

# Dimed@ Clásico

## La vida es sueño en la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Diferentes perspectivas  
del mismo Calderón

Mar Zubieta Tabernerero





OLMEDO  
CLÁSIC

*LA VIDA ES SUEÑO* EN LA  
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO  
DIFERENTES PERSPECTIVAS DEL MISMO CALDERÓN

## OLMEDO CLÁSICO, nº 18

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

ZUBIETA TABERNERO, Mar

"La vida es sueño" en la Compañía Nacional de Teatro Clásico : diferentes perspectivas del mismo Calderón / Mar Zubieta Tabernero. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2022.

156 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección "Olmedo Clásico"; 18)  
ISBN 978-84-1320-199-3

1. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681) La vida es sueño – Crítica e interpretación  
2. Compañía Nacional de Teatro Clásico (España) 3. Teatro español – 1500-1700 (Período clásico) I. Zubieta Tabernero, Mar, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Olmedo (Valladolid, España). Ayuntamiento IV. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681)

821.134.2-2"16"

MAR ZUBIETA TABERNERO

*LA VIDA ES SUEÑO* EN LA  
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO  
DIFERENTES PERSPECTIVAS DEL MISMO CALDERÓN

Olmedo Clásico  
2022



AYUNTAMIENTO  
DE OLMEDO



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

MAR ZUBIETA TABERNERO, Valladolid, 2022

Colección: Olmedo Clásico. [www.olmedoclasico.es](http://www.olmedoclasico.es)

Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta: Clarín (David Lorente) y Segismundo (Blanca Portillo). *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Helena Pimenta, 2012, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso.

Foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-1320-199-3

Realiza: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

# Índice

PRESENTACIÓN, <i>Rafael González Cañal</i> .....	9
INTRODUCCIÓN .....	11
La dramaturgia de los clásicos hoy .....	11
<i>La vida es sueño</i> de Calderón, dentro de la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico .....	15
Nuestro estudio .....	21
<i>LA VIDA ES SUEÑO</i> DIRIGIDA POR HELENA PIMENTA (2012) .....	25
La directora de escena, Helena Pimenta .....	29
El autor de la versión, Juan Mayorga .....	34
El equipo artístico de <i>La vida es sueño</i> . Líneas fundamentales de trabajo .....	42
El texto y sus versiones .....	45
El tratamiento de los personajes .....	48
El montaje .....	52
<i>LA VIDA ES SUEÑO</i> DIRIGIDA POR CALIXTO BIEITO (2000) .....	61
El director de escena, Calixto Bieito .....	65
Calixto Bieito, autor de la versión .....	77
El equipo artístico de <i>La vida es sueño</i> . Líneas fundamentales de trabajo .....	86
El texto y sus versiones .....	92
El tratamiento de los personajes .....	94
El montaje .....	100
<i>LA VIDA ES SUEÑO</i> DIRIGIDA POR ARIEL GARCÍA VALDÉS (1996) .....	107
El director de escena, Ariel García Valdés .....	111
El autor de la versión, José Sanchis Sinisterra .....	115
El equipo artístico de <i>La vida es sueño</i> . Líneas fundamentales de trabajo .....	120
El texto y sus versiones .....	126
El tratamiento de los personajes .....	129
El montaje .....	136
FINALMENTE .....	144
BIBLIOGRAFÍA .....	149

# OLMEDO CLASICO

# PRESENTACIÓN

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
Universidad de Castilla-La Mancha

Cuando se trabaja con conocimiento, constancia y rigor, se suelen alcanzar grandes resultados. Y este es el caso de este libro, fruto del esfuerzo de muchos años y de la experiencia adquirida por Mar Zubieta en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, lugar propicio para realizar este tipo de trabajos. La autora ha sabido combinar el rigor filológico y crítico con un análisis minucioso y documentado. No podía ser de otra manera, si lo que se pretendía era estudiar pormenorizadamente los tres montajes de *La vida es sueño* realizados por la CNTC, referente indudable de la puesta en escena de nuestros clásicos en las últimas décadas.

El texto que hoy se publica procede de una monumental Tesis Doctoral que se defendió en la Universidad de Valladolid en 2018. Tuve el honor de ser miembro de ese tribunal y de acercarme de primera mano al trabajo concienzudo de Mar Zubieta, que me sirvió entre otras cosas para conocer a fondo los entresijos de los montajes teatrales que se analizaban. Lo interesante del estudio, además de mostrar detalladamente la gestación de tres importantes espectáculos teatrales recientes, es que propone un modelo de análisis exportable a otras adaptaciones y representaciones de obras clásicas.

Los tres montajes de *La vida es sueño* permiten apreciar la singularidad de cada proyecto

escénico. Pertenecen a tres momentos diferentes de la trayectoria de la CNTC. El orden que se sigue no es cronológico, sino que se empieza por la puesta en escena más reciente —la de Helena Pimenta de 2012—, para pasar luego al montaje de Calixto Bieito del año 2000 y terminar con el análisis del espectáculo que dirigió en 1996 Ariel García Valdés.

El conocimiento de primera mano que tiene la autora de estos montajes le ha permitido analizar de manera metódica y rigurosa el trabajo de los directores de escena y de los autores de la versión, logrando resultados sorprendentes que suponen una aportación de primer orden para el conocimiento de la puesta en escena de los clásicos en nuestros días.

Son muchos los materiales con los que trabaja la autora y muchos los aspectos que se abordan en el estudio, que resulta novedoso en este campo de la investigación. El análisis de las intervenciones en el texto del autor de la versión y del propio director escénico, la aportación que supone el cuaderno de dirección, la evolución y los cambios que se producen en los ensayos de una obra y en la propia trayectoria de la obra representada, no recogidos muchas veces en la versión impresa del texto, son aspectos que enriquecen este trabajo y que resultan sugerentes e innovadores.

Todo ello se apoya en numerosos materiales y en entrevistas a los directores y adaptadores que sirven a la autora para profundizar en la intencionalidad de cada propuesta. Es evidente que el volumen de información manejado permite desentrañar y conocer a fondo la forma de trabajar de los directores escénicos y la colaboración entre estos directores, los autores de las versiones e incluso los actores y el resto del equipo artístico.

Obviamente, nos encontramos ante tres lecturas y perspectivas muy distintas de la obra calderoniana. El montaje de 1996 parte de un acuerdo inicial entre Sanchis Sinisterra, autor de la versión, y Ariel García Valdés, que luego trabaja independientemente. En el montaje del año 2000 Calixto Bieito es responsable de la versión y de la dirección de la obra. En este caso se añade la peculiaridad de que el espectáculo nació en Edimburgo en inglés, y luego se representó en Barcelona y en Madrid con otro elenco y algunos cambios. En el caso del montaje de 2012, se observa que Helena Pimenta, como directora, y Juan Mayorga, como

autor de la versión, trabajaron de una manera mucho más estrecha. Por tanto, asistimos a tres estilos diferentes de colaborar que consiguen su objetivo principal: poner en pie un espectáculo y acercar un texto dramático del Siglo de Oro al público actual.

Todo esto y mucho más podrá encontrar el lector de este libro. En especial, una reflexión teórica sobre la puesta en escena de los clásicos en nuestros tiempos y sobre la labor del adaptador, algo que consigue Mar Zubieta analizando por dentro cada montaje y cada versión, y aportando su experiencia y el conocimiento de los clásicos adquirido durante sus muchos años de trabajo en la CNTC. Estudios como este suponen un gran avance y son un ejemplo evidente de los frutos que está dando la colaboración estrecha entre el mundo filológico y el mundo de la escena. El teatro es un fenómeno complejo y multidisciplinar que requiere un asedio constante desde todos los campos. Si eso se hace con rigor y con conocimiento como ocurre en este caso, el resultado no puede ser otro que excelente.

# INTRODUCCIÓN

## LA DRAMATURGIA DE LOS CLÁSICOS HOY

La puesta en escena de los clásicos del Siglo de Oro en el teatro español contemporáneo manifiesta sin duda un interés continuado a lo largo del tiempo, en el que cada momento, cada etapa cronológica, ha dejado poso y hallazgos, tradición y renovación. España no tuvo una Compañía Nacional que se dedicara al montaje sistemático de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro hasta enero de 1986, una vez que hubo estabilidad e impulso político, proyecto, financiación, organización y personas. Tal como figura en su Orden Ministerial de creación y en las manifestaciones de su primer director, Adolfo Marsillach, la razón última de la existencia del «Clásico» iba a ser poner los cimientos de un sistema teatral que recuperara de una forma viva un patrimonio muy valioso y querido por todos, básicamente los textos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII.

¿Era *necesaria* «la Compañía»? Marsillach<sup>1</sup> decía que, si no lo era en sentido estricto, desde luego era «*deseable* en otros muchos sentidos, incluido el común», simplemente para ayudar a convertir ese patrimonio, esa herencia, en un *teatro vivo*: «Para nosotros la gran interrogación es esta: ¿en qué medida los clásicos no están muertos y pueden salirse de los estantes polvorientos de las bibliotecas y desprenderse

de las manos, cuidadosas pero teóricas, de los profesores para convertirse en algo concreto y próximo?». Él pensaba que no había tradición, y quería trabajar en cierto modo desde cero. Con ese punto de vista dedicó sus mejores esfuerzos a cristalizar y consolidar una idea de Compañía que, si bien parecía no tener en cuenta lo ya hecho en la materia, empezó muy pronto a ayudar y a apuntalar lo que otros habían materializado antes y continuaban haciendo en la esfera privada de la escena española, o en la pública con los teatros Español y María Guerrero. Y se dispuso también a enseñar, primero a través de un I Curso de Teatro Clásico en febrero de 1989, y más tarde en una Escuela de Teatro Clásico para jóvenes actores. Se creó en enero de 1990 y funcionó con varios montajes, pero Adolfo prescindió de ella al volver a la Compañía en 1992, puesto que Ángel Ruggiero, el director de escena al que había encargado su formalización y el primer espectáculo, falleció repentinamente, y *Los enredos de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz no llegó a montarse. Marsillach reconoció después que no seguir con el proyecto había sido una equivocación<sup>2</sup>. Afortunadamente sus clases, talleres y montajes fueron antecedentes de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, que se puso en marcha de la mano de Eduardo Vasco en 2005, estrenó por primera vez en diciembre de 2007, y ha continuado su andadura a lo largo de seis promociones sucesivas.

<sup>1</sup> Adolfo Marsillach, «El propósito», programa de mano para *El médico de su honra*, de Calderón, 1986.

<sup>2</sup> Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 464-465.

Dentro de esta orientación, una pieza fundamental en las puestas en escena que se hicieron fue siempre el tratamiento del texto dramático original mediante la revisión, adaptación o versión correspondiente (el hecho en sí mismo recibía distintos nombres), modulada por diferentes criterios, tanto del director de la Compañía como del director de escena de cada montaje, y por supuesto de adaptadores y versionadores. Colaboraron con Marsillach en estos años —además de Rafael Pérez Sierra— escritores y dramaturgos como José Luis Alonso de Santos (*No puede ser... , el guardar una mujer*, 1986), Gonzalo Torrente Ballester (*La Celestina*, 1988), Francisco Brines (*El alcalde de Zalamea*, 1988), Carmen Martín Gaité (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1988), Francisco Ayala (*El vergonzoso en palacio*, 1989), Luis Antonio de Villena (*La dama duende*, 1990), Francisco Rico (*El caballero de Olmedo*, 1990), Claudio Rodríguez (*La verdad sospechosa*, 1991), Luis Alberto de Cuenca (*La gran sultana*, 1992), Carlos Bousoño (*Fuente Ovejuna*, 1993), José Manuel Caballero Bonald (*Don Gil de las calzas verdes*, 1994), Fernando Savater (*El misántropo*, 1996) y José Sanchis Sinisterra (*La vida es sueño*, 1996). Sus trabajos no siempre estuvieron exentos de polémica<sup>3</sup>, y es que la forma de relación entre los textos del Siglo de Oro y los de su representación sobre la

escena española ha sido un tema controvertido. Marsillach confiaba en su propio sentido del espectáculo, compartido y complementado con su más estrecho colaborador, Carlos Cytrinowsky, escenógrafo e iluminador y director técnico y director adjunto de la Compañía hasta su fallecimiento en 1995.

El hecho mismo de versionar un clásico no siempre ha parecido algo enteramente legítimo, sino más bien una traición al texto original del dramaturgo, quizá como cualquier traducción. Sin embargo, podría estar profundamente emparentado con el fenómeno de la reescritura del que habla Marc Vitse<sup>4</sup> y describen Germán Vega García-Luengos<sup>5</sup> y Ruano de la Haza<sup>6</sup>, arrancando a veces de la misma pluma de Lope, Calderón y sus contemporáneos; ellos lo hacían con frecuencia. No parece, pues, que la única conexión deseable entre un texto teatral áureo y su puesta en escena en el siglo XXI sea bajar una edición crítica de un estante (por muy rigurosa y diáfana que sea) y convertirla en el libreto de los actores. Libro y escenario han estado siempre en continuo, inseparable e inestable equilibrio, una dinámica que también tiene que ver con la función que se asigna a los clásicos y a su escenificación en la sociedad contemporánea, una obra de arte en sí misma, afirma<sup>7</sup> Eduardo Pérez Rasilla.

<sup>3</sup> Asunto que Marsillach zanja con decisión por lo que a él respecta, testimoniando además su forma de colaborar con el versionador: «A nadie engañé; todos estuvieron de acuerdo con las escenas aligeradas o los versos retocados (entre otras razones porque los cambios los sugería yo, pero los escribían ellos). [...] Todos estos escritores —algún académico entre ellos— pudieron aprobar o desaprobador los montajes escénicos que hice de sus adaptaciones, pero nuestra colaboración fue limpia, transparente y, desde luego, fértil», *Tan lejos, tan cerca...*, p. 457.

<sup>4</sup> Marc Vitse, *Segismundo y Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980, nota 3, pp. 7-8.

<sup>5</sup> Germán Vega, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón* 72, 1998, pp. 11-34.

<sup>6</sup> «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón* 72, 1998, pp. 35-47.

<sup>7</sup> Eduardo Pérez Rasilla, «La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica», en *Acotaciones*. Mesa redonda dirigida por Ignacio Amestoy y organizada por la RESAD, Cursos de Verano de El Escorial, 2007.

Planteada la cuestión, la Compañía Nacional de Teatro Clásico optó desde el primer momento por la adaptación y la versión de todos los clásicos que ponía en escena, consolidando el procedimiento como la forma dramática más apropiada para tender un puente entre el siglo XVII y nuestros días a la hora de servir un texto desde el escenario. Pronto otras voces, provenientes del mundo de la filología y la investigación se dejaron oír, y poco a poco la controversia fue encontrando un equilibrio nuevo.

Desde ese punto de vista, con estas páginas<sup>8</sup> he querido contribuir al mejor entendimiento del alcance y el significado del empleo de adaptaciones o versiones de los textos de nuestros clásicos en los montajes de la Compañía Nacional (y en los de cualquier compañía teatral), analizando con un método riguroso las puestas en escena que la CNTC ha hecho de *La vida es sueño* de Calderón, relacionando cada una de ellas con su proceso de trabajo y con el resto de los elementos artísticos del montaje respectivo. Buscaba mostrar de qué forma la versión trata en general al texto original como un lugar de inicio, «traduciéndolo» y aproximándolo a la sensibilidad contemporánea, integrándose en el proyecto artístico común que es cada montaje y haciéndolo posible. Los distintos pasos de redacción por los que la versión pasa hablan, además, de la manera en que versionador y

director de escena trabajan juntos, construyendo entre ambos la compleja arquitectura por la que se moverá luego el resto del equipo y los actores, algo fundamental en un teatro de texto tan especial como es el de nuestro Siglo de Oro. Para ello, y una vez examinada la actividad de la Compañía durante sus primeros treinta años y con la inestimable dirección del profesor Germán Vega García-Luengos, escogí un título de Calderón de la Barca con tres propuestas escénicas a lo largo de la historia de la CNTC: *La vida es sueño* (1996, 2000 y 2012<sup>9</sup>). Pensamos que la dramaturgia y la articulación escénica de este texto podía ser especialmente elocuente para nuestro propósito ya que, aunque no es el único título que la CNTC ha puesto en escena varias veces en un periodo de treinta y seis años (como sucede por ejemplo con *El alcalde de Zalamea*, de Calderón<sup>10</sup>), hemos de suponer que la razón para preferirlo en cada momento no ha sido solo que es un título excelente poética y dramáticamente hablando, sino también que refleja con grandeza las pasiones del alma humana, haciéndose tentador y arriesgado para diferentes directores de escena y directores de la Compañía. Esta elección ha permitido así, sobre un texto y un autor muy representativos, una comparación entre apuestas artísticas muy diferentes, pertenecientes además a distintas etapas de la historia del Clásico y llevadas a cabo por versionadores y directores de escena

<sup>8</sup> Que provienen de la tesis doctoral «La dramaturgia de los clásicos del Siglo de Oro en el teatro contemporáneo español. Las diferentes propuestas escénicas de *La vida es sueño* de Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», presentada en la Universidad de Valladolid en diciembre de 2018. Estas páginas son una síntesis del contenido, disponible en su totalidad en el repositorio de la Universidad. Las entrevistas a las que nos referiremos están en su Documentación Complementaria.

