

Z-589

# BOLETIN

MARZO-ABRIL 1990

## TEATRO COMPANIA NACIONAL CLASICO

Director: Rafael Pérez Sierra

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# SUMARIO

Desde el mismo momento de su fundación, hace cuatro años, esta Compañía anunció su propósito de crear una *Escuela de Teatro Clásico*. Tras un «ensayo general» consistente en un Curso celebrado el año pasado, la Escuela, única en España, ha entrado en funcionamiento este año. Reportaje de **Enrique Centeno**.

El director **José Luis Alonso** prepara ya el próximo estreno de la Compañía, *La dama duende*, de Calderón, que será estrenada en Sevilla el próximo mes de mayo. A propósito de este montaje, hace unas declaraciones al Boletín.

Pedro Moreno, autor de la escenografía y el vestuario de *El Alcalde de Zalamea*, muestra en este número algunos de los diseños de su proceso de creación, en el que procura que decorados y trajes se fundan entre sí y, a su vez, con el propio texto de los actores. Lo cuenta **Juanjo Guerenabarrena**: *En busca de la atmósfera esencial*.

Si la Dama abrió nuestra *Galería de personajes* en el número anterior, parecía lógico continuar con *el Caballero*. De su arquetipo hace unos apuntes el catedrático **José M.<sup>a</sup> Díez Borque**.

En la sección *Teatro clásico en Europa*, la actriz y traductora **Isabel Navarro** traza un panorama de la escena alemana durante los últimos meses, período especialmente significativo. *Berlín: mientras caía el muro*.

Tristezas y desdichas de los cómicos, miserias y padecimientos de una profesión despreciada, aunque fuera al mismo tiempo requerida en palacios y corrales. **Andrés Peláez** rescata algunos documentos históricos en la sección *Tras los viejos Telones*.



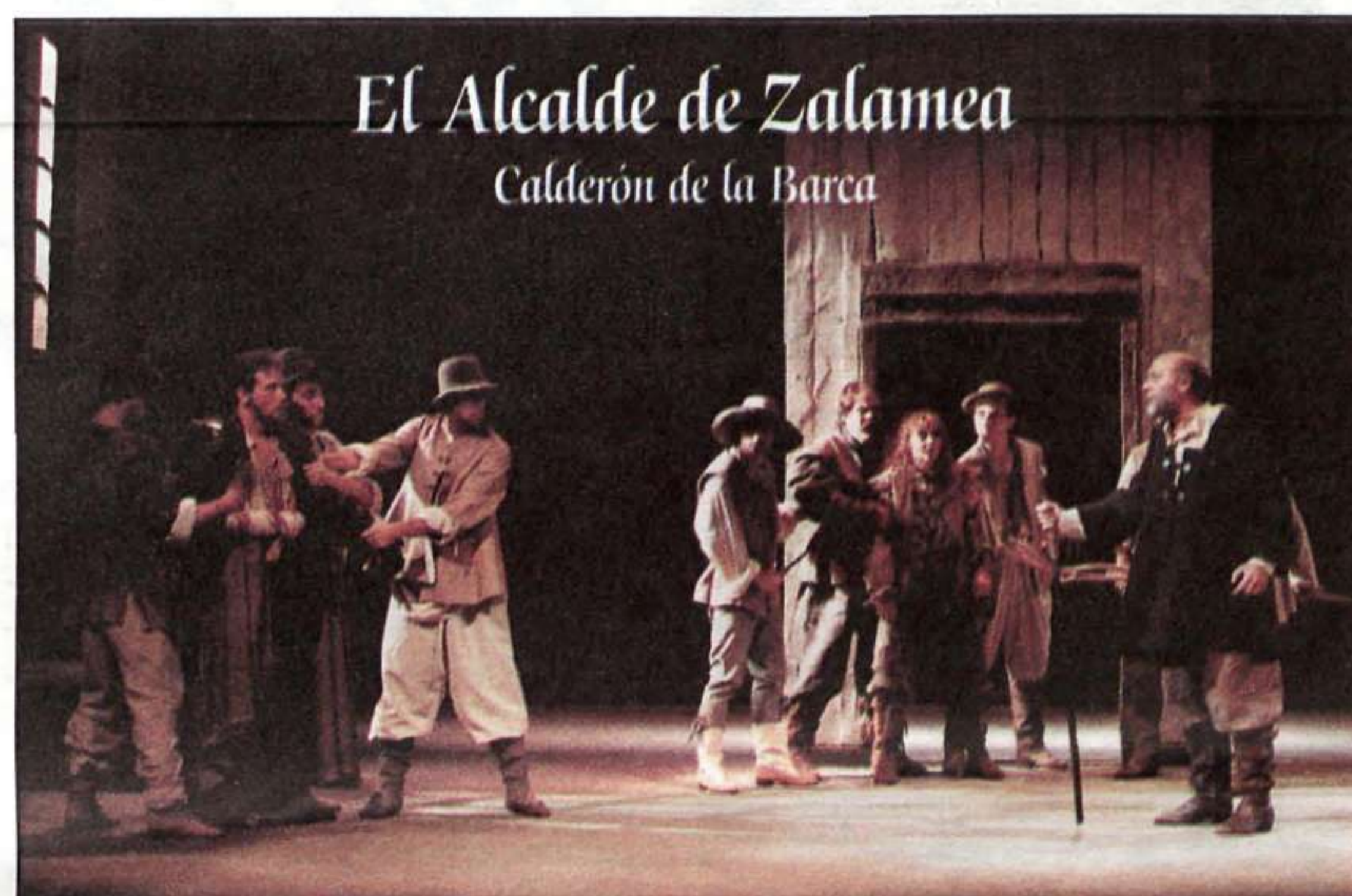
## MERCAT DE LES FLORS

8 al 18 de marzo



## TEATRO DE LA COMEDIA

26 de marzo al 10 de abril



## Diez Festival internacional



## De Teatro·Madrid

### TEATRO DE LA COMEDIA

9 al 11 de marzo: C. I. de Créations Théâtrales

*Woza Albert!* Dirección, Peter Brook

15 al 19 de marzo: Living Arts (EEUU)

*Ester*. Dirección, Liz Swados (en la foto)

### BOLETIN

#### de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

(Director: Rafael Pérez Sierra)

Publicación bimestral de divulgación cultural.

**Coordinación:** Enrique Centeno. **Promoción e imagen:** Julia Arroyo.

**Diseño:** José M.<sup>a</sup> Gorris. **Fotografía:** Chicho.

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

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

**TRECE** actrices y once actores reciben enseñanza específica en la Escuela de Teatro Clásico recién creada por esta Compañía. El curso tiene una duración de cuatro meses, de dieciséis horas semanales, y abarca un total de ocho materias teórico-prácticas, cuya finalidad es recuperar o crear un estilo de interpretar a los clásicos, tradición perdida precisamente en el país de más rica producción dramática del Barroco.

