de agua en el desierto (El Mundo, 10 de octubre de 1997).*

Estas dos gotas de agua en el desierto, en lo que respecta al teatro español de la *comedia* son el Festival de Drama del Siglo de Oro de El Chamizal y la ciudad de Nueva York.

Situado en la raya fronteriza entre Texas y México, el Festival y Simposio de El Chamizal, dedicados al fomento y recuperación del teatro clásico español, se celebra anualmente en el Teatro del Chamizal National Memorial, con representaciones en El Chamizal, de El Paso, y en el Auditorio Benítez Juárez de Ciudad Juárez, con la participación de numerosas compañías, en su mayoría de México y de varios países latinoamericanos, y también ocasionalmente de España, y una nueva participación de grupos norteamericanos que suelen ser compañías locales. Con muchos años de experiencia, van ya por la XXIII edición del Festival, en cuyo tiempo han logrado crear un público preparado y eminentemente popular, un público, en palabras de Alfredo Hermenegildo,

*evidentemente acostumbrado al ejercicio de descodificación de los mensajes transmitidos desde las tablas (Bulletin of the Comediantes, vol. 37, No. 1).*

*...La experiencia del Chamizal -añade Hermenegildo- es un fenómeno único en América.*

En Nueva York destaca la compañía Repertorio Español, que dentro de un variado repertorio, en su mayoría de obras latinoamericanas, introduce producciones de Teatro Clásico español cada dos o tres años, siempre restringidas a los títulos de todos conocidos, «las mejores» comedias, en montajes de estilo tradicional aunque con destellos, a veces, experimentales e innovativos. Entre ellos se debe señalar tres producciones consecutivas de *La vida es sueño*, en 1971, 1981 y 1995, bajo la misma dirección de René Busch, pero en versiones y concepciones muy distintas que ponen de manifiesto la evolución artística de la Compañía y de su director.

Voy a dar fe de la existencia de una versión de *La vida es sueño*, estrenada el 13 de febrero de 1998, y que ha permanecido en cartel hasta el 21 de marzo, por una de las Compañías estables más importantes de Estados Unidos, la *Hartford Stage*, fundada en 1964, con un repertorio amplísimo, desde los Clásicos hasta autores modernos y montajes innovativos, y que cuenta con premios tales como el Margo Jones Award y el Toni Award a la mejor Compañía Estable (Outstanding Resident Theatre) del país.

El autor de esta versión, que ha titulado en español, *SUEÑO*, es José Rivera, un «Latino writer», término genérico que se aplica hoy en Estados Unidos a aquellos escritores norteamericanos de origen hispano, que escriben generalmente en Inglés, a veces también en Español, y en ocasiones en una escritura de las dos, y cuyas obras de narrativa, poesía o teatro contienen temas y asuntos, a veces con fuertes rasgos biográficos, relativos a la existencia, condiciones de vida o circunstancias personales en las comunidades hispanas de

ese país. En el caso de José Rivera, se trata de un joven escritor de talento, con varias obras publicadas y representadas con éxito.

La adaptación sitúa la acción no en Polonia, sino en España y en el período histórico en el cual Calderón creó su obra. En la, digamos, autocrítica, incluida en el programa con el título *A dance with Calderón: This is the story of a relationship*, nos da el autor sus razones para este cambio:

*El drama original se sitúa en Polonia, una elección análoga a la de Shakespeare al situar su obra de dos caballeros en Verona. Yo opté por situar la obra en España en 1635, en el tiempo y lugar de su creación, Como escritor Latino consciente de la tortuosa relación histórica entre España y el Nuevo Mundo, me resultaba muy excitante imaginar esta obra de teatro surgiendo de una sociedad simultáneamente obsesionada con el honor, en casa, y con el genocidio de pueblos indígenas en el exterior. Cuando comencé a imaginar los personajes de esta obra en relación con el Nuevo Mundo, sentí que había encontrado un acceso al texto que un público contemporáneo podría apreciar.*

La adaptación no sólo moderniza el texto, sino que, además de podar extensos pasajes y monólogos y de eliminar muchas de sus metáforas, trivializa y vulgariza el lenguaje, con abundancia de vocablos y de frases soeces. El contraste entre este lenguaje, tan sustancialmente antic Calderoniano, con una puesta en escena imaginativa y funcional, pero esencialmente clásica, y el estilo interpretativo, shakespeariano, producen el resultado, en el espectáculo global, de una contienda permanente y una dicotomía irresoluble.

Se enfatiza el aspecto opresivo y represivo de la sociedad a la que pertenece Segismundo. Por ejemplo, en las escenas de la torre, más bien celda de castigo, aparece casi todo el tiempo suspendido por cables metálicos y maniatado por medio de gruesas argollas en sus muñecas y tobillos, unas escenas que parecen haber sido inspiradas en el teatro de la crueldad y en los montajes calderonianos de Grotowski, o en frases interpoladas, como las referencias a la extirpación de mayas o taínos.

Respecto a los cambios introducidos en el argumento narrativo de la obra, añade el adaptador:

*Pensé que la mayoría de los aficionados al teatro tenían el derecho a conocer y disfrutar la narración de Calderón. Así que decidí ser fiel a la historia original casi paso a paso, con sólo un par de cambios estructurales, y alguna reimaginación al final de la obra.*

Esa apartación y reimaginación se produce en el modo de impartir justicia a Segismundo, quien empareja a Estrella con Adolfo, y quedándose con Rosaura, imponiéndose la atracción natural y el amor sobre el deber, para llegar a un breve epílogo final, añadido por el adaptador, un «happy end», rosa y azucarado de comedia de Broadway, en el que Rosaura y un Segismundo liberado de sus cadenas y de una sociedad rígida, inquisitorial y opresiva, unidos para siempre, afirman que «la vida no es sueño», «ésta es nuestra vida, la única vida que tenemos y hay que vivirla», dispuestos a embarcarse hacia el Nuevo Mundo, hacia América.

La escenografía era realmente espléndida, con antiguas mapas del cielo como fondo, diseñada por Michael Yeagan, nombre importante del teatro norteamericano, procedente de la escuela de Yale, con diseños realizados en Broadway para el MET, para *el American Repertory Theatre* y el *San Francisco Opera House*. Y el vestuario, excelente también, sobre diseños de Meg Neville, quizás algunos demasiado literalmente inspirados en Velázquez, así como la puesta en escena, de la directora Lisa Peterson, proveniente del Yale Repertory Theatre y que cuenta en su haber con la obtención de un premio Obie. Y, en su conjunto, una excelente interpretación de actores con muchos Festivales de Shakespeare, mucho Broadway, cine y televisión, entre ellos, algunos favoritos de Spielberg, como Gino Silva, un veterano actor que hace de Basilio, y a quien hemos visto en *Parque Jurásico* y en *Amistad*.

En conclusión, esta versión de *La vida es sueño*, excelente como producción teatral en su conjunto, resultó, a nuestro entender, malograda por una sustancial distorsión del texto original, algo que pudo fácilmente haberse evitado de haberse recurrido a cualquiera de las excelentes traducciones de la obra que existen en Inglés, tales como las de Gwyne Edwards, Roy Campbell, Edwin Honig, William Colford, W.S. Merwin o, más recientemente, la de John Barton y Adrian Mitchell.

En contraste con el panorama que acabo de mostrar, sería de justicia mencionar la extraordinaria aportación del hispanismo norteamericano al *scholarship* del Teatro del Siglo de Oro español, una aportación que se inicia a principios de siglo con pioneros de la talla de Rudolph Schevill y S. G. Morley desde sus cátedras en California, en Berkley y en Stanford, y cuyo camino proseguirían Ruth Kennedy, Avalle Arce, Wardropper, Stephen Gilman, James Parr entre otros, hasta llegar a hoy, con una pléyade numerosísima de especialistas que desarrollan una intensa actividad, reflejada en sus publicaciones, participación en todo tipo de Congresos, Simposios, Festivales y en los cursos de T. S. O., que regularmente se imparten en gran parte de las Universidades.

Dignas también de mencionar son algunas de las publicaciones sobre el Teatro del Siglo de Oro existentes en el ámbito universitario. En primer lugar, el *Bulletin of the Comediantes*, fundado en 1949 por el Everett W. Hesse (y permanente benefactor hasta su fallecimiento en 1996). Desde sus modestos inicios, en que los primeros ejemplares editados a ciclostil se vendían a veinticinco centavos la revista, actualmente editada por James Parr ha llegado a convertirse en una de las mejores publicaciones del mundo en su especialidad, exclusivamente dedicada al estudio de la comedia. La revista, desde sus primeros momentos, se encuentra íntimamente vinculada a *los comediantes* (de ahí su título original), un grupo internacional e informal de especialistas y estudiantes de la comedia, que celebran un banquete anual, junto a sesiones de debate y estudio. A algunos de los banquetes iniciales asistieron figuras tan ilustres de la España transterrada como Ramón Sender y Américo Castro.