<sup>9</sup> Tuvo lugar en 2019 otra más con la quinta promoción de la JCNTC, con la misma base textual y la misma directora que el montaje de 2012, por lo que hablaremos de ella solo tangencialmente.

<sup>10</sup> El 15 de octubre de 2015 se estrenó en el Teatro de la Comedia *El alcalde de Zalamea*, dirigido por Helena Pimenta. Es la cuarta puesta en escena del título en la CNTC, que además se presentó en 1988 dirigido por José Luis Alonso Mañes, en 2000 con dirección de Sergi Belbel y en 2010 dirigido por Eduardo Vasco.

muy diversos entre sí. La comparación es más objetiva sobre un mismo texto que sobre varios, algo que ya conlleva una fuente de variedad externa.

Como hubiera sucedido en el caso de *El alcalde de Zalamea*<sup>11</sup>, se evidencia que la evolución en el tratamiento de los originales del Barroco por los versionadores contemporáneos ha alcanzado en la trayectoria de la Compañía una línea homogénea. En los primeros años de creación y afianzamiento de la institución se contaba para ello con importantes autores literarios o expertos del mundo de la filología; y luego se encargaron de las versiones a profesionales de la escena: directores, dramaturgos o las dos cosas, de lo que *La vida es sueño* es muy buen ejemplo, puesto que José Sanchis Sinisterra hizo la versión del montaje de 1986, Calixto Bieito la de 2000 y Juan Mayorga la de 2012. Teníamos la esperanza de que quedara evidenciado un patrón que hablara de cómo un director de escena, cuando trabaja un texto del que ya se ha producido un montaje anterior, desde luego va a querer siempre buscar el éxito o, lo que es lo mismo, una buena recepción del público, pero también acepta el desafío de enfocarlo de una forma diferente a quien le ha precedido. Querrá mostrar una visión personal que seguramente le parece mejor que otras, apoyado no solo en un título excelente, sino también en una vocación típicamente artística. Y la multiplicidad de montajes de un mismo texto puede acreditar la existencia de un repertorio en la Compañía, que ha ido alcanzando su estabilidad mediante la continuidad y la profesionalidad y también a

través de una voluntad de riesgo artístico, basada tanto en la libertad creativa por parte del profesional que se acerca a la CNTC como por parte de la institución. La vocación de repertorio (volver a subir al escenario el mismo título con montajes diferentes) se evidencia mejor conforme pasa el tiempo, y es lo que mejor puede definir el estilo, la «marca» de una compañía teatral que es además una institución del Estado y trabaja sobre un patrimonio cultural fundamental para los hispanohablantes. Podría pensarse que poner en escena varias veces un mismo texto haría disminuir el interés del público pero, al contrario, sucede que hay un cierto tipo de espectador que se ve doblemente atraído a la sala cuando se retoma un título del que ya ha visto algún montaje; además de la curiosidad de lo nuevo, le agrada lo que puede reconocer. Son esas personas que han leído o han asistido a la representación de un texto determinado varias veces e incluso saben algunos de sus versos de memoria, pero a los que también les gusta lo que de diferente va a revelarles la nueva apuesta artística.

Para conseguir estos objetivos analicé cada versión, cotejándola con el original y con toda la documentación de la que pude disponer, procurando concretar la o las ediciones críticas empleadas, y si en la versión se ha dispuesto del texto de Madrid o de Zaragoza, un asunto controvertido en el caso de *La vida es sueño*. También concreté cuántas intervenciones y de qué clase había habido en la versión, cuándo habían aparecido y su posible sentido dentro del montaje: supresión o modificación de palabras o escenas, tratamiento de los personajes,

<sup>11</sup> Y ha puesto de manifiesto el profesor Vega en su artículo «*El alcalde de Zalamea*: una historia textual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Cuaderno de Teatro Clásico* 32, Rafael González Cañal (dr.), 2017, pp. 57-99.

la métrica y la adecuación del texto a la puesta en escena, buscando lo que se potencia o disminuye a través de una dramaturgia concreta<sup>12</sup>. Comparé también el texto escrito de la versión con el realmente interpretado por los actores y recogido en el correspondiente DVD del Centro de Documentación Teatral, pensando que la representación podía aportar cambios adicionales que podrían ser significativos, como así sucedió.

Como elemento complementario de referencia para estudiar el testimonio de los equipos artísticos sobre su trabajo (directores de escena, versionadores, ayudantes de dirección, creativos y actores que han intervenido en cada montaje), utilicé fundamentalmente entrevistas que les fui realizando y material buscado en las webs. La razón es que en muchas ocasiones las manifestaciones verbales de todos ellos son la única constancia que dejan de sus intenciones y de su labor: entrevistarles y escribir sus contestaciones o buscar otras declaraciones que hubieran realizado me ha parecido siempre una gran ayuda para comprender mejor las coordenadas artísticas de cualquier puesta en escena y sus resultados.

LA VIDA ES SUEÑO DE CALDERÓN, DENTRO DE LA TRAYECTORIA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Seguramente no hay otro dramaturgo ni otro título del Siglo de Oro tan célebre y reconocido como Calderón de la Barca y *La vida es sueño*, pero precisamente fue un texto que nunca eligió para sí mismo el primer director de la Compañía, Adolfo Marsillach (1986-septiembre 1989 y 1992-1996), que programó la CNTC por razones diversas que dependieron tanto del momento que se vivía como de sus propias preferencias. Parece<sup>13</sup> que no tenía especial apego personal a los clásicos de repertorio; los incluía en la programación pero prefería proponer su dirección de escena a otros profesionales. Así sucedió con *El alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990) de Calderón, dirigidos José Luis Alonso Mañes, o *El caballero de Olmedo* (1990) de Lope de Vega, que montó Miguel Narros. Cuando Marsillach puso en escena a Calderón atendió en dos ocasiones, ambas muy significativas, a un título que a él le gustaba mucho<sup>14</sup>, pero que no era especialmente canónico o por lo menos había sido muy poco representado: *El médico de su honra*. La primera vez lo escogió para

<sup>12</sup> Afirma el profesor Vega: «A la hora de determinar las motivaciones de los cambios [en una versión], el verdadero objetivo de este análisis, descuellan tres, que ordenamos en razón de su alcance: a) la potenciación o reconducción de aspectos que atañen a la fábula o a las figuras dramáticas; b) la reducción de ciertos pasajes para clarificar la acción o contener el discurso de los personajes y la duración del espectáculo; c) la actualización de términos y expresiones que hoy no son fáciles de entender adecuadamente», en «*El alcalde de Zalamea: una historia textual...*», p. 79.

<sup>13</sup> «Los grandes títulos me producen cierta aprensión. O recelo. O, simplemente, pereza. Los siento [...] lejanos.», Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca...*, p. 524.

<sup>14</sup> «La elección del primer texto era fundamental. ¿Por qué me decidí por *El médico de su honra*? [...] No sé cómo responder. Elegir es un acto de amor y el amor no tiene explicación razonable. [...] Lo que pretendo es contar una historia en la que me sienta implicado: a favor o en contra, pero que no me deje indiferente [...] Soplan vientos de deshonor sobre los políticos, los jueces y los periodistas de nuestro país. ¿Realmente el argumento de la obra de Calderón es un tema “antiguo” que en nada nos concierne?». Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca...*, p. 450.

inaugurar la Compañía en 1986, un estreno que no fue muy bien recibido por el público y ciertos críticos, como Haro Teglen que, al parecer, esperaban otro título o quizás otra forma de montarlo. La segunda vez<sup>15</sup> (1995) lo programó para cerrar una significativa primera etapa en lo que había sido su manera de entender la Compañía, teniendo en cuenta, además, que se aproximaba la conmemoración de los primeros diez años de existencia del Clásico y que con este *Médico* de 1995 la CNTC cerraba un bloque de producción de veinte puestas en escena. El elenco era distinto, pero conservó los diseños de escenografía, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski, que llegó a estar con él durante todo el proceso. Además, en 1987 Marsillach había dirigido *Antes que todo es mi dama*, también de Calderón, un montaje que marcó un antes y un después en la historia de la Compañía por su proyecto artístico global.

No obstante, Marsillach tampoco quiso despedirse de su proyecto del Clásico sin ver *La vida*

*es sueño* en La Comedia, así que en 1996 le hizo a Ariel García Valdés, director y actor de origen español afincado en Francia, el encargo de que la montara con José Sanchis Sinisterra a cargo de la versión y muchos de sus actores habituales (Héctor Colomé, Juan José Otegui, Yolanda Arestegui, Esther Montoro, Arturo Querejeta, Antonio Vico...). Marsillach ya sabía que dejaba la Compañía, con su salud gravemente afectada por un cáncer.

Era la primera vez que la CNTC montaba este título y sería la única hasta el 2000, porque Rafael Pérez Sierra no lo programó en ninguno de sus dos periodos como director (octubre 1989-1991 y 1997-octubre 1999)<sup>16</sup>. Pérez Sierra había sido persona muy cercana a la CNTC desde sus orígenes, partícipe en su fundación y estrecho colaborador de Marsillach especialmente en el ámbito literario y en la tarea de versionar a los clásicos<sup>17</sup>. El montaje de García Valdés fue precisamente el puente entre una y otra dirección en 1996-1997, y esa circunstancia no suele ayudar a una colocación objetiva

<sup>15</sup> «Volvemos a estrenar *El médico de su honra* porque es nuestro vigésimo montaje y con él se cierra un ciclo que ha creado un estilo *diferente* de mirar a los clásicos con indudable aceptación por parte del público. (Digo *diferente*, no digo *mejor*). [...] Nuestro propósito es [...] volver a oír un texto trágico maravilloso que, lejos de contribuir a asentar los fundamentos de nuestra España más negra, nos invita a estudiarla y criticarla. Y a no repetirla». Adolfo Marsillach, «El propósito», programa de mano del montaje.

<sup>16</sup> Pérez Sierra, no obstante, tenía una visión equilibrada de la sintonía entre unos y otros clásicos a la hora de programar la Compañía, y creía en la idea de repertorio, por eso afirma que «Poner lo mejor de cada autor, los clásicos de los clásicos, era la tentación más fuerte en un principio, pero eso tenía que tener el contrapeso de sacar lo que está más escondido, lo que no ha sido puesto en un primer plano por la crítica que nos ha precedido. Eso está hecho ya y hay que seguir haciéndolo, aunque lo que de verdad demuestra que la Compañía ha dejado atrás sus primeros pasos [...] es la repetición de los grandes títulos», Rafael Pérez Sierra, «Despertar a quien duerme», en *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, Mar Zubieta (dr.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 28, (2012), pp. 51-52.

<sup>17</sup> Pérez Sierra indica: «Tanto la de *El médico de su honra*, como la de *Antes que todo es mi dama* las hice en estrecha colaboración con Adolfo Marsillach, con la idea compartida de compaginar el máximo respeto al original con la necesaria ayuda que merece el espectador que en la representación no cuenta con ninguna «nota a pie de escenario» y puede tropezar, por tanto, en cualquier momento con algo que no entiende [...], en *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, Mar Zubieta (dr.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 28, (2012), p. 45.

de la puesta en escena en cuestión dentro de las otras de la Compañía. La forma en que se hizo en 1996 el traspaso de poderes entre Marsillach y Pérez Sierra fue anómala, institucional y humanamente hablando, dando lugar a un tiempo de conmoción en la Compañía. El público, sin duda consciente de la situación, acompañó con especial calidez los estrenos de *El misántropo* y de *La vida es sueño*.

La puesta en escena de García Valdés se estrenó en el XIX Festival de Almagro en el verano de 1996, tuvo una pequeña gira por La Coruña, Santander, Barcelona y Sevilla, representándose en el Teatro de la Comedia del 9 de diciembre del 96 al 31 de marzo de 1997. La crítica y los pareceres oscilaron, yendo desde la opinión entusiasta de Marsillach, afirmando que era una «joya» en su estreno durante el Festival de Almagro (donde el público la acogió con una cerrada ovación), pasando por los matices de Benach<sup>18</sup>, que encontraba el montaje espléndido y una referencia indispensable para el futuro, alabando la destreza de Sanchis Sinisterra como «sabio de las tijeras, maestro de una operación de recosido» para definir su tarea como versionador, aunque señalaba problemas entre la dirección y los actores. Benach destaca una larga ovación final del público

del Teatro Victoria, «justificada por tantas razones». Lorenzo López Sancho, sin embargo, concluía su crítica afirmando que el montaje de García Valdés era uno más de *La vida es sueño*, quejándose de la desnudez de la escenografía y de que la obsesión por lo oscuro del montaje le impedía ver bien lo que pasaba en escena, mientras los actores corrían de un lado a otro gritando de prisa sus versos<sup>19</sup>.

Del montaje de García Valdés se ha conservado diferente documentación dentro de la producida por el INAEM y la CNTC: en primer lugar, el DVD grabado el 13 de marzo de 1997 por el Centro de Documentación Teatral y el programa de mano con la presentación del director de escena y del versionador. Además, el Texto de Teatro Clásico n.º 18, que edita la versión y fotos del montaje e incluye el mismo artículo de Sanchis Sinisterra<sup>20</sup> que figura en el programa de mano (con unos pequeños añadidos de texto), pero ninguno del director de escena. Y también el *Boletín de la CNTC* n.º 35<sup>21</sup> con un artículo de García Valdés. Por amabilidad del Sr. Sanchis hemos dispuesto de la redacción inicial de su versión, escrita de su puño y letra en un Cuaderno que nos entregó. Así la hemos podido comparar con lo escrito en el Texto de Teatro Clásico 18 y lo escuchado en la función.

<sup>18</sup> Joan-Anton Benach, «García Valdés se fija en los caracteres humanos e intenta transmitir más lo que ellos pueden “sentir” antes que “pensar”, matiz nada trivial y que crea ciertos problemas de interpretación a los protagonistas. [...] problemas menores que no malogran el empeño global de un espléndido montaje que quedará como una referencia inexcusable cada vez que se quieran evaluar las lecturas posibles del gran drama de Calderón [...] un montaje que tiende a un minimalismo depurador del drama. [...] La larga ovación final que registró el estreno, justificada por tantas razones, reflejaba un olvido de esos déficit interpretativos», *La Vanguardia*, 24/10/1996.

<sup>19</sup> «*La vida es sueño*: descafeinado Calderón en el Teatro de la Comedia» (*ABC*, 10/12/96).

<sup>20</sup> José Sanchis Sinisterra, «Adaptar/adoptar», *Textos de Teatro Clásico* 18, Madrid, INAEM-CNTC, 1996, pp. 7-8.

<sup>21</sup> Ariel García Valdés, «La imagen misma del drama humano», *Boletín de la CNTC*, 35, (1997).

Además, mantuvimos con Sanchis Sinisterra dos entrevistas, el 27.3.2015 y el 6.10.2015<sup>22</sup>.

La segunda vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico puso en escena *La vida es sueño* fue en 2000, en coproducción con el Teatre Romea<sup>23</sup>, el Edinburgh International Festival y el Barbican Centre. El director de la CNTC en el momento del estreno del montaje en Almagro y Madrid (6/10/2000) ya no era Andrés Amorós (que lo fue desde octubre de 1999 hasta abril de 2000, momento en que pasó a ser director general del INAEM), pero durante esos meses dejó programado este título dentro de las actividades conmemorativas del cuarto centenario del nacimiento de Calderón, junto a otros dos textos más del dramaturgo, también muy significativos: *La dama duende*, coproducido con Pentación y dirigido por José Luis Alonso de Santos, igualmente autor de la versión; y *El alcalde de Zalamea*, coproducido con el TNC y dirigido por Sergi Belbel, única excepción en la historia de la CNTC a su costumbre de versionar el clásico que pone en escena<sup>24</sup>. Los tres directores, además de ser representativos de tres líneas distintas de concepción de la dirección de escena en España,

eran directores asociados de la CNTC, una figura que creó Amorós<sup>25</sup>.

En el caso de *La vida es sueño* la dirección de escena fue de Calixto Bieito, muy versado en Shakespeare, que hizo también la versión. La intención de Amorós, que venía a «salvar una situación difícil»<sup>26</sup>, era renovar y consolidar la Compañía conforme a una serie de puntos que constituían su proyecto artístico, y que quedaron recogidos en su presentación (*Aquél autobús*) en el *Cuaderno de Teatro Clásico* n° 16. Aunque solo estuvo en la CNTC siete meses, la dirección de la Compañía fue una de las tareas que él afirma realizó «con más cariño, en toda mi vida»<sup>27</sup>, y desde su puesto de Director General del INAEM (donde permaneció hasta 2004) siguió pendiente de los avatares del Clásico. Eligió para sucederle a José Luis Alonso de Santos (mayo 2000-agosto 2004), consciente de que era un director de escena no especializado en teatro clásico, pero también de los valores que podía aportar a la dirección de la Compañía.