Los participantes de esta Escuela —que han debido superar una audición previa entre casi doscientos aspiran-

tes— tienen una media de edad inferior a los treinta años. Muchos de ellos son titulados por las escuelas superiores de Arte Dramático y en su mayoría son profesionales, algunos procedentes de compañías jóvenes e incluso de la docencia teatral. Su permanente formación les ha llevado a seguir numerosos cursos de perfeccionamiento —algo común en la profesión— y por primera vez tienen ahora ocasión de adquirir los conocimientos precisos para enfrentarse con rigor a los personajes de nuestro teatro áureo.

**J**osé Luis Alonso imparte las clases de interpretación con ayuda de María Jesús Valdés, una de las grandes actrices de nuestra escena, voluntariamente retirada hace años del teatro cuando ocupaba la cabecera de los más prestigiosos montajes. J. L. Alonso monta escenas, corrige, enseña con la sabiduría que le ha hecho acreedor del calificativo de *maestro*. Desde su larga experiencia, en la que ha cosechado prácticamente todos los premios teatrales españoles, pretende cada día «dar armas nuevas a los actores, facilitarles el trabajo en verso desde nuestra experiencia como público adelantado, que al fin y al cabo es lo que somos los directores».

Sobre el verso, asegura María Jesús Valdés —Premio Nacional de Teatro, Medalla de Oro de Bellas Artes— que no es sino «una música hablada». J. L. Alonso, por su parte, está convencido de que no hay una gran diferencia entre la interpretación del teatro en prosa o en verso:

—El verso en sí no es sino un problema añadido, porque exige una técnica específica. Pero el



El director José Luis Alonso da instrucciones a los actores de la Escuela en su clase de interpretación

actor debe tener las mismas motivaciones, la misma profundización del texto, el mismo estudio de los personajes. Es la *forma* lo que varía.

En su trabajo con los actores, corrige ritmos, expresiones, entonaciones, gestos y movimientos. Algunas de las mejores escenas del teatro clásico van cobrando forma y adquieren emociones en el desnudo escenario del antiguo cine Rí, sede de la Escuela.

## Verso y voz

Filóloga, profesora en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y autora de varias publicaciones, **Josefina García Aráez** trabaja en esta Escuela exclusivamente el verso. Desentrañar sus rimas, sus ritmos internos, la rica versificación y sus posibilidades de recitación, familiarizan al actor con esa técnica específica a la que se refería J. L. Alonso. Nunca más el desconcerto ante un texto rimado, sea por su desentrañamiento, su comprensión o por el aprovechamiento de sus recursos rítmicos y expresivos.

El trabajo anterior se complementa con ejercicios, educación y mantenimiento de la voz. Imparte estas clases **Yolanda Monreal**, diplomada por la RESAD y con una larga trayectoria como docente en esta disciplina, tanto en España como en el extranjero. Adaptándose a la especificidad de esta Escuela, desarrolla sus clases ejercitando ritmos orales, trabajando inflexiones al servicio de la musicalidad versal; la presencia del metrónomo y los

El programa del curso, de cuatro meses de duración, comprende las siguientes disciplinas:

- Interpretación.
- Verso.
- Voz.
- Danza.
- Esgrima.
- Maquillaje y caracterización.
- Escenografía y vestuario.
- Texto y representación dramática.

propios ejercicios corporales de ritmo, crearán en los actores el hábito de armonizar voz y cuerpo, conjuntarlos de forma que el verso fluya de la forma más orgánica posible.

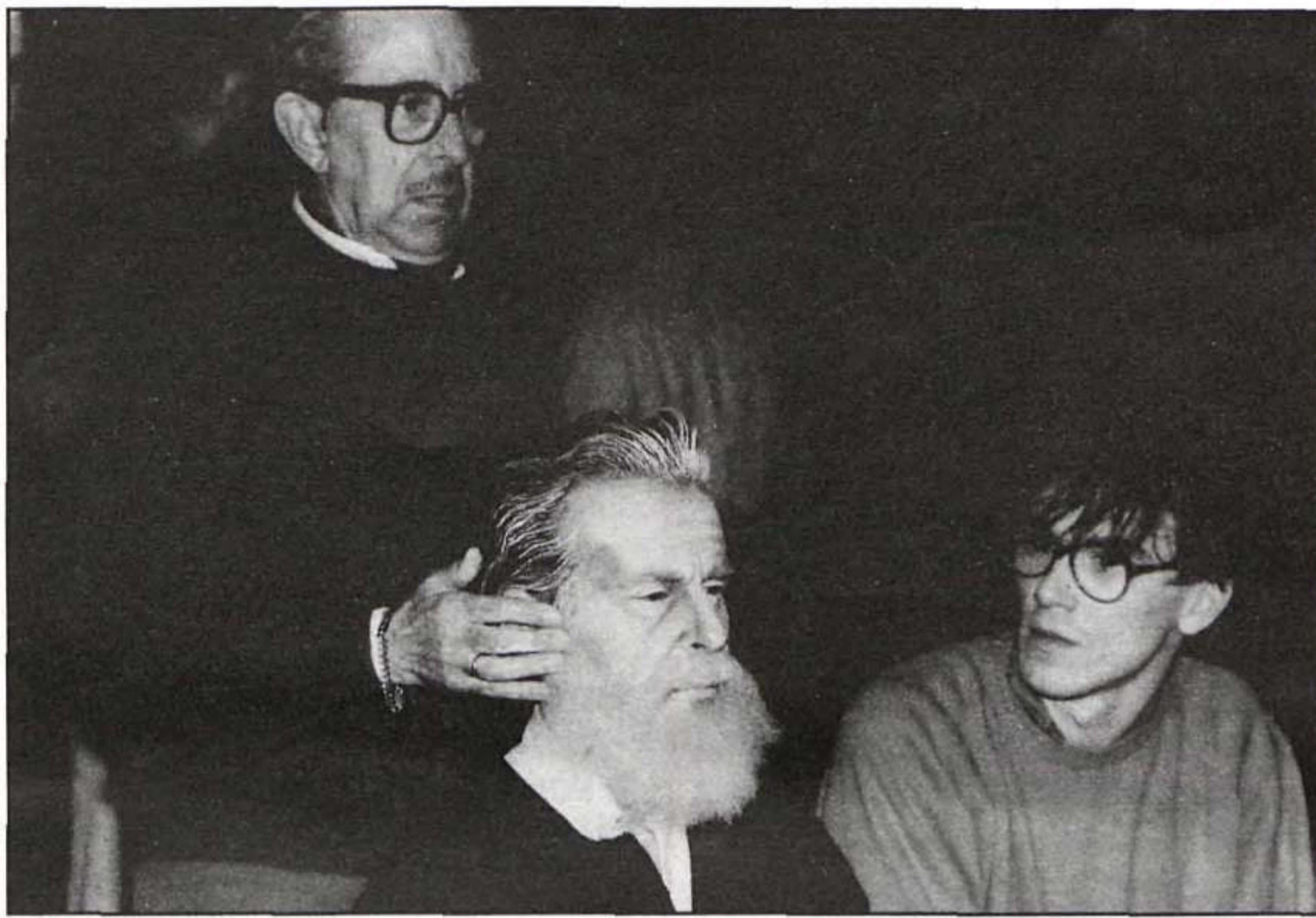
## Danza y esgrima

Autora de las mejores coreografías para teatro, cine y televisión, **Elvira Sanz** es también profesora de la RESAD, ha cursado estudios en varios centros internacionales, y su especialidad reside, precisamente, en crear «actores que bailen, no bailarines que actúen». Asegura que hay para ello un talento especial en España que se reconoce en el mundo entero, pero lo que le interesa de su trabajo con los actores va más allá de la expresión dancística:

—En un país donde las escuelas de teatro no han tenido posibilidades de elaborar un plan de estudios que cubriera algo más que el aspecto cultural y el estudio de los autores, parece necesario que el actor trabaje su desinhibición, su seguridad al emplear el cuerpo en todos aquellos momentos en que no tiene que hablar... No se trata de estudiar danza únicamente para saber



Joaquín Campomanes impartiendo una de las clases de esgrima (Fotos: Pilar Cembrero)



Un momento de las clases de maquillaje y caracterización

bailar la gallarda o la pavana, sino para poder seguir un ritmo con soltura, sin problemas... Para educar el cuerpo.

En un sentido parecido se expresa **Joaquín Campomanes**, profesor de esgrima. Entrenador del equipo olímpico español, campeón del mundo por equipos en sable, de España en florete, presidente de la Asociación de Maestros de Esgrima, su segunda pasión, tras este deporte, es la del teatro, lo que le llevó a ser profesor en la RESAD. Satisfecho de la excelente progresión de los estudiantes de la Escuela, le interesa que éstos conozcan tanto el manejo de las armas del siglo de oro —tan usadas en nuestras numerosas comedias «de capa y espada»— como la formación que la esgrima otorga al dominio del cuerpo, al conocimiento espacio-temporal, al equilibrio, a la elasticidad y armonía que debe poseer el actor del teatro clásico.

### Maquillaje y caracterización

Casi olvidada en la comedia actual, la técnica del maquillaje, a veces compleja, parece imprescindible para un actor especializado en el teatro clásico, donde incluso el comediógrafo designa a ciertos personajes como «el barba». Desde el peinado de época a la caracterización o colocación de postizos, las clases de **Adolfo y Manoli Puente** son eminentemente prácticas. Los trabajos de estos profesionales se han desarrollado tanto en cine y televisión como en teatro, especialmente en ópera y zarzuela,

donde esta labor se hace imprescindible.

### Texto, escenografía, representación

Escenógrafo antes que autor teatral, el académico **Francisco Nieva** —Premio Nacional de Teatro, *Mayte* y *El Espectador* y la *Crítica*— orienta sus clases en dos vertientes. La principal, en el conocimiento de la historia de la escenografía y el vestuario a lo largo de los siglos, con especial detenimiento en la época del barroco español. Se trata de que el actor no sea ajeno al espacio en que se mueve, que conozca sus fundamentos y recursos, la iconografía de la que él mismo será parte viva. Después, podrá realizar sencillas prácticas de diseño y planificar decorados como reflexión y asimilación de la teoría adquirida.

De este modo, la formación integral del actor va pasando no sólo por lo que tradicionalmente se consideran materias específicas de la interpretación, sino por toda una formación global que hará su trabajo más consciente,

## José Luis Alonso ensaya *La dama duende*

**T**RAS el éxito conseguido con su montaje de *El Alcalde de Zalamea*, José Luis Alonso vuelve de nuevo como director invitado de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En esta ocasión, con otro de los grandes títulos de Calderón, perteneciente a su ciclo de comedia. *La dama duende*, según versión del escritor Luis Antonio de Villena, ha comenzado ya a ensayarse para ser estrenada en Sevilla el día 16 del próximo mes de mayo. Días antes de iniciar los trabajos, el director hacía algu-

como un elemento más en la creación del espectáculo. En este sentido se concibe la materia denominada «Texto y representación dramática». La imparte **Luciano García Lorenzo**, investigador, miembro de la Junta de Gobierno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y autor de numerosos libros y trabajos sobre teatro clásico y contemporáneo. La vida teatral en el Siglo de Oro a través de sus comediógrafos, actores, compañías y autores de comedias, forma parte de las charlas del profesor García-Lorenzo, junto con otros aspectos que dan una completa panorámica de la vigorosa vida teatral del Barroco. Tales son los espacios teatrales, la música en el teatro o los géneros dramáticos siempre orientados en función de la representación.

**Enrique Centeno**



nas declaraciones al Boletín acerca de esta obra, que ya montó hace casi 25 años en España y más tarde en Nueva York (*The Phantom Lady*).

■ «Lo que más me llama la atención de este texto es su portentosa construcción escénica. Es como un perfecto mecanismo de relojería. Y también la curiosidad de que muestre el mundo fantástico, misterioso y mágico de los espíritus. Se llega a hablar en él casi de astrología.»

■ «He elegido *La dama...* por varias razones; una de ellas porque me permite presentar la otra cara de Calderón. Después de *El Alcalde de Zalamea*, que pertenece a sus dramas, me interesaba mostrar una de sus comedias. Eso no significa que esté obsesionado con Calderón. No, no, incluso me identifico más con Lope, que me parece más fresco, directo, apasionado: con menos cerebro y más corazón.»

■ «*La dama duende* comienza justamente con el bautizo del príncipe Baltasar Carlos, una fecha puntual e histórica, pero he suprimido ese pasaje porque quiero prescindir de la época concreta en que se desarrolla. Prefiero jugar con la invención y la fantasía. Cuento para ello con unos preciosos trajes diseñados por Pedro Moreno, que también se encarga de la escenografía.»

■ «En El Ecuador, casi lindando con la selva, tuve ocasión de ver hace años una representación de *La dama duende*. Me preguntaba a mí mismo si aquellos indios entenderían algo de la comedia. Y me sorprendió comprobar que se reían mucho más que nosotros con el lenguaje de Calderón, porque lo habían conservado. Fue una experiencia fascinante.»

*Si desea recibir nuestro Boletín...*

**NOMBRE** .....

**DIRECCION** .....

**CIUDAD** ..... **D.P.** .....

Por favor, escriba a máquina o con mayúsculas y envíelo a: C/. Príncipe, 14, 3.º izqda. 28012 Madrid.

**L**as letras no son letras, sino formas, en la primera lectura del artista; los sonidos le sugieren una escucha visual cuando el director de escena explica y se explica; la impresión primera del escenógrafo y figurinista Pedro Moreno se compone de trozos de tela, de muestrarios de colores, de rectas y curvas borrosas y de deseos de barroco que la reflexión,

ayudan a la imaginación del artista, comienza la lucha interior entre la tendencia ilustrada y barroca y el ascetismo estético que perseguía José Luis Alonso, en el caso de *El alcalde de Zalamea*. Pedro Moreno no sabe trabajar sin director; su humildad, sabedor de que un figurinista y un escenógrafo sólo son una parte del todo teatral, le hace concebir su labor en función de la visión general que tiene el director escénico. Así, se ocupa de encon-



# PEDRO



# MORENO, en busca de la atmósfera esencial

el estudio y la sabiduría modelarán hasta encontrar una síntesis satisfecha, la atmósfera esencial.