Otra revista que hay que mencionar es *Gestos* («Teoría y práctica del teatro hispánico»), dirigida por Juan Villegas, de la Universidad de California, en Irvine, que ocasionalmente dedica parte de su atención al Teatro Clásico.

Habría también que señalar el aumento en editoriales norteamericanas en los últimos años de series dedicadas al Teatro del Siglo de Oro. La más reciente, la serie monográfica Ibérica, que dirige Robert Lauer, así como la publicación de la edición crítica y anotada de Comedias completas, de Luis Vélez de Guevara, por la Cal. State

Fullerton Press, de California, a cargo de William R. Manson y C. George Peafe, edición que el año pasado inició su andadura con la publicación de los primeros títulos: *El espejo del mundo*, *Don Pedro Miago* y *El Conde don Pero Vélez* y *Don Sancho el Deseado*.

Finalmente, habría también que mencionar una serie de videos de teatro clásico, de producciones en su mayoría de buena calidad, realizadas por Televisión Española y distribuidas por *Films for the Humanities and Sciences*, desde su sede en Princeton, tales como *La Celestina*, *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*, *Fuenteovejuna*, *El burlador de Sevilla*, *El alcalde de Zalamea* y *El mejor alcalde, el rey*. Así como una serie de grabaciones realizadas en 1980-81 por la Compañía de Actores de Radio Nacional de España, bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora, de algunas de las obras más representativas del teatro clásico español, que, en sus momentos, fueron distribuidas entre cientos de Departamentos de Español de Universidades norteamericanas, con valor pedagógico y que todavía son, hoy, utilizadas como material suplementario de clase.



Antes de concluir, deseo evocar a algunos eminentes intelectuales de la España transterrada y del exilio que, en Universidades norteamericanas impartieron cursos de teatro clásico español: Federico de Onís, Américo Castro, Ramón Sender, Luis Cernuda, Francisco Ugarte, Concha de Albornoz, Joaquín Casaldueiro, y Manuel Durán. A relevarles irían sucediéndose, procedentes de España, otros importantes especialistas, tales como Francisco Ruiz Ramón, Julián Valbuena Briones, Ciriaco Morón Arroyo o Antonio Carreño.

Algunos de aquellos en la Universidad hicieron teatro, sembrando las semillas que recogerían una nueva generación de hispanistas. En Columbia University, de Nueva York, Federico de Onís, que también fue director de teatro a sus horas, en 1942 montó un *Fuenteovejuna* con un sentido político, trazando analogías con la dictadura franquista que, tras la guerra civil, se iniciaba entonces en España. El Comendador en aquella ocasión fue Ernesto Dacal, participando en ese entonces estudiantes graduados y muchos de los profesores de Español residentes en Nueva York.

A principios de los cincuenta, hubo presentaciones de *Entremeses* de Cervantes, en la Spanish School de Middlebury college, bajo la dirección de Pedro Salinas.

Manuel Durán, quien siempre advertía a sus estudiantes la necesidad de rebasar el puro análisis textual de la obra literaria, incluía en sus cursos de Yale University lecturas dramáticas, un poco a la manera como se hacían en la *Comédie Française*, asignando los papeles y preparación de escenas a sus estudiantes. En aquellos años cincuenta, en que no existía material alguno audiovisual sobre la comedia, fundó, con la ayuda de sus alumnos y colegas, el grupo teatral El Corral, realizando una serie de grabaciones muy estimables de *Pasos* y *Entremeses* que aún circulan.

Pero, quizás, la labor más importante y significativa realizada por el exilio español en el tema que nos ocupa fue la realizada por Concha de Albornoz, ensayista de la Generación del 27, hija del que fuera Ministro de Cultura con la II República, Alvaro de Albornoz, la cual, desde su llegada a Mount Holyoke College, en Massachusetts, iniciaba, con el Departamento de Español y el Laboratory Theatre, y en conjunción con Amherst College, montajes, en años alter-

nados, de los *Entremeses* de Cervantes. Allí en Mount Holyoke, y gracias al esfuerzo personal de Alborno, llegó en 1950 Luis Cernuda, permaneciendo en Mount Holyoke cuatro de sus años de exilio, y allí escribió algunos de sus mejores versos e hizo la única puesta en escena que, como director, se le conoce. Fue el montaje de *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, programada durante cinco días, alternando su representación en español y en inglés, junto a otras dos piezas en un acto, una italiana (*La Giara*) y la otra alemana (*Der Tor und des Tod*). Fue en el fin de semana del 27 al 31 de marzo de 1950, con motivo de la celebración del Mes Internacional del Teatro, en funciones auspiciadas por ANTA y por la UNESCO. El único material gráfico (fotografías y programa) existente del entremés cervantino en el montaje de Cernuda se encuentra publicado en mi reciente edición crítica de los *Entremeses* de Cervantes (Akal, Madrid, 1997), que incluye también el testimonio de algunos de los que lo presenciaron, entre ellos el de la profesora Joaquina Navarro, de Smith College:

*La puesta en escena de La Cueva de Salamanca, por Cernuda, destacó por una estilización delicada e imaginativa. Cernuda atendió con gran cuidado los aspectos fonéticos, especialmente los aspectos de dicción y de la cadencia. El texto de Cervantes se representó íntegramente. Algunos vocablos, de difícil comprensión, logró el poeta perfectamente transmitirlos por medio de un cuidadoso y meditado trabajo en los contextos, y en el uso de gestos, mímica y pantomimas. Fue una auténtica fiesta cervantina.*

En el contexto y circunstancias culturales e históricas a las que acabo de referirme, esta puesta en escena de *La Cueva de Salamanca* de Cervantes, realizada por Luis Cernuda, unas noches de marzo de 1950, en una pequeña universidad de Massachusetts, en el corazón de Nueva Inglaterra, fue una auténtica gema, un acontecimiento artístico entrañable para los amantes y estudiosos de la cultura hispánica y un hito importante para recordar, imitar y proseguir.

Una vez concluida la intervención del profesor Alberto Castilla toma la palabra el profesor de la Universidad de Murcia y director teatral, César Oliva.

El problema de la relación entre teatro del Siglo de Oro y universidad se centra en una curiosa paradoja, puesto que la universidad parte del conocimiento, parte de la teoría, parte de las mejores cabezas que han pensado sobre Siglo de Oro; pero al mismo tiempo esto puede suponer un problema porque a veces para llevar a escena un clásico es mejor no leer al teórico, porque es un acto especialmente creativo, con lo cual no sabe uno si es una ventaja o un inconveniente ese tener a mano todo un saber teórico sobre el asunto. La ventaja o inconveniente está en la distancia que pueda uno establecer de lo que es la teoría y de lo que es la práctica; pero yendo directamente a algún tipo de dato puntual sobre la relación de una y otra yo diría que lo importante es ¿qué debe la práctica del Siglo de Oro, no digamos la teoría, que yo creo que le debe todo? La práctica le debe cosas importantes puesto que la historia de las representaciones en España olvida sistemáticamente a la universidad. Y digo la historia de la representación, de la puesta en escena. Lo que tenemos de doña María Guerrero, Calvo, etc... no tiene nada que ver con la universidad. Yo hablaría de una cierta renovación en el sentido de cambio concreto

y absoluto sobre un entendimiento neoromántico del teatro del Siglo de Oro por los datos que tenemos. Ninguno de los aquí presentes hemos visto actuar a doña María Guerrero la auténtica, la primera, no las descendientes que se llamaron igual; no sé si alguien alcanzaría a ver alguna intervención de Borrás o de Ricardo Calvo. Pero sí tenemos un canon de aquella representación, que se acerca más o menos a un tipo de teatro recitativo, hoy un tanto lejano del que acostumbramos a ver. Es cierto que la renovación del teatro clásico se empieza con Cayetano Luca de Tena. Cuando empieza a desaparecer la concha del apuntador, -recordemos que todo el teatro del Siglo de Oro, hasta hace dos días, se ha hecho oyendo al apuntador-, y eso parece una tontería, pero quienes hacemos teatro sabemos muy bien cómo sería una representación de Ricardo Calvo poniendo el oído en el apuntador. Todo esto con Cayetano Luca de Tena desaparece, aunque ahora sus puestas en escena nos parezcan la cosa más monstruosa, horrorosa y más vieja del mundo; claro que era vieja, era de los años cuarenta, cómo no va a ser vieja. La universidad entra a renovar el teatro del Siglo de Oro con los directores más veteranos que todavía viven afortunadamente como Alberto González Vergel, como Ricard Salvat, como Adolfo Marsillach, con la llegada de lo que llamamos los nuevos TEUS o teatros universitarios. A ellos se le debe la segunda parte de la renovación del teatro clásico en la universidad puesto que la primera, sigo insistiendo, se le debe a Cayetano Luca de Tena y a Luis Escobar.