En cuanto a la puesta en escena de *La vida es sueño*, con versión y dirección de Calixto Bieito, Amorós, buen conocedor de la escena,

---

<sup>22</sup> Mar Zubieta, «Primera entrevista a José Sanchis Sinisterra» y «Segunda entrevista a José Sanchis Sinisterra», 2015.

<sup>23</sup> La coproducción se firmó entre el INAEM-Ministerio de Educación y Cultura y la empresa Serveis Esce-nics Romea, S. L. el 1 de junio de 2000. Solemos hablar de coproducción en sentido amplio incluyendo al Edinburgh International Festival y el Barbican Centre, puesto que el mismo montaje y la misma versión (aunque traducida al inglés por John Clifford y con actores anglófonos) se había estrenado en el Festival Internacional de Edimburgo de 1998, coproducido entre el Festival y el Barbican Centre, de Londres.

<sup>24</sup> Se utilizó la edición crítica de José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976.

<sup>25</sup> Amorós lo detallaba así en el punto cuarto de su proyecto artístico. En el punto séptimo proponía la coproducción, tanto con empresas públicas (algo que ya se venía haciendo) como con empresas privadas. Andrés Amorós, «Aquél autobús», Mar Zubieta (ed.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16, (2002), pp. 17-20.

<sup>26</sup> Andrés Amorós, «Aquél autobús»..., p. 17.

<sup>27</sup> Andrés Amorós, «Aquél autobús»..., p. 20.

sabía que era una apuesta arriesgada, pero estaba convencido de que formaba parte de ese nuevo espíritu que se intentaba insuflar a la Compañía. El montaje de *Bieito*, por lo inusual de su director para un clásico del Siglo de Oro junto a lo grande del título, prometía ser un cóctel impactante. De hecho, Amorós pensaba que podía ser uno de los motores del dinamismo y la renovación vital que tanto parecía necesitar la CNTC. Un director con fama —y hechos— rompedores podía ser una forma de generar una polémica interesante y apasionada que pusiera en primer plano de la prensa y del interés del público a la Compañía de Teatro Clásico, reviviendo la atención de los espectadores. Y así sucedió, verdaderamente.

La puesta en escena de *Bieito* se presentó el 6 de octubre de 2000 en el Teatro de la Comedia, de Madrid, aunque previamente había sido estrenada en el Teatro Romea de Barcelona (27 de marzo de 2000), había girado por el circuito catalán y había pasado durante el mes de julio de ese año por la XXIII edición del Festival de Almagro (Hospital de San Juan, del 19 al 23 de julio), sin contar el estreno de la producción en el Festival de Edimburgo en agosto de 1998. Tuvo, al contrario de lo que había sucedido con el montaje de 1996, una gira muy grande, con más de treinta plazas. La recepción, tanto por parte del público como de la crítica, resultó entusiasta: críticos usualmente poco decididos o simplemente correctos se deshacían

en elogios. El mismo Haro Tecglen<sup>28</sup> alabó sin ambages tanto la dirección de escena como la versión y la dicción e interpretación de los actores, destacando a Joaquín Notario y a Nuria Gallardo, Segismundo y Rosaura respectivamente. Joan-Anton Benach<sup>29</sup>, que había visto hacía unas temporadas en el teatro Victòria *La vida es sueño* de García Valdés, compara los dos espectáculos, encontrando que la concepción escénica de *Bieito* subvierte los parámetros convencionales. Tajante en sus opiniones, Benach finaliza su crónica describiendo un hecho: «Cerró el estreno una larga, encendida y muy merecida ovación, con mucho público en pie». Otro crítico del mismo estreno, Gonzalo Pérez de Olaguer<sup>30</sup>, insiste: «El público, puesto en pie, ovación con fuerza una y otra vez al final de la función». Otros comentaristas más, como Juan Ignacio García Garzón, son igualmente elogiosos; todos resaltan, en general, el protagonismo de *Bieito*, director de escena multidisciplinar formado en distintas áreas artísticas, que suele responsabilizarse de varios aspectos en sus proyectos escénicos, consiguiendo con ello darles una gran homogeneidad en cuanto a recursos expresivos y plásticos. Los profesionales que forman parte de su equipo colaboran con él especialmente identificados con sus propósitos, que giran en torno a fijar montajes muy significativos de sus propias ideas. García Garzón<sup>31</sup> afirma que «Calixto Bieito, director, adaptador y coescenógrafo, recoge estas percepciones en un montaje furioso, cargado de violencia sexual, familiar,

<sup>28</sup> «El texto, reducido y compacto, con toda su dureza y su pensamiento; los actores que lo comprenden y no olvidan que está escrito en verso ni un solo momento y trabajan por la comunicación; y de ellos, directo al público. Esta es una de las mejores versiones, tal vez la mejor, de los miles que ha visto en vida de esta obra, de este noble folletín hijo del desengaño barroco», Eduardo Haro Tecglen, «Fuerza y emoción», *El País*, 10/10/2000.

<sup>29</sup> Joan-Anton Benach, «Bieito y el príncipe enfurecido. *La vida es sueño*», *La Vanguardia*, 27/3/2000.

<sup>30</sup> Gonzalo Pérez de Olaguer, «Un espectáculo rompedor», *El Periódico de Cataluña*, 29/3/2000.

<sup>31</sup> Juan Ignacio García Garzón, «La vida ante el espejo», *ABC*, 7/10/2000.

política..., y de turbadora belleza. [...] Si en otras versiones de esta obra ha primado la reflexión, aquí es la acción la que parece conducir la palabra».

De este montaje se ha conservado distinta documentación: primero, el DVD grabado por el Centro de Documentación Teatral el 31 de octubre de 2000 en el Teatro de la Comedia y el programa de mano con varias presentaciones, complementarias entre sí<sup>32</sup>. También pudimos consultar el Texto de Teatro Clásico n.º 26 con la versión y fotos del montaje, acompañadas de una presentación del proyecto a cargo de Andrés Amorós<sup>33</sup>, otra de Calixto Bieito<sup>34</sup> referida al montaje y otra de John Clifford<sup>35</sup>, el traductor al inglés para el espectáculo que se estrenó en Edimburgo. La opinión del director de escena quedó recogida en una primera entrevista que le hice por correo en 2001<sup>36</sup> e incorporé al *Cuaderno de Teatro Clásico* 16, que contenía la actividad de la CNTC durante al año 2000, fundamentalmente los distintos montajes de Calderón. Con respecto a diferentes redacciones de la versión de Bieito, he manejado la editada en el Texto de Teatro Clásico<sup>37</sup> y el texto que dicen los actores en la

función. Llevé a cabo una segunda entrevista con Bieito por Skype el 14/4/2016.

Tuvieron que pasar algunos años para que la Compañía Nacional de Teatro Clásico volviera a montar *La vida es sueño*. Eduardo Vasco (septiembre 2004-agosto 2011) no la programó, aunque sí otros títulos muy representativos del canon, de los que él mismo hizo en bastantes casos la dirección de escena y las versiones.

Por su parte, Helena Pimenta optó porque *La vida es sueño* fuera su primer proyecto al incorporarse a la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en septiembre de 2011, y le pidió a Juan Mayorga que le acompañara como autor de la versión. En torno a esta última propuesta hemos dispuesto de un abundante material por amabilidad de Pimenta, documentación que, en síntesis, ha consistido en cinco redacciones de la versión de Mayorga, el Libro de dirección de Helena Pimenta, el DVD del Centro de Documentación Teatral<sup>38</sup>, el Cuaderno Pedagógico 42 y el Texto de Teatro Clásico 64, todo ello dedicado a este montaje. Finalmente, ya en septiembre de 2019, Pimenta se despedía de sus ocho años

<sup>32</sup> «Una lectura actual de *La vida es sueño*», de Andrés Amorós; «Mis primeras palabras...», de José Luis Alonso de Santos; «Un texto contundente», de John Clifford; antecedentes de la producción, «El montaje», de Calixto Bieito, 2000.

<sup>33</sup> Andrés Amorós, «Una lectura actual de *La vida es sueño*», Textos de Teatro Clásico 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, p. 7.

<sup>34</sup> «El montaje», Calixto Bieito, Textos de Teatro Clásico 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, p. 11.

<sup>35</sup> John Clifford, «Un texto contundente», Textos de Teatro Clásico 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, pp. 16-18.

<sup>36</sup> Mar Zubieta, «Conversaciones con el director...», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, (2001).

<sup>37</sup> Calixto Bieito, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, versión, Textos de Teatro Clásico, 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, pp. 57-94.

<sup>38</sup> Grabado el 12 de diciembre de 2012 en el Teatro Pavón, de Madrid, sede provisional de la CNTC en ese momento.

al frente de la CNTC volviendo a montar *La vida es sueño*, esta vez con la quinta promoción de La Joven. La versión fue igualmente de Juan Mayorga y el montaje fue estrenado después de presentar la investigación que da origen a este libro, por lo que nos referimos a él solo tangencialmente.

#### NUESTRO ESTUDIO

El método de análisis se adaptó en cada caso a los testimonios documentales de los que pude disponer y a las circunstancias de cada versión. Dibujé el sistema a partir del trabajo de Pimenta y Mayorga, por ser el que presentaba más testimonios escritos y, sabiendo que ellos se habían servido en primer lugar para su trabajo de la edición crítica de Ciriaco Morón, partí del original de Calderón fijado según esa edición<sup>39</sup> (abreviadamente CM<sup>40</sup>) para las tres versiones, procurando con ello una uniformidad de base necesaria para que luego fuera posible compararlas entre sí. Relacioné luego el texto de Calderón con las diferentes redacciones por las que había ido pasando la versión de Mayorga: pude disponer de cinco, no todas igualmente significativas, además del Libro de Dirección. Revisé la forma en que se editó la versión en la colección Textos de Teatro Clásico (TTC 64), llegando a la palabra que se escucha en boca de los actores durante las representaciones, a través de la grabación

del CDT del 12 de diciembre de 2012 en el Teatro Pavón de Madrid (FN). Esperaba que el material escrito ratificara lo que había ido viendo y me habían contado ellos mismos sobre el proceso de trabajo y ensayos del montaje, y que el análisis y la comparación de las distintas redacciones de la versión documentara también la labor conjunta entre el autor de la versión y la directora de escena, no solo en cuanto a resultados, sino en lo que se refiere al proceso en sí: sus comienzos, la forma de trabajar juntos, los distintos pasos que ambos siguieron y la dirección última que dieron a su trabajo, punto de partida de un montaje de determinadas características. Un sistema que luego seguí sin problemas con los otros dos montajes, ateniéndome a las particularidades y testimonios escritos o grabados de cada uno.

La documentación manejada como referencia es la siguiente:

– El texto de Calderón de la «segunda versión» de *La vida es sueño* a través de la edición crítica de Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y José María Ruano de la Haza.

Y también las ediciones críticas de Fausta Antonucci, Evangelina Rodríguez Cuadros, J. M. Ruano de la Haza, Enrique Rull y Martín de Riquer.

<sup>39</sup> *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1977. 33.<sup>a</sup> edición, 2011. Escogida como referencia principal del cotejo porque ha sido la base del trabajo de Juan Mayorga, junto a la edición crítica de Enrique Rull, según él mismo nos ha contado. (Mar Zubieta, «Entrevista a Juan Mayorga, autor de la versión de *La vida es sueño*», 2012).

<sup>40</sup> Sistema de abreviación que he seguido también con las cinco versiones de las que se ha dispuesto, llamándolas V1, V2, V3, V4 y V5, TTC al Texto de Teatro Clásico, LD al Libro de Dirección y FN a la palabra de los actores en la función. He procedido de forma semejante en cada montaje.

– El texto de Calderón de la «primera versión» de *La vida es sueño* a través de la edición crítica de José María Ruano de la Haza, necesario primero en el caso de Bieito y luego en el de Sanchis. No obstante, la identificación de cada verso es solo y exclusivamente el número que tiene en CM para la versión madrileña del texto o el que tiene en la edición de Ruano en Liverpool para la versión zaragozana. La referencia de esta documentación está en la bibliografía.

Encontré en los textos los siguientes tipos de intervenciones:

*Supresiones.* Consisten en la eliminación de versos, uno a uno o varios de una vez.

*Reposiciones.* Suponen una restitución de versos que previamente se habían eliminado, volviendo el versionador atrás en su idea inicial en todo o en parte. Pueden ser reelaboraciones del versionador o decisiones de dirección, mostrando el avance del montaje en los ensayos.

*Adiciones.* Son la aparición en la versión de versos nuevos que escribe el versionador, y podrían constituir una aportación poética fundamental. Aunque hubiera podido darse el caso de interpolación de versos procedentes de otros textos de Calderón o de otro autor, no hemos observado este tipo de intervención en ninguna de las tres versiones.

*Adiciones en prosa.* Son todos los incrementos de texto que no se integran en la métrica de la versión. Pueden consistir en una exclamación o varias, alguna palabra o líneas enteras de texto.

*Cambios.* Cambio tiene frecuentemente el sentido de actualización, es decir, la acomodación de la palabra o del verso a una forma o expresión más actual sin modificación importante del significado, y es una de las intervenciones más habituales en los tres versionadores. He llamado *cambios+* a los que sí representan una variación profunda con respecto al original, significativa o formalmente, e incluyo en ellos por su especial importancia a los cambios dramaturgicos<sup>41</sup>, que consisten en la decisión del versionador de alterar la organización del texto calderoniano atribuyendo los versos de un personaje a otro (de forma que al primero se le suprimen y al segundo se le incrementan) y también los cambios de lugar en los versos de un personaje, anticipándolos o posponiéndolos.

El tratamiento de las *acotaciones* o el de los *aportes* (muy diferente en cada versión) se comenta para cada versionador, pero no ha sido contabilizado como intervención puesto que pertenece más a la poética general de cada uno de ellos que a la solución de cada caso concreto.

Añadí, en el caso de Bieito y Sanchis, las *supresiones-contaminaciones* y las *adiciones-contaminaciones*. Son versos que provienen del

<sup>41</sup> A dramaturgia le damos el sentido que menciona Pavis definiéndola como «La técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra...». En esta acepción la empleamos cuando hablamos de cambios dramaturgicos, refiriéndonos a las variaciones que ha experimentado la versión en su construcción con respecto al original de Calderón, y desde este punto de vista todas las intervenciones pueden serlo. Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 148.

texto zaragozano de *La vida es sueño*, mostrando su mezcla con el madrileño de una u otra manera.

Las *supresiones-contaminaciones* consisten en dos intervenciones unidas: en primer lugar se prescinde de versos de la edición de Madrid (una supresión) y en segundo lugar se añaden versos de la edición de Zaragoza (una adición), aunque no necesariamente en el mismo número. Los segundos sustituyen a los primeros y contaminan el texto de la versión.

Las *adiciones-contaminaciones* son, como cualquier adición, un incremento en los versos de algún personaje en la versión, pero provenientes exclusivamente de la edición zaragozana, no de mano de Bieito o de Sanchis.

En general, en las observaciones siempre me referiré al estadio final de la versión (FN o la palabra de los actores), precisamente por ser el último, ser lo que escucha el espectador y también por ser el estado del texto que puede tener una comparación más homogénea entre versiones.



*LA VIDA ES SUEÑO*  
DIRIGIDA POR HELENA PIMENTA (2012)



Segismundo y Basilio, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Helena Pimenta, 2012, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Segismundo y Clarín, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Helena Pimenta, 2012, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Segismundo y Rosaura, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Helena Pimenta, 2012, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.

## LA DIRECTORA DE ESCENA, HELENA PIMENTA

Helena Pimenta es licenciada en Filología Moderna (francés e inglés) por la Universidad de Salamanca. Cuenta que su acercamiento al teatro se inició en la infancia con las lecturas de textos clásicos que su padre hacía en casa, que más tarde se unieron a sus estudios filológicos; ambos le aproximaron a los clásicos. Su primer contacto con el mundo del teatro se produjo en 1975 en el Teatro Universitario de Salamanca, en el que Pimenta participó aunque sin plantearse una profesionalización. Trabajó más tarde como profesora de francés e inglés en el Instituto de Rentería, formando en 1978 un taller de teatro para mejorar la enseñanza de la lengua extranjera, que se convirtió en la compañía Atelier en 1979. Empezó a compaginar la enseñanza con el teatro semiprofesional y dirigió, entre otros montajes, *El avaro* de Molière (1980), *La cantante calva* y *La lección*, de Ionesco (1981), y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1982). Durante esos años escribió y dirigió *Cándido* (1983), *Dantería* (1984), *Procesados* (1986) y *Xespir* (1987). Sus espectáculos se presentaban junto a obras de profesionales y ella dedicaba al teatro mucho tiempo, aunque aún no era su medio de vida. En el instituto, afirma la directora, aprendió mucho de teatro, sobre todo a escuchar a la gente, al público, «a tenerlo en cuenta, a comunicarnos con él y desear que se comunicara con nosotros». Helena ha sido fundadora y directora de la Escuela de Teatro de Rentería (1987-1993) y ha dirigido la programación de la sala Niessen de Rentería (1987-1999).