Después de las colecciones de color y los trozos de tela que

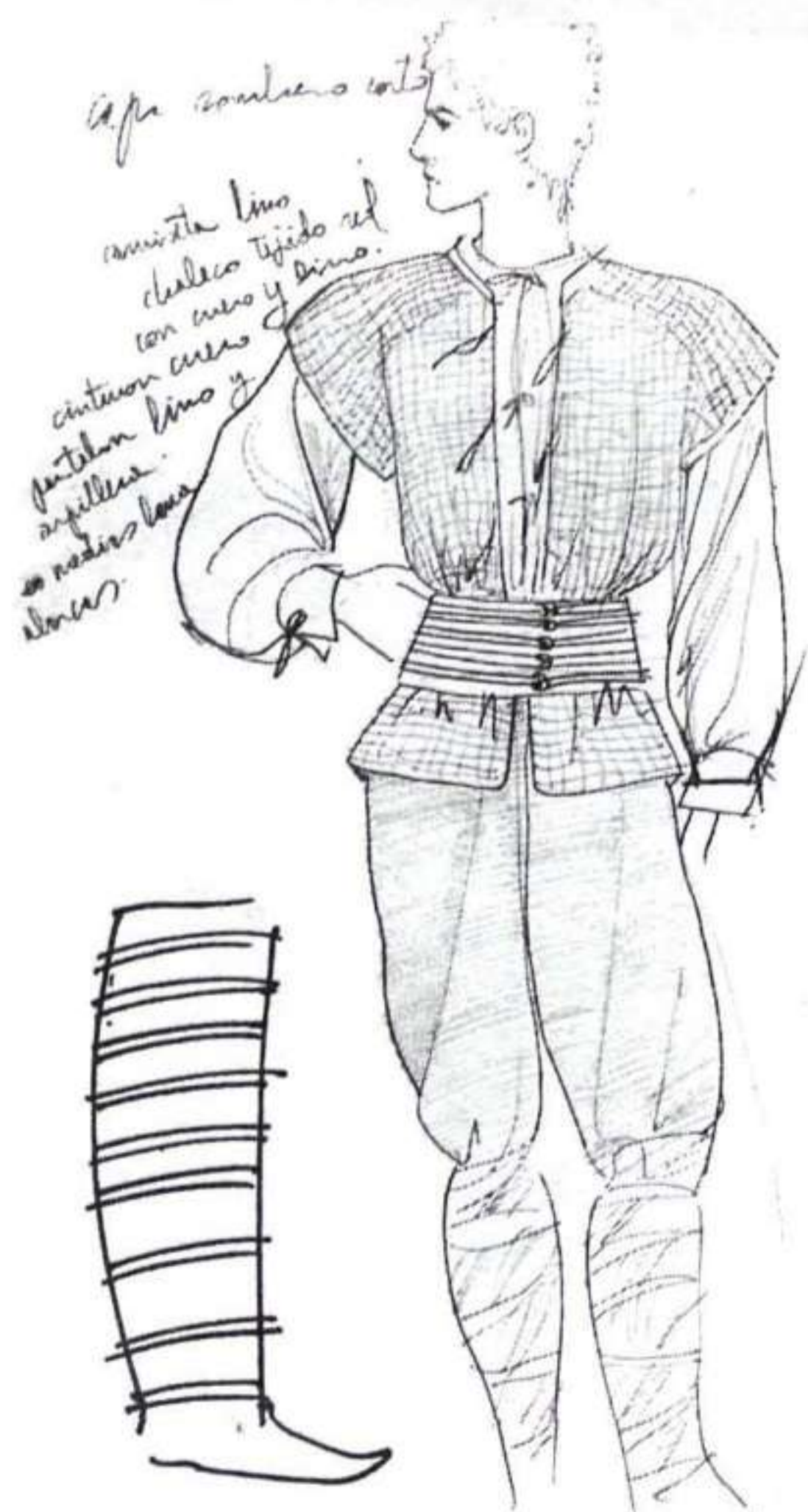
trar primero las atmósferas, lo que es una búsqueda personal que después tendrá que ir encontrando en cada trazo, en cada textura. Escenografía y ves-

tuario tenían que resultar un todo que él llama espacio referencial; escenografía y vestuario sufrían el mismo proceso de síntesis, de forma que si sobrara un paño

sobraría también una madera. Los vestidos debían fundirse con la escenografía, y ésta con la palabra de Calderón que los actores harían descender hasta el público. Sólo una norma teórica, al margen de los exhaustivos estudios y atentas lecturas: nada debía tener la menor blandura.

Caminos paralelos, desde los primeros bocetos hasta los definitivos, han recorrido la escenografía y el vestuario. Caminos que desembocan en la síntesis. Síntesis que contiene todas las ideas surgidas en el trayecto, y que son la base del artista, para quien puede existir la idea sin el dibujo, pero es inútil que exista el dibujo si no existe al menos una idea. Aquí, en este pasear de Moreno por la obra de Calderón, hay muchas; están, estuvieron sobre el escenario; están en cada uno de los trazos que vemos y en los que adivinamos que han sido rechazados.

**Juanjo Guerenabarrena**



Los primeros pasos en el proceso de creación son simples dibujos a línea. El estudio de materiales y colores darán el resultado definitivo de los figurines, cuyos tonos se conciben conjuntamente a la escenografía

**T**oca ahora ocuparse, continuando con la galería de personajes, del caballero: otra de las piezas de un mecanismo dramático que se pretendió que funcionara con perfección, manteniéndose antes fiel a sí mismo que a la sociedad, aunque por exigencias de la verosimilitud se construyera también con «datos» de la vida real, pero estructurados según el diseño de la poética de la comedia. Por ello, el galán, a salvo memorables excepciones, ni está solo ni suele tener los componentes de una individualidad problemática, sino que es una función dramática que se construye uniendo los grandes ideales que él suele encarnar con el envés del correlato gracioso, contingente y próximo, del criado. No puede entenderse el galán sin el gracioso, el caballero sin el criado, porque son las dos caras de una moneda, en que se une el tirón hacia arriba de «ideales y valores» con el tirón hacia abajo de lo más inmediato y corporal. Es la fórmula que la comedia se otorgó para trascender por el arte dramático unas relaciones entre amos y criados que no tenían por qué estar gobernadas por esta unión vinculante y funcional de caballeros y sirvientes. Pero así el caballero puede dedicarse a construir conceptos de amor —de los que no está ausente la búsqueda del encuentro con la amada—, linaje, honor, fidelidades..., y el criado a anteponer dinero a amor, a quejarse crónicamente de hambre, a mostrar miedo, etc. Pero en su encuentro crean un personaje bifronte que, aunque aquí sea por el maniqueísmo y desdoblamiento, enlaza, a su modo, con la materia de que está hecha la vida misma.

