

TEATRO

COMPANÍA NACIONAL

CLASICO

Z-589

Director:

Rafael Pérez Sierra

1991

Marzo-Abril

21

Cataluña
y los
clásicos

Rosa Navarro Durán



Cataluña, incluso desde la ficción, ha recibido siempre con entusiasmo a los seres literarios. Gracias a Avellaneda, Don Quijote vino a Barcelona, porque quiso poner de manifiesto la mentira del autor de la falsa *Segunda parte* de sus aventuras. Y la ciudad le acoge con los brazos abiertos: «Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene». Paseando a pie por las calles de la ciudad, Don Quijote entrará en una imprenta y en ella con gran disgusto verá cómo están corrigiendo la falsa historia de sus supuestas aventuras. Nadie, sin embargo, en Barcelona le niega su identidad, que él habrá asentado con certeza, «Yo sé quién soy». La defensa de su autenticidad se hace desde su bienvenida: «Bien sea venido, digo, el valeroso Don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal...». Y al poco todos los vecinos de la ciudad tenían noticia de quién era. El cuatralbo lo recibe con igual ceremonia y contento, y manda que sus galeras le hagan un recibimiento de gala en el puerto de Barcelona.

La ciudad será también el lugar de su derrota; el Caballero de la Blanca Luna le exige, tras vencerle

en la playa, que se retire un año, y Don Quijote irá ya derecho a su tierra y a su muerte. Pero tanto su huésped en Barcelona, don Antonio Moreno, como el propio virrey sentirán muchísimo su retiro. Le reconviene el primero a Sansón Carrasco —que no otro es el Caballero de la Blanca Luna—: «¿No veis, Señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de Don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos?». Gozan todos, pues, en la representación que llevan a cabo, y su final los enfada y entristece.

Recogiendo la tradición, siempre se ha gozado en esta ciudad con la representación bien hecha. Como Don Quijote, ha sido siempre aficionada al teatro; «desde mo- chacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándola», dirá el manchego universal.

Se le han ido siempre los ojos tras esos ensayos de vida en el escenario cuando las voces eran auténticas. El teatro clásico permite ver cómo se asoma la realidad cotidiana. Es a veces un delicioso retrato de interiores; así aparece Ana poniéndose los chapines en *La moza de cántaro* y «entre las cintas metió/cinco pares de jazmines», dirá Martín, que la ve en «ropa de levantar».

Otras veces es un repertorio de gestos. Vemos en *La dama duen-*

de, la defensa que hará don Manuel de la tapada desconocida que le pide ayuda. Somos testigos de la deliciosa desenvoltura de D.^a Ángela, esa inquieta dama duende, que advierte a su hermano de «que hay mujeres tramoyeras», y ella es la autora de toda la tramoya de la obra y la que reparte papeles a los otros personajes. Cuando, encantada por la ficción que inventa su prima, Beatriz le pregunta: «¿Y qué ha de ser mi papel?», Ángela precisará: «Agora el de mi criada,/luego el de ver, retirada,/lo que me pasa con él». Ese ver es el papel que nos toca y que asumimos con tanto gozo, porque como dice D.^a Ángela: «aunque todo puede ser,/no lo tengo de creer/sin vello».

Vemos esas escenas, esos gestos y pensamos, porque, en palabras de don Alonso, el caballero de Olmedo: «que quien no piensa no mira,/y mirar sin pensar, Fabia,/es de ignorantes». La palabra descubre realidades y sentires, dignifica hasta a traidores. En *Macbeth*, la vida de Cawdor queda honrada por el modo de dejarla: «Murió como quien hubiera estudiado, para su muerte, arrojar la cosa más preciosa que tuviera como si fuera una insignificancia vana». Una vez dichas estas palabras, quedan ya fijas para que se renueve su fuerza al ser de nuevo oídas en boca de sus propios autores —los auténticos, Shakespeare, Lope de Vega,



Calderón..., fueron una excusa, como diría Unamuno o su personaje Augusto Pérez, para que los otros, los ficticios, existieran—, porque el teatro nos lleva a esa delicia. Y así oímos y vemos a don Alonso reproducir el juego del gesto del momento en que vio a

doña Inés:

*Yo, haciendo lengua los ojos,
solamente le ofrecía
a cada cabello un alma,
a cada paso una vida.*

«Esto es venir a vivir» pensamos utilizando sus palabras. Y como los barceloneses del *Quijote*, sentimos que sea tan efímero el gusto.