Su encuentro con el teatro fue haciéndose cada vez más intenso, y se le presentó el dilema de tener que elegir entre su plaza de

docente (actividad que le gustaba muchísimo) y el teatro. Finalmente optó por el teatro, y en 1987 crea la compañía UR Teatro-Antzerkia, «arriesgándolo todo a la carta de la dirección escénica», afirma Pimenta a Sala. Desde entonces se dedica profesionalmente a la dirección de escena, producción teatral y gestión de giras nacionales e internacionales, viviendo en Madrid desde hace ya bastante tiempo. En 2009 fue nombrada presidenta de la Asociación de Directores de Escena, ha sido miembro del Consejo de Teatro del Ministerio de Cultura y vocal del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música. En septiembre de 2011 fue nombrada por concurso directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Pimenta dirige con UR una trilogía sobre las obras de William Shakespeare: *Sueño de una noche de verano* (1992), montaje por el que obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1993, *Romeo y Julieta* (1995) y *Trabajos de amor perdidos* (1998), continuando su labor como directora de escena con los montajes *Sigue la tormenta* de Enzo Cormann (2001), *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán (2002), *Encuentro en Salamanca*, de Juan Mayorga (2002) para el acto inaugural de la capitalidad europea y *Sonámbulo*, de Juan Mayorga, a partir del poema *Sobre los ángeles* de Alberti (2003). En 2004 vuelve a Shakespeare y dirige *La tempestad*, y en el 2005 *Coriolano*, por encargo de *Salamanca 2005 «Plaza Mayor de Europa»*, con motivo de la celebración del 250 aniversario de la plaza. En 2006 dirige *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga. En 2007, con motivo de la celebración del 20 aniversario de UR Teatro estrena *Dos caballeros de Verona* de Shakespeare, y en 2008 *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga.

Helena ha dirigido para varios centros de teatro público; entre otros, el Centro Dramático Gallego (1998), el Centro Andaluz de Teatro (1999), el Teatro Nacional de Cataluña (2000); el Teatro Nacional Doña María II en Lisboa (2006) y para el Festival de Teatro Clásico de Mérida (2011). Antes de incorporarse a la dirección de la CNTC, el último espectáculo que dirigió con UR Teatro fue *Macbeth*, en 2010. A lo largo de estos años y junto a su dedicación a la escena, ha continuado desarrollando una sólida actividad de carácter pedagógico impartiendo cursos, seminarios, clases y talleres de interpretación, dirección y dramaturgia en foros nacionales e internacionales.

Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha dirigido *La dama boba*, de Lope de Vega (2002), *La entretenida* de Miguel de Cervantes (2005) y *La noche de San Juan* de Lope de Vega (2008) y, ya en su etapa como directora de la CNTC, ha puesto en escena *La vida es sueño* de Calderón (2012), *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2013), *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla (2014), *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (2015), *El perro del hortelano* de Lope de Vega (2016) y *La dama duende* de Calderón de la Barca (2017). Ha abierto la actividad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico más allá de las fronteras españolas con el proyecto de *La voz de nuestros clásicos* que, desde 2014 a 2018 y con su dramaturgia y dirección, ha ofrecido fragmentos de *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano*, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Un espectáculo que ha llevado la voz y la palabra de nuestros autores a muchas ciudades de Europa y de otras geografías, representándose en centros del Instituto Cervantes para hispanistas, profesores y alumnos

universitarios e interesados en la belleza y estudio de nuestro patrimonio teatral. Ha participado en la formación y selección de los elencos de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, desempeñando la coordinación pedagógica y artística de una propuesta como *Préstame tus palabras* que, desde 2015 a 2018, se ha ocupado en transmitir en directo las voces de nuestros clásicos en las aulas de los I.E.S. Ha sido directora de la CNTC desde 2012 hasta 2019, y actualmente ha retomado la dirección escénica con su compañía, estrenando *Noche de Reyes* de Shakespeare, el 20 de enero de 2022 en las Naves del Español en Matadero.

Su labor ha obtenido diversos reconocimientos y premios, entre los que destacan el Nacional de Teatro de 1993 por *Sueño de una noche de verano*, una puesta que escena que había recibido ya un reconocimiento general; y el Premio de la Asociación de Directores de Escena por la mejor dirección en 1996 por *Romeo y Julieta* (1995) y en 1998 por *Trabajos de amor perdidos* (1998). Ur Teatro recibe en 1999 el Max de Teatro a la Mejor empresa productora de artes escénicas, y en 2001 *Sigue la tormenta* de Cormann obtiene el Premio al Mejor espectáculo de la Temporada del diario *El Mundo* y el Premio Max a la mejor iluminación. Pimenta recibe el premio Lazarillo de 2002 a toda su trayectoria teatral y el Premio Ercilla de Teatro al Mejor espectáculo del País Vasco de 2004 por *La tempestad*, 2004. *Macbeth* (2010) obtuvo el Premio ADE a la Mejor escenografía, y *La vida es sueño* ha recibido, entre otros, el premio al Mejor Espectáculo 2012, el Fotogramas de Teatro y el Premio al Mejor Espectáculo del Año de los diarios *La Vanguardia* y *El País*. En 2016 le concedieron la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, y en 2018 Francia le impone la insignia de Caballero de la Orden Nacional de las Artes y las Letras.

Vamos a destacar ahora lo que más nos interesa, que son los rasgos fundamentales de su labor como directora de escena, los que definen su forma de trabajar y quizá una voluntad general semejante a la poética del autor literario. La hemos sintetizado tomando en consideración sus propias palabras, fijándonos sobre todo en sus últimos trabajos con los clásicos del Siglo de Oro.

En primer lugar, es importante saber cómo cada director de escena se ha aproximado a la dirección; el bagaje inicial de alguien que provenga del mundo de las bellas artes y la escenografía, o del mundo de la interpretación o, como es el caso de Pimenta, del mundo de la filología y la enseñanza, va a conformar estilos diferentes de dirigir. Ella ha llegado a la dirección desde los textos, y precisamente por ello puede tener una perspectiva más enriquecida al detenerse en el Siglo de Oro español, un teatro cuyo pilar es la palabra: ella siempre considera al texto base de su trabajo, al que se entrega desde la vocación y la pasión, pero también desde el conocimiento del mundo de la escena y una amplia experiencia. Acerca de su formación como directora, Pimenta me comentó en el CP 45 (*La verdad sospechosa*, CNTC) que, en un principio, ella ha sido autodidacta, formándose después con los maestros que consideraba que más le podían aportar, y que agradece al mundo de la filología el punto de vista con el que siempre acomete cada montaje teatral, que no es otro que el analizar el texto y profundizar en él, casi como una obsesión.

El punto de vista con el que enfoca la dirección de escena incluye la conciencia del valor, el sentido y las posibilidades de los textos que tiene entre manos. Hablando de *La vida es sueño* (CP 42, CNTC), y con respecto al equilibrio

entre respeto al texto y libertad artística, afirma que es responsabilidad del director, al llevar a escena unas palabras con esa potencialidad, adoptar un enfoque generoso que pueda dar noticia de la diversidad y profundidad del texto pero a la vez sea una elección, coherente en la dramaturgia y significado con el pensamiento del autor original y que llegue en profundidad al espectador. El espectador que es, en definitiva, el receptor de toda esa riqueza y hondura de la palabra que transmite un oficio tan viejo como el teatro, depositario del pensamiento de épocas diferentes. Ser los transmisores de esa humanidad y acompañar en ello a los jóvenes implica un compromiso especial.

En Pimenta esta actitud es una constante; lo manifiesta desde la primera vez que se hace cargo de un montaje del Siglo de Oro, la puesta en escena de *La dama boba*, de Lope de Vega, para la CNTC. Era 2002, y en su entrevista nos ponía de relieve la importancia de «apropiarse respetuosamente del texto» (CP 8, CNTC) algo que para ella implica un concienzudo trabajo previo para profundizar en él, en el autor y la época, y luego formular desde ahí una propuesta que construya un puente hacia el público que completará el espectáculo. Respeto y atrevimiento, insiste; estudio profundo del original y valentía para llevar a cabo el acto de comunicación contemporáneo que es cada espectáculo: divertir y provocar reflexión en el espectador, todo ello forma parte necesariamente para Pimenta de la puesta en escena de un clásico.

Otra de las coordenadas de trabajo que Helena Pimenta destaca siempre (CP 45, CNTC) es la importancia del trabajo en equipo, cuyo resultado final sería la suma del que desarrolla cada uno: cada persona que forma parte

del proceso teatral sabe que su trabajo es vital para los otros que están con ella en el montaje. A veces no se sabe bien cómo se concibió una escena, cuándo saltó la chispa que hizo intuir que la clave del espectáculo estaba ahí, quién fue el primero en hablar de ello. También es importante para ella la búsqueda de nuevos lenguajes, otro de sus objetivos, no exento de dudas y vacilaciones. La directora considera, además, que esta es precisamente una de las obligaciones de un teatro público, insistiendo en que no ha de conseguirse nunca de forma gratuita; muchas veces, me dijo, lo que más riesgo implica no es lo más vistoso, sino lo más profundo, y ahí es donde se encuentra la propuesta que mejor responde a la naturaleza de cada obra.

Mostrar la palabra del siglo XVII de tal forma que revele las emociones de hoy, y buscar así la herencia que el clásico constituye para nosotros; ponerla de manifiesto, luchar por ese patrimonio que nos pertenece, trabajar en profundidad, es un proceso de búsqueda del que todos somos responsables, y que es la herencia que dejamos a las generaciones más jóvenes. Ella lo llama «dejar futuro». Y ese trabajo profundo con cada texto nos descubrirá «cómo toma sentido ahora, en qué sentido nos concierne hoy». Pimenta concibe el teatro clásico como escucha y como discurso común, no solo entre gentes de una misma época, sino entre las que vivían hace cinco siglos y hoy día, casi un milagro, que tiende ese puente necesario entre el Siglo de Oro y el siglo XXI. Cree que el teatro clásico nos completa porque, aun siendo de otro momento de la historia, está en nuestro interior y es nuestro; por eso no podemos «disfrazarlo ni banalizarlo ni frivolarlo, sino mostrar su esencia, que es el claroscuro

que le pertenece a esa época y que nos pertenece también a nosotros».

Helena Pimenta (CP 42, CNTC) se ha acercado a varios de los textos más importantes del teatro clásico universal y en todos ellos ha encontrado que la clave para contar la historia es hacerlo desde el ser humano y la emoción. No superponerse al texto, ni reescribirlo, sino indagar en él con toda humildad; cuidar la forma e integrar en la puesta en escena las reflexiones filosóficas o teológicas que el autor haya podido hacer pero siempre a través de los personajes, dotándolos de toda la humanidad posible, como patrimonio fundamental. El trabajo previo es delicado y complejo; parte de un bucear profundo en la impresión, la sensación y el sentimiento que el texto produce al leerlo. Ella piensa sobre *La vida es sueño* que «el mundo que vemos en el texto necesita espejos poéticos pero nada abstractos, sino tremendamente concretos». «Quería una obra basada en lo humano, y eso ha sido perfectamente entendido por todos: la retórica está al servicio de la emoción, del sentimiento. Esa es la clave».

Primera mujer directora de la CNTC, pone así lo humano y el mundo de las emociones en primer plano de su trabajo, valorando el ser mujer como parte de la riqueza de su proyecto (un proyecto colectivo, al mismo tiempo), y aceptando como parte de su crecimiento y mejora tanto los días en que se hacen grandes hallazgos como los días en que parece que no sucede nada, procurando en ellos sortear la desconfianza y el temor a las propias equivocaciones: «El hecho de ser mujer juega a favor del plan previsto, porque hace que las emociones me impacten rápidamente y lo que hago es ir recogiénolas, por eso te decía que

administro emociones, intuiciones: las voy escribiendo, ordenando constantemente y el proyecto va creciendo» (CP 45).

Otra de las líneas conductoras de su poética, muy representativa de su manera de trabajar la puesta en escena, es encontrar y tener en mente una imagen plástica que envuelva el espectáculo, frecuentemente un cuadro, y construir un *story board* en la fase inicial del montaje. En torno a esa imagen suele agruparse escenografía, figurinismo e iluminación. Esto le permite a Pimenta mover con sentido los volúmenes que son los personajes a través de esa perspectiva que ella siente como apropiada y deseable, encontrando atmósferas, colores, ropajes, relaciones espaciales (proximidades o distancias entre unos personajes y otros) que le satisfacen. Además parte siempre de una relación, para ella necesaria, entre el fondo del texto y su óptica como directora con la forma plástica que elige para cada montaje, y lo justifica. Lo vemos así en *La vida es sueño*, *La verdad sospechosa*, *La dama boba*, *La entretenida*...

En cuanto a cómo entiende la interpretación, y a la forma de relacionarse con los actores en los ensayos en cuanto al trabajo dramático, Pimenta manifiesta su intención de acercar siempre el proceso de dirección de escena al proceso humano de los actores; evita los tecnicismos, tendiendo a un lenguaje cotidiano en el que da sus indicaciones de dirección. Explica previamente con todo detalle cuál es su punto de vista sobre cada personaje, y fomenta debates en grupo con los actores, como una ayuda para, en un proceso de negociación, construir el personaje entre directora y actor. Así cada actor o actriz podrá, en soledad, seguir construyendo el personaje en «sintonía» con la directora desde el recuerdo, o bien saldrán a la luz diferentes

puntos de vista que habrá que matizar y acordar. Aquí se percibiría un estilo de dirección que podríamos llamar «didáctico». No olvidemos que Helena Pimenta ha dedicado gran parte de sus conocimientos y de su trabajo a la enseñanza, por lo que no debería extrañarnos que aplique esta experiencia a su desempeño dramático, especialmente con los actores. Lo fundamental de esta actitud es dotarlos de instrumentos para que construyan por su cuenta, no simplemente pedir unos resultados. Es una labor parecida a la que se produce entre el alumno y el maestro, por eso no se da en ella una relación simétrica, de paridad, pero sí de respeto y admiración entre el que comparte su experiencia y el que está dispuesto a recibirla.

El didactismo surge, pues, como una forma de proceso de negociación, para llegar a un acuerdo que asegure a Pimenta que el actor, dentro de su propio proceso de trabajo, va a desarrollar el personaje en contacto con el acuerdo al que ha llegado con la directora. Ella no es intransigente a la hora de cuestionar la labor del actor; según las fases de construcción del personaje, primero habla a la persona, luego podríamos decir que ya al personaje. Escucha, comparte ideas y cuestiona en el sentido de hacer preguntas, no de poner en riesgo la construcción del actor. Así, el fenómeno de acomodación puede ser cercano, haciendo que la persona busque en su interior rasgos comunes al personaje que se le puedan aplicar. El acercamiento al personaje se produce a través de los contenidos, un método que podríamos llamar la «lingüística del personaje», y obviamente parte de un espíritu crítico contrastado con otras tradiciones.

Todo esto se corresponde con una participación muy activa por parte de los actores. Ellos

opinan, hablan, y la interacción se convierte en un debate largo, que finaliza cuando acaba el tiempo disponible. Al día siguiente, el debate no se abre por el mismo sitio. Pimenta escucha y deja que el actor fluya; luego se hace una parada, y tanto el actor como ella se dan «notas», del estilo de «Esto está muy bien, ¿pero no te parece que...?». El actor se justifica, explica las decisiones que él ve en esa escena (junto o en función de las determinaciones posteriores que tomará el personaje), para que este sea creíble, real. Teniendo esto en cuenta lo que menos importa es el resultado estético (aun siendo fundamental), porque al estar el proceso bien construido valdrá por sí mismo, aunque haya personas a quienes les resuene en su interior y a otras que no.

La directora expresa su punto de vista sobre distintos asuntos relativos a la manera que tiene de entender la interpretación y buscar la colaboración de los actores de verso clásico (concretamente el elenco de *La vida es sueño*) en el CP 42. Su elección es que los actores trabajen sus personajes con mucha fuerza y dándoles mucha biografía, no solo a los principales sino a todos, con lo que el montaje ganará en credibilidad. Analizar el texto reconociendo la belleza que encierra, pero pidiéndoles al mismo tiempo que lo digan con toda la carga humana de la que sean capaces, algo complejo y que requiere gran capacidad técnica, puesto que es necesario dar vida a unas palabras tremendamente sintéticas. Ir dentro de sí mismos, buscar en lo profundo y sacarlo rápidamente al exterior: «Y todo esto a gran velocidad, no es Chejov [...] En tan poco tiempo, ¿qué hace un actor? Ese trabajo de profundidad y de exterior es un ejercicio de humildad constante. Y les he pedido que se escuchen».

Pimenta también habla de los actores en *La verdad sospechosa* (CP 45, CNTC): «Ellos dicen que soy muy exigente y yo les digo que ellos más; me gusta trabajar con gente vocacional, gente responsable que se crece actuación tras actuación y eso lo he visto en gira. Han crecido porque se lo han exigido a sí mismos y eso me convence».

EL AUTOR DE LA VERSIÓN, JUAN MAYORGA

Juan Mayorga se licenció en 1988 en Filosofía (UNED) y en Matemáticas (UAM). Amplió estudios en Münster, Berlín y París. En 1997 se doctoró en Filosofía. Ha enseñado Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares y Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; su trabajo filosófico más importante es *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (2003), indagando en un autor del que ya se había ocupado en su tesis doctoral, *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate. Ha sido director del seminario *Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo* en el Instituto de Filosofía del CSIC. Es académico de número de la Real Academia Española desde 2018. Dirige el Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid, y en febrero de 2022 ha sido nombrado nuevo director artístico de la Fundación Teatro de la Abadía.

La temática que frecuente en sus obras es de carácter histórico, político y social; frecuentemente las combina, dándoles originales puntos de partida y notable riqueza dialógica y de pensamiento. Claire Spooner<sup>42</sup> dice de

<sup>42</sup> Claire Spooner, «Una palabra más», prólogo a *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña rota, 2014.

él que «Muy lejos del “teatro de tesis”, Juan Mayorga escenifica el movimiento permanente del pensamiento». El dramaturgo es autor de, entre otros, los siguientes textos teatrales: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*, *Primera noticia de la catástrofe*, *El chico de la última fila*, *Fedra*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *La lengua en pedazos*, *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)*, *El cartógrafo*, *Los yugoeslavos*, *El arte de la entrevista*, *Reikiavik* y *Famélica*. Estas obras han visto la luz en un volumen editado por La Uña rota<sup>43</sup>. Es también autor de textos teatrales breves como *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *La piel*, *Amarillo*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *La biblioteca del diablo*, *El buen vecino*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun para la felicidad*, *Departamento de Justicia*, *JK* y *La mujer de los ojos tristes*<sup>44</sup>. También ha escrito ensayos y artículos teóricos muy variados, publicando en revistas de Filosofía (*Éndoxa*), culturales y políticas (*Nueva Revista*, *Raíces*) y sobre todo teatrales (*Primer Acto*, *República de las Letras*, *ADE Teatro*).

Cuando estaba preparando esta biografía me extrañó la dificultad para fijar el año de escritura de cada pieza a partir de la información proporcionada por las distintas fuentes consultadas. Escribí al dramaturgo para pedirle ayuda

y Mayorga, amablemente, me proporcionó un currículo muy completo, explicándome que las fechas de publicación y de puesta en escena que se indican en él no corresponden al orden de escritura, difícil de establecer puesto que él revisa sus textos permanentemente. También me aclaró que el orden que suele adjudicar a los textos —sin especificar fechas— es el que quedaba reflejado en el documento que me mandaba y es por tanto el que he seguido aquí. Si figura alguna fecha, es la de la edición del texto precisamente por esa razón, y en el caso de las versiones, he procurado que figure la del estreno.

En efecto, una preferencia de Mayorga (y seguramente una de sus señas de identidad como dramaturgo) es reescribirse a sí mismo, volviendo sobre su obra con frecuencia para desesperación, como él dice, de sus traductores; debemos destacar aquí, por razón del tema de este libro, que una vertiente muy interesante de esta actitud es la de reescribir a otros autores, tanto clásicos como contemporáneos, a veces teatrales y otras provenientes de otros géneros literarios. Su obra en este aspecto es igualmente rica y variada, y abarca todos los matices. A veces ha tomado prestado el título y poco más del autor, como sucede en *La paz perpetua* (estrenada en 2008), con el mismo título que un tratado político de Emmanuel Kant o, yendo un poco más allá, ha trabajado sobre las líneas básicas del primer autor, como en *Las películas del invierno* (que, editada en 2007, es una pieza de teatro breve que tiene como telón de fondo el episodio de la cueva de Montesinos de *Don Quijote*). En otras ocasiones

<sup>43</sup> Juan Mayorga. *Teatro 1989-2014*, Juan Mayorga, Segovia, La uña rota, 2014.

<sup>44</sup> *Teatro para minutos*, Juan Mayorga, Ciudad Real, Naque, 2009.

su intención primera habría sido hacer una versión respetando la autoría original, pero luego, de un modo u otro, fue superponiendo capas de su propia creación al texto original, considerando finalmente más honesto darle a su obra un título distinto y referirse a ella como «inspirada en» o «a partir de». Así le sucedió con *Palabra de perro*, estrenada en 2009, versión libre de *El coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes, y con *Fedra*, sobre este personaje dentro del *Hipólito* de Eurípides (2007)<sup>45</sup>. Casos parecidos son textos como *Sonámbulo* (2003, a partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti), *Job* (2004, inspirado en la *Biblia* y en textos de Wiesel, Kolitz y Hillesum), *Primera noticia de la catástrofe* (2006, a partir de *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas) y *La lengua en pedazos* (2012, basado en el *Libro de la vida*, de Teresa de Jesús). Todos ellos son ejemplos de trabajo de reescritura sobre obras de otros creadores, pero a su vez son textos de los que Mayorga se siente autor original, reconociendo en todos los casos cuál ha sido su punto de partida.

El dramaturgo ha hecho también versiones de varios textos importantes del teatro del Siglo de Oro español, como *El monstruo de los jardines* de Calderón en 2000 para Ernesto Caballero y la RESAD; *La dama boba* de Lope de Vega en 2002 para Helena Pimenta y la CNTC; *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega en 2005 para Ramón Simó y el TNC; *La vida es*

*sueño* de Calderón de la Barca en 2012 para Helena Pimenta y la CNTC, y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en 2014 para Blanca Portillo y la CNTC, Avance Producciones y el Teatro Calderón de Valladolid. Igualmente ha escrito versiones de diferentes textos clásicos y contemporáneos (no todos teatrales), como *La visita de la vieja dama* (Friedrich Dürrenmatt, 2000), *Natán el sabio* (Gotthold Ephraim Lessing, 2003), *El Gran Inquisidor* (Feodor Dostoievski, 2005), *Divinas palabras* (Ramón María del Valle-Inclán, 2006), *Un enemigo del pueblo* (Henrik Ibsen, 2007), *Wstawac* (a partir de textos de Primo Levi, 2007), *Rey Lear* (William Shakespeare, 2008), *Ante la ley* (a partir de *En la catedral*, noveno capítulo de *El proceso* de Franz Kafka, 2008), *Platonov* (Anton Chéjov, 2009), *Woyzeck* (Georg Büchner, 2011) y *Hécuba* (Eurípides, 2013). Mayorga fundó en 2011 su propia compañía, La Loca de la Casa, dirigiendo con ella alguno de sus textos, como *La lengua en pedazos*. Junto a Blanca Portillo, acaba de poner en escena *Silencio*, y ha estrenado *El golem* en el teatro María Guerrero, dirigido por Alfredo Sanzol. Sus obras han sido estrenadas en Argentina, Costa Rica, Chile, Croacia, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Irlanda, Italia, México, Noruega, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Ucrania y Venezuela. Han sido traducidas a los idiomas árabe, catalán, checo, francés, gallego, griego, inglés, italiano, noruego, polaco, portugués, rumano y serbocroata. Entre otros premios,

<sup>45</sup> «En estos dos casos, trabajé con total libertad a partir del *Hipólito* y de la novela cervantina porque sabía que mi autoría no iba a tener límites, mientras que, en una versión, mi autoría está limitada por la del autor de la obra original. Sé que estoy hablando de algo borroso, pero en cualquier caso es más una noción moral que estética. Por ejemplo, mi versión de *El coloquio de los perros* es cervantina y, sin embargo, siento que no tengo por qué responder ante Cervantes. Mientras que, en mi versión de *La vida es sueño*, siento que me debo a Calderón, que las ideas que se me ocurren siempre deben tener un límite: el respeto a su autoría». Sergio Adillo, «Entrevista con Juan Mayorga», *Diálogos en las tablas*, María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell (eds.), Kassel, Reichemberger, 2014, p. 23.

ha obtenido el Nacional de Teatro (2007), el Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008, 2013), el Valle Inclán (2009), y el Nacional de Literatura Dramática (2013).

Al igual que con Helena Pimenta, vamos a establecer aquí unas breves pautas por las que podría discurrir teóricamente el trabajo de Mayorga como autor de versiones de textos teatrales, puesto que profundizar en su labor como dramaturgo excede con mucho la medida de estas páginas. Parece, sin embargo, que una y otra actividad dramaturgica (textos y versiones) comparten líneas semejantes. Como es natural, también la formación previa (o en paralelo) a su dedicación al teatro es significativa y condicionante en Mayorga. Los tres pilares en que se asienta son las matemáticas, que enseñó durante años en Madrid y Alcalá de Henares, la filosofía, en que se doctoró con una tesis sobre Walter Benjamin en 1998, y la indagación estética y ética. Todo ello engarzado siempre con el teatro, con el que empezó a relacionarse muy pronto. En 1993 fue fundador del colectivo teatral El Astillero, donde impartía clases Marco Antonio de la Parra, del que siempre se ha considerado deudor, al igual que del dramaturgo Sanchis Sinisterra y de los primeros directores que pusieron en escena sus obras, como Guillermo Heras, Helena Pimenta y Andrés Lima. Más tarde asistió a cursos en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres (1998).

Su formación como matemático le ha «instruido», dice Mayorga a Albert Lladó, para

ayudarle a hacer una intensa labor de síntesis a través de las palabras de sus personajes. Igual que la razón matemática busca lo que tienen de común elementos aparentemente diferentes, en su teatro el dramaturgo intenta dar cuenta de una situación con un solo gesto o una frase: un «lenguaje desengrasado», lo llama. Reconoce que no puede ni quiere prescindir de las matemáticas, que le acompañan siempre y que impregnan su labor como dramaturgo, pero no por eso hablaría de una «vertiente científica» del teatro, que por definición «es misterio y escapa a cualquier cálculo»<sup>46</sup>. Además, en su obra es más importante cada día el corazón (no la sentimentalidad, pero sí la emoción), y el autor es perfectamente consciente de que «las matemáticas nunca te van a decir nada sobre la amistad o sobre el amor y por lo tanto no te van a decir nada sobre algo importante»<sup>47</sup>.

En cuanto a la convivencia entre sus dos vocaciones, el teatro y la filosofía, considera que son indisolubles y que se potencian la una a la otra. El teatro se alimenta del asombro radical y el autocuestionamiento permanente que la filosofía propone, y ambas artes tienen el mismo horizonte: intentar aclarar al ser humano y abordar conceptos tan importantes como la verdad, el bien, la belleza y la justicia. El teatro, sin embargo, tiene una capacidad única de suspender al espectador ante la pregunta, de examinar el mundo en que vivimos e imaginar otros mundos posibles y dialogar sobre todo ello, en una combinación fascinante de crítica y utopía. Mayorga no ve distancia entre sus dos vocaciones, además. Desde luego el teatro ha de entretener y ser poesía, pero cuando «el

<sup>46</sup> Jesús Ruiz Mantilla, «Defiendo el teatro que nos lleva a descubrir la bestia que nos habita», entrevista con Juan Mayorga, *El País*, 18/03/2013.

<sup>47</sup> José Ramón Fernández, «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, (1999), pp. 54-59.

teatro piensa y da que pensar», como sucede con los textos de los grandes clásicos, entonces cumple plenamente su función. Si el ser humano está destinado a interrogarse sobre el mundo y sobre sí mismo, el teatro ofrece preguntas «para las que el filósofo aún no tiene palabras», permitiendo además varias voces, tanto para ponernos en las razones del otro, escuchándole, como para darle las nuestras; por eso el dramaturgo ve sus dos vocaciones tan cercanas. Esa permanente actitud de escucha<sup>48</sup>, indispensable para el diálogo y por tanto necesaria al teatro, la aprendió el autor precisamente en los talleres de dramaturgia que fueron el germen del Astillero y que agradece a su maestro Marco Antonio de la Parra. Allí, cada joven dramaturgo leía su texto en voz alta y recibía las primeras impresiones de sus compañeros, una costumbre que Mayorga sigue practicando.

¿Qué es el teatro para Mayorga? En primer lugar, complejidad; si la vida humana es compleja, ha de serlo el teatro, «en el que haya cultura y a la vez emociones elementales»<sup>49</sup>. El primer objetivo de un montaje de teatro «no ha de ser contar una historia, sino construir una experiencia poética para el espectador. Pero yo creo que el instrumento óptimo para eso es precisamente contar una buena historia»<sup>50</sup>. Sin abrirse a una fábula que le interese y le atrape, el espectador no estará dispuesto a dejarse invadir por lo que le cuenta el dramaturgo, que es la única manera de poder hacer del teatro un acontecimiento biográfico propio, porque pasa a formar parte de la experiencia del que

lo contempla. El dramaturgo, además, prefiere trabajar su relación con el espectador no desde una zona de comodidad sino desde una zona de conflicto, provocando una conversación con él que mueva y amplíe las respectivas sensibilidades. Por eso le dice a Lladó «Creo que hay que desobedecer al espectador, y no entregarle aquello que busca», es decir, no tratarle como un consumidor inseguro que solo quiere ver sus apetencias reforzadas, sino como un interlocutor adulto e inteligente, buscando siempre con él una conversación que enriquezca a las dos partes. El dramaturgo escribe pensando que sus textos están destinados a un espectador, y esto le lleva a que su escritura sea más abierta que si tuviera en mente a un lector, les dice a Vilar y Artesero. Lo hace así para que en el espacio de la representación el director y los actores encuentren en lo escrito no solo lo que es innegociable para el autor, sino también espacios de libertad donde acompañarle con su propia creatividad, de manera que la representación sea, en cierta forma, imprevisible para él. Mayorga le cuenta a Ruiz Mantilla que él opina que la representación es la ejecución en público por el actor de una partitura abierta de palabras y acciones, que el autor le ha entregado para que con ella construya una experiencia para él que, a su vez, les sirva a los espectadores para construir la propia.

Mayorga entiende que el teatro y el arte en general, si tienen una tarea moral, sería la de denunciar la violencia allí donde se dé, ya sea en las relaciones entre personas o en la relación de los seres humanos con el Estado. «Yo

<sup>48</sup> Albert Lladó, «Hay que desobedecer al espectador», *La Vanguardia*, 23/06/2014.

<sup>49</sup> Mónica Molanes, «Entrevista a Juan Mayorga», *Anagnórisis*, 6, diciembre 2012, pp. 193-206.

<sup>50</sup> Ruth Vilar y Salva Artesero (Nuevo Teatro Fronterizo), «Conversación con Juan Mayorga», (*Pausa*), 32, (junio 2009).

creo que el mal es la violencia. [...] La cultura puede acompañar a la barbarie si no está atravesada de una mirada compasiva», afirma a J. R. Fernández. Determinados momentos de nuestra historia (como Auschwitz) nos demuestran que cultura y barbarie pueden verse asociadas en cualquier momento, y solo una disposición de interrogación y crítica nos permite verlo; por eso nuestra relación con la cultura debe estar presidida no por la adoración, sino por la pregunta y el análisis. El arte quizá pueda colaborar a transformarnos, a abrir nuestra mente, a ampliar nuestra capacidad de diálogo. Mayorga, una persona con preocupaciones morales y por tanto un autor que las lleva a sus textos, añade que el teatro, si bien «no nos hace necesariamente mejores, sí nos puede ayudar a conocernos a nosotros mismos así como a conocer a los otros» y que «hay que hacer arte como si el arte tuviera esa capacidad transformadora»<sup>51</sup>.

El teatro es también vehículo de la memoria y la experiencia de la colectividad, que a través suyo la comparte con gentes de otras geografías y otros tiempos<sup>52</sup>. Recordamos porque el teatro y el arte son capaces de darnos memoria, y enriquecemos nuestra experiencia porque otros seres humanos ponen la suya a nuestra disposición también a través del teatro. Con él somos capaces de reconocernos en lo general y de admirar lo particular de una sociedad y un tiempo determinados, y es que lo universal y lo individual son regalos de una generación a otra: «Porque precisamente aquello que se repite y aquello que no se repite, uno y otro son lo humano», afirma Mayorga a Vilar y Artesero. Un punto de vista

especialmente importante para su tarea como versionador, hay que decirlo.

El punto de partida de Mayorga es siempre el teatro del pasado: diferentes teatros clásicos, como el griego, Shakespeare (más que el teatro isabelino) y nuestros textos del Siglo de Oro. La historia (el tiempo del que somos deudores y con el que construimos nuestro presente) es también uno de sus temas fundamentales, en el que piensa y desde el que enfoca textos y versiones: para Mayorga teatro contemporáneo no solo es el teatro de hoy, es el teatro del tiempo por venir y el del tiempo pasado. Cuando Ruiz Mantilla le pregunta cuál es su tradición en el sentido de con cuáles autores podría agrupar su trabajo, el dramaturgo habla de que se siente del lado de los que hacen del espectador el centro del hecho teatral, como sucede con los clásicos. Otras coordenadas de su teatro son su relación con el espectador entendido como crítico en el sentido que le da Benjamin y como soberano del hecho teatral, y la palabra como forma de crear un puente de entendimiento y de complicidad entre representación y público: la palabra que es capaz de «llevarnos a la cueva de Segismundo».