Cuando llegan los TEUS, es cuando empieza a plantearse el mundo de los clásicos, eso que ahora todo el mundo sabe tan bien, y modernizamos con los vaqueros, y cosas así. Eso ya se estaba planteando en los años cincuenta gracias a la universidad, pero no la universidad vieja y teórica, sino gracias a los jóvenes que llegaban, que conocían la teoría, sí, pero que le daban otra perspectiva. Como tengo la suerte de tener a mi derecha a uno de esos renovadores -yo tuve la fortuna de ver su Fuenteovejuna- y que ahora está hablando de cosas tales como «vidas es sueño gringas», puedo decirlo con rotundidad<sup>1</sup>. Él de lo que sabe de verdad es de la representación de los clásicos. Seguramente y atendiendo a los trabajos numerosos que hay de la revista «Primer acto», lo haría tan bien que por eso no le dejaron hacerlo en España. Luego en los años setenta la universidad pasó más de los clásicos, puesto que todavía no se había encontrado, -bueno, sí se había encontrado, lo había hecho Alberto Castilla-, la función política de los clásicos. En los años setenta no se está para metáforas, sino para un ataque directo. Se está, estamos para el ataque directo, de un sistema político viejo, y entonces descubrimos que para eso nos era más útil Valle Inclán que los clásicos, por ejemplo. Y mejor que Valle Inclán lo hacían los llamados autores nuevos, es decir, Matilla, etc... que escribían las obras que queríamos nosotros que escribieran. Entonces eso era lo directo. Se vivía un momento, como todos recordamos, en donde los clásicos quedaron no diré marginados pero sí en una hibernación de la cual no se tardó en salir, justamente cuando las aguas se tranquilizaron, cuando ni la universidad ni la calle tuvo que reclamar un comportamiento democrático que era lo prioritario en aquellos tiempos. No había lugar a pensar que Lope o Calderón fueran mejor o peor utilizados; había otros temas más urgentes. Cuando llegó la democracia, empezamos a enfrentarnos a los temas teatra-

<sup>1</sup>Se está refiriendo el autor a Alberto Castilla, que le ha precedido en la palabra, y que, experimentadísimo director de teatro universitario, fue memorable responsable de una puesta en escena de Fuenteovejuna en el año 1968.

les con una relativa tranquilidad, y atender así a otras necesidades; por ejemplo, empezando a mirar de frente a los clásicos. Yo creo que esa es la manera que la universidad debe marcar y el camino que está señalando en los últimos años; y acudo a la metáfora de don Ramón, como han podido comprender, porque no se trata de arrodillarse frente a ellos y creer que son lo mejor de lo mejor, y que no hay que tocar ni un punto ni una coma de sus textos. No hay que tener esa visión mítica de los clásicos; pero tampoco se trata de hacer con los clásicos lo que nos dé la gana y tomarlos como marionetas, que nosotros podemos dominar, y quitar y poner sin ningún orden y menos concierto. Se trata de mirarlos de frente, de ver sus debilidades, sus aciertos, sus miserias y sus grandezas, y tratarlos sencillamente así, como autores nuestros que podemos apreciar u odiar, aceptarlos o negarnos a sus propuestas. Reparar que el clásico es un autor, que, si queremos nosotros, puede estar vivo; porque si ya empezamos a leerlo pensando que la obra está muerta, es mejor no tocarla. Si la obra da alguna señal de vitalidad es mejor mirarla de frente; y en este sentido creo que se están dando algunos ejemplos serios en la universidad; no sólo en la española, sino también en la de otros países, como Estados Unidos y gracias sobre todo a ese festival que ha citado Alberto Castilla del Chamizal. Nos damos cuenta que hay disparates, pero también nos encontramos propuestas muy sensatas. Y en otros lugares hay gente que, en francés y en inglés, está trabajando con una dedicación y seriedad enorme sobre nuestros clásicos. Y eso da estímulo para pensar en la necesidad de un trabajo que no incida exclusivamente en lo espectacular, en la urgente necesidad del éxito, y que se instala más en el proceso; el trabajo sobre los clásicos como un proceso, no como un objetivo para quedar necesariamente bien ante un público. Ese sería el mensaje que yo quisiera aquí dejar.

A continuación es Roberto Alonso, subdirector de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el que interviene para exponer sus ideas acerca de la relación entre el teatro del Siglo de Oro y la Compañía Nacional.

Ya que el título de esta mesa redonda es «El Teatro del Siglo de Oro en la escena actual», yo tengo la obligación de plantear lo concerniente a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, relacionado con la más pura realidad de la práctica teatral y de la cartelera. Desde la perspectiva de la Compañía Nacional, creo que asegurar el teatro clásico, hacerlo y darle esa continuidad es síntoma por lo menos de cierta buena salud de ese teatro clásico. Cuando se crea la Compañía en el año 1986, se alzaron voces que dijeron que con esta creación tal vez se iba a acabar con las compañías que hasta entonces estaban haciendo teatro clásico. Parece que esta aseveración fue falsa, pues desde el principio la creación de la compañía sirvió como revulsivo para que se interesase más todavía el público por el teatro clásico. Sirvió para continuar una tradición en forma de decir el verso en una manera de hacer los clásicos, en su continuidad, de que por lo menos en la sede de la compañía haya siempre teatro clásico y que todo aquel que vaya a Madrid pueda acercarse al teatro de la Comedia y ver un Lope, un Calderón, Tirso o un Alarcón, tal y como ocurre en otros países sin llegar a ese dicho que a veces se ha escuchado en Francia o Inglaterra refiriendo que los turistas iban a la Comedia como iban a la Torre Eiffel. Yo no sé si eso es bueno o malo, pero tal vez es conveniente acostumbrar a la gente a que,

cuando vengan a Madrid, a España, que conozcan, que sepan que existe un teatro del Siglo de Oro, y que tienen la posibilidad de en cualquier momento, cualquier día de la semana ver una función de nuestros autores áureos, y que al tratarse de una compañía con cierta estabilidad pueden tener la posibilidad de que si la permanencia en la capital es más de uno o dos días puedan ver a esa misma compañía representando otro título y a esos mismos actores representando otro papel. Me imagino que luego saldrá en el debate, pero yo quisiera aportar un dato del teatro de la comedia, en relación con la Comedia y el National. Las diferencias entre ellas son evidentes; primero, en relación con el tiempo transcurrido desde su inicio; y segundo, el de las posibilidades que tienen con respecto a la Compañía Nacional. Claro que también están las posibilidades que tiene la Compañía Nacional con respecto a otras compañías; pero quisiera decir que la Compañía Nacional está naciendo: vivimos en un local realquilado, no tenemos uno propio, un teatro que sea nuestro; parece que este año ese problema se va a solucionar, que la intención del Ministerio de Cultura es que el teatro de la Comedia se convierta en la sede permanente y que pertenezca a la Compañía Nacional, cosa que solucionaría muchos problemas. La tradición no es simplemente hacer lo mismo sino todo lo contrario: intentar transformar, modernizar; llevar y al espectador actual unos textos que están vivos, que hay que acercarse a ellos con respeto pero nunca con una reverencia excluyente que no nos permita aproximarnos y tratarlos de tú a tú, y hacérselos ver y acercárselos al espectador actual con la misma vitalidad y fuerza con que fueron escritos en el siglo XVII. La Compañía ha tenido desde su fundación la misión de, y leo textualmente de su decreto de creación: «recuperar, conservar y revisar los textos teatrales clásicos con el fin último de su puesta en escena, el estudio y divulgación de los mismos, así como el adiestramiento de intérpretes especializados en teatro clásico» y prácticamente ha ido cubriendo estas misiones.

La Compañía ha montado hasta la fecha 25 funciones, 25 textos de teatro clásico del Siglo de Oro. Han pasado aproximadamente un millón y medio de espectadores por su sede en la que ha hecho entre 2500 y 3000 representaciones. Se ha viajado por España y se ha viajado por América fundamentalmente, y alguna incursión en Europa. Y ha sido dirigida por muchos y variados directores. No todos, por supuesto; porque toda elección conlleva una renuncia, tanto a la hora de elegir los textos como a la de elegir directores. Digo que han pasado bastantes directores por la Compañía. Sólo, y con esto termino, quisiera dejar abierta la posibilidad de que todo esto se discuta y se debata. En este momento, el camino emprendido por la Compañía con un nuevo cambio en la dirección va a seguir en lo fundamental: en recuperar y tratar de revisar los textos, unas veces ya representados y otras no, y tratarlos con todo el respeto y toda la cercanía que nos permiten. Ése debe ser el sentir de la Compañía: que nuestros clásicos esté ahí; más todavía, cuando la sede se encuentra en una calle tan cercana a todos nuestros dramaturgos como es la calle de Príncipe. Muchas gracias.

Manuel Canseco, director teatral, concluirá la mesa redonda, aportando información sobre los montajes clásicos que se hacen en España y las subvenciones que reciben de las distintas instituciones públicas.

Yo, prácticamente, lo que voy a aportar son unos datos de los tres últimos años de cómo está situado en estos momentos el sector privado respecto al teatro clásico; pero, puesto que ya se ha hecho una pequeña historia, a mí me parece que la podríamos completar continuan-

do un poquito con lo que decía César y esa renovación de los TEUS en la que estamos absolutamente de acuerdo, y evidentemente Alberto Castilla marcó un hito. De esos TEUS, y después de la marcha de Alberto a Estados Unidos, nacimos otras personas, y cuando acabamos tanto César Oliva como yo en las universidades, empezamos con nuestro trabajo ya al frente de compañías privadas. Ése fue el nexo de unión después del trabajo de Cayetano Luca de Tena y de Luis Escobar, y ahí empezamos algunos, tímidamente y con muy pocos recursos, a hacer teatro clásico. ¿Qué ocurrió entonces? Ahora después, en el debate, me gustaría discutir con Roberto si afectó o no afectó a los que hacíamos en aquel momento teatro clásico el nacimiento de la Compañía Nacional. Pero, centrándonos en el tema de las compañías privadas, una vez que se produce ese pequeño bache en el que desaparecen casi prácticamente los montajes de las compañías privadas, empieza a surgir un nuevo fenómeno, que hay que agradecer a la Compañía Nacional: y es el haber contribuido a poner de moda a los clásicos, sobre todo dentro de las nuevas generaciones que van apareciendo en el teatro, y así, empiezan a aparecer nuevas compañías que todos conocemos, como nuestros queridos amigos de Zampanó, especializadas exclusivamente en el teatro clásico. Y ahora vivimos la última etapa, en la que en estos momentos estamos los pequeños dinosaurios que continuamos desde entonces y la gente nueva que va aportando la aparición de también nuevos conceptos y esfuerzos. Pero volvamos al principio: ¿qué es lo que ocurre con el teatro clásico de las compañías privadas?

Yo, para hacer este estudio, no he tenido más posibilidades que consultar las peticiones de ayudas al ministerio y de las ayudas concedidas por éste. Puesto que la Sociedad General de Autores, que era la que podía habernos dado los datos más fidedignos, o por lo menos más completos, no lo tiene estandarizado, no hay una manera de meterse en una búsqueda informática en ella para saber qué es lo que se ha hecho últimamente. Así que, desechado este camino, no hay otra manera que contrastar las subvenciones solicitadas y concedidas por el Ministerio, y aquí sí que queda claro unas líneas, unas intenciones de trabajo y, por otra parte, unas realidades concretas, en cuanto a que se ha recibido una subvención, y la subvención tiene que justificarse y por lo tanto esa función si se ha hecho y se ha cobrado quiere decir que se ha representado. Me hubiera gustado dar datos de ingresos de taquilla, es decir de aceptación de público a ello; pero no he podido. Me he ceñido a los tres últimos años es decir 1995, 1996 y 1997. Para aquellos que les interese, ahora después en el coloquio podemos dar los títulos que se han hecho en estos tres últimos años; podemos hacer unos resúmenes para centrar un poco el debate. Todo lo que he podido entresacar creo que es suficiente para que empecemos a estudiar en qué momento estamos sobre el teatro clásico y cuáles son las preferencias incluso sociológicas de la gente que intenta producir teatro. En este punto diré que en el año 95 se presentaron 15 obras para subvención, y se concedieron 13 ayudas, lo cual significa un porcentaje altísimo. En el 96 se concedieron 79 millones de pesetas; se presentaron 30 compañías y solamente se ayudaron a 14. En el año 97 las compañías que presentaron proyectos de teatro clásico fueron 25 y solamente se ayudaron a 8. De momento podemos concluir con una cierta sorpresa: en el año 1995 el total de subvenciones concedidas al teatro privado no supera al presupuesto de la Compañía Nacional, que fue 379.400.300 pesetas.

## Montajes clásicos en las compañías privadas 1995-1997

## Obras por autores presentadas a subvención 1995-1997

Título	Autor		Compañía
El lindo don Diego	A. De Moreto		
El lindo don Diego	A. De Moreto	2	
Aventuras y desventuras de Lázaro de Tormes	Anónimo		T. del Norte
El lazarrillo de Tormes	Anónimo		
Lazarillo	Anónimo		Teatro Achiperre
Lazarillo	Anónimo	4	
El Barbero de Sevilla	Beaumarchais	1	Prod. Librescena
El alcalde de Zalamea	Calderón		
El galán fantasma	Calderón		
El gran teatro del Mundo	Calderón		T. Bellas Artes
El secreto a voces	Calderón		
La vida es sueño	Calderón		Teatro Corsario
No hay burlas con el amor	Calderón	6	M. Canseco
Cervantes en Barataria	Cervantes		
El Quijote	Cervantes		Fuegos fatuos
El retablo de las maravillas	Cervantes		Uroc
La trilogía	Cervantes		Estudio Albahaca
Pedro de Urdemalas	Cervantes		
Un celoso extremeño	Cervantes		Marhad Producciones
Un celoso extremeño	Cervantes	7	Zascandil
La celestina, y otras	F. De Rojas	1	Focus
La boba para los otros y discreta para sí	Lope de Vega		Teatro del Mundo
La dama boba	Lope de Vega		Teatro Nuevo
La discreta enamorada	Lope de Vega	3	A. D'Odorico
El juego del amor y del azar	Mariyvaux	1	Arbolí-Garbisu
Amadís de Gaula	Martín Recuerda	1	Deca
Don Juan	Molière		T. para un Instante
Don Juan	Molière		Teatro de Cámara
El Avaro	Molière		El Brujo
El Avaro	Molière		Teatro Íntimo
Tartufo	Molière	5	Seoane
El sí de las niñas	Moratin	1	A. D'Odorico
El libro de las bestias	Raimundo Lulio		Comediants
Libre de les besties	Raimundo Lulio	1	Comediants
Desde esta orilla	S. Juan de la Cruz	1	
El bufador de Sevilla	Tirso de Molina		
Trilogía de Tirso	Tirso de Molina	2	
De mujeres y casamientos	Varios		T. del Arte
Las burlas de las mujeres	Varios		T. de la Ribera
Carro de bufones	Varios		Atico Teatro
Clásicos locos	Varios	4	Teatro Corsario
Cándido	Voltaire	1	Zascandil
Coriolano	W. Shakespeare		Calenda
El juego de Hamlet	W. Shakespeare		Rayuela
El rey Juan	W. Shakespeare		Calixte
El rey Lear	W. Shakespeare		A. D'Odorico
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare		El círculo mágico
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare		Morbora

Título	Autor	Compañía
Lear, el rey	W. Shakespeare	Prod. Inconstantes
Macbeth (y yo)	W. Shakespeare	T. Pradillo
Marco Antonio y Cleopatra	W. Shakespeare	Fila Siete
Medida por medida	W. Shakespeare	Teatro Nuevo
Mesura por mesura	W. Shakespeare	Iguana Teatre
Mucho ruido y pocas nueces	W. Shakespeare	Encuentros 94 S.L.
Noche de Reyes	W. Shakespeare	T. do Norocste
Otelo	W. Shakespeare	La espada de Madera
Romco y Julieta	W. Shakespeare	Ur
Romco. Versión montesca de la tragedia de Verona	W. Shakespeare	Tcatro Meridional
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Marimba Marionetas
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Ur
Tant per tant Shakespeare	W. Shakespeare	
Tito Andrónico	W. Shakespeare	Teatro Íntimo
Tito Andrónico	W. Shakespeare	
Treball d'amor perdut	W. Shakespeare	22 T. Micalet

Total de obras

62

## Resumen de obras clásicas presentadas a subvención

Total de obras clásicas	62	%
Obras clásicas españolas	32	51,61
Obras clásicas extranjeras	30	48,39

## Autores españoles

■ Cervantes	7	
■ Calderón	6	
■ Anónimos	4	
■ Varios	4	
■ Lope de Vega	3	
■ Tirso	2	
■ Moreto	2	
■ F. Rojas	1	
■ Moratín	1	
■ R. Lulio	1	
■ S. Juan de la C.	1	



## Ayudas concedidas año 1995

Título	Autor	Adaptador	Compañía	Subvención	Concepto
El lindo don Diego	A. De Moreto	García Nieto		1.500.000	Gira extranjero
El lindo don Diego	A. De Moreto			1.500.000	Giras
No hay burlas con el amor	Calderón	M. Canseco		2.000.000	Prod. y gira
Un celoso extremo	Cervantes	Marchad Producciones		517.489	Gira extranjero
La bobia para los otros y discreta para sí	Lope de Vega	Teatro del Mundo		3.000.000	Prod. y gira
La discreta enamorada	Lope de Vega	A. D'Odorico		8.000.000	Prod. y gira
El Avaro	Molière	Teatro Íntimo		0	Giras
Libre de les besties	Raimundo Lullio	Comediants		10.000.000	Concert. y gira
El burlador de Sevilla	Tirso de Molina			2.000.000	giras
Clásicos focos	Varios S. XVII	Teatro Corsario		0	Giras
El rey Juan	W. Shakespeare	Calixte		2.000.000	Prod. y gira
Romeo y Julieta	W. Shakespeare	Ur		20.000.000	Concert. Bienal
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Ur		1.636.000	Gira extranjero
Tant per tant Shakespeare	W. Shakespeare			1.000.000	Prod. y gira
Tito Andrónico	W. Shakespeare	Teatro Íntimo		2.000.000	Giras
				55.153.489	

## Ayudas concedidas año 1996

Título	Autor	Adaptador	Compañía	Subvención	Concepto
Lazarillo	Anónimo	L. García Lote	Teatro Achuparre	0	Giras
La vida es sueño	Calderón		Teatro Corsario	3.000.000	Giras
De mujeres y casamientos	Calderón, Quevedo, etc.	T. del Arte		Prod. y gira	
El retablo de las maravillas	Cervantes		Linea	5.000.000	Concert. Bienal
Un celoso extremo	Cervantes		Zascandil	1.000.000	Giras
La Celestina, y otras	F. de Rojas		Focuss	15.000.000	Concert. Bienal
La discreta enamorada	Lope de Vega		A. D'Odorico	2.000.000	Giras
Las burlas de las mujeres	Lope, Cervantes, etc.	T. de la Xibera	0	Gira extranjero	
El juego del amor y del azar	Mauvix		Arbol-Garbisu	0	Prod. y gira
Don Juan	Molière		Teatro de Cámara	0	
Don Juan	Molière		T. para un Instante	0	Prod. y gira
El sí de las niñas	Moratin		A. D'Odorico	0	
El sí de las niñas	Moratin		A. D'Odorico	8.000.000	Prod. y gira
El libro de las bestias	Raimundo Lullio		Comediants	10.000.000	Concert. Bienal
Desde esta orilla	S. Juan de la C.			0	Prod. y gira
Trilogía de Tirso	Tirso de Molina			0	Giras
Carro de bufones	Varios		Alico Teatro	0	Prod. y gira
Comolano	W. Shakespeare		Calenta	0	Prod. y gira
León, el rey	W. Shakespeare	Yolanda Pallín	Prod. Inconstantes	0	Prod. y gira
Marco Antonio y Cleopatra	W. Shakespeare	Rodrigo García	Pila Siete	4.000.000	Prod. y gira

Título	Autor	Adaptador	Compañía	Subvención	Concepto
Medida por medida	W. Shakespeare		Teatro Nuevo	0	Prod. y gira
Mesura por misura	W. Shakespeare		Ignatia Theatre	0	Prod. y gira
Mucho ruido y pocas nueces	W. Shakespeare		Licenciosos: 94 St.	5.000.000	Prod. y gira
Noche de Reyes	W. Shakespeare		T. do Noroeste	0	Prod. y gira
Otelo	W. Shakespeare		La espada de Madero	0	Prod. y gira
Roméo y Julieta	W. Shakespeare	II. Pimentá	Ur	20.000.000	Concert. y gira
Roméo, Versión monástica de la tragedia de Verona	W. Shakespeare	Julio Salvatierra	Teatro Meridional	150.000	Giras
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	H. Pimentá	Ur	1.800.000	Gira extranjero
Tito Andrónico	W. Shakespeare			0	Prod. y gira
Treball d'amor perdut	W. Shakespeare			2.500.000	Giras
				79.450.000	

## Ayudas concedidas año 1997

Título	Autor	Adaptador	Compañía	Subvención	Concepto
Lazarillo	Anónimo S.XVI	Michel Van Lee		1.025.000	Gira extranjero
El Barbero de Sevilla	Beaumarchais	F. Pillado	Prod. i brevesna	0	Prod. y gira
El alcalde de Zalamea	Calderón			0	Prod. y gira
El galán fantasma	Calderón		T. Bellas Artes	8.500.000	Prod. y gira
El gran teatro del Mundo	Calderón			1.500.000	Prod. y gira
El secreto a voces	Calderón	D. Miras...	Fuegos fatuos	0	Prod. y gira
El Quijote	Cervantes	M. Gómez	Estudio Albalaca	0	Prod. y gira
La trilogía	Cervantes			4.000.000	Prod. y gira
Petro de Urkumales	Cervantes		Teatro Nuevo	0	Prod. y gira
La dama boba	Lope de Vega	Duca	4.000.000	Prod. y gira	
Amadís de Gaula	Manrón Rascuerda		El Brujo	4.000.000	Prod. y gira
El Avaro	Molière	F. Fernán Gómez	Sobane	8.500.000	Prod. y gira
Taruffo	Molière		Zascandil	0	Prod. y gira
Cándido	Voltaire	Nina Reglero	Rayuela	0	Prod. y gira
El juego de Hamlet	W. Shakespeare		A. D'Orticio	4.000.000	Prod. y gira
El rey Lear	W. Shakespeare	A. García Calvo	El círculo mágico	0	Prod. y gira
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare		Morboria	0	Prod. y gira
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare		T. Pradhilo	0	Prod. y gira
Macbeth (y yo)	W. Shakespeare		Marimba Marionetas	0	Prod. y gira
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare			0	Prod. y gira
Tito Andrónico	W. Shakespeare		T. Micaltel	0	Prod. y gira
Treball d'amor perdut	W. Shakespeare			0	Prod. y gira
Aventuras y desventuras de Lazarillo de Tormes			T. del Norte	0	Prod. y gira
Cervantes en Barataria		Marcelino de Santiago, Siana Marcos		0	Prod. y gira
El lazarrillo de Tormes		J. A. Castro		0	Prod. y gira
				35.525.000	

## Resumen ayudas año 1995

Título	Autor	Compañía	Subvención	Obras	sub/nosub	%
El Avaro	Molière	Teatro Intimo	0	1		
Clásicos locos	Varios S. XVII	Teatro Corsario	0	1	2	13,33
Un celoso extremo	Cervantes	Marbad Producciones	517.489	1		
Tant per tant Shakespeare	W. Shakespeare		1.000.000	1		
El lindo don Diego	A. De Moreto		1.500.000	1		
El lindo don Diego	A. De Moreto		1.500.000	1		
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Ur	1.636.000	1		
No hay burlas con el amor	Calderón	M. Camaseo	2.000.000	1		
El burlador de Sevilla	Tirso de Molina		2.000.000	1		
El rey Juan	W. Shakespeare	Calixte	2.000.000	1		
Tito Andronico	W. Shakespeare	Teatro Intimo	2.000.000	1		
La bobia para los otros y discreta para sí	Lope de Vega	Teatro del Mundo	3.000.000	1		
La discreta enamorada	Lope de Vega	A. D'Odonco	8.000.000	1		
Libre de les besties	Raundo Lullio	Comedians	10.000.000	1		
Romeo y Julieta	W. Shakespeare	Ur	20.000.000	1	13	86,67
			55.153.489	15		

## Resumen ayudas año 1996

Título	Autor	Compañía	Subvención	Obras	sub/nosub	%
Lazarillo	Antónimo S. XVI	Teatro Achiperre	0	1		
Las burlas de las mujeres	Lope, Cervantes, etc.	T. de la Ribera	0	1		
El juego del amor y del azar	Molière	Arbol-Garbisu	0	1		
Don Juan	Molière	Teatro de Cámara	0	1		
Don Juan	Molière	T. para un instante	0	1		
El sí de las niñas	Moratin	A. D'Odonco	0	1		
Desde esta orilla	S. Juan de la C.		0	1		
Trilogía de Tirso	Tirso de Molina		0	1		
Carta de bufones	Varios		0	1		
Contianno	W. Shakespeare	Atico Teatro	0	1		
Leur, el rey	W. Shakespeare	Calenda	0	1		
Medida por medida	W. Shakespeare	Prod. Inconstantes	0	1		
Mesura por mesura	W. Shakespeare	Teatro Nuevo	0	1		
Noche de Reyes	W. Shakespeare	Iguana Theatre	0	1		
Qlelo	W. Shakespeare	T. do Noroeste	0	1		
Tito Andronico	W. Shakespeare	La espada de Madera	0	1		
Romeo, Versión montesa de la tragedia de Verona	W. Shakespeare	Teatro Meridional	150.000	1		
Un celoso extremo	Cervantes	Zascudil	1.000.000	1		
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Ur	1.800.000	1		
De mujeres y casamientos	Calderón, Quevedo, etc.	T. del Arte	2.000.000	1	16	53,33

Título	Autor	Adaptador	Compañía	Subvención	Concepto
La discreta enamorada	Lope de Vega	A. D'Odorico	2.000.000		1
Treball d'amor perdut	W. Shakespeare		2.500.000		1
La vida es sueño	Calderón	Teatro Cursurío	3.000.000		1
Marco Antonio y Cleopatra	W. Shakespeare	Fila State	4.000.000		1
El relato de las maravillas	Cervantes	Uroc	5.000.000		1
Micho mudo y pocas necesidades	W. Shakespeare	Encuentros 94 SL	5.000.000		1
El st de las niñas	Moratin	A. D'Odorico	8.000.000		1
El libro de las bestias	Raimundo Lulio	Comediants	10.000.000		1
La Celestina, y otras	F. de Rojas	Focus	15.000.000		1
Romeo y Julieta	W. Shakespeare	Ur	20.000.000	14	46,67
			79.450.000		30

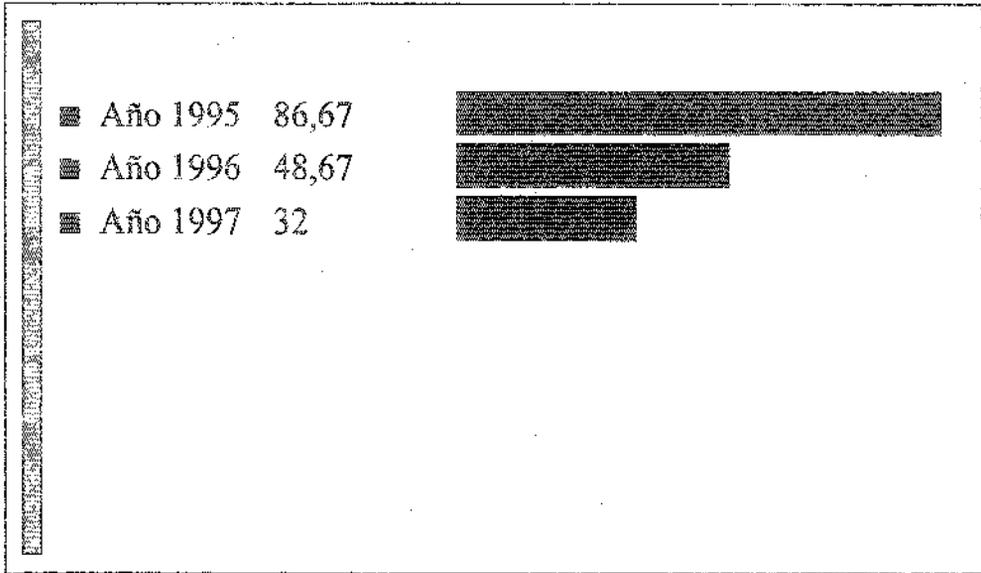
Resumen ayudas año 1997

Título	Autor	Compañía	Subvención	obras	sub/nosub	%
El Barbero de Sevilla	Benamarchais	Prod. Librescena	0	1		
El alcalde de Zalamea	Calderón		0	1		
El galán fantasma	Calderón		0	1		
El Quijote	Cervantes	Fuegos fatuos	0	1		
La trilogía	Cervantes	Estudio Alhambra	0	1		
La dama boba	Lope de Vega	Teatro Nuevo	0	1		
Cándido	Voltaire	Zascandil	0	1		
El juego de Hamlet	W. Shakespeare	Rayuela	0	1		
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	El círculo mágico	0	1		
El sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Morbria	0	1		
Macbeth (y yo)	W. Shakespeare	T. Pradillo	0	1		
Sueño de una noche de verano	W. Shakespeare	Marimilla Marionetas	0	1		
Tito Andónico	W. Shakespeare		0	1		
Treball d'amor perdut	W. Shakespeare	T. Micalet	0	1		
Aventuras y desventuras de Lázaro de Tormes			0	1		
Curvantes en Barataria		T. del Norte	0	1		
El lazarillo de Tormes			0	1	17	68,00
Lazarillo			1.025.000	1		
El secreto a voces	Apóstrofo S.XVI		1.500.000	1		
Padre de Urdesulas	Calderón		4.000.000	1		
Amadis de Gaula	Cervantes		4.000.000	1		
El Avaro	Molière	Deca	4.000.000	1		
El rey Lear	W. Shakespeare	FJ Birjo	4.000.000	1		
El gran teatro del Mundo	Calderón	A. D'Odorico	8.500.000	1		
Tarrafu	Molière	T. Bellas Artes	8.500.000	1	8	32,00
		Seonate	35.525.000	25		

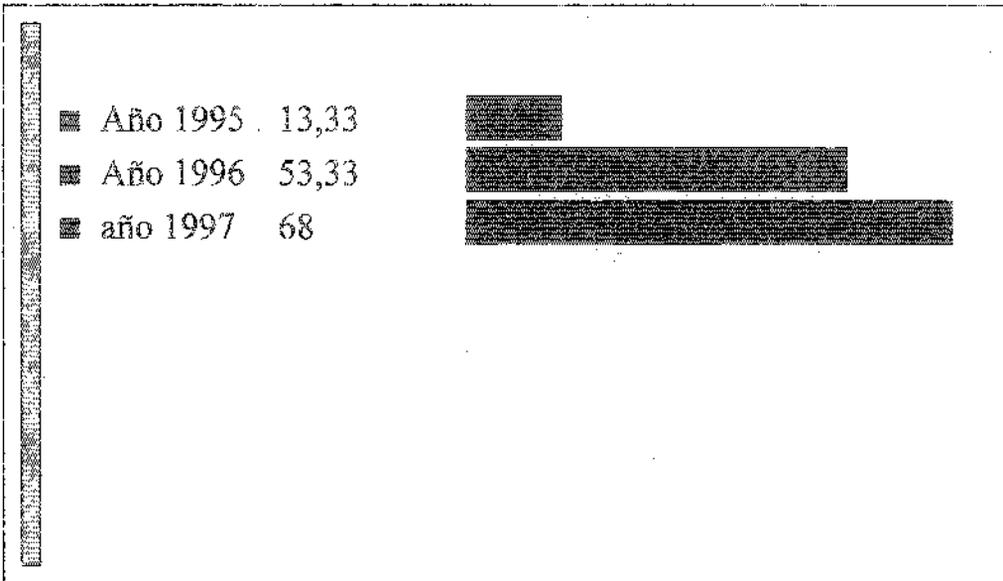
## Resumen de ayudas 1995-1997

Año	Obras present. Ayudas	Ayudas Concedidas	Total Clásicos	%	Españoles	%	Extranjeros	Total
1995	15	13	55.153.489	14,54	28.517.489	7,52	26.636.000	
7,02	379.400.300							
1996	30	14	79.450.000	22,37	46.000.000	12,95	33.450.000	
9,42	355.141.129							
1997	25	8	35.525.000	10,59	19.025.000	5,67	16.500.000	
4,92	335.400.000							
1995-97	70	35	170.128.489	15,90	93.542.489	8,74	76.586.000	
7,16	1.069.941.429							
Ayudas para clásicos								
Para españoles	170.128.489	15,90%						
Para extranjeros	93.542.489	8,74%						
	76.586.000	7,16%						
<u>Ayudas concedidas</u>								
Año 1995	86,67%							
Año 1996	48,67%							
Año 1997	32%							
<u>Ayudas denegadas</u>								
Año 1995	13,33%							
Año 1996	53,33%							
Año 1997	68%							

Ayudas concedidas



Ayudas denegadas



## COLOQUIO

Transcribimos a continuación el coloquio que tuvo lugar tras la mesa redonda. En él intervinieron Alfredo Hermenegildo, *profesor de la Universidad de Montreal*, Antonio Serrano, *director de las Jornadas*, Manuel Canseco, *director teatral*, Francisco Ruiz Ramón, *profesor de la Universidad de Vanderbilt*, Roberto Alonso, *subdirector de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, César Oliva, *profesor de la Universidad de Murcia*, y Javier Huerta Caivo, *profesor de la Universidad Complutense de Madrid*.

**Alfredo Hermenegildo:** Siguiendo un poco en la línea de Alberto y en lo que decía Manuel Canseco, quería añadir dos o tres hechos concretos existentes en la colonia norte de Estados Unidos, que es Canadá. El año pasado se abrió un edificio nuevo en Montreal y coincidió, no sé por arte de qué magia, que la obra elegida para el evento fue *La vida es sueño* de Calderón. No hablaré de cómo fue la obra; simplemente diré la reacción de un crítico en el periódico que decía «no es aceptable que para inaugurar el teatro más importante que hay en Montreal se haya utilizado un autor marginal en cuanto tenemos a Shakespeare, Molière y, en último, extremo a Goldoni». Dos o tres años antes, con motivo de la representación de *Yerma* en francés, ese mismo crítico publicó al día siguiente que el deporte nacional de los españoles es la muerte (que justamente es lo que le deseé yo a él públicamente en clase ante mis estudiantes). Y tercer punto, y con eso termino: un día, consultando el *Diccionario...* de teatro de Pavis, se me ocurrió mirar en el índice de autores citados y me encontré con una sorpresa: no había ningún autor español. Entonces, y ahora ya con un cierto interés, cogí al azar varios libros de mi biblioteca de teoría del teatro y, mirando los índices, comprobé que las obras y autores españoles que se utilizan al hacer teoría del teatro eran poco más que *Yerma* de García Lorca, *El príncipe constante* de Calderón, pero por la versión de Stanislavsky, y un autor catalán cuyo nombre no puedo recordar. Con ese bagaje español se está haciendo por ahí la teoría del teatro. Es decir, con el teatro español clásico y no clásico no salimos en la foto. Y yo estoy de acuerdo con Manuel Canseco en que tenemos que movernos para salir en la foto, y que explote la foto, si es preciso.

**Antonio Serrano:** Mi felicitación a los cuatro ponentes, porque nos habéis dado una visión general verdaderamente interesante. Y una pregunta muy concreta a Manuel Canseco para que me aclare algo por lo que tengo verdadera obsesión: de esos 22 shakespeare que nos has dicho que sabes que se han montado en estos últimos años, ¿sabes si las compañías que los están montando eran de zonas castellano parlantes o de zonas no castellano parlantes o bilingües? Porque esto se relaciona mucho con una gran preocupación que tengo últimamente y que también expongo aquí por si hay algún comentario al respecto. Hay un detalle UR creo que está montando su tercer o cuarto shakespeare. Y en estos momentos ¿Por qué montan ese autor? ¿Puede ser porque si UR monta un Lope o un Calderón lo corren a gorrazos en el País Vasco? Y lo digo trágicamente, no bromeo con este asunto. Para montar un clásico ¿tienen que recurrir a un autor que no sea español? Y la consecuencia a todo esto es: ¿El cuidado y la atención de las compañías a los autores clásicos españoles va a depender exclusivamente de las compañías que estén en zonas castellano parlantes?

¿Cuántas compañías gallegas, catalanas, vascas se atreven a presentar un proyecto de un Lope, de un Tirso, de un Calderón para recibir una subvención de sus gobiernos autónomos correspondientes? Y un proyecto, claro, que se represente en castellano. ¿Por qué no se llevó a cabo ese proyecto tan precioso del Centro Gallego del Teatro de montar un Valle traducido al gallego? Es decir ¿en el futuro vamos a depender de que simplemente los extremeños, los manchegos, los andaluces y los murcianos seamos los únicos preocupados de mantener a nuestros clásicos porque tienen la enorme desgracia de que escriben en castellano? A mí todo esto me preocupa mucho francamente y creo que el dato de los 22 shakespeare podría ser un índice significativo.

**Manuel Canseco:** Hay tres compañías catalanas, una compañía valenciana y UR, el resto son castellano parlantes. No he querido incidir en esto porque me parece que no era una cuestión de comentar más que en el coloquio, y si alguien se rasga las vestiduras pues lo siento mucho; pero comentaba en broma con alguno de vosotros que me hubiera gustado hacer una *Numancia* en la que los romanos, que son los que asedian, conquistan y cercan, hablaran catalán. Y sí que tienen interés lo que has expuesto: vemos que el dinero que se ha desviado hacia las compañías catalanas y el que han recibido el resto del país, -no estamos hablando Madrid/ Cataluña, sino Cataluña/ resto del país- la desproporción es absolutamente manifiesta ya respecto a la administración central independientemente de que existe un interés tremendo por las administraciones catalanas de ayudar a su teatro y a sus propias producciones, cosa que no existe en el resto del país desgraciadamente, y muchísimo menos en Madrid hasta ahora. La administración central ha producido más del 85% del teatro que se ha hecho en España en muchísimo tiempo. Y este es otro de los problemas añadidos que tenemos; y yo creo que no es un problema exclusivamente de Cataluña o de UR en el País Vasco; UR efectivamente no está nada más que haciendo shakespeare últimamente durante cuatro o cinco años, pero es un problema general.

**Francisco Ruiz Ramón:** En primer lugar, yo quisiera contestar a Alfredo Hermenegildo diciendo que lo que él denuncia es verdaderamente el síntoma de otras muchas cosas. Respecto a lo que ha dicho Manuel Canseco, yo creo, Manolo, que tienes que empezar a ser optimista, porque, ahora que los españoles estudian masivamente el inglés, se podría por fin montar en inglés a Calderón. Y lo que tú has dicho es síntoma de otra enfermedad; pero de una enfermedad cultural, y esa enfermedad no tiene que ver con actores y gente del teatro; tiene que ver preferentemente con una colectividad que no ha sabido nunca qué hacer con sus clásicos; que no ha sabido qué hacer con su tradición, y que eso se manifiesta con todo el melodrama que ahora se llama «autonomías» y que antes se llamaba «provincianismo».

**Manuel Canseco:** En primer lugar debo advertir que me hubiera gustado estar ahí abajo para esta intervención inquisitorial hacia Roberto como representante de una institución que es la Compañía Nacional. Por eso quiero dejar claro que la intervención va hacia la institución, hacia la Compañía, no hacia Roberto Alonso. Roberto, nos has hecho un poco de historia de la Compañía Nacional; pero a mí me gustaría saber varias cosas: primero, creo

que la Compañía Nacional no ha creado ninguna manera, ningún estilo de hacer el clásico, sino que se han hecho simplemente distintos montajes con distintas estéticas. Y esto me parece lógico, porque es muy difícil crear un estilo así a bote pronto. Pero hay que reconocer que en todos estos años no se ha creado ni se ha reinventado una generación de actores, una forma nueva del tratamiento del verso. Se empezó con un intento de escuela que desapareció; la Compañía no tiene unos actores que tengan continuidad a lo largo de los años, es decir más que una compañía es una productora nacional de teatro clásico. No es una compañía al estilo que nosotros pretendíamos; no se puede comparar con la Comédi Française donde hay una serie de asociados que son los que van creando esa escuela. No es una pregunta maliciosa, pero pregunto, como ahora se ha renovado la dirección de la Compañía, si esto se va a poder hacer o si se tiene pensado por el equipo de dirección hacer algún cambio en este sentido.

**Roberto Alonso:** En lo referente a estos problemas que tú apuntas de la Compañía, tengo que decirte que tienes razón hasta cierto punto. Aquí se ha confundido, sobre todo en los primeros años de la Compañía, estabilidad con estilo, y estilo con personalismo. Yo tengo aquí un dato que a continuación paso a leer. De los 24 montajes que la Compañía ha hecho a lo largo de su existencia, 10 han sido dirigidos por Adolfo Marsillach. Esto significa que Adolfo creaba un estilo o que ese estilo debía ser el que impregnara a la Compañía. Luego continuaré con este tema.

Has hablado también del verso, a lo que igualmente aludió César con anterioridad cuando ha hablado un poco sobre la manera de decir de un Borrás o de un Rafael Calvo. Desgraciadamente la tradición en el mundo de los clásicos no iba, ni mucho menos, por la especialización en la dicción del verso. La única memoria que existía, si existía alguna, era la aproximación a cómo lo decía alguna figura importante de las compañías, y que muchas veces su manera de decir se circunscribía a la propia compañía y no superaba los límites de la misma. Así, a veces, surgía un actor que era un simple epígono de ese gran maestro y que podía o no podía seguir con su manera de decir el verso. Así que, cuando llegó la Compañía, una de las cosas que muchos se plantearon fue que la Compañía les iba a enseñar a decir el verso: «por fin la Compañía Nacional de Teatro Clásico nos va a hacer la panacea para que todo este problema y discusión de años de cómo decirse el verso la podamos solucionar». Y no; la Compañía intentó decir el verso de una manera inteligible, clara, evidentemente respetando una serie de cuestiones que deben respetarse, pero no dio una receta de nada a nadie.

Cuando la compañía empezó a asentarse hubiese sido tal vez una petulancia absoluta que ese primer año de la creación de la Compañía se crease al mismo tiempo una escuela de verso, cuando nosotros estábamos todavía intentando saber de qué manera y cómo se decía el verso. En el año 1989 pensamos que tal vez sería factible el hacer una escuela para intentar, junto con otros profesionales, desentrañar eso tan complicado que es el verso dramático. Pero como tampoco teníamos mucha seguridad en que la profesión actoral estuviese decidida a intervenir en unos cursos para aprender a decir el verso, ni tampoco sabíamos muy bien quién debía impartir esas clases, llamamos a los actores que por tradición, por edad o que habían hecho más verso, tal vez pudieran alumbrar a los alumnos y a nosotros mis-

mos de su técnica y de sus secretos. Y el primer curso de esa futura escuela de teatro clásico de tan corta existencia contó con una serie de actores como Fernando Fernán Gómez, Jesús Puente, María Jesús Valdés, Paco Portes, Agustín González, Emilio Gutiérrez Caba, etc., todos ellos muy distintos, de distintas escuelas y distintas actitudes a la hora de enfrentarse al texto dramático en verso del Siglo de Oro. Y comprobamos que cada uno decía el verso como Dios le daba a entender; que cada uno lo hablaba según una escuela muy personal. Lo que sí ocurrió fue una sorpresa dentro de la profesión teatral, porque una convocatoria que se pensó para un curso de setenta actores, tuvimos unas 500 peticiones de profesionales en activo, que estaban interesadísimos por realmente entender cómo se podía solucionar el problema de la dicción del verso, algo tan traído y llevado durante años. Vimos, pues, que la recepción fue grande y que realmente había un interés por la cuestión. Posteriormente a ese año, y vista la gran recepción por parte de los alumnos, fue cuando se inició la posibilidad de una escuela de teatro clásico donde se podían impartir una serie de disciplinas dirigidas a actores que estuviesen en activo. Eso fue ya una escuela que hacía un curso de postgrado, por decirlo así, que durante cinco meses aportó una serie de disciplinas para que el actor se enfrentase a todos aquellos instrumentos que pudiera necesitar a la hora de hacer textos dramáticos del Siglo de Oro, como la esgrima, el verso, la caracterización, la literatura, las costumbres del Siglo de Oro, la escenografía y otra serie de disciplinas. Nosotros no queríamos interferir en las escuelas ya existentes, aunque en esa época no se estudiaba mucho el verso. A mi juicio, esa escuela debería continuar, pero de hecho no es así, porque la creamos Rafael Pérez Sierra y yo, y en el 92 nos fuimos de la Compañía y la escuela desapareció con palabras textuales del anterior director, que dijo «yo cuando vuelva me cago en la escuela». A la vuelta nuestra, cinco o seis años después de esa desaparición de la escuela, consideramos que ya no era el momento otra vez de recrearla cuando entonces ya había una multitud de compañías que se dedican al clásico. Y no sé yo si es bueno que la Compañía se arrogue en la responsabilidad de dictar cómo se debe decir el verso clásico. Ni cuál es el marco en el que esta posible teorización debería hacerse; y lo digo por la inestabilidad en el empleo. Desgraciadamente la seducción que sobre los actores tiene el cine y la televisión es de tal fuerza que un actor se te va a los pocos meses. Difícil es tener una estabilidad cuando esa continuidad se rompe. El «cuerpo» grande de una compañía no te está más de un año en la misma compañía, surgen ofertas de cine o de televisión, con lo cual la estabilidad se rompe. Y la razón es porque la Compañía Nacional no es, ni mucho menos, una empresa que pueda cubrir lo que los actores exigen. Y un estilo, como antes decíamos, va unido a la forma de decir el verso, y la forma de decir el verso va unida a una estabilidad. Y si no tenemos esa estabilidad por los motivos que antes he dicho, lo del estilo es complicado.

Pero no creo tampoco que una compañía nacional sea el reducto donde un equipo trabaja con exclusividad, y, como se ha visto antes, de 20 montajes 10 han sido dirigidos por el mismo director y el resto han sido dirigidos por hasta 6 ó 7 directores.

**Manuel Canseco:** Dos palabra simplemente para aclarar que yo he empezado diciendo que la Compañía era una institución y que por lo tanto no quería que ninguno os diérais por aludido ninguno. Pero cuando he hablado de estilo, no se trataba de si habéis contratado

a más o menos directores; lo único que quería manifestar, al hilo de tu contestación, es que a mí sí que me parece una verdadera aberración que se creó una escuela con un montón de actores que no tienen que ver nada entre sí en el modo de decir el verso. Es decir el alumno que se sienta en un aula y oye a Fernando Fernán Gómez y a continuación a Agustín González, que no tienen nada que ver, dice «esto qué es, esto es de locos», se va y punto. Eso puede ser una jornada de reflexión, de cómo decir el verso; pero no una escuela. En cuanto a la estabilidad, yo es que creo, y es un punto de vista, que es una postura muy respetable la que vosotros habéis tomado y creo que la mía también; y es que la Compañía Nacional de Teatro Clásico no tiene que entrar en la competencia del mercado de llevarse al actor de televisión que está más de moda, porque evidentemente así es imposible mantener un reparto más de un año; La idea es la que tuvisteis al principio: crear una escuela que fraguara en una próxima Compañía al cabo de 10 años: Y así se tiene una gente sólida conseguida con un trabajo previo Y eso no significa que no se tenga también un primer actor invitado. Esa es otra cuestión.

**César Oliva:** Cada vez que oigo el tema de la tradición, lo tengo que decir y lo siento, me acuerdo de Woody Allen: echaría mano a la pistola. Lo de la tradición es una falacia; por favor, seamos serios. La tradición en el teatro español la llevan los actores, la dirección de escena es una cosa de hace dos días. La tradición es cómo decían el verso los actores y cómo se llegaba a esa tradición, oyendo también a actores. No con talleres ni con cursos de postgrado. Los actores se ponían entre cajas a oír cómo don Ricardo Calvo decía las cosas; y así lo aprendían. Y como eso se ha acabado, porque ya nadie oye nada, los actores no se forman oyendo a los maestros, porque no creen en maestros. No sabemos por qué, pero no estamos acostumbrados a oír a un actor hacer el verso durante un período de su vida. Eso por un lado; y por otro, yo no estoy del todo de acuerdo con que no haya habido un estilo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

**Javier Huerta:** La última intervención de César ha incidido en un punto que yo quería plantear, que es el de la Escuela Superior de Arte Dramático. Existe esta escuela, y, aunque conozco a alguno de sus profesores, yo no sé exactamente lo que allí se hace. Pero puedo testimoniar que en uno de sus últimos montajes, en el Teatro de la Comedia a principios de año, se planteó una obra que a mi juicio no presentaba mucho interés, *El examen de maridos*, de Alarcón; pero mi impresión es que decían bien el verso. Y lo digo no solamente por mí, sino por las opiniones que allí se recogían, entre ellas la del propio director de la Compañía Rafael Pérez Sierra; coincidían todas en que esos alumnos decían muy bien el verso, de manera que parece que lo que habría que comentar más es la labor de esa Real Escuela Superior de Arte Dramático, y que los actores nuevos que de allí surgieran, pues surgieran ya con ese verso aprendido sin necesidad de escuelas paralelas que parece que no han tenido demasiado éxito. Y quería plantear algunas preguntas: la estadística que ha ofrecido Manolo Canseco es realmente preocupante y alarmante. Pero yo me pregunto, no sé si él tiene datos sobre eso, si esa estadística no se podría aplicar, con los mismos resultados negativos a los clásicos de hoy; es decir a los dramaturgos españoles actuales todavía vivos, que me parece que tampoco tienen nada que ver ahora mismo en la escena española.