La Literatura coge al vuelo las mejores palabras de los hombres y la eterniza. Cataluña sabe volverlas a oír siempre con placer y a la vez sabe descubrir las voces nuevas auténticas. Así recibió con clamor también la nueva *Yerma* de García Lorca, en septiembre de 1935. El teatro estaba abarrotado para oír

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE

DIRECCION

CIUDAD C.P.

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

esa obsesión hecha poema dramático, ese grito de impotencia: «Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes, y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo».

Se lee en el *Mirador* (Barcelona, 26.IX.1935): «Al carrer, davant la porta, mitja hora abans de començar, més de mil persones, que no havien reexit a tenir entrada o localitat, volien entrar a la força». Margarida Xirgu daba con todo su arte vida a ese personaje que años después sería de nuevo vivido intensa y admirablemente por Nuria Espert. En escena y en el patio



de butacas se comparte el entusiasmo siendo o escuchando seres inmortales que van vestidos con la belleza de la palabra. La orden de Bernarda Alba permite iniciar el juego escénico y el gozo, y a la vez, señala su fin, su último límite: «¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!».

Pero, como son inmortales los seres que reviven en la escena, siempre nos queda la esperanza de su vuelta, y poder volver a ver a Inés y a su hermana «cómo se encuentran en la risa» o estremecernos ante el anuncio de muerte que oye el Caballero de Olmedo. El papel de público entusiasta ha unido siempre a Cataluña a la realidad inmarcesible del gran teatro.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico en Barcelona



Entre el 7 y 27 de marzo la Compañía Nacional de Teatro Clásico realizará su ya habitual gira anual a Barcelona.

El Caballero de Olmedo, de Lope de Vega, en versión de Francisco Rico, y *La Dama Duende*, con adaptación de Luis Antonio de Villena, serán las obras que se representarán en el escenario del Mercat de les Flors barcelonés.

La excepcional acogida con que el público catalán ha recibido los espectáculos de la Compañía en las tres ocasiones precedentes (*La Celestina*, *El Alcalde de Zalamea*, *El Vergonzoso en Palacio*), refuerza la idea que preside nuestro trabajo desde los inicios de la Compañía: itinerar las representaciones de los clásicos españoles por toda la geografía del Estado, haciéndolo con la voluntad de mantener vivo el espíritu inherente al teatro barroco del Siglo de Oro.

El Caballo de Olmedo, bajo la dirección de Miguel Narros se representará entre el 7 y 17 de marzo. *La Dama Duende*, que fuera el último trabajo de dirección del desaparecido José Luis Alonso, se pondrá en escena entre el 20 y 27 del mismo mes.

Mientras tanto, el madrileño Teatro de La Comedia, sede habitual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, acogerá parte de los espectáculos de la programación del 11º Festival Internacional de Teatro de Madrid.

BOLETÍN de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

(Director: Rafael Pérez Sierra)

Publicación bimestral

Coordinación: Juan Carlos Mestre

Promoción e imagen: Julia Arroyo

Diseño: Emilio Torné

Redacción y Administración:

C/ Príncipe, 14, 3.º izqda. 28012 Madrid

Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.

Dep. Legal: M-29.568-1987

NIPO - 302-91-001-3

L

a tragedia griega está en los orígenes de nuestro teatro occidental. Antes hubo el rito, la primera manifestación teatral. El rito, verbalizado en el mito, tuvo en la tragedia su forma superior de expresión. La tragedia griega está en los orígenes del teatro occidental, en los orígenes de la democracia. Ambos se unen en el juicio del Areópago en el que Orestes, defendido por Apolo, es absuelto de su matricidio.



La tragedia tuvo siempre unos objetivos educadores y es ya una interpretación de la mitología transmitida por Homero. Pero el carácter abierto de los mitos ha permitido que en su recorrido por el tiempo y el espacio sus rasgos originales se hayan visto modificados por el gesto y la expresión que sobre su rostro han dibujado los autores de la literatura universal de todos los tiempos.

La tradición griega, en nuestro teatro clásico, no procederá apenas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino que sobre todo de Séneca y aún más de Ovidio. Y las adaptaciones de los mitos serán libérrimas.



mas. Pero los temas griegos, qué duda cabe, estarán presentes en nuestros Siglos de Oro, en nuestro teatro.

«A Dafne ya los brazos le crecían», prefiriendo ser laurel a ser seducida por Apolo. Y en Barcelona, en el cuarto de la Diana de «*El desdén, con el desdén*», «Ahí se mira/a Dafne huyendo de Apolo». La Dafne calderoniana es *El laurel de Apolo*. No estaba Dafne en las obras conservadas de los trágicos griegos, pero el mito primigenio femenino se ha conservado hasta nuestros días. La *Penélope* de Domingo Miras es ejemplo de su pervivencia.

Los personajes femeninos clásicos fueron ejemplo del arquetipo de las mujeres de la época o ejemplo de las nefastas consecuencias que comportaba apartarse de este arquetipo. Los personajes femeninos de la tragedia con más características de atipicidad fueron las espartanas Clitemnestra y Helena, la cretense Fedra, Medea de

El Mediterráneo

la bárbara Cólquide, las troyanas Casandra y Hécuba, las Bacantes, las Danaides. Son personajes que representan la oposición entre el orden primigenio de la tierra, de las divinidades preolímpicas y el orden patriarcal de los dioses del Olimpo.

Aunque en nuestro teatro pueda hallarse leves muestras reivindicativas de mayor libertad para la mujer, serán en él sobre todo estos personajes monstruosos ejemplos de las malas consecuencias que



comporta la atipicidad: «Dicen que me case yo:/no quiero marido, no». La Casandra de Gil Vicente, que aun siendo personaje harto distinto al griego es alusión al mismo por su condición de profetisa, su orgullo y su rebeldía, rechaza el matrimonio por temor a perder su independencia. Pero Virués, que desliga a *La cruel Casandra* de la tragedia clásica, la convierte en un ser monstruoso.



o, los orígenes, los mitos, la tragedia griega, e



Quizá los orígenes, en el Mediterráneo, en el teatro, estén en Grecia, esa Grecia que se extiende hacia Occidente, que deja edificios teatrales también en el Norte de Africa para recordarnos que el Mediterráneo también es árabe y que Norte y Sur se originaron en un Este común, allí entre el Tigris y el Eufrates...

Sumeria, Acadia, Asiria, Babilonia, Irak, Mesopotamia.

En la mitología sumeria, el mito de la creación, la diosa Nammu —nombre que significa «mar»— es la Madre que dio vida al Cielo y a la Tierra. En Grecia, la madre será Gea, la Tierra, que presidirá el oráculo de Delfos hasta ser desposeída por Apolo, hasta que el orden primigenio sea sustituido por los nuevos dioses del Olimpo que presiden Zeus y Apolo.

Si como decía José Fernández Montesinos, el Barroco es el arte de no renunciar a nada, los temas de la mitología griega no podían estar ausentes de nuestro teatro.

En Lope de Vega hallaremos alguna poco apasionada defensa de las mujeres en alguna de las obras en las que trata temas de la mitología griega. «Los hombres las hacen de cera y las quieren de piedra», «¿Qué había de hacer Diana? ¿Era Troya Diana?», nos dirá en *Las fortunas de Diana* que dedica a Marcia Leonarda. Cual parlamento de Medea, *La Dorotea* afirma: «Las mujeres sólo servimos de edificio de sus hijos». «No es desfavor del valor de las mujeres la Historia de las Amazonas», dice Lope de *Las mujeres sin hombres* en las que al fin y al cabo sólo se aventura en el tema para mostrar cómo a todas las vence el amor.

Y es que en el Siglo de Oro, las comedias deben tener finales convencionales y felices, felices según la costumbre imperante, según el

María-José Ragué Arias

honor. Pero de un modo u otro, lo griego está presente en el teatro español del Barroco.

En *El Caballero de Olmedo*, incluso en la popular figura del donaire, en boca de Tello, aparecerán Circe, Medea y Hécate para poner comparativamente de manifiesto los muchos saberes de Fabia.

También el gracioso de *La dama duende* ha leído las *Metamorfosis* de Ovidio.

Lo griego en nuestro teatro clásico suele ser signo de erudición, tema de entretenimiento o símbolo de los propósitos moralizantes del autor.

Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla es simplemente una comedia de magia. En *El Aquiles*, Tirso de Molina desarrolla el tópico del varón vestido de mujer.

La utilización de Fedra y de Medea en Lope de Vega y en Calderón de la Barca tiene un propósito moralizador. La Casan-

dra-Fedra de *El castigo sin venganza* es agente para desarrollar el tema del honor en torno al Duque de Ferrara. En *Los tres mayores prodigios*, Calderón utiliza a Fedra y a Medea como símbolos de los vicios contra los que quiere advertirnos.

Pero sin duda el mayor número de obras sobre temas mitológicos se debe a la demanda de obras espectaculares con importante aparato escenográfico creada sobre todo a partir de la inauguración del Palacio del Buen Retiro. Los temas y personajes de la tragedia griega son excelente y variado pretexto de espectacularidad para obras encargadas para ser representadas en la Corte.

«Salen por el mar Helenia y Friso sentados en un carnero de oro»; «ábrase un peñasco y salga de él Doriclea, ninfa, sentada en un delfín de plata». Estas acotaciones de *El vellocino de oro*, encargado a Lope de Vega para ser estrenado en 1622 en el Palacio de Aranjuez son índice del com-

teatro español...

ponente espectacular que acompañaba a los temas mitológicos.

Las obras de Calderón de la Barca sobre temas mitológicos son numerosas: *Apolo y Climene*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Eco y Narciso*, *Ni amor se libra de amor*, *Fieras afemina amor*, *El monstruo de los jardines*, *Celos aún del aire matan*, *Céfalo y Pocris*, *Las fortunas de Perseo y Andrómeda*, *La púrpura de la rosa*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *La estatua de Prometeo*, *El mayor encanto, amor*, *Los encantos de la culpa...* También puede claramente relacionarse *La vida es sueño* con *Edipo rey* y con *Prometeo Encadenado...* Y, de *Los cabellos de Absalón*, Francisco Ruiz Ramón opina que es la más parecida de nuestro teatro a *La Orestíada* de Esquilo.



En los autos sacramentales, Calderón utilizará también la antigua mitología como punto de partida para una alegoría cristiana. En *El laberinto del mundo*, por ejemplo, inspirado en *El Laberinto de Creta* de Lope de Vega, Teseo simboliza a la errante humanidad, y en *Orfeo divino*, Orfeo simboliza a Cristo, redentor de la humanidad.



Quizá los orígenes, en el Mediterráneo, en el teatro, estén en Grecia. Seguramente los orígenes, en el teatro, están en el ritual, en ese intento del hombre primitivo de ponerse la máscara para acercarse a los dioses.

De lo sagrado a lo profano. Del rito al teatro, del ritual dionisiaco a la tragedia, del rito religioso medieval a los corrales, a la Corte, al autosacramental.

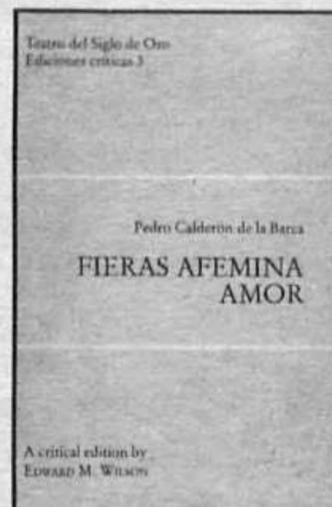
Y el teatro, comunión entre lo profano y lo sagrado, medio de comunicación intercultural, quizá siga teniendo como punto de referencia el mar, el mar de la diosa Nammu en la mitología sumeria, el Mediterráneo, allá en el Helesponto que une Asia y Europa, el que nos dice Lope de Vega en *El Caballero de Olmedo* que Leandro pasaba «todas las noches, por ver/si le podía beber/para poderse templar».

Escuchemos a nuestros clásicos, desde el Mediterráneo.



Creo que merece la pena que espectadores y lectores españoles de nuestro teatro clásico tengan noticia de los esfuerzos realizados más allá de nuestras fronteras para dar a conocer la obra de Lope, Tirso, Calderón y otros dramaturgos, no sólo en los textos más comunes —a que nos tienen acostumbrados las colecciones de clásicos al uso—, sino en piezas más rebuscadas y de rara caza en nuestros predios. Claro que más me gustaría poder hacer cumplida crónica de estrenos y reposiciones en los escenarios europeos, pero, aunque los hay, el panorama no es tan halagüeño, a salvo esa coincidencia de un Lope y un Calderón recientemente en la cartelera londinense o la pasión calderoniana de la bella ciudad alemana de Bamberg, por citar dos testimonios al vuelo. Pero tampoco pidamos fuera lo que no nos sobra en casa, y —en todo caso— bueno es que la presencia de los textos incite la presencia de sus representaciones, porque todo texto teatral por su propia naturaleza está pidiendo un escenario, pero no es lugar éste para entrar en las coartadas de la «literatura dramática».

No quiero crear la falsa imagen de que repasando los catálogos de importantes editoriales europeas nos encontremos con una densa y suficiente presencia de



Teatro Clásico Español en Europa

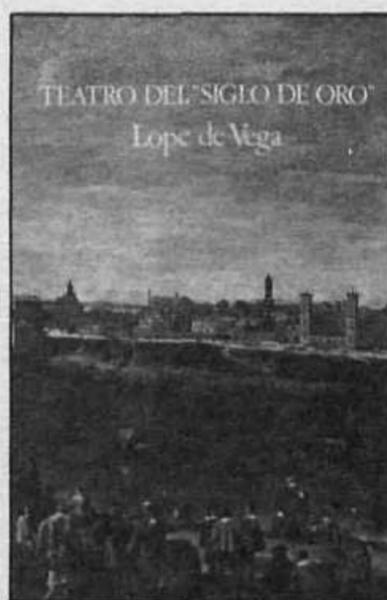
José María Díez Borque



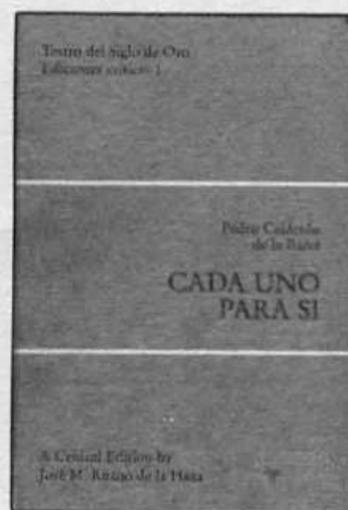
los textos teatrales del Siglo de Oro español (tampoco de los autores de otros períodos). Pero esto, precisamente, realza la sistemática labor de editoriales inglesas como Aris and Phillips, Tamesis Books; alemanas como Reichenberger, o las aisladas contribuciones de editoriales italianas como Garzanti, Liviana Editrice; francesas como Aubier, Gallimard, etc. A ello voy a referirme en lo que sigue, pero sin convertir esta página en una enojosa nota bibliográfica, que no hace al caso aquí.

Del mayor interés me parece la labor desarrollada por Aris and Phillips por su esfuerzo en dar buenas traducciones inglesas, acompañadas de cuidados textos en español, no sólo de las piezas más conocidas como *Fuenteovejuna* (ed. de Dixon), *Peribáñez* (Lloyd), *El burlador de Sevilla* (Edwards), etc., sino de otras menos conocidas como, por ejemplo, *La venganza de Tamar* (ed. de Lyon) de Tirso de Molina, o *La Cisma de Inglaterra* (ed. de Mackenzie) de Calderón. En el catálogo de obras en prensa encontramos otros testimonios significativos de esta voluntad de articular la edición de las piezas más comunes con la de otras más raras, pero, muchas veces, no menos importantes. Para insistir en esta actitud quiero aludir al hecho significativo

de que la nueva serie de ediciones críticas del *Bulletin of Hispanic Studies* se inaugure con un texto tan poco «usual» como *El purgatorio de San Patricio*, de Calderón, de la mano de un excelente conocedor de nuestro teatro clásico como es Ruano de la Haza. Todavía en Inglaterra habría que referirse a la excelente labor que viene desarrollando la editorial Tamesis, de la mano del gran Varey. Con todo ello queda subrayado, pienso, el interés que tiene esta tarea editorial también para los «lectores» españoles, además del valor testimonial, que en buena parte orienta el sentido de estas líneas.



La labor del matrimonio Reichenberger con su editorial en su alemana Kassel sólo merece gratitud de todos cuantos tengan interés por el teatro clásico español. Sus inconfundibles libros en pasta dura a un color, sobrios y bien hechos, rigurosos y cuidados, son inconfundibles. Forman parte, claro, de la biblioteca del especialista, pero también cuantos no se dedican profesionalmente al teatro del Siglo de Oro deben gratitud a esta callada labor editorial, que en sus



más de 25 títulos ha rescatado textos menos conocidos de Calderón, Lope, Tirso, o «recuperados» dramaturgos como Claramonte, Curbillo, Zabaleta, etc.

En Italia tres grandes especialistas se han encargado de dirigir para Editorial Garzanti los volúmenes bilingües dedicados a Lope, Tirso y Calderón: M. Socrate, M. G. Profeti y C. Samoná. La calidad de estudios, notas y traducciones sobra encarecerla, conociendo la adecuada selección de estudiosos, pero sí quiero poner de relieve la belleza del libro en su aspecto físico en unos momentos de tan grave descuido en este sentido.

Sin querer convertir estas líneas en un nómina, como dije, no dejaré de mencionar la labor de la editorial francesa Aubier, con las traducciones calderonianas de B. Sesé, o de Gallimard, de la mano de Canavaggio como coordinador de los volúmenes de la prestigiosa Pleyade que se dedicarán al teatro del XVII español, con uno anterior dedicado al del siglo XVI.

El limitarme a Europa me impide dar cuenta de otros proyectos editoriales importantes de EE.UU., Canadá, etc., y aun dentro de Europa sólo he podido aludir a unos cuantos testimonios significativos, suficientes, no obstante, para mostrar la presencia editorial de nuestro teatro en Europa.

Los grandes textos son un misterio

Luis Blat

Llega esta frase de Antoine Vitez durante los ensayos de *La Celestina* como un relámpago que ilumina de manera insospechada y violenta el lugar del director y los actores frente a un texto clásico.

Abordar un Calderón, un Lope, intentar descubrir y utilizar las corrientes profundas que lo recorren, desvelar el sentido y hacerlo visible, es decir: ponerlo en escena, traducirlo en imágenes, he aquí una tarea cuanto menos difícil, en la cual sólo una cábala teatral puede llevarnos a que la palabra sea.

Sólo el vértigo ante lo desconocido imprime la suficiente inquietud creadora. Demasiadas veces somos testigos o víctimas de un «creer saber» que provoca mediocres puestas en escena y actuaciones; sin embargo, propiciando un encuentro como en la parábola de Edipo y la esfinge, puede surgir una arriesgada y fascinante dialéctica entre colectivo teatral y texto. En este desigual combate de arte divinatorio sólo una astuta mezcla de intuición y razón nos pueden salvar...

Se nos imponen el desandar el tiempo, el salir al encuentro de los clásicos, el respetar su extrañeza (y también su efecto de extrañamiento como escribiría Brecht) y el «traducir» sin la inevitable tentación de actualizar.

Esto que parece una receta casera, admisible por todos, en realidad no lo es. Al contrario: las dosis de humildad, estudio esforzado y tenacidad que implica, más allá del talento indispen-

sable, son angustiosas cuando se aborda el trabajo con honestidad, considerando también la no por más consabida inexistente tradición actoral española menos cruelmente real. Y quien dice actoral abarca todo lo teatral.

Pues bien, frente a los principios de autoridad, que una supuesta tradición erudita ha establecido sobre lo que es el teatro clásico español, se debería apostar resueltamente por una aproximación a éste como fenómeno poético, transposición de pasiones humanas (el «bigger than life» británico). El valor de este teatro no subyace sólo en la anécdota contada, en su métrica, en su valor social e histórico, sino también en su sensorialidad, en el placer que provoca: en el juego melódico oculto.

Formar y rodearse de actores sensibles a esta «música oculta» que afinen su inteligencia, su voz y su cuerpo para interpretar las magníficas partituras que son los textos del Siglo de Oro. Actores y actrices cuya mayor cualidad es la «disponibilidad»: la disposición al juego, el dejarse penetrar y poseer por el texto sin precipitarse en una interpretación demasiado superficial, demasiado personal. Creadores que combaten las simplificaciones, las obviedades naturalistas reductoras de la actuación a un ejercicio narcisista, para encontrar una verdad más rica de la cual participa el resto de la humanidad encarnada en el sufrido espectador. Sin que todo ello haga pensar en la ampulosidad ni en el academicismo sino más bien en fieles practicantes de la gaya ciencia, trovadores del corazón humano. Sí parece posible en esta búsqueda, encontrar el eslabón perdido de nuestra tradición.

Y porque este viaje sólo puede ser de los actores, también de sus directores, y nunca de otros actantes sin escenario, importantes para entender el misterio, pero sin voz ni cuerpo para contarlos: «todo lo demás no es más que silencio»... y trabajo.

Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

COLECCIÓN TEXTOS DE TEATRO CLÁSICO

(Ediciones no agotadas)

Fernando de Rojas

La Celestina

Adaptación e introducción de Gonzalo Torrente Ballester.

Calderón de la Barca

El Alcalde de Zalamea

Adaptación e introducción de Francisco Brines.

Tirso de Molina

El Burlador de Sevilla

(y convidado de piedra)

Versión e introducción de Carmen Martín Gaité.

Tirso de Molina

El Vergonzoso en Palacio

Adaptación e introducción de Francisco Ayala.

Calderón de la Barca

La Dama Duende

Adaptación e introducción de Luis Antonio de Villena.

Lope de Vega

El Caballero de Olmedo

Versión e introducción de Francisco Rico.

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO

N.º 1

LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

N.º 2

EL MITO DE DON JUAN

N.º 3

MÚSICA Y TEATRO

N.º 4

TRADUCIR A LOS CLÁSICOS

N.º 5

CLÁSICOS DESPUÉS DE LOS CLÁSICOS

N.º 6

LOS TEATROS DEL SIGLO DE ORO: CORRALES Y COLISEOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

(En prensa)