El dramaturgo afirma que fueron los griegos los que, inventando el teatro, formularon un pacto de ficción con el espectador, por el que unos atenienses se separaban unos metros de los demás, fingiendo que eran otros delante de sus conciudadanos, que fingían creerlo. «Eso nos permite examinar la vida que llevamos y, por qué no, imaginar otras formas de vivir», le dice Mayorga a Lladó. En realidad es en este

<sup>51</sup> Anna Maria Iglesia, «Necesitamos un personaje para vivir», entrevista a Juan Mayorga, Barcelona, 13/12/2013.

<sup>52</sup> Mariano de Paco, «Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, (2006), pp. 55-60.

mágico, ingenuo y frágil acuerdo, donde uno se solidariza con el fingimiento del otro, y en él reside la esencia misma del teatro: todo lo demás, ya sea la escenografía, el vestuario o la iluminación son meros apoyos. «El teatro es el arte del actor y el espectador, y todos los demás —el autor, el director, el vestuarista, el escenógrafo, el iluminador...— tenemos el importante pero subordinado trabajo de ayudar a que actor y espectador se encuentren en un compromiso de fingidores»,<sup>53</sup> piensa el dramaturgo. En este pacto de fingidores lo fundamental es que el actor consiga que el espectador firme ese acuerdo desde el primer momento, por lo que cualquier posibilidad del teatro de llegar a ser ha de contar con la complicidad del espectador, no con su engaño. Por todas estas razones, al dramaturgo le preocupa la relación entre el tiempo pasado y el presente, y la palabra empleada en uno y otro estado de lengua. Por un lado, aunque en una obra (ya sea *Camino del cielo* o *Fuente Ovejuna*) haya sucesos que puedan situarse en un tiempo determinado o personajes históricos reconocibles, Mayorga no cree que eso la convierta en teatro histórico: «El teatro histórico siempre se hace por intereses presentes», afirma<sup>54</sup>. Él utiliza esos hechos y esos personajes de la historia para aludir al hoy conscientemente; para hablar de personas que podríamos ser cualquiera de nosotros, para ocuparse de un pasado que nos concierne y crear una experiencia de presente para el espectador, le añade a J. R. Fernández. No revisa ni reescribe el pasado, sino que escribe el

presente desde otra luz, la que le proporciona la transversalidad del tiempo.

*¿Qué sería, entonces, un texto contemporáneo?* El que es capaz de desestabilizar el sistema teatral actual en el sentido de que proporciona una aproximación no redundante al presente. Un texto que no trabaja sobre lo ya sabido; que no aporta necesariamente nuevas respuestas, pero sí nuevas preguntas, le cuenta a L. Perales. Un texto «siempre sabe más que su autor»; en sus palabras están escondidas razones que solo el tiempo puede desvelar, dando «a ciertos elementos de una obra un valor distinto de aquel que su autor les otorgó», afirma Mayorga. El tiempo trabaja tachando algunas frases y subrayando y enriqueciendo el sentido de otras, de tal forma que posiblemente la importancia de un texto pueda medirse por «su capacidad de desbordar las intenciones de su autor», continúa el dramaturgo<sup>55</sup>. Cuanto más importantes sean un autor y su texto, más capacidad tendrá este último de contener posibilidades a descubrir por el tiempo.

Parece, pues, que el hecho de que la reescritura de sí mismo y la de otros tenga un lugar destacado en la carrera de Mayorga tiene una razón profunda, la visión del teatro como un arte dialéctico, de interpelación, tanto con el espectador como con el crítico, y desde luego consigo mismo, de la misma forma que los textos de Benjamín surgieron de su propia visión crítica sobre los ensayos de otros. No pretende calificaciones ni elogios, sino reflexión,

<sup>53</sup> Juan Mayorga, *El pacto teatral*, firma invitada, AISGE, 2013.

<sup>54</sup> Liz Perales, «Hay que provocar la desconfianza del público», entrevista a Juan Mayorga en *El Cultural*, 11/09/2003.

<sup>55</sup> Juan Mayorga, «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, (2003), pp. 47-59, (p. 47).

comenta a Ruiz Mantilla. Quien se interese por su teatro le merece a Mayorga en primer lugar respeto y gratitud, y después atención: «No hay que obedecer ni al espectador ni al crítico, pero creo que es necio no escucharlos». Y de esta escucha y de esa visión dialéctica del teatro nace su proceso de reescritura. La reacción de espectadores y críticos, y también la de los actores que ensayan uno de sus textos, puede desestabilizar su propia visión de autor, e impulsar a reescribirlo, les dice además a Vilar y Artesero. Cuando Ruiz Mantilla le pregunta acerca del tiempo que se toma para escribir un texto (hablando de *La lengua en pedazos*) el dramaturgo le responde que él nunca da un texto por acabado: «¿Cuánto me ha llevado escribir sobre Teresa de Jesús? Pues en realidad toda la vida», apunta Mayorga.

Reescribir sería para el autor simplemente una forma de seguir adelante en su reflexión, y acercarse como versionador a los clásicos en un sentido amplio ha sido una constante en él desde sus primeras escrituras. Les ha dedicado textos breves y largos, se ha inspirado en ellos para obras de creación propia y ha compartido autoría con alguno de los más grandes, tanto del Siglo de Oro como modernos y contemporáneos. Se acerca a ellos con humildad y responsabilidad, haciendo una breve declaración de principios en la entrevista para Vilar y Artesero. Mayorga, coherente con su reflexión personal, acomete una versión como resultado de un proceso dialéctico propio, dialogando con la obra de otro puesto que él, y cualquier autor de una versión, no deja de ser uno de los agentes del tiempo sobre la obra de un clásico.

Además entra en las adaptaciones como el dramaturgo que es, por lo que encontraremos en ellas unas líneas de indagación y de trabajo hermanas de las que emplea en sus otros textos. Su responsabilidad como autor de la versión será, precisamente, no escamotearse al espectador, sino ponerle delante la «enorme oferta en cuanto al contenido y a la forma» que es la obra de un clásico: «pues el teatro áureo presentaba historias más grandes que la vida, personajes más grandes que las personas y una palabra extraordinaria, extremadamente intensa, que podría llegar muy lejos y muy hondo», me contó en su entrevista para el CP 42. Hacerlo es una muestra de respeto y de confianza hacia el espectador.

Mayorga, en su artículo «Misión del adaptador», acuña definitivamente una definición de su labor en torno al concepto de traducción, entendida no entre dos lenguas, sino entre dos tiempos de una misma lengua: versionar es hacer posible que un texto viva en otro tiempo distinto de aquel en que fue creado. Afirma que «No debería haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador, una de cuyas tareas puede consistir, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo»<sup>56</sup>. Sienta así las bases de su labor y además la interrelaciona con la idea que Benjamin tiene sobre la traducción, en el sentido de que «traducir» es ahondar en nuestro lenguaje y por tanto extender nuestra experiencia cuando las correspondencias entre lenguas no son posibles. El tiempo ha ejercido su labor sobre el texto original, además. Sus palabras, todas ellas, tienen un nuevo valor, una nueva carga, y por tanto

<sup>56</sup> Juan Mayorga, «Misión del adaptador», en *El monstruo de los jardines*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2001, pp. 61-66, (p. 61).

«estamos ante una nueva obra». Hacerse cargo de los sentidos «inmediatamente actuales» y dejar fuera «todo lo demás» sería un engaño para el espectador, un intento «de hacerle creer que estamos en el año que Calderón escribió *La vida es sueño*». Mayorga renuncia a «la arqueología historicista», pretendiendo acoger y dar un valor fundamental en sus versiones a «lo extraño, lo que no comprendo, lo que me provoca incomodidad, lo que me exige un trabajo de traducción. En este sentido, ni arqueología ni actualización». Y la intensa experiencia poética que busca para el espectador, puede venir precisamente por esa extrañeza «Y es lo que me parece que ha ocurrido con *La vida es sueño* de la CNTC, no por mi modesta aportación, sino por el trabajo de los actores y de Helena. El espectador ha sentido gratitud ante la posibilidad de escuchar y de emocionarse con unas palabras que le eran ajenas, que no le eran cotidianas», le cuenta a Sergio Adillo.

Pretender buscar correspondencias directas en la lengua de hoy es una tarea condenada al fracaso. Sin embargo, y teniendo en cuenta el concepto de «traducción» entre dos tiempos de lengua que orienta su forma de trabajar, lo que el versionador buscaría es armonizar dos pretensiones. Por un lado, encontrar correspondencias profundas, quizá no muy evidentes, visitando «en la lengua actual lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de la

lengua más joven. En este sentido, la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha». Y por otro, permitir que permanezcan expresiones anteriormente cargadas de sentido pero que hoy sentimos como opacas, porque esa opacidad es la que hará que el espectador tome conciencia de la historia del lenguaje: «En esa no comprensión, el oído presencia el cuerpo mutilado del verbo y es ganado por una nostalgia de lengua. El adaptador puede hacer que el espectador reciba la obra como un eco del pasado, en parte no inteligible, o actualizarla, venciendo el trabajo del tiempo». En realidad hace ambas cosas en una proporción determinada, en función de las variables que cada texto original y cada puesta en escena presenta, como una muestra de la obligación del versionador a las dos fidelidades entre las que se mueve, la fidelidad al texto original y al espectador contemporáneo<sup>57</sup>.

EL EQUIPO ARTÍSTICO DE *LA VIDA ES SUEÑO*.  
LÍNEAS FUNDAMENTALES DE TRABAJO

La puesta en escena empezó a gestarse en el verano de 2011. Helena Pimenta se iba a hacer cargo en septiembre de la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y pensando cuál podría ser su primer montaje en esa nueva etapa, valoró *La vida es sueño* de Calderón.

<sup>57</sup> «La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido este en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Solo una intervención artísticamente responsable puede hacer justicia al original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor», Juan Mayorga, «Misión del adaptador», en *El monstruo de los jardines...*

Le propuso a Blanca Portillo que interpretara el personaje de Segismundo y ella aceptó. Las reflexiones que Pimenta hace más tarde apuntan su conciencia de riesgo en la elección de ese título, pero también su seguridad inicial. Sabía que tendría todas las miradas puestas en lo que iba a hacer y, a pesar de eso, escogió un texto de máximo compromiso, por ser quizá uno de los más emblemáticos de nuestro Siglo de Oro. Blanca Portillo se arriesgó con ella, pareciéndoles a las dos que la elección de una actriz para hacer el papel de Segismundo era tan natural como haber pensado en *La vida es sueño*, y posible en un texto como este que, en definitiva, habla del ser humano. Helena Pimenta, indagando en lo que el texto de Calderón ofrecía, había pensado en una puesta en escena presidida por un espacio simbólico sin exteriores, que además es único y representa el palacio, la cueva de Segismundo y la torre. Su punto de vista queda definido, además, a través del tratamiento de otro espacio que en este caso es doble: el mental de los personajes (especialmente Segismundo) y el real, que a su vez se desdobra en dos, el mundo de la «ficción» (el sueño del príncipe) y el mundo de la «realidad», compartido desde la tarima con los demás habitantes del palacio, de la torre y del campo de batalla. Pimenta ha indagado en todo momento en lo que el texto de Calderón ofrecía, contando la obra desde un punto de vista emocional, tanto más rico y más pleno cuanto que muestra cómo es el ser humano. Es Segismundo quien en su reflexión, pero sobre todo en su sentimiento, integra filosofía, teología, pensamiento y acción en una rápida evolución marcada por las preguntas que no deja de hacerse. Su «madurez» se construye a base de los límites en los que sabe encontrar la mejor versión de sí mismo, construyéndose y reconstruyéndose frente a la adversidad, entre

la mayor de las incertidumbres y la más terrible de las soledades. El punto de vista de la directora es optimista: cree en el ser humano y en su capacidad de aprender y mejorar a pesar de las dificultades o precisamente superándolas.

En septiembre inició las conversaciones con Juan Mayorga como autor de la versión. Ambos se conocían perfectamente, habían trabajado juntos y además se trataban profesionalmente desde hacía mucho tiempo. Pimenta me contaba en el CP de *La vida es sueño* cómo el trabajo conjunto entre los dos comenzó como conversaciones llenas de aprecio, tensas pero divertidas, teniendo ambos presente que el trabajo con el texto de Calderón había de estar presidido por el respeto para no banalizarlo ni serle infiel, sino escuchar al dramaturgo, ambos atentos y vigilantes impidiendo que la comodidad presidiera las supresiones de texto. Pimenta le pide al versionador que escuche a Calderón, que sea un intermediario entre las dos épocas y que la ayude a encontrar un camino hacia la sensibilidad contemporánea. Juntos y con gran sintonía, llegan a la conclusión de que los ejes de su trabajo van a ser ese sueño impuesto por otros y esa vida que otros nos cuentan, y sobre todo el gran dolor de la falta de libertad, que en realidad nos impide saber quiénes somos como seres humanos. Mayorga, respetuoso traductor entre dos épocas y dos sensibilidades, siempre fiel a su labor de custodio de uno de los textos más bellos de Calderón, ha sabido favorecer que la retórica esté al servicio del sentimiento, de lo humano, de la emoción.

La escenografía, diseñada por Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz, no es realista, pero sí remite a la época de la que habla el texto. La caja escénica muestra un palacio de alguna ciudad del norte de Europa, no recubierto

de tapices sino de madera. Una madera de un blanco texturado, decapado, para simbolizar una biografía de decadencia en un espacio no muy grande ni muy ostentoso, donde el tiempo ha dejado sus señales. Colores fríos y sombras, como sacados de un cuadro de Carreño Miranda, acompañan a los personajes, vestidos con figurines de Alejandro Andújar y Carmen Mancebo. Grises, negros, pensados para contrastar con el blanco de la madera que les rodea; alguna nota de color en el disfraz varonil de Rosaura, en la bata de astrólogo de Basilio, en la gola de Estrella y en los pantalones de Clarín. Todos los diseños muestran una estética sobria, incluso árida, realizada en tejidos naturales para trajes muy trabajados, muy vividos, gracias a la ambientación de María Calderón: no es una línea naturalista, sino verosímil. Cabellos largos para los hombres ayudados de unas pelucas, vistas como una de las señas de identidad del montaje. Las mujeres, cabello recogido, en una línea de simplicidad. Muy pocos objetos en el escenario: un trono, un banco corrido a uno y otro lado de la puerta central, al fondo del escenario. Una armadura, varias espadas y la luz.

La iluminación estuvo a cargo de Juan Gómez Cornejo, colaborador habitual de la CNTC, que acababa de recibir el Premio Nacional de Teatro. Se interesó en el planteamiento de Pimenta desde el primer momento, viendo que la propuesta espacial implicaba un desafío: el montaje presentaba un espacio único, en apariencia hermético, que parecía infranqueable hasta para la luz... Sin embargo, allí donde ha habido un hueco, una fisura, la luz ha aparecido, gran aliada del color y de la expresividad (CP), uniendo el interior y el exterior del protagonista, el mundo de los sueños y de la realidad de Segismundo, el palacio y la cueva, como un

túnel que transportara al príncipe de un lugar a otro, sin conciencia, sin pasos. Gómez Cornejo se propone crear escenas y cuadros donde los actores estén cómodos, dándoles además intensidad e interés visual, para que se pueda transitar por el montaje de una manera fluida.

Ignacio García, director de escena especializado en ópera y zarzuela, pedagogo teatral y actual director del Festival de Almagro, aceptó también la propuesta de la directora, e hizo el diseño musical del espectáculo en colaboración con un experto *ensemble* de músicos. Helena y él se reunieron, y poco a poco su conversación fue dibujando la banda sonora del montaje, partiendo del concepto de dirección. La propuesta de Pimenta, cree Ignacio García (CP), se basa en una lectura profunda y emocional del texto, alejándose de la puramente filosófica o religiosa... Piensa que lo que más ha de pesar en esta banda sonora ha de ser la violencia y tensión del Barroco unida a la fragilidad de los personajes y a su visión subjetiva del mundo.

El elenco, que reúne nombres veteranos en la Compañía (como Pepa Pedroche y Joaquín Notario) junto a otros menos frecuentes (Blanca Portillo o Fernando Sansegundo) e incluso otros que vimos por primera vez en la CNTC como Marta Poveda, ha hecho del montaje una labor colectiva, un discurso común como les ha pedido Pimenta. Se escuchan y escuchan a sus personajes a través del texto, esperando superar juntos la común soledad que padecen...