El problema, siempre que hablamos de teatro del Siglo de Oro español frente a otros *corpus* más limitados, es que, al generalizar, estamos refiriéndonos tácitamente a cientos de obras, y, claro, en ese extenso mar hay excepciones, contradicciones... Quiero decir, sencillamente, que variaciones del modelo las hay: desde el Don Félix de *La villana de Getafe* de Lope —quien por anteponer dinero a apellido y linaje termina casándose con una labradora de Getafe—, a Don Domingo de Don Blas de *No hay mal que por bien no venga*, de Ruiz de Alarcón, quien

actúa desde un sistema ético que no se construye con los componentes habituales de la moral caballeresca, pasando por lindos y figurones como *El lindo Don Diego*, de Moreto... Pero tan apretado espacio no da lugar para enfrentarse con la excepción, sino con la norma.

No dejaré de decir, al paso, que el plano «pretendidamente positivo» puede estar ocupado por el labrador dignificado, el santo, el dios mitológico... De esto me ocuparé en otra entrega, pero me interesa mencionarlo ahora para, al subrayar la importancia del mecanismo bipolar en la comedia, señalar el gran vacío de otros componentes de la abigarrada sociedad del XVII, aunque puedan aparecer circunstancialmente.

Con mayor espacio sería posible ejemplificar con unos cuantos textos significativos el *currículum* del caballero de la comedia. A pesar de las limitaciones en este sentido, no quiero dejar de citar algún pasaje revelador, partiendo de *Amor, pleito y desafío* de Lope de Vega, donde nos ofrece un cerrado esquema de las virtudes del caballero: Conde.—«El probar un caballero / para saber si lo es, / está en dos cosas o tres, / que a dos reducir las quiero / que es el consejo y la espada (...) Enrique.—Un caballero perfecto / probara yo en la lealtad / en una necesidad / y en saber guardar secreto(...) Pedro.—le probara en ser afable, / humilde y comunicable / en la fortuna mayor (...) Martín.—La prueba es fácil de hacer, / pues sólo ha de consistir / en dar y no recibir, / en pagar y no deber».

Claro que en la lealtad, de acuerdo con el omnipresente principio del amor, puede anteponerse la dama al amigo: Félix.—«pues la obligación que tiene / un amante caballero / en todos los accidentes / del tiempo y de la fortuna, / de la vida y de la muerte, / del amor y de la honra, / es saber que ha de ser siempre / antes que todo la dama» (Calderón, *Antes que todo es mi dama*). Pero, en todo caso, es el valor de la espada, para defender a la dama, para defender el honor y vengar la afrenta al linaje, o, convertida en instrumento de sangría, para salvaguardar el honor marital: Don Gutierre.—«trato en honor, y así pongo / mi mano en sangre bañada / a la puerta; que el honor / con sangre, señor, se

lava» (Calderón, *El médico de su honra*).

Siempre a vueltas con la preocupación por la opinión pública: vengarse, sin que se sepa la afrenta matrimonial, aunque en ello caigan madrastra y alnado, como en *El castigo sin venganza*, de Lope: Duque.—«Prevenid, pues sois juez, / honra, sentencia y castigo. / Pero de tal suerte sea / que no se infame ni nombre; / (...) Y no es bien que hombre nacido / sepa que yo estoy sin honra». Pero no es la variada y compleja casuística del honor lo que ahora me interesa, sino mostrar las funciones de la espada como signo del valor que se le presupone al caballero, hasta llegar a la fórmula efectista, repetida, de asociar la blanca espada con la roja cruz de Santiago: Dorotea.—«que con la cruz de Santiago / honró

da! Que lo extraordinario llenó de sonoro verso y concepto tantos parlamentos de caballeros... ahí están obras memorables pa-

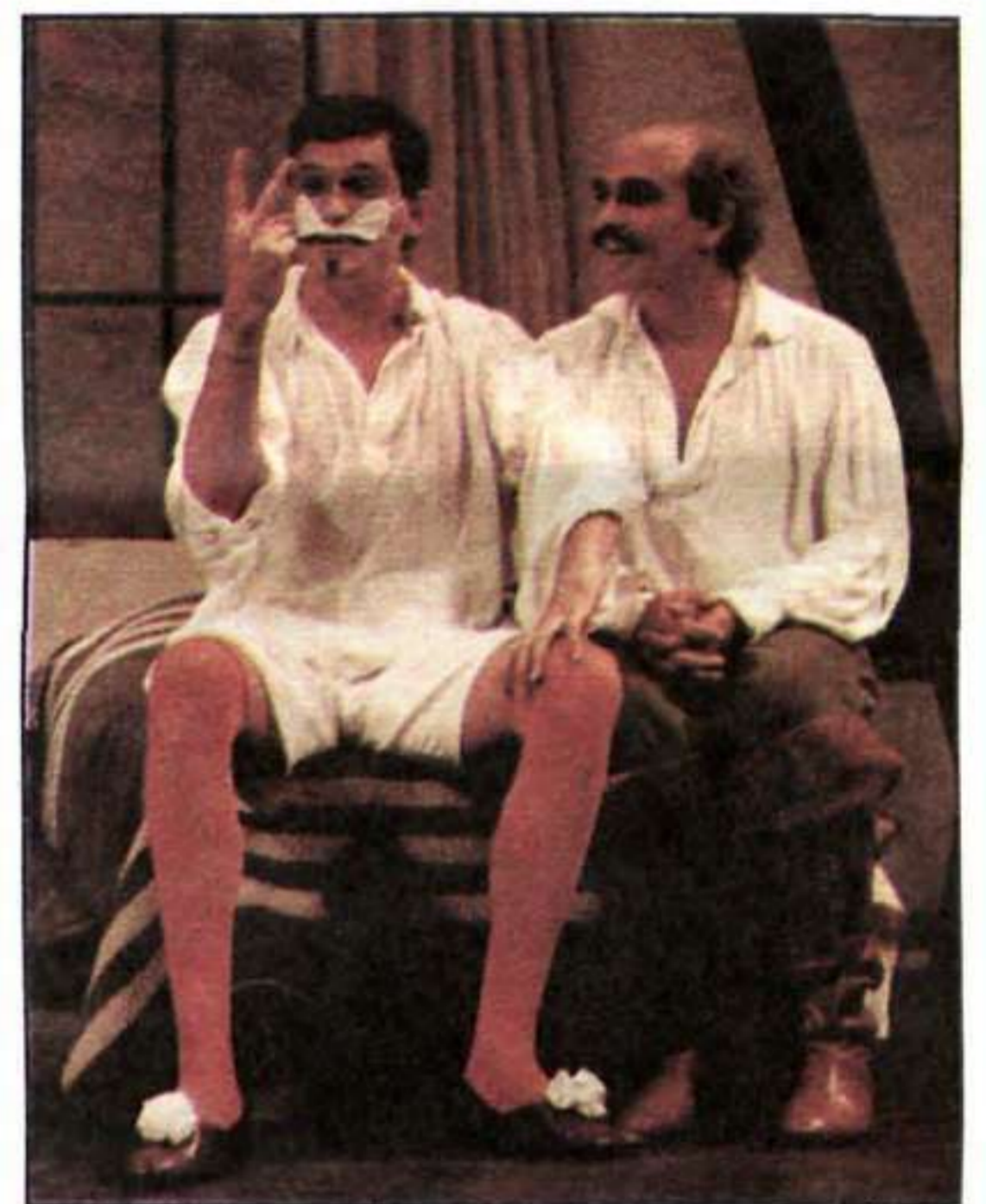


«En todo caso, antes que todo es el valor de la espada para defender a la dama, para defender el honor y vengar la afrenta»

## 2 *El Caballero*

la del blanco acero» (Lope de Vega, *Amar, servir y esperar*), lo que enlaza con otra actitud frecuente como es vincular el valor de la espada a la defensa de rey y patria.

El caballero es obsequioso con damas e inferiores como corresponde a su riqueza (aunque haya, claro, excepciones en que se juega con el efectismo de pobreza-virtud-nobleza, como en *Pobreza no es vileza*, de Lope), de agradable y buen talle y bello rostro, que por sí mismo muestra su nobleza, como se repite en tantas y tantas comedias. Así pensó este teatro que tenían que ser las cosas, cuando la ocupación principal era —en lo ordinario— cortejar, dar y sentir celos, enredar la maraña del amor..., y —en lo extraordinario—, tomar la espada para cortar desviados apareamientos de amor y honor. Que lo ordinario produjo mucho juego y rejuego erótico, ágiles movimientos en piezas de diversión, aventuras del disfraz y del ritmo vertiginoso... ¡quién lo du-



«No puede entenderse el galán sin el gracioso, el caballero sin el criado, porque son las dos caras de la moneda»

ra confirmarlo. De nuevo ese Jano que fue nuestro teatro del Siglo de Oro.

**José María Díez Borque**

## Berlín: mientras caía el muro

**U**nos 60 millones de habitantes en 245.000 Km<sup>2</sup> y unas 350 ciudades con una actividad teatral permanente: esta es la geografía peculiar del teatro de la R. F. A.

Existen 85 teatros estatales entre nacionales, municipales y las denominadas *Landesbühnen* (compañías estables de un «Land» que disponen de un teatro como sede, y que luego actúan en gira en más de 50 ciudades).

Probablemente Alemania sea el país en el que por razones históricas se hayan representado y se representen más clásicos que en otros países. Tanto su sistema teatral como la programación regular de clásicos en todas las temporadas, se debe a que desde Lessing, el teatro alemán siempre se ha concebido fundamentalmente como un teatro de formación y divulgación cultural más que de diversión o esparcimiento.

Ahora mismo, por ejemplo, se pueden ver en ciudades medianas y pequeñas como Hannover *La dama duende* de Calderón y *El rey Lear* de Shakespeare, las dos dirigidas por Reinhold Rüdiger; en Celle, *Las mujeres sabias* de Molière, dirigida por Werner Pohl; en Bremen, *Emilia Galotti* de Lessing, dirigida por Petra Dannenhöfer; en Bremerhaven *Amphitryon* de V. Kleist, dirigida por Christoph Benkelmann; en Stuttgart, *Minna von Barnhelm* de Lessing, dirigida por Edith Koerber y *La fierecilla domada* de Shakespeare, dirigida por Volkmar Henke.

En este sentido también influye un sistema de abonados implantado hace ya tres siglos. El público que compra los abonos —del 20 al 25% del total de los ingresos de taquilla—, es más bien conservador, poco interesado en innovaciones o vanguardias teatrales, y asiste al teatro para ver a los clásicos, razón por la que los teatros se ven obligados a poner en escena un mínimo de dos de ellos por temporada.

Así, no resulta extraño encontrarse en una temporada teatral con cinco diferentes puestas en escena de una misma obra clásica. En esta temporada han sido los diferentes montajes de *Hamlet* los que han dado que hablar.

El primero, y menos reciente, resulta ejemplar por plantear, una vez más, la problemática de la actualización de los clásicos. Se trata del primer montaje en Colonia del joven director de la R. D. A., Frank Castorf, que por sus irreverencias al Estado de la Alemania Oriental, se había convertido en «enfant terrible», y que se vio relegado a montar sus obras en provincias como Weimar, Karl-Marx-Stadt o Halle.

Sorprendió al público germano-occidental, y la crítica se preguntaba si aquello era *Hamlet* y no una versión muy libre basada en sugerencias que iban desde Shakespeare hasta John Lennon. Una vez más se volvió a plantear si era necesario aprenderse en los clásicos y seguir acogiéndose al convencionalismo de una formación cultural del teatro, en lugar de montar espectáculos propios sin recurrir a nuestros clásicos y a nuestra herencia cultural. «La gente sigue acudiendo al teatro cuando aparece en cartel *Hamlet*, y yo no quiero privarme de la provocación que supone enfrentar mis conceptos sobre un clásico con la comprensión clasicista del público. Si existiera un interés evidente por el teatro, podríamos prescindir del anzuelo que significa un título como *Hamlet*. Además, yo no he partido de una adaptación del texto, sino que me he ceñido estrictamente al original». La cita no tiene desperdicio y es ejemplar por que sigue reflejando la preocupación de muchos directores alemanes por desempolvar la herencia cultural y leer e interpretar la literatura dramática de los clásicos a contrapelo.

Otro montaje actualizado de *Hamlet* se puede ver en el *Schauspielhaus* de Hamburgo, bajo la dirección de Michael Bogdanov, y en una puesta en escena más clásica en el *Thalia-Theater*, bajo la dirección de Jürgen Flimm.

El *Hamlet* de Bogdanov fuma, bebe whisky, lleva un vestuario postmoderno y utiliza un lenguaje coloquial, que evita la expresividad y profundidad del texto de Shakespeare. Otra forma de intentar atraer a un público más joven, objetivo que Bogdanov parece haber conseguido.

Y finalmente, Berlín. Mientras



*Hamlet* (Ulrich Tukur) y *Ofelia* (Susanne Schäfer)

en el montaje de Michael Bogdanov,  
en el «Schauspielhaus» de Hamburgo

caía el muro, en los grandes teatros estatales de Berlín Occidental, los clásicos se representaban al margen de los acontecimientos y siguiendo una programación rutinaria de la temporada: en la *Schaubühne* se podía ver *Horace*, de Corneille, dirigido por Jürgen Gosch, en la *Tribüne*, de V. Kleist, *La marquesa de O*, dirigida por Ursula Temps, y en el teatro nacional, un Labiche, *El sombrero de paja italiano*, bajo la dirección de Harald Clemen.

Al otro lado, en la *Volksbühne* de Berlín Oriental, un día después de la manifestación multitudinaria de Leipzig en octubre, se volvió a crear —favorecido por la especial situación política de la R. D. A.— una complicidad entre el público y el escenario. Como en ocasiones anteriores en la R. D. A., la escena se convirtió en una tribuna. El público vio en el montaje de la obra *Guillermo Tell*, de Schiller, dirigida por Christoph Schoth, alusiones directas a la realidad que estaban viviendo, y reaccionaba aplaudiendo y riéndose ante frases como la del corregidor Gessler, cuando dice: «¡Cómo puede ser que el pueblo se aglomere de esta manera, dispersados! ¡Apartad de mi vista a ese pueblo insolente! ¡Voy a doblegar ese espíritu osado de libertad!».

Una vez caído el muro y recuperada la libertad de información en todos los medios, este fenómeno ya forma parte del pasado de un régimen sin libertad de expresión, en el que el teatro, y

en este caso un clásico, suplía esta plataforma comunicativa. Así, independientemente de los acontecimientos políticos del noviembre pasado, Heiner Müller escenificaba en el *Deutsches Theater* de Berlín Este, otro *Hamlet* de Shakespeare. Según él, ésta era una manera de mostrar el abismo que se abre detrás de toda política.

Ahora, en la R. D. A., los clásicos se podrán montar sin la urgencia de buscar una referencia directa con la realidad política. Las preguntas de siempre siguen vigentes, también en este caso: ¿Por qué Shakespeare, Molière, V. Kleist, etc.? ¿Cómo debería ser la realidad teatral para poder descubrir de nuevo a Shakespeare? ¿Y cómo poder asistir por enésima vez a un montaje de *Hamlet* sin que éste haya sido una casualidad o un capricho, sino una necesidad comunicativa de reflejar las angustias y los demonios de la sociedad actual?

Y por encima de todo, los responsables de los grandes teatros estatales alemanes siguen haciendo hincapié en las grandes dificultades que conllevan estos enormes aparatos burocráticos. Como bien decía el director George Tabori: «En el teatro alemán somos algo así como pasajeros de un avión autosecuestro —un jumbo, en el que volamos en primera clase—, ¿pero con qué meta?»

**Isabel Navarro**

# TRAS LOS VIEJOS TELONES

La Guerra de la Independencia y sus posteriores desastres que culminaron en septiembre de 1811 con la plaga llamada «el hambre de Madrid», no lo fue peor para otros gremios que para el de los cómicos, y supuso una grave crisis para el teatro en la Villa y Corte.

Entre otras medidas tomadas contra el gremio de actores, se les retiró el altar dedicado a su Patrona, la Virgen de la Novena, situado en la calle del León, esquina a Santa María y se entregaron a la Casa de la Moneda los pocos objetos de plata y oro que habían sobrevivido a las ventas que la Congregación hubo de hacer para poder ayudar a los actores viejos, jubilados, enfermos y viudas e hijos de actores fallecidos. En cartas que se conservan en el Museo del Teatro de Almagro, queda clara la resistencia y la picaresca de nuestros cómicos al tratar de salvar de la orden del rey José Bonaparte las pocas alhajas que les quedaban.

La minuta firmada por Pedro de Mora y Lomas, Consejero de Estado, Intendente de Madrid está firmada el 24 de septiembre de 1809 y dirigida al señor Eclesiástico principal de la Capilla de Nuestra Señora de la Novena de los cómicos de los Reinos de España.



«Ilustrísimo Señor: el Rey quiere que inmediatamente que los Intendentes reciban esta orden procedan por sí y por medio de las Justicias de los Pueblos a formar exacto inventario de cualesquiera alajas de oro y plata existentes en todas las Iglesias de sus respectivas Provincias; y que estos inventarios, que han de hacerse con asistencia y firma del eclesiástico principal de cada Iglesia, se dirijan, a medida que se vayan concluyendo, a mis manos [...]

En su consecuencia doy al Alcalde de este barrio orden para que con asistencia y firma de V. forme un inventario exacto de cualesquiera alaja de oro y plata que exista en esa congregación, en el preciso término de quatro días, remitiéndomelo para poderlos dirigir a S. E.

Dios guarde a V. muchos años. Madrid 24 de septiembre de 1809.

Esto llevó a un pleito que acabó con el pago de seis reales a un mozo a fin de que depositare la plata que les quedaba a los pobres desgraciados en el sitio designado para la entrega. Pero no deja de ser curiosa la resistencia de los cómicos a la entrega, como leemos en la carta que a continuación transcribimos, donde se deja adivinar cierto tufillo a «tráfico de influencias» en lo que respecta al gremio de arquitectos de la Villa.



«Excmo. Señor:

La Congregación de Nuestra Señora de la Novena, propia de los Cómicos Españoles, con la debida veneración, á V. E. hace presente: Que con fecha 16 del corriente se le ha pasado una minuta por el Sr. Cura Párroco de S. Sebastian proviniendo que el día de hoy veinte se pasasen á la Casa de la Moneda, las alajas de plata que especificaba dicha minuta, propias de la Congregación: que son las que incluye la adjunta copia: En esta atención, y confiados los que suplican, en el favor que siempre ha dispensado V. E. á los cómicos, se acogen es esta situación á su piedad, á efecto de que sirba diseñar aquellas piezas que fuesen de su agrado, con las cuales pueda quedarse la Congregación sin contrabienir á las resoluciones de S. M.: á imitación de otras Cofradías, como és la de los Maestros Arquitectos, á quienes no les piden quatro Lámparas grandes, que cada una supera el valor á los quatro lamperines nuestros, cuyas piezas tienen más coste por Varon(sic) de hechura que por su peso, privándonos hasta del menor candelero, quedando

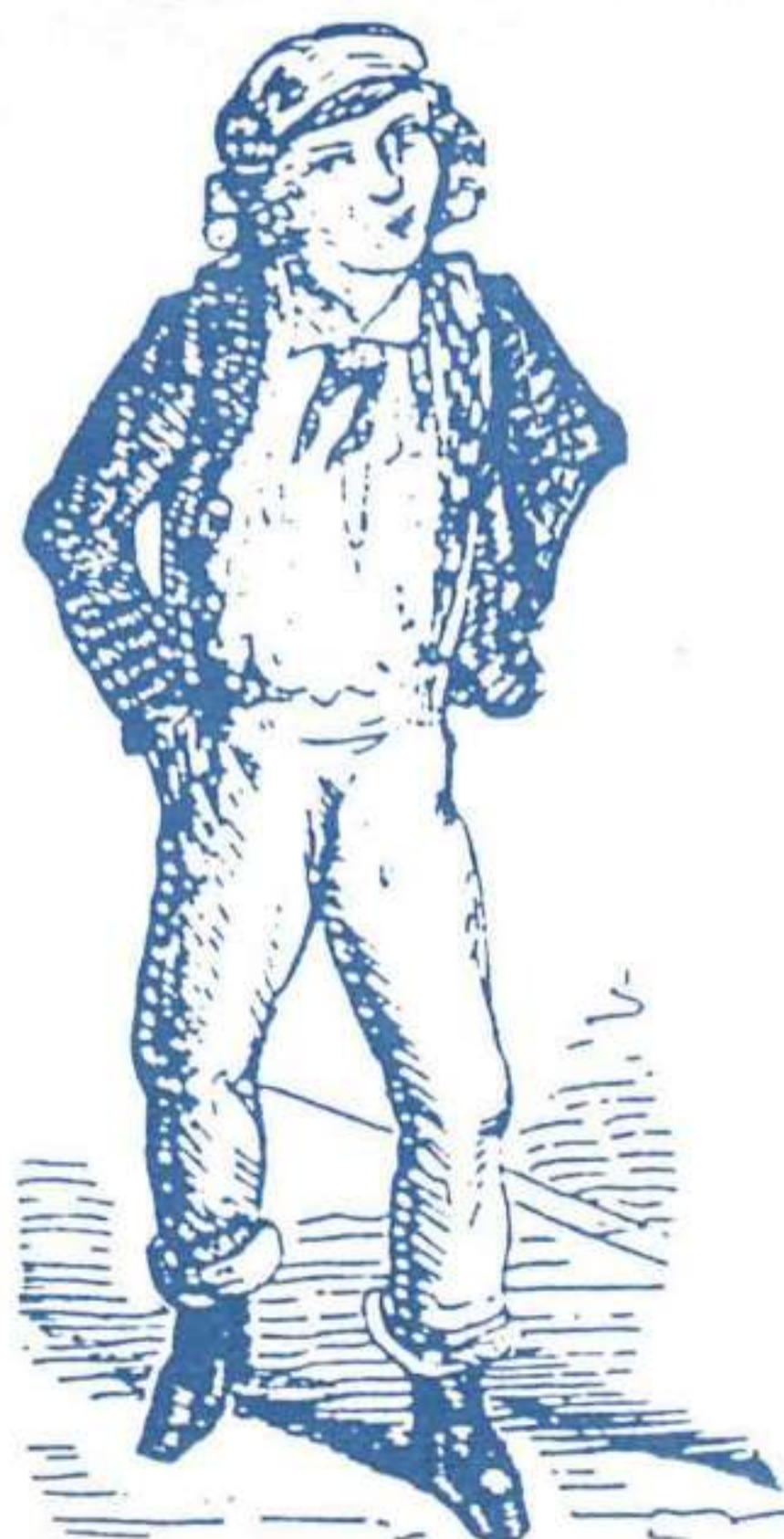
reducidos á solo dos cálices, una cruz y campanilla; siendo así, que un sinnúmero de familias jubiladas del ejercicio, que se hallan en el día á las puertas de la mendicidad, se han desapropiado de sus intereses para el aumento del culto de la capilla [...] por todo lo cual:

A. V. E. Rendidamente suplicamos se sirva mostrar en esta ocasión, como en todas, su favor, azia unas jentes que siempre han merecido de V. E. un singular afecto señalando de dicha minuta aquellas piezas q. fuesen de su agrado, y que deben omitirse en la entrega: de que quedarían eternamente agradecidos.

Madrid y Febrero 20 de 1810

Triste situación la de estos cómicos y más triste el espectáculo lastimoso de la crisis del teatro debido al retraso en la asignación económica que desde las arcas reales habían de llegar para mantenimiento de estos profesionales. Pero la situación de Madrid se aceleraba hacia una catástrofe imposible de detener ni aun con las drásticas medidas tomadas por el Gobierno de José I Bonaparte. Cito de pasada y como término a esta narración, querido lector, las palabras de Mesonero Romanos en sus Memorias de un setentón:

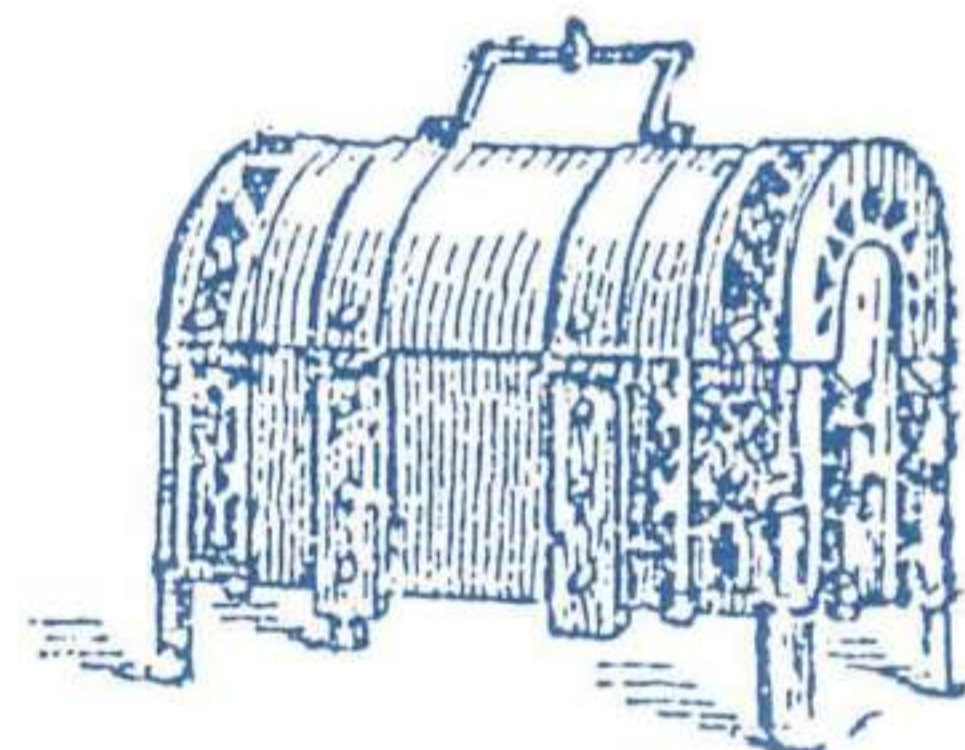
«El espectáculo, en verdad, que presentaba entonces la población de Madrid es de aquellos que no se olvidan jamás. Hombres, mujeres y niños de todas condiciones, abandonando sus



miseras viviendas, arrastrándose moribundos a la calle para implorar la caridad pública... una limosna de dos cuartos para comprar uno de los famosos bocadillos de cebolla con harina de almortas que vendían los antiguos barquilleros.»

No obstante, y sin sospecha de afrancesamiento, es de reconocer que a instancias de José Bonaparte, por largas razones imposibles de contar ahora, Isidoro Máiquez fue obligado a dirigir el Teatro Español. Cito, también de pasada, la lista de los grandes montajes que en la temporada 1810-1811, lleva a escena el actor cartagenero:

Raquel, de García de la Huerta, El desdén con el desdén, de Moreto; La moza de cántaro, de Lope; al hacer las paces con Moratín, repone en el viejo coliseo La comedia nueva. Reinar después de morir, de Vélez de Guevarra; Las mocedades del Cid, de Alarcón; El hipócrita, de Molière, en traducción del Abate Marchena. El 25 de enero de 1811 estrena la obra que, junto a Oteló, sería el gran éxito de toda su carrera artística: Oscar, hijo de Osían, de Arnault.



Como compensación por tan brillante temporada, José Bonaparte concede una compensación de 5.000 reales a Máiquez y su Compañía.

Nunca un país como España llega a tales grados de incompreensión con su propia realidad.






*Marzo 1990*



*Diez Festival  
internacional  
De Teatro·Madrid*



Ayuntamiento de Madrid

Comunidad de  Madrid

MINISTERIO DE CULTURA