

COJA 258  
Foll. 5  
R. 7229

Z-589

# BOLETIN

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1988

# TEATRO

COMPANIA NACIONAL

# CLASICO



Director: Adolfo Marsillach

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música





## BOLETIN de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

(Director: Adolfo Marsillach)

Publicación bimensual de divulgación cultural.

**Coordinación:** Enrique Centeno. **Promoción e imagen:** Delia Castellanos.

**Diseño:** José M.ª Gorris. **Fotografía:** Chicho.

**Redacción y Administración:** C/ Príncipe, 14, 3.ª izqda. 28012 Madrid.

**Imprime:** Luis Pérez. Dep. Legal: M-29568-1987. NIPO 302-88-006-1.

Este  
se  
m  
l  
u  
e  
s

Un personaje poliédrico, complejo, incluso contradictorio, y que siglo tras siglo se enriquece con sucesivas lecturas críticas. Tal es *Pedro Crespo*, protagonista de *El Alcalde de Zalamea*, para el catedrático **José María Díez Borque**, que abre nuestra sección de *Monólogos*.

Tras pasar por muy diversas valoraciones a lo largo de los siglos, *Celestina* se presenta, como personaje y como mito, mucho más próximo a las grandes creaciones shakespearianas que a las contradanzas barrocas. Un texto que es decálogo de "lo que debía haber sido el teatro español". *El eje secreto de una crisis*, artículo de **Francisco Nieva**.

Cuatro hombres de nuestro teatro, autores o adaptadores que han sentido "una llamada especial" procedente del siglo XVII, hablan en este Boletín de lo posible y lo deseable. *Adaptar..., verter, traducir, matar*. Un trabajo de **Juanjo Guerenabarrena**.

Mesa Redonda en el Teatro de la Comedia sobre el más popular mito del teatro español. **Así vieron a Don Juan Concha García Campoy, Carmen Martín Gaité, Moncho Alpuente, Carlos Castilla del Pino y Francisco Umbral**. Hemos recogido una colección de "perlas" pronunciadas en aquel acto.

Noticias —o quién sabe si invenciones— en ese habitual tono al que obliga el equilibrio entre la certeza o la suposición. Nueva entrega del inevitable *Telón de Luces*, por **Javier Parra**.

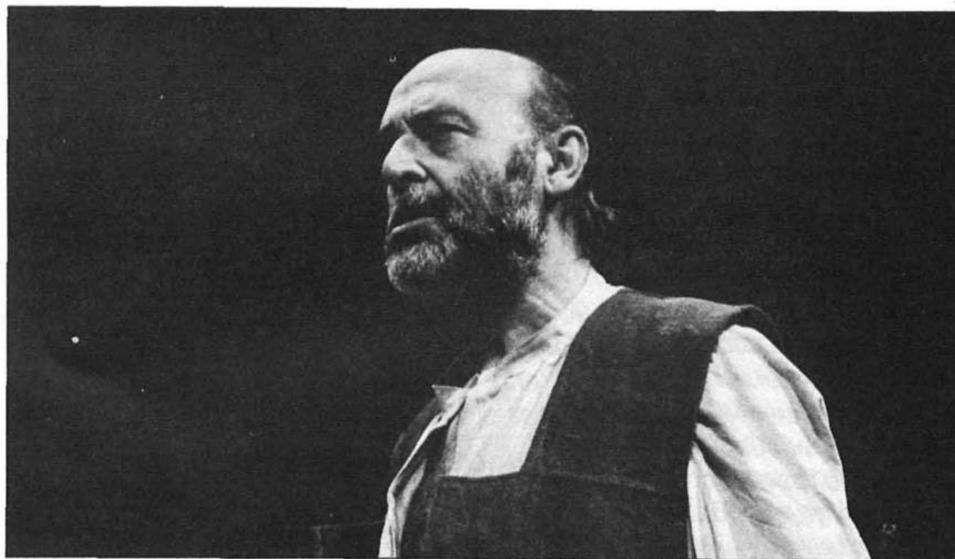
## Pedro Crespo

Tantas y tantas comedias de receta, con técnica de oficio bien aprendida, han generalizado la idea de que en nuestro teatro del Siglo de Oro no había personajes memorables, con la riqueza y universalidad de esos siempre recordados de Shakespeare, Corneille... Por otra parte, los estudios del personaje como ente funcional, desprovisto de historia y condicionantes sociales, tras las primeras crisis de las tradicionales ciencias humanas, han propiciado las consideraciones formalistas, inmanentes, con un rechazo, por impuras, de las analogías personaje-persona. Pero, por fortuna, hay en el teatro del xvii español algunos protagonistas complejos, poliédricos, hasta contradictorios, que no se dejan apresar en las redes de unos mecanismos sencillos y conocidos, y siglo tras siglo se enriquecen con las sucesivas lecturas críticas y dramáticas que su construcción abierta permite. A esta especie pertenece, y en forma destacada, Pedro Crespo: labrador rico de Zalamea, padre de Isabel y Juan y alcalde, después, con ideas muy claras sobre sus atribuciones como administrador de justicia.

Es posible encontrar en Pedro Crespo las habituales "marcas" dramáticas con que se construyen personajes tipificados en la comedia áurea (labrador rico, desvelos por la opinión, padre celoso guardián...), pero limitarse a esto supondría, en nuestro caso, desentenderse de la maestría teatral con que Don Pedro Calderón ha construido un carácter dramático con inusual riqueza de registros, actitudes, "ideas", contradicciones... que le conceden un lugar singular entre los cientos de padres de la comedia del Siglo de Oro.

Hasta casi mediada la primera jornada, aunque se haya hablado de él antes, no aparece en escena quien será el elemento central de la pieza, y lo hace calificando de *hidalgo* a Don Mendo —lo que supone adelantar su concepto de honor estamental en que después va a detenerse— y recibiendo de éste el título de *villano malicioso*. Casi inmediatamente viene el muy significativo parlamento en que Pedro Crespo muestra sus preocupaciones de labrador de ver la cosecha a salvo, en quien es, precisamente, el más rico campesino de Zalamea. Con el prudente consejo que da a su hijo Juan —después vendrán otros— tenemos ya a un Pedro Crespo padre atento a la educación para la vida de su hijo, y antes labrador poco impresionado por los linajes y más ocupado, como el oficio exige, por las tormentas y riesgos para la cosecha. Un paso más para presentar su carácter lo darán los versos: "Que para servir a Dios/ y al Rey en sus capitanes,/ están mi casa y mi hacienda" (I, vv. 473-475). Se cierra así el primer círculo de caracterización en lo social, familiar y político, aunque sin demasiada novedad, bien es cierto, hasta aquí. En un tramo escénico corto ha presentado Calderón a su protagonista, y será a partir de ahora cuando el personaje vaya adquiriendo unos rasgos propios, rellenando este esquema inicial, en todas las esferas de su actuación.

De nuevo, su insistencia en la autoestima de villano de sangre limpia, frente al honor postizo comprado por dinero; después, los conocidos desvelos por cuidar a la hija doncella, pero pronto aparece la zumba socarrona del hombre de campo, que responde en el mismo tono, sin rebajarse, que Don Lope emplea con él y aún lo manifiesta en forma directa: "Yo, señor, siempre respondo/ en el tono y en la letra/ que me hablan..." (II, vv. 235-7), y al igual que Don Lope lucha con valor en la calle. No parece que le preocupe demasiado no saber lo que "enseña la urbanidad/ política de los siglos" (II, vv. 636-7), pues sus libros son "rejas y trillos/palas, azadas y bielgos" (II,



SANTANA

vv. 631-2). En definitiva, un labrador rico, orgulloso, con sus dosis de burlona socarronería, que no le faltarán, incluso, en los momentos más dramáticos, como cuando "con respeto" manda encerrar al capitán. Pero la ternura vendrá a ser también una coordenada importante de su carácter.

Sorprende encontrarse la expresión sencilla de sentimientos paternales en un teatro atravesado por tantos personajes de altisonante verso por los ideales de altura o por el poder cosmológico del amor. Son esos momentos en que el padre dice que se entenece en hablar a su hijo, aunque en público se anime; o cuando no quiere entrar en casa porque imagina que ve a Juan todavía en el camino. Todo esto cabe en el mismo personaje que utiliza, cuando es del caso, la socarronería, o aconseja al hijo desde la distancia del padre educador, o lo encierra en la cárcel, aunque astutamente.

El pragmatismo de padre humillado, que quiere solucionar por el camino menos "violento" la ofensa, cabe en el mismo personaje que lanza a la posteridad esos inolvidables conceptos: "Al Rey la hacienda y la vida...", pero que llena también sus parlamentos de "estamentales" proclamaciones de igualdad, opinión, y necesidad de la venganza. El orgulloso labrador ahora por propia voluntad "de rodillas y llorando" para solicitar, hasta el autodesprecio, el matrimonio de su hija forzada con un capitán vacuo y fanfarrón es un precioso testimonio de un personaje plural, a la altura de la circunstancia. Más que contradicción calderoniana: es pura riqueza dramática. No me parece importante ahora saber si fue justicia o fue venganza, como tanto ha preocupado a la crítica, la orden de ejecutar al capitán que da el padre, ahora alcalde. Es otra faceta del personaje: la del alcalde justo que, sin conocimientos jurídicos, razona una sentencia con natural sabiduría y sentido de la justicia, por más que aquella venga tras su fracaso de padre contemporizador. El dilema matrimonio o muerte no es para ser recibido hoy en clave de verosimilitud atemporal, sino de verosimilitud histórica, a diferencia de los componentes del personaje, pero su grandeza está, precisamente, en la convergencia de rasgos divergentes, en el cruce de perspectivas diversas, que incluyen también lo más habitualmente asumido del sistema teatral del xvii, pero para desbordarse hacia la abierta pluralidad y la contradicción en un carácter dramático singular.

José M. Díez Borque

## El eje secreto de una crisis: "La Celestina"

**E**l siglo XVIII y parte del siglo XIX consideraron *La Celestina* como libro profundo, pero licencioso. Esto aparece muy claro si rastreamos opiniones dispersas de hombres de letras. Ni siquiera el romanticismo alude a la Celestina primigenia cuando trata de celestinas. Su reflejo en tantas obras escénicas del siglo XVI —tengamos en cuenta los numerosos tipos de celestinas que esboza Lope— hacen de ella un paradigma de la simple alcahueta y un personaje que es apenas una pequeña nota de color. De color tónico.

Los románticos la ven plásticamente. La nota de color es negra. Son Celestinas brujescas, engarabadas de uñas, portando candilillos o serpenteando por ventosas calles al atardecer. Nuestros novelistas del naturalismo no la encajan muy bien de modo general, porque les parece un mito que ha perdido fuerza al advenimiento de las luces y ante las perspectivas "sanitarias" del progreso. Si bien un novelista tan poderoso como Galdós conoce el profundo sentido humano de la Celestina, aún opina que es un sentido monstruosamente humano. La trágica salacidad del personaje, la desmesura de su verdad, no son transportables de forma provechosa en ninguno de los sentidos ante el puritanismo burgués. Por lo menos una docena de frases eran imposibles de pronunciar sobre la escena sin atraerse las atenciones de la policía de costumbres.

Es la generación del 98 la que consagra "la teatralidad" del texto de Rojas, porque, paralelamente, la moral se ha movido unos puntos más alentada por la lucha social. El panteísmo modernista, el decadente satanismo, vuelven a escuchar la pánica voz de Celestina, sus razonados argumentos para la transgresión. Y por esta vía pintoresca el gran mito vuelve a resucitar. Se trasciende su parte anecdótica y tónica y se va poco a poco modelando su grandeza humana y literaria. Menos que nadie la puso en duda Menéndez Pelayo, pero hubo un velo de pudor que desdibujó el personaje hasta finales del siglo pasado. Ya Valle Inclán se declara enemigo del teatro español barroco, lo excluye completamente de su interés y se declara tan sólo influido por *La Celestina* y los entremeses cervantinos. Escritores muy posteriores a Valle Inclán han seguido opinando lo mismo y mostrando su desdén por la escena barroca. La vanguardia ramoniana la aborrece. Hasta los años 60, los nuevos autores españoles no empiezan a considerar el teatro del siglo de oro como lo que fue, un teatro dorado, un terreno de pasiones estilizadas al que jamás se le puede pedir lo que Celestina nos da como personaje y como mito. Todo ello mucho más próximo a las grandes creaciones Shakespearianas que a las abstractas contradanzas barrocas. Pero, a pesar de esta opinión, estos nuevos autores, tanto los de la generación realista —Rodríguez Méndez, Matín Recuerda, Lauro Olmo, etc.— como los simbolistas

—llamémosles así por llamarles de algún modo: Romero Esteo, Vallejo, etc.— todos ellos han seguido considerando la obra de Rojas como el decálogo de "lo que debía haber sido el teatro español" de no haberse amoldado a cánones tan estrechos como lo hizo forzosamente después. Sobre nada podemos sentenciar con absoluta seguridad de acertar. No se puede decir que el teatro clásico español no vaya a conservar su validez en muchos terrenos. Y sin embargo, aún puede asegurarse que este teatro barroco es comprendido pero poco paladeado. Su magnitud y su repetición abruman. No sucede así con *La Celestina*, que para muchos y en muy diversos sentidos es "teatro moderno". Esta nueva "certidumbre" no creo que vaya a ser pasajera, así como la que concierne a los entremeses cervantinos con su elegante naturalismo, de un prosaísmo más poético que lo más poético del barroco tonante. Se



ROS RIBAS

considera esta dramaturgia como aquejada de un exceso de ornamentación ideológica

un tanto inconveniente para nuestros tiempos y difícil de disimular en los nuevos montajes. Puede no ser tanto como se dice, pero el clima de libertad creadora que percibimos en la tragicomedia de Rojas y las facilidades que nos da su prosa, a la vez arcaica y viva, para exteriorizar teatralmente los sentimientos, no la tienen ni nos dan los varios cientos de comedias brillantes del siglo de oro.

A decir verdad, la tragicomedia de Rojas marca en estos momentos mejor que ningún ejemplo una crisis un tanto seria y de la que apenas se quiere hablar. No deja de contrariar a muchos espíritus tener que invalidar ese "corpus magnus" del teatro barroco ante la agresión victoriosa de Celestina. Ha surgido en muchos la sospecha incluso de que "no tenemos el teatro que pensábamos tener". O que no vale lo que creíamos. Son, en realidad, falsos problemas.

Pero está claro que son dos áreas diferentes y contrapuestas. La veta realista y crítica se dispersó por la novela picaresca y el incontaminado teatro "caballeresco" se deslizó cada vez más hacia la fantasía y el símbolo. Sin duda lo que produce malestar es esa impermeabilidad de la comedia barroca hacia la observación objetiva. Si el teatro del siglo de oro es el más valioso que tenemos, lo es por razones por completo opuestas a los méritos, hoy mejor apreciados, que concurren en la obra de Rojas.

FRANCISCO NIEVA

# Adaptar..., verter, tr

**S**iempre que los clásicos quieren llegar, anuncian su venida acompañados de varias polémicas sobre su actualidad, conveniencia, ideología, etc. Si se adaptan, porque no hay necesidad; si se versionan, porque se debería haber adaptado; si se recrea, porque lo mejor hubiera sido una versión y ese señor podría haber escrito un texto original; si se destruyen, en fin, porque los iconoclastas podrían tener algo mejor que hacer que reventar nuestro querido patrimonio. Y es bueno que exista la polémica, aunque sólo sea porque el día en que todo el mundo haga bien las cosas nos quedaremos sin temas de conversación.

Desde esas cuatro posibilidades, apenas introducidas en el párrafo anterior, cuatro hombres de nuestro teatro, cuatro autores y adaptadores que han sentido una llamada especial procedente del siglo XVII, hablan aquí, en este boletín de novena, de lo posible y lo deseable, **Domingo Miras, Rafael Pérez Sierra, Angel Facio e Ignacio del Moral** vierten reflexión y doctrina para los posibles cuatro gustos del aficionado. Acepta la adaptación, si bien como mal menor, Domingo Miras; "Lo ideal sería que no hicieran falta las adaptaciones. Prefiero no adaptar. Sin embargo, he aceptado trabajos de este tipo, pero los he realizado como un servidor del autor, retocando lo menos posible,



J. SUAREZ

*Chantecler*, de E. Rostand, en versión de **Ignacio del Moral**, para la compañía Corral 86.

*intentando pasar desapercibido. Esta creo que es una diferencia entre el que hace una adaptación y el que hace una versión: el versionista quiere manifestarse; el adaptador, no".*

Yéndonos al extremo joven de este ramo de hombres de teatro, Ignacio del Moral, para quien "Las adaptaciones no es que sean necesarias, sino inevitables", trata también el punto del protagonismo y el anónimo, cuando es preguntado por los profundos cambios que a menudo introducen los adaptadores: "Creo que es una cuestión de modestia, de exceso de pudor, de una postura poco valiente del

*autor que revisa un texto. Brecht, por ejemplo, no tenía mayores problemas en declararse autor de La vida del rey Eduardo II de Inglaterra. Hoy, nadie que hiciera una versión de La vida es sueño se atrevería a firmarla como autor. Supongo que es un problema de falta de agilidad en la vida teatral".*

Para Ignacio del Moral, el límite lo pone la pasión del nuevo autor o adaptador o versionista; para Domingo Miras, el límite, cuando se habla de teatro clásico, lo pone la propia obra, la dimensión de las palabras y los contenidos del autor original: "Lo da la fidelidad al texto original,

*dependiendo de la voluntad del adaptador de manifestarse o pasar desapercibido".*

Con otros argumentos, Rafael Pérez Sierra se coloca en el punto medio de las dos posturas citadas. Para Pérez Sierra, que antes de contestar quiere dejar bien sentado que le gustan los clásicos por vivos y no por modelos, no por sacrosantos, y advierte que nuestros clásicos no tenían conciencia de serlo, aparte de que estaban sujetos a las señas de identidad de una época, señas que quizá hoy día tengan poca identidad y en ningún caso eran lo sustancial de Lope o Calderón o Shakespeare, para Pérez Sierra, decíamos, la palabra es restauración: "Soy partidario de restaurar, no de recrear, aunque respeto la recreación.

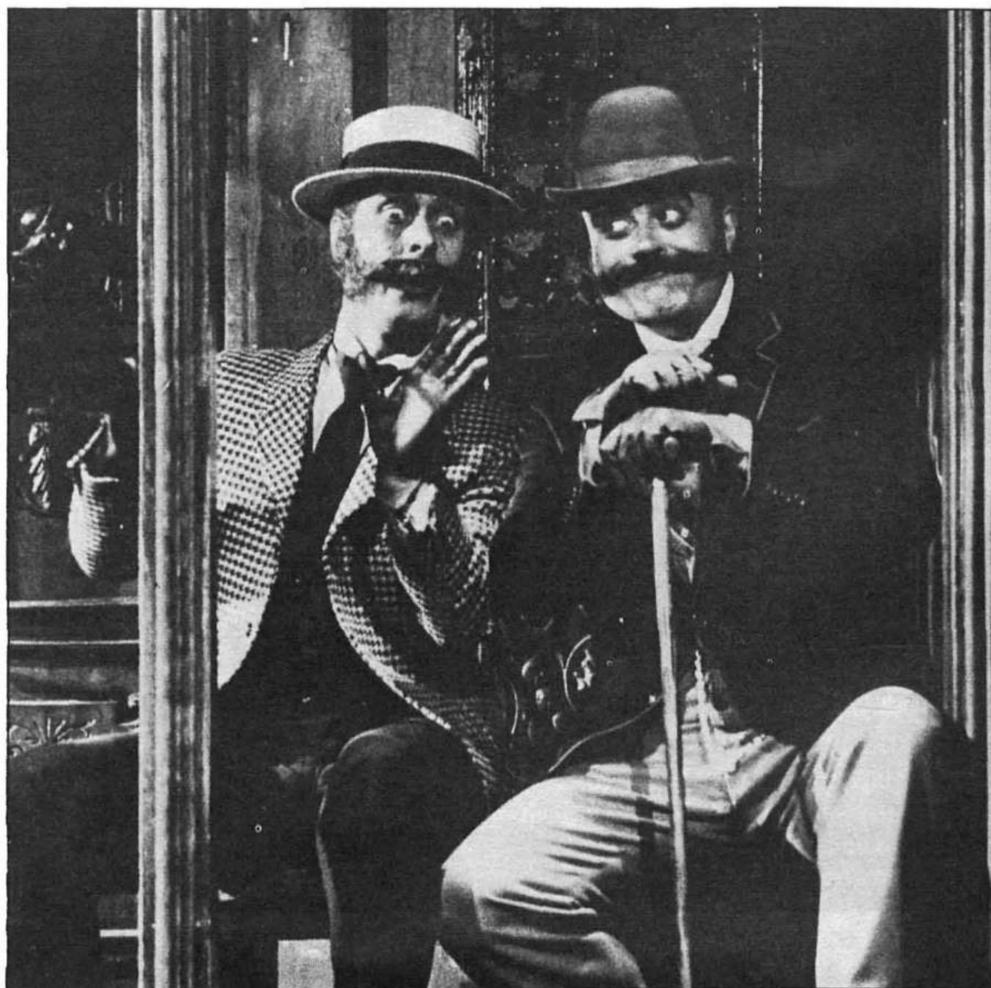
*Entiendo la restauración en términos casi pictóricos, poniéndome siempre en la época de la que se trata y sin perder de vista el Diccionario de Autoridades. Me someto a la disciplina de ser fiel al sentido que las palabras tenían en la época en que fueron escritas".* Las razones aducidas son el gusto por el teatro clásico y el convencimiento de que "este país está buscando, en materia teatral, el tiempo perdido. Estamos en una época de cimentación de la costumbre de ver a los clásicos, un poco olvidados". Otra visión del momento de este país, es la de Angel Facio, para quien "Los clásicos son material de



ROS RIBAS



# Traducir, matar



No hay burlas con Calderón, según versión, selección de textos y dirección de **Angel Facio**, para el Centro Dramático Nacional.

derribo. Habrá buenos o malos materiales, pero creo que el comportamiento con los clásicos debe ser equivalente al que tuvieron los árabes, por ejemplo, que construyeron la Mezquita de Córdoba sobre las ruinas de una basílica romana. Hay que romper los textos clásicos y hacerlos de nuevo... Es verdad que se podría haber hecho la Mezquita en otro sitio, pero es que a veces en otro sitio no hay material".

La postura de Facio se acerca a la de Ignacio del Moral cuando éste justifica la

necesidad de las versiones: "Si se tratara de traer a un clásico a nuestros días, seguramente habría que representarlos en corrales, con luz de día, con público de pie, con la prosodia de entonces... y el espectador de hoy no entendería nada; hasta le parecerían extranjeros". Pérez Sierra expone razones históricas para justificar esos retoques imprescindibles: "Si hablamos de literatura dramática, muchos de los textos clásicos que han llegado hasta nosotros son inseguros. Hay problemas de

dobles ediciones, de interpolaciones, etc. A esto hay que sumar que el paso del texto a la escena, por muy fiel que sea, supone siempre una modificación; hay un acto de creación intermedio. Parece lógico, pues, que se haga una restauración". Este retoque o restauración (Domingo Miras afirma que cuando se trata de clásicos basta "un pequeño retoque"), parece claro que debe hacerlo un creador y no un filólogo. Miras cree que "El filólogo suele tener preferencia por elementos de detalle o de lenguaje, que no son fundamentales en la adaptación de teatro". Opinión muy cercana a la de Del Moral y Facio, para quienes el trabajo del filólogo, caso de darse, debe ser previo a la adaptación.

Pero todas estas reflexiones suponen una aceptación de los clásicos que no es igual en todos los casos consultados. Domingo Miras y Rafael Pérez Sierra manifiestan un gusto por los clásicos tal como se supone que podrían haber sido, todo lo más con pequeños retoques que los acerquen. Ignacio del Moral y Angel Facio los observan desde posturas más distanciadas. Los dos aceptan que la belleza formal está fuera de duda, como también el buen manejo de la carpintería, pero expresan dudas acerca de los contenidos. Para justificar incluso la tergiversación ideológica o la aportación de nuevos contenidos, Facio habla de

Lope: "Fuenteovejuna, por ejemplo, es una obra de propaganda de la monarquía absoluta, en contra de la orden de Calatrava. Sin embargo, la forma de su desarrollo y la desvinculación del contexto histórico han llegado a hacer de ella casi un clásico de la rebelión popular".

Faltan por llenar muchas páginas con opiniones parecidas. Desde el mínimo retoque hasta la destrucción; desde la validez del clásico hasta el recuerdo de su artesanía, esa zona del teatro está condenada a servir de diana dialéctica para los reflexivos dardos del estudioso y el creador. Cortemos aquí, por el momento, con el inevitable y clásico punto final.

JUANJO GUERENABARRENA

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE .....	DIRECCION .....	CIUDAD .....	D. P. ....
--------------	-----------------	--------------	------------

Por favor, envíelo a: C/ Príncipe, 14, 4.ª izda. 28012 Madrid.



SANTANA



Los siete montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico se han basado en textos previamente adaptados por **Rafael Pérez Sierra** (*El Médico de su honra*, de Calderón), **Juan Germán Schroeder** (*Los locos de Valencia*, de Lope de Vega), **Alonso de Santos** (*No puede ser... el guardar una mujer*, de Agustín Moreto), de nuevo **R. Pérez Sierra** (*Antes que todo es mi dama*, de Calderón), **Gonzalo Torrente Ballester** (*La Celestina*, de Fernando de Rojas), **Carmen Martín Gaité** (*El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina) y **Francisco Brines** (*El Alcalde de Zalamea*, de Calderón).

# Así vieron a Don Juan

Coincidiendo con las representaciones de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, se celebró en el Teatro de la Comedia una mesa redonda sobre el tema del universal mito bajo el título de ASI VEMOS A DON JUAN. Con la sala abarrotada de público —que participó en un posterior coloquio—, intervinieron la periodista **Concha García Campoy**, la escritora **Carmen Martín Gaité**, **Moncho Alpuente**, periodista que actuó también como moderador —“inmoderador”, prefirió llamarse él—, el catedrático de Psiquiatría **Carlos Castilla del Pino** y el escritor **Francisco Umbral**. Reproducimos aquí, gráfica y textualmente, algunos aspectos del acto.



**Concha García Campoy:**

—No estoy segura de por qué se me ha invitado: sospecho que debido a que me he criado en Ibiza y que, por alguna razón, se me considera una víctima propiciatoria de Don Juan.

—Lo que me parece más importante de Don Juan es su espíritu transgresor, por encima incluso de su obsesión por las mujeres.

—Hay, en todo caso, una dialéctica entre el personaje y las mujeres a las que conquista. Don Juan no existiría sin ella.

—Respecto a la vigencia de Don Juan, creo que hoy se cultiva la estética del perdedor a la hora de seducir. Me refiero a las personas que, aun teniendo éxito, no hacen uso de él y adoptan la postura del perdedor sabiendo que ello les reportará un mayor éxito.



**Moncho Alpuente:**

—Creo que todos los “donjuanes” han sido escritos por sus enemigos, que se han ensañado con él.

—Si fuera por labia, Martín Gaité sería un magnífico Don Juan femenino.

—Siempre he querido imaginarme al pobre Don Juan si no hubiera muerto: casado con Doña Inés, con siete hijos y aguantando los gritos de su mujer... Mejor así.

—Don Juan es un personaje cristiano que está pecando constantemente. El único cristiano que le comprende es Tirso, un fraile mercedario, que sin embargo no le condena, cuando cualquier otro escritor cristiano (Zorrilla) le hubiera salvado para hacer proselitismo de esa religión que admite el acto de contrición en el último minuto.



**Carmen Martín Gaité:**

—Me da pena Don Juan. Por eso ideé una escena final en la que su criado, Catalinón, se compadece de él y, de alguna manera, le salva.

—Los espejos que Don Juan va dejando en su camino, y que le reflejan su figura, los va rompiendo uno a uno. Al final, después de romper tantos, ya no le queda ninguno donde poder contemplarse.

—El Don Juan, más que con el sexo, está relacionado con la labia.

—A Don Juan, tanto como las conquistas, le importa sobre todo dejar huella en las mujeres a las que burla.



**Castilla del Pino:**

—Don Juan es una cosa y el donjuanismo otra. El mito de Don Juan es el del personaje perverso que hace el mal: él lo que quiere es quitar la honra, lo único que entonces era importante para la mujer. El donjuanismo es, simplemente, el afán de seducción.

—Don Juan es un mentiroso: finge identidades falsas y promete el matrimonio a las mujeres.

—Don Juan es el mito español de la Contrarreforma correspondiente al Fausto.

—El Burlador de Sevilla es una obra moralista, en la que, finalmente, el protagonista recibirá el castigo merecido por sus engaños y sus mentiras.



**Francisco Umbral:**

—Si hay que buscar tres modelos reales de Don Juan en la historia, serían Casanova, Byron y Lope de Vega, que no me explico por qué no fue él quien escribió el Don Juan. (Suponiendo que lo escribiera Tirso, y no fuera todo un invento de Doña Blanca de los Ríos.)

—Decía Luis Cernuda que el honor de los españoles está entre las piernas de las mujeres. Aquella sociedad del siglo XVII segrega el tipo de Don Juan, porque al mismo tiempo está profanando y consagrando los ideales del honor... Por eso hoy no hay donjuanes, puesto que el honor y la honra ya no nos importa nada en el terreno sexual. No se puede llegar al café Gijón contando que uno se ha acostado con una señorita por la tarde, porque eso ya no interesa a nadie

—Don Juan es un terrorista sexual, porque va destruyendo familias y todo el sistema establecido con sus conquistas.

—Me parece que todo lo que ha dicho Concha García Campoy es muy sugerente, aunque realmente yo he estado todo el tiempo mirándola las piernas y no me he enterado muy bien...



**Francisco Umbral:** Lo que más me gusta de esta mesa redonda, es que no hay mesa.

# TELON DE LUCES



JAVIER PARRA



**J**osé María Rodero se ha convertido en el promotor de la recuperación de una costumbre olvidada en nuestro teatro: ponerse el *don* en la cartelera. Antes de la guerra, en los programas de mano lo normal era leer **D. Enrique Borrás** o **Dña. María Guerrero**, nombres de ilustrísimos cómicos escritos junto al personaje que les tocaba en suerte ese día a las excelsas figuras de nuestra escena. Rodero —perdón, **D. José María Rodero**— es realmente uno



José María Rodero

de nuestros primeros trágicos, pero en el cartel anunciador de **El hombre deshabitado**, la función que ha dado origen a esta recuperación, también se podía haber puesto el *don* al autor de la obra, **Rafael**



Rafael Alberti

**Alberti**, que es más anciano, más venerable y tan artista como el primer actor. El

responsable de la recuperación de este arcaísmo ha sido el director de la función y del Centro Cultural de la Villa, **Emilio Hernández** —que también figura con el *don* en los oficios que le mandan desde el ayuntamiento—, ha querido rendir así homenaje a Rodero, que lleva anunciando su retirada como unos ocho años. *“Si Inglaterra tiene un Sir Laurence Olivier, por qué España no va a tener un D. José María Rodero”*, ha dicho Hernández.

Para mi gusto, los mejores momentos de la puesta en escena suceden cuando suenan las ilustraciones musicales de **Carmelo Bernaola** y la desnudez de **Aitana Sánchez-Gijón**.



Aitana Sánchez-Gijón en *El hombre deshabitado*

**L**os teatros del Círculo, uno de los experimentos de programación alternativa más interesantes de esta década, atraviesan por un momento difícil. Cuando redacto estas líneas, no hay siquiera programación definida. **Jesús Campos**, el cerebro de este singular invento, ha tirado la toalla, aunque todavía no ha dejado la junta directiva. La programación está en manos de una comisión que coordina **Roberto Altozano**, quien me explica la génesis del problema. Por un lado, la junta directiva del Círculo de Bellas Artes ha decidido limitar los dos espacios donde se ofrecían los espectáculos hasta ahora —Sala Fernando de Rojas y Sala de Columnas— a sólo uno. Y por otro, está el

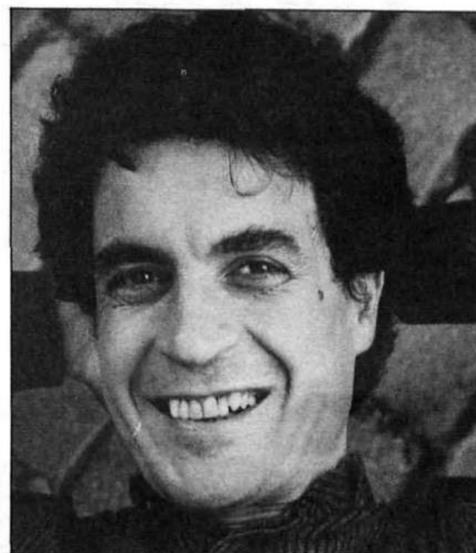
sempiterno problema de las pelotas. El año pasado, los TC se nutrieron de los tres millones que les dio el Círculo, los doce millones de INAEM —en régimen de concertación— y, por supuesto, de la taquilla (en los TC se va a porcentaje, no hay cachés).



Jesús Campos

*“Cada cosa que estamos tocando con las compañías para tratar de arrancar, se nos está cayendo”*, me comenta desolado el lozano Altozano. Una pena; los Teatros del Círculo no deben morir, ni siquiera languidecer. Se han visto cosas allí muy buenas, aunque también han abundado otras insufribles. Aunque sólo sea por las primeras, que siga...

**P**epe Rubianes está en el Alfil, versátil templo noctámbulo, con otro de sus monólogos, **En resumidas cuentas**, donde se emplea a fondo, con la verdad desnuda, reivindicando el derecho a retornar al humor inteligente. Este “Lenny” gallego que piensa homenajear al gran **Gila** y su teléfono en su próximo espectáculo, nos



Pepe Rubianes

recordó a los chicos de la prensa, antes de empezar sus funciones, que él no es producto de influencias foráneas, ni siquiera de las de **Darío Fo**.

Cuando era pequeño, Rubianes contemplaba cómo los marineros de su tierra relataban viajes e insólitas aventuras por parajes exóticos al tiempo que las escenificaban. *“Ahí mamá yo mi método —asegura Pepe—; cada marinero gallego es un Darío Fo sin saberlo. Cuando mi padre me vió actuar por primera vez, al terminar me dijo asombrado: ‘Pero cómo... ¿y por esto te pagan?’”*.



Quique Camoiras

**L**A PERLA DEL MES: *“Es ahora curiosamente cuando firmo más autógrafos entre los jóvenes. ¿Cómo voy a dejar el teatro cuando estoy haciendo reír a una nueva generación de chavales?”* **Quique Camoiras**, actor, que representa en el Cómico una obra de **A. Paso** y **E. Sáez** titulada **Qué solo me dejas**.

## LIBRERIAS ESPECIALIZADAS

*La Avispa*. C/. San Mateo, 30. 28004 Madrid.

*La Celestina*. C/. Huertas, 21. 28014 Madrid.

*El Corral de Almagro*. C/. Almagro, 13. 28010 Madrid.

*Millá*. Carrer de San Pau, 21. 08001 Barcelona.

*Padilla*. C/. Laraña, 2. 41003 Sevilla.



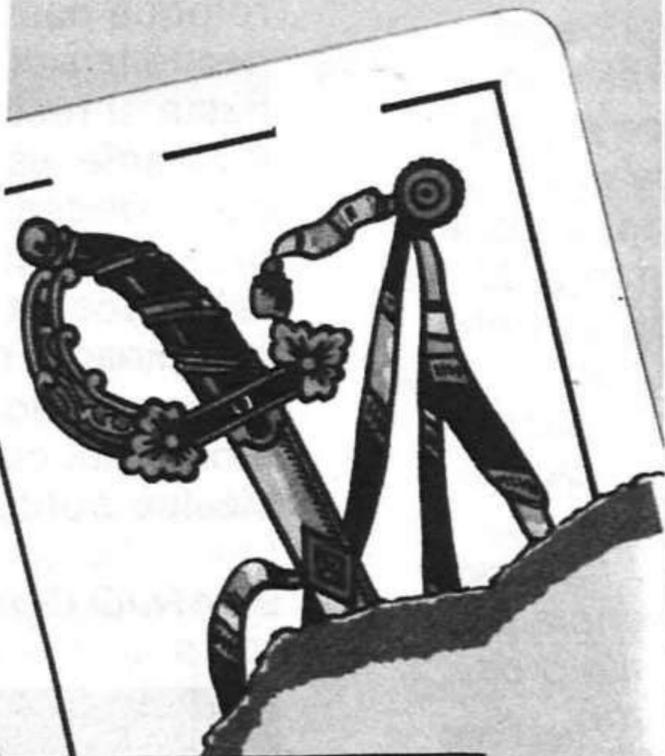
No diga "Conozco a mis Clásicos"; mejor, venga a verlos.

### Calderón de la Barca El Alcalde de Zalamea

Escenografía y vestuario: Pedro Moreno    Dirección Escénica: José Luis Alonso    Tratamiento Musical: Manuel Balboa

del texto:  
Grines

Sig.: Caja 258 Foll. 5  
Tít.: Boletín de la Compañía Nac  
Aut.: Compañía Nacional de Teatr  
Cód.: 1032627



14 Nov. al 11 Dic.

## Teatro de la Comedia

FUNCION UNICA 8 TARDE



Director: Adolfo Marsillach

### Fernando de Rojas La Celestina

Escenografía:    Dirección Escénica:    Música:  
Vestuario e Iluminación:    Adolfo Marsillach    Carmelo Bernaola  
Carlos Cytrynoswki

Adaptación del texto:  
Gonzalo Torrente Ballester



15 Dic. al 8 Ene.

Intérpretes:

(por orden alfabético)

Carlos Alberto Abad

Blanca Apilánex

Pilar Barrera

Antonio Carrasco

Félix Casales

Joaquín Climent

César Diéguez

Ángel García Suárez

Juan Gea

Vicente Gisbert

Resu Morales

Carlos Moreno

Enrique Navarro

Adriana Ozores

Miguel Palenzuela

Ángel Picazo

Jesús Puente

Amparo Rivelles

Charo Soriano