A su lado ha estado Vicente Fuentes, asesor de verso de la Compañía, trabajando para que la polimetría de Calderón llegue al espectador con toda su significación y expresividad e

intentando superar la densidad de la palabra para trasladarnos la historia universal de Segismundo. Sintió desde el primer ensayo, nos decía, que el equipo, todos juntos, estaban frente a una importante travesía.

Uno de los aspectos más llamativos de este montaje en cuanto a la forma de enfocar el reparto escogido es el hecho de que el personaje de Segismundo sea representado por una mujer, Blanca Portillo. Apasionada con su trabajo, la actriz manifiesta su agradecimiento por la posibilidad de interpretar al príncipe polaco, yendo más allá del límite del género: «Interpretar a Segismundo, siendo mujer, que es una cosa que todas las actrices sueñan, pero que casi nunca se puede cumplir; saltar esa barrera del género para meterse en el ser humano. Es un hermoso día»<sup>58</sup>.

Evidentemente le han preguntado muchas veces sobre este asunto y Portillo, con buen humor, lo enfoca como una negociación entre dos, Segismundo y ella: «Yo creo que la primera cosa que hice fue preguntarle al personaje si le importaba que fuese chica y no chico, y él creo que no se molestó mucho; al principio estaba un poco sorprendido, pero luego nos entendimos bien». La interpretación de la actriz ha estado basada en desmontar arquetipos previsibles pero imposibles desde su realidad, como la corpulencia y la fortaleza física (ese hombre grande y vestido de pieles que hemos visto algunas veces, que ella no puede mostrar) para construir su personaje aportándole fragilidad y sensibilidad y

poniéndolo en contacto con su yo más profundo, lo mejor que ella puede aportarle.

#### EL TEXTO Y SUS VERSIONES

Tuve a la vista hasta cinco ejemplares diferentes de la versión de Mayorga (V1, V2, V3, V4 y V5) para documentar, en el plano textual, el recorrido realizado por Pimenta y él desde el original de Calderón a la puesta en escena, y su forma de trabajar juntos. Los ordené cronológicamente, pudiéndose ver perfectamente su evolución hasta el texto definitivo (V5) y su relación con el TTC 64 y la palabra de los actores durante las funciones (FN), siendo la edición de Ciriaco Morón el punto de partida. Contrasté todo este material con el Libro de Dirección (LD) de Helena Pimenta. La comparación de estos testimonios es la que finalmente revela con más certeza lo que de verdad interesa: el resultado y sentido de los distintos pasos y revisiones por los que ha ido atravesando la versión, documentando las fases del proceso de trabajo y su significado final.

La edición de Morón y las otras ediciones críticas a las que hace referencia Mayorga (y por tanto su versión) lo son en todos los casos del texto de Calderón de *La vida es sueño* conocido como «segunda versión» o versión de Madrid, incluida en la *Primera parte*<sup>59</sup> de sus comedias. Está dividida en jornadas y escenas<sup>60</sup>. La jornada primera tiene 985 versos, la segunda

<sup>58</sup> Declaraciones en «Primer día de la compañía de *La vida es sueño*», (24/04/2012), video rodado en la sala de ensayos de la CNTC, Madrid, con ocasión de la primera lectura de la versión.

<sup>59</sup> *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, recogidas por don Joseph Calderón de la Barca, su hermano*, imprenta de María de Quiñones, Madrid, 1636.

<sup>60</sup> El concepto de «escena», como segmento de la obra marcado por la entrada y salida de personajes, es ajeno al teatro español del siglo XVII. Introducido por sus editores del siglo XIX por analogía con los usos que

1202 versos y la tercera, 1132 versos, en total 3319 vv. Será siempre el primer término de comparación. Parece que Mayorga también tuvo presente la edición de Enrique Rull en una fotocopia proporcionada por la Compañía, hecha sobre el libro que forma parte de los fondos de la biblioteca de Dirección. Manejó ese mismo ejemplar, viendo que tenía muchas anotaciones de mano de Pimenta con las primeras impresiones que la lectura de Calderón le había ido produciendo; quizá fueron las que intercambió con Mayorga al hablar de cómo cada uno veía la versión del texto de Calderón para la puesta en escena que se disponían a emprender. Al tener Mayorga esa copia, tuvo delante también la edición de Rull, junto a los comentarios de Pimenta<sup>61</sup>.

Versión 1 (V1). Tiene 2966 vv., y es la primera redacción de Mayorga. Dividida en jornadas, la primera tiene 868 versos, la segunda 1093 versos y la tercera 1005 versos. Es la primera propuesta con los cambios sobre el original que el versionador ha estimado oportunos en función de las conversaciones previas que tuvo con Pimenta y de su propio trabajo: supresiones, adiciones y diferentes modificaciones. Dispuse de una fotocopia del ejemplar físico concreto de V1 sobre el que la directora, al leerlo, fue escribiendo sus comentarios sobre las primeras propuestas

de Mayorga: supresiones que no acepta o supresiones que propone, cambios que prefiere de otra manera o que no estén, opiniones y primeras impresiones para determinadas palabras. Todo lo que ella no ve como definitivo y que puede relacionarse con las anotaciones que hace en esos mismos fragmentos en el ejemplar de Rull. Algunas de estas marcas pasan a V2 en el mismo sentido en que son hechas por Pimenta o propuestas por Mayorga en V1; otras palabras o versos, eliminados o cambiados en V1 en un primer acercamiento, son repuestos en V2 o modificados, en función de las sesiones de trabajo entre Pimenta y Mayorga.

Versión 2 (V2). Tiene 2894 vv. Este texto es la unión de V1 con el punto de vista de Helena Pimenta más la posterior revisión de Mayorga. En V2 la jornada primera tiene 857 vv.; la segunda 1047 vv., y la tercera, 990 vv.

Versión 3 (V3). Sin variaciones textuales con respecto a V2.

Versión 4 (V4). Tiene 2810 vv. La jornada primera tiene 855 vv., la segunda 1046 vv. y la tercera 909 vv.; V4 tiene 84 vv. menos que V2 y 509 versos menos que en Calderón. La aportación más interesante de V4 es la disminución de versos en el tercer acto, pasando de 990 a 909 vv., mientras que los actos primero y

---

se impusieron a partir del siglo XVIII, aún se mantiene en bastantes ediciones del XX. Hoy es raro encontrarlo en las ediciones más cuidadas. Son diversos los editores y estudiosos que consideran la existencia de unidades de acción dentro de las jornadas, a las que llaman con distintos nombres, siendo el más frecuente el de «cuadro». Ruano de la Haza lo define como «Una “acción dramática ininterrumpida que tiene lugar en un determinado espacio y tiempo”». Nota 23 de su edición de *La vida es sueño* para Castalia, 1994 (2000, 2.ª ed.).

<sup>61</sup> Mayorga nos habla sobre todo ello en una entrevista que mantuvimos en junio de 2012, en principio destinada al Cuaderno Pedagógico 42 de la CNTC, que finalmente no llegó a editarse puesto que Mayorga prefirió que publicáramos en él un texto suyo, *¿Quién escribe nuestras vidas?*, para explicar su punto de vista sobre el asunto mucho más poéticamente.

segundo son prácticamente iguales a los de V2. Esto nos indica que la directora, ya metida en ensayos, estaba muy segura con respecto a esos dos primeros actos, y sin embargo continuaba trabajando en la construcción del tercero. V4, con muy pocas diferencias, será también el texto que se enviará para ser editado en la colección Textos de Teatro Clásico, pero el que los actores dicen en la función será el V5, que recogerá las últimas soluciones encontradas en los ensayos.

Versión 5 (V5). Tiene 2793 vv. La jornada primera tiene 855 vv., la segunda 1046 vv., y la tercera, 892 vv. V5 tiene 17 versos menos que V4 y 525 menos que Calderón. Lo más significativo que sucede en ella, como ocurría en V4, es el ajuste del tercer acto en 17 versos, mientras que los otros dos ya no varían. Como comprobé más tarde, esta es la versión definitiva, la que «hablan» los actores durante la representación.

Texto de Teatro Clásico 64 (TTC 64). La versión está editada a dos columnas, en las páginas 31 a 74 del número 64 de la colección Textos de Teatro Clásico de la CNTC. Los versos están sin numerar, las acotaciones en cursiva y los apartes señalados entre paréntesis. El acto I tiene 855 versos, el II 1046 versos y el III tiene 907 versos, 2808 en total, mostrándonos que TTC proviene de V4 y no de V5.

Libro de Dirección (LD). Helena Pimenta me lo confió para este estudio, y procede de V5, como nos indica la cuantificación versal, con 2793 versos. Comparé LD con V5, y siendo iguales en lo esencial, LD tiene las siguientes aportaciones:

– En la portadilla inicial se recoge el reparo por orden de intervención de una forma

más exacta para la representación que en el programa de mano, como Ficha artística del montaje.

– Se prescinde totalmente de las acotaciones del versionador, que son sustituidas por acotaciones «de escenario» o de dirección, mucho más explícitas y precisas. Con ellas se anotan todos los movimientos de los actores y algunos de los puntos de vista y reacciones que se espera de ellos, todo esto en las páginas pares acompañando a unos 20-25 versos cada vez. En las páginas impares correspondientes se adjunta un plano de situación (plano del escenario con la escenografía, todos los accesos y salidas y la escalera en la corbata), dibujando en él la localización y desplazamientos de los actores durante el recitado de los versos que aparecen en la página par. Sobre estos planos de las páginas impares se anotan las circunstancias de maquinaria, vestuario, utilería, las memorias de la mesa de luces, los *tracks* de la mesa de sonido y entradas y salidas de personajes. No están recogidos los cambios que aparecen en FN, por lo que estos parecerían más bien debidos a facilidad de palabra de los actores o circunstancias de un día concreto de función.

Función grabada en diciembre de 2012 (FN). Su duración es de 2 horas y 10 minutos. El cotejo textual lo realicé entre V5, la última redacción de la versión de que disponía (y la más cercana al estreno) y el vídeo con la función de *La vida es sueño* que grabó el CDT el 12 de diciembre de 2012. Los resultados nos recuerdan que el teatro en escena es un fenómeno vivo, y que el estreno absoluto había sido meses atrás, en el Hospital de San Juan de Almagro el 6 de julio de 2012, por lo que los actores habían hecho ya 81 funciones en

el momento de la grabación. Los cambios en FN (49 en total) responden en su mayoría a la búsqueda de una mayor facilidad de palabra por parte de los actores.

#### EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

El texto de Calderón tiene 3319 vv. y la versión de Mayorga 2793 vv. en FN, por tanto 526 versos menos. Mayorga lo hace mediante las siguientes intervenciones: supresión de

665 vv., reposición de 66 vv., adición de 73 vv. y 1 adición en prosa. No vemos contaminaciones. Finalmente, observamos 469 cambios, de los que 220 son +, y de ellos, 92 son cambios en la dramaturgia. Veremos qué alcance tiene esta información a través de los personajes, presentando los 7 más importantes por orden de aparición en el montaje.

Los 7 personajes más importantes ordenados por el volumen de su texto, comparando CM con FN de Mayorga:

CM			FN		
1	Segismundo	853,5 vv.	1	Segismundo (-51,5 vv.)	802 vv.
2	Rosaura	698 vv.	2	Rosaura (-183 vv.)	515 vv.
3	Clotaldo	553,5 vv.	3	Clotaldo (-127,5 vv.)	426 vv.
4	Basilio	490,6 vv.	4	Basilio (-71,6 vv.)	419 vv.
5	Clarín	261 vv.	5	Clarín (-56 vv.)	205 vv.
6	Astolfo	235 vv.	6	Astolfo (-32,5 vv.)	202,5 vv.
7	Estrella	125,5 vv.	7	Estrella (+5,5 vv.)	131 vv.

El trabajo de la versión por lo que respecta a Rosaura se caracteriza por la supresión; el exceso de explicaciones, que pesa tanto en su papel, lo facilita, y es consecuencia especialmente de lo que le sucede en la Jornada III, donde pierde 126 versos. Estos versos están localizados en la escena en la que la dama explica a Segismundo las razones de su venida a Polonia y lo que intenta poniéndose a su lado en el alzamiento contra Basilio, información considerada seguramente redundante por ser conocida ya por el espectador. Tengamos en cuenta también que una de las circunstancias que condicionan más las puestas en escena actuales es la duración y la

costumbre habitual de no hacer intermedio. Por eso, de una u otra manera, se pide al montaje una extensión de un máximo aproximado de 2 horas y 15 minutos; este espectáculo duraba dos horas y 11 minutos según la grabación que hizo el Centro de Documentación Teatral el 4/12/2012. El versionador utiliza también el cambio en Rosaura buscando la síntesis. El tratamiento de los apartes y la escritura de las acotaciones no la afectan especialmente. Las intervenciones aclaran el significado de sus versos y, como también ocurre con frecuencia en esta versión, humanizan sus pensamientos haciéndolos descender en ocasiones del plano abstracto en que los sitúa Calderón, aunque

no es un personaje que cambie íntimamente, ni a lo largo del texto del dramaturgo original ni a través de la versión de Mayorga. Los cambios colaboran a matizar el carácter del personaje suavizando alguno de sus rasgos más duros para la sensibilidad contemporánea (en cuanto a su énfasis en que Astolfo muera, por ejemplo), destacando su carácter de mujer valiente y emprendedora y la fuerza de sus decisiones para con Astolfo, Segismundo y Clotaldo, determinación que le acompaña durante todo el texto y toda la función.

En el caso de Clarín, el personaje se matiza especialmente mediante la pérdida de versos, algo que sucede fundamentalmente en la Jornada III. En cuanto al sentido de sus supresiones, fundamentalmente reducen el elemento cómico que reposa en Clarín como consecuencia de su papel de gracioso, reflejando muy bien lo contingente de la comicidad verbal, relacionada no solo con términos, sino con referentes del siglo XVII (complicados de entender hoy en día). En algunos casos Mayorga actualiza esa comicidad, «traduciéndola» a términos contemporáneos, y seguramente esa es la razón de que sea un papel muy afectado por los cambios en cuanto al significado o la dramaturgia. Unos rasgos de comicidad que dan identidad al personaje y desde los que se relaciona con los demás, especialmente con Segismundo. Es notable cómo se matizan esas supresiones en V1 con las reposiciones en V2, algo que podría deberse a que Pimenta opta por destacarlo como rústico aliado del rústico príncipe que es inicialmente Segismundo: prefiere mantener en varios casos los rasgos más sobresalientes de su identidad en este sentido, reforzando con ello su presencia como contrapunto de Segismundo y Rosaura en cuanto a motivación, ideales y ética. De cualquier forma, Mayorga no ha

evitado radicalmente ni disimulado ninguna circunstancia de su carácter sino que más bien lo ha intensificado en lo que se refiere a sus miedos, cobardía y servilismo, a su capacidad de culpabilizar a los demás para escabullirse de toda responsabilidad y a su afán de curiosear y husmear en la vida de los demás personajes para poder luego sacar beneficio de sus secretos, chantajeándolos.

Por lo que respecta a Segismundo, el personaje con mayor papel, conserva muchos de sus versos; vemos que Mayorga lo trabaja mediante los cambios. Posiblemente esto se debe no solo a una actitud de respeto a la dramaturgia de Calderón, sino también a que versionador y directora creen que el príncipe es la clave del texto y por tanto del montaje, y el personaje donde residen los versos fundamentales que todos tenemos en la memoria, mientras que el versionador convierte al príncipe en un personaje más cercano, advirtiéndose en él a lo largo del texto un profundo cambio que va pasando por diversas etapas, algo que la versión apoya y acentúa. Mayorga prácticamente no altera sus rasgos, siendo en cualquier caso pequeños matices (aunque significativos), como el prescindir de su gusto por la música militar, contener la empatía hacia su padre (pudiendo así el personaje ganar en dureza en el futuro enfrentamiento entre ambos), conseguir un mayor realismo en la apreciación de su comportamiento en palacio y especialmente plasmar la visión del príncipe como un héroe individual, sin aclamaciones. Lidera la situación en solitario y no necesita la aprobación expresa del grupo: el montaje marca en esto una línea diferenciadora con respecto a su padre en cuanto a la manera de ejercer el poder, que se completa con la supresión de los versos en que los que, en Calderón, el príncipe castiga a Soldado 2 (vv. 3297-3301),

algo que fue muy comentado. La razón estaría en no querer condicionar con este rasgo de autoridad tradicional el futuro comportamiento de Segismundo, mostrando así que con el nuevo rey las cosas pueden ser diferentes, y que el poder ejercido por Segismundo comienza por la renuncia, no por la violencia. Pimenta siempre manifestó que la razón de hacerlo fue mostrar con este gesto que era posible un nuevo reinado, con un rey independiente y justo como se acaba de demostrar en escena, algo que no se acompaña bien de una actitud arcaica como sucedía con Basilio.

La forma de trabajar a Clotaldo en la versión ha sido tanto la supresión como el cambio. A Mayorga le ha interesado no solo una labor de síntesis de sus versos sino también la actualización de términos y significados y algunas cuestiones de dramaturgia, como el intercambio de versos de Clotaldo con otros personajes. Quizá sea el que más ajustes tiene en su carácter y uno de los que más muestra en sus versos los cambios que la versión de Mayorga lleva a la personalidad de otros, como Basilio. Clotaldo, a lo largo del montaje, va profundizando en su sentimiento de afecto hacia Segismundo y separándose del rey del que, no obstante, nunca deja de ser un vasallo leal. Se suaviza su labor como consejero real hacia el final (supresión vv. 3120-3122) y por tanto su cercanía y ascendiente sobre el rey mientras se aproxima «humilde» a Segismundo (vv. 2387-2391), haciendo más naturales los versos del príncipe (vv. 3288-3291) en que le agradece su labor como ayo y la lealtad prestada a su padre. Clotaldo es informador de una buena parte de la historia, tiene un carácter rígido que interpreta la legalidad al pie de la letra y una personalidad discursiva, por lo que las explicaciones abundan en sus versos. Trabajar el personaje a

través de supresiones puede deberse también a que, con todo, no reposa en Clotaldo ninguna de las acciones fundamentales, aunque viva junto a Rosaura una de las más importantes intrigas secundarias de la historia, que tanto ayuda a la acción fundamental. En el montaje lo vemos impresionado por la aparición de su hijo y preocupado por sus nuevos compromisos aunque cobarde en asumirlos, algo que la versión matiza prescindiendo de algunos versos (vv. 891-892): «Ya no diré que es mi hijo / pues que lo puedo excusar». La versión colabora así a difuminar una sombra que pesa sobre este personaje, un padre que abandonó mujer y quizá un hijo seguramente para atender la llamada del rey, hijo que ahora puede excusarse de reconocer, un momento de cobardía que se diluye en la versión de Mayorga. Solo al final de la Jornada III, y para frenar a Astolfo, Clotaldo reconoce su paternidad: «Es mi hija, y esto basta» (v. 3271), zanjándose a continuación esta asunción con un breve diálogo entre Astolfo y Clotaldo. El duque pregunta: «¿Qué dices?», a lo que Clotaldo, de manera rápida y contemporánea, responde: «Lo que has oído» en el v. 3272, compartido entre ambos personajes.

El carácter que Mayorga dibuja en su versión para Astolfo no se separa de la tónica calderoniana, más bien la acentúa: ambicioso y seguro de sí mismo, cree que el ser varón le proporciona el primer puesto en la sucesión del trono de Polonia, aunque haya de pasar por el «inconveniente» de casarse con su prima Estrella, con la que mantiene una áspera conversación. La aparición de Segismundo amenaza sus pretensiones, por eso le recibe en la corte con todo el cinismo de que es capaz, intentando ridiculizarle, encontrándose frontalmente con la brillante intuición e inteligencia del príncipe.

Junto con Clotaldo y Basilio, es uno de los personajes a través del que podemos entrever mucho de las costumbres propias del sistema social y político del Barroco, especialmente visibles en el ambiente de palacio y muy lejanas hoy día (p. ej. el comportamiento con la infanta, a la que considera su prometida). Siempre discretamente, la versión de Mayorga acorta la distancia entre las dos épocas, resaltando la humanidad de los personajes. En este caso, en los vv. 1699-1701 vemos cómo con 2 cambios colabora a disminuir la carga de «adoración» que recaía en las figuras de sangre real por parte de sus vasallos, algo muy alejado del pensamiento actual: no hace falta que Clotaldo se postre a los pies de Astolfo (ni aun en sentido figurado) para pedirle refugio frente a Segismundo, sino que se sirva de su juventud, de su destreza con la espada y de su posición de poder en la corte para salvarle la vida. En la misma línea, y con la supresión de 2 versos y 1 cambio (vv. 3242-3245), se prescinde de una explicación de carácter social marcadamente barroca, «ella no sabe quién es», que impediría el matrimonio de Astolfo y Rosaura, aunque persiste el rasgo de falta de compromiso del duque: los cambios, así, están unidos a la especial vinculación del personaje con los rasgos más arcaicos de las costumbres sociales del siglo XVII. Con pequeños toques como este, Mayorga va consiguiendo una mayor cercanía humana en su versión y Pimenta en el montaje (acción/relación), posiblemente buscando agrandar el impacto emocional en el espectador que, naturalmente, se ve dificultado por la lejanía en las costumbres. La forma de trabajar el personaje por parte de Mayorga ha sido, pues, tanto la supresión como el cambio. Las supresiones de Astolfo tienen lugar en parte por las mismas razones que los otros personajes (excesos en la introducción poética, explicaciones)

pero algunas parten también de cambios en la dramaturgia con el fin de dialogar su monólogo con Estrella. Versos que se le adicionan a la infanta buscando más equilibrio en el peso dramático de uno y otro personaje, repartiendo el diálogo entre los dos. Otra supresión elimina un rasgo no deseado de comportamiento cínicco de Astolfo (vv. 1774-1777), una suerte de «educación sentimental» que nos quiere dar el personaje en aparte, unas palabras con las que trata de elevar a categoría general su propio comportamiento, el abandono de Rosaura para hacer un matrimonio mejor posicionado...

En cuanto al sentido de las supresiones de Estrella, sería el general de todos los personajes, fundamentalmente explicaciones que se sintetizan. Gracias a las reposiciones, sin embargo, no han quedado fuera rasgos del personaje (ironía, iniciativa, sarcasmo, inteligencia) considerados importantes por dirección de escena. Como al duque, le sucede que tiene una proporción enorme de cambios en relación al tamaño de su papel, acentuándose con ellos una mayor humanidad (vv. 1789-1792) en un momento en el que Estrella explica que confía en Astrea no porque sea la sobrina del noble Clotaldo (y por tanto noble ella también y conocedora de las necesarias reglas del juego de clase en el que la infanta podría descansar: «ser quien eres»), sino porque siente la lealtad de la dama, pues ha sintonizado con su calidad humana («ser tan leal como eres»). Estrella se acerca así a la sensibilidad y valores del espectador de hoy, como sucede también con otros personajes. Con respecto al duque, ya no le llama «primo» (v. 1796) en el sentido de «esposo» o prometido, como hacían los miembros de la nobleza entre ellos; en general la infanta, mediante cambios, se expresa en la versión con más contundencia (v. 1806), especialmente por

lo que se refiere a Astolfo. Además, Estrella se ha trabajado significativamente a través de reposiciones y cambios en la dramaturgia que, tomando versos de Astolfo, han aumentado su papel y reforzado su presencia en el montaje. Las réplicas de la dama a su primo son atractivas y contundentes, llenas de carácter y de un humor negro muy fino, propio de quien es inteligente y sabe que tiene perdida de antemano la discusión que está manteniendo.

La forma que Mayorga ha tenido de trabajar el personaje de Basilio ha sido el cambio más que la supresión, haciendo en sus versos actualizaciones de significado que tienen que ver con el diseño del personaje. En este caso, a Mayorga le ha interesado especialmente prescindir de opacidades de sentido para el espectador de hoy, términos no fundamentales para el desarrollo de la acción, presentes en Basilio quizá porque dependen del valor y significado «institucional» del papel de rey en el siglo XVII y del tipo de lenguaje con que se expresa este personaje, igual que sucede con Clotaldo, y con Astolfo en menor medida. El versionador también nos muestra a través de los versos de Basilio ciertos ajustes de carácter, tanto del suyo como del de algún otro personaje. Por ejemplo los cambios en la dramaturgia, que adicionan a Basilio un buen número de versos procedentes de Clotaldo, nos indican cambios en el carácter de este: con los versos que pierde, Clotaldo va alejándose lentamente de la iniciativa y el poder cerca de Basilio que le caracterizan en Calderón (vv. 1124-1125), y ganando peso sin embargo como ayo del príncipe (vv. 757-760). También vemos desaparecer en los vv. 724-729 un rasgo de prepotencia del rey, perdiéndose un aviso de Calderón que sugiere la posibilidad de que Basilio (sabiéndose buen conocedor de su ciencia) pudiera equivocarse llevado

del exceso de confianza o de orgullo, que él mismo reconoce. Como en otros personajes, Mayorga acentúa la humanidad de Basilio con pequeños cambios, como los que vemos en los vv. 1456-1476, que justifican el pánico del rey a la violencia de su hijo. El rey se muestra, con todo, (al menos de palabra) dispuesto a abrirse a su hijo, manifestándose más como un padre que como un rey («darme a tus brazos», dice la versión), mientras que la redacción de Calderón («darte mis brazos») alude a una fórmula más rígida, marcando una diferencia de nivel entre los dos personajes y ningún afecto, aunque sea una conducta lógicamente más esperable en un rey del Siglo de Oro. Las supresiones en este fragmento, además, hacen desaparecer una serie de manifestaciones de miedo en las palabras de Basilio: ya no se habla de un puñal desnudo capaz de asestar heridas mortales, o del lugar sangriento donde dieron muerte a otro (aludiendo a Criado 2, muerto a manos de Segismundo), un temor entendido como un sentimiento natural aun en los más fuertes al verse en una situación que entraña peligro.

## EL MONTAJE

Describiremos aquí las características y los recursos dramáticos más importantes que definen el montaje de Pimenta, a través de lo observado en las intervenciones y la puesta en escena.

En primer lugar, el material que nos aporta el viaje textual que hace Mayorga en las sucesivas redacciones de la versión que hemos visto y las entrevistas de las que hemos podido disponer, nos permite afirmar que directora

y versionador están en diálogo permanente. A través del conjunto queda muy bien reflejado el proceso de trabajo entre los dos y el dinamismo con el que fluye. Todos los participantes en el montaje nos hablaron de la misma circunstancia, además, que por otro lado forma parte de la manera habitual de poner en marcha una puesta en escena por parte de Pimenta: mucho trabajo previo por su parte y conversaciones iniciales entre la directora y los componentes del equipo artístico, que dejan definidas las líneas generales del montaje partiendo de su intención artística. En esta versión ese diálogo se plasma especialmente en el desarrollo de las supresiones y los cambios: ella cuenta siempre con él y él le va proponiendo distintas soluciones y alternativas según avanzan los ensayos, haciendo con frecuencia una segunda o incluso una tercera modificación en la misma palabra o verso<sup>62</sup>, según van avanzando los ensayos. En estos casos (segundas o terceras variaciones) el cambio puede profundizar el que ya se había dado, matizarlo o volver a la palabra de Calderón, como sucede en estos ejemplos: Clotaldo, en los versos 2038 y 2039, alude en Calderón al posible comportamiento enternecido del rey si hubiera escuchado el relato de Segismundo al volver de su sueño en palacio. Mayorga, en los primeros cambios de V1, generaliza y habla de que cualquier padre se compadecería de un hijo en esa situación. Después, en los cambios de V2 explica que «se hubiera enternecido/ “ella” si hubiera escuchado», hablando de Rosaura. Y, finalmente, en V4, vuelve a ser el «rey» el que se hubiera enternecido si hubiera oído las quejas de Segismundo, si hubiera escuchado hasta el final la narración de su hijo sobre la estancia en palacio. Semejante es el caso de Rosaura en

el v. 2763, que pasa por varias redacciones. En Calderón leemos «Enváinase aquí su hoja», en V1 cambia a: «Aquí envainada ves su hoja», en V2 varía a «Envainada ves su hoja» en V4, «enváinase aquí su hoja» y queda finalmente como «Envainada ves su hoja» en FN.

En segundo lugar, tenemos que precisar que, aunque la redacción final de la versión tiene ciertamente menos versos (2793 vv.) que el original de Calderón (3319 vv.), el trabajo de Mayorga no se ha caracterizado especialmente por eliminar versos: conserva el 84% del texto original. Como apuntábamos más arriba, las supresiones son precisamente un buen termómetro para medir el avance de la construcción del versionador en relación con la progresión de los ensayos: al empezarlos, los versos van disminuyendo, de forma que la Jornada I y la Jornada II se reducen rápidamente en V1 y V2, quedando fijadas en V4, con 855 vv. y 1046 vv., respectivamente; la Jornada III disminuye primero lentamente en V1 y V2 y bruscamente en V4, quedando fijada en V5 (892 vv.). Lógicamente, se comienza a ajustar la versión por el principio de la obra, por donde se inician los ensayos, con lo que la Jornada III es la última a la que se llega y por tanto su redacción final está solo en la última de las versiones cotejadas, con los últimos ajustes.

Otro aspecto a señalar es que en el TTC 64, dedicado a esta puesta en escena de *La vida es sueño*, no se editó el texto definitivo, esto es, el que se dice en la función y que queda fijado en V5 y LD. Como el Texto se cerró para su edición a primeros de julio de 2012 (previa consulta con el versionador) las últimas modificaciones no

<sup>62</sup> En ocasiones se define a Mayorga como el «tallador de versos».

quedaron recogidas en él. No es de extrañar, porque esto es algo que sucede habitualmente: el Texto de Teatro Clásico, como todos los libros, una vez maquetado se cambia solo hasta un momento en el tiempo, porque si no, sería imposible hacer coincidir su impresión con el estreno.

Hay que destacar que el Libro de Dirección de Pimenta es fundamental para conocer en profundidad el montaje desde fuera, por varias razones. En primer lugar por la amplitud y exactitud de la información que proporciona con respecto a la configuración de la escena paso a paso y a los movimientos de los personajes, sus entradas y salidas y su situación sobre el escenario. En segundo lugar, recursos escénicos y cambios escenográficos quedan anotados también en él con toda exactitud: apertura o cierre de puertas o ventanas, apertura o cierre del escotillón, aparición de elementos en escena, bien grandes (el trono, la «pecera» o tela que oculta a Segismundo cuando aparece en la corte medio dormido, las cadenas del príncipe, el espejo de Estrella) o pequeños (una naranja, una copa). También detalla las circunstancias de maquinaria, vestuario, utilería, las memorias de la mesa de luces y los *tracks* de la mesa de sonido, sustituyendo las acotaciones del versionador por acotaciones «de escenario» o de dirección, mucho más precisas, que plasman intenciones de los personajes y algunos de los puntos de vista y reacciones que la directora espera de ellos. Podemos conocer así lo que sucede en los personajes que hablan y también en los personajes que no tienen voz en escena en ese momento: qué les está pasando y qué significado tiene todo ello dentro del montaje, algo que nos ha sido muy útil para interpretar correctamente todos los detalles o aclarar cualquier duda que hubiera podido

surgir. Naturalmente no todos los libros de dirección de todos los directores o de todos los montajes de un mismo director son iguales, en el sentido de que no son tan completos. Y finalmente, señalar que en la puesta en escena de Pimenta la identidad de texto entre V5 (junio 2012) y LD (febrero 2013) es total, como ya hemos visto.

Un rasgo que define la versión de Mayorga y el montaje es su respeto por la métrica de Calderón, tanto por lo que respecta al número de sílabas de los versos como al mantenimiento de las estrofas completas. Podemos ver ejemplos de ello en muchas ocasiones pequeñas, testigos del exquisito cuidado del versionador por los detalles que tanto tiene que ver con su poética: así, cuando en el verso 1885, compartido entre Astolfo y Rosaura (Astolfo: «Mas, ¡ay, Dios!»). Rosaura: «¿Qué se suspende...»; cuando al de Astolfo le quita una sílaba, «¡Ay, Dios!», se la añade al verso de Rosaura: «¿**De qué** se suspende...».

Mayorga maneja las distancias en el montaje cambiando los demostrativos, alejando o acercando así situaciones, personajes y tiempo. Por ejemplo, en el v. 1699 de Segismundo, aporta mayor cercanía sustituyendo «esa infame sangre» por «esta infame sangre», al igual que sucede en el v. 1625 de Segismundo, cambiando «desa» por «desta», en «¿Cómo quieres dejar desta manera [...]». Sin embargo, en el v. 1509 de Segismundo, consigue una sensación de lejanía sustituyendo «esta» por «esa» en «luego, toda esa grandeza» o, como sucede en el v. 1713 de Basilio, cambiando «estas canas» por «esas canas». Igualmente en el v. 3072 de Astolfo, sustituyendo «este infelice soldado» por «ese infelice soldado» se busca el efecto de lejanía para ajustarse por un lado a la realidad del montaje (puesto que Clarín, a quien se refiere el verso, no

está físicamente cerca de Astolfo) y por otro al hecho de que, seguramente, los personajes nobles estarían situados cerca de algún recinto cerrado perteneciente a la torre o al palacio, y alejados de las peñas de las que habla Clarín (vv. 3056-3059) al esconderse entre ellas antes de morir.

En cuanto al tratamiento de los apartes, Mayorga mantiene en general los mismos que Calderón, y el montaje de Pimenta, además, los marca físicamente a través de un recurso escénico que vemos en esas situaciones y que hemos llamado «el stop». En ellas, el personaje que reflexiona es el único que se mueve y habla, frecuentemente dirigiéndose a los espectadores. Mientras, el resto de personajes en escena se mantienen pasivos, inermes, congelado el movimiento y muchas veces con la cabeza vuelta hacia el fondo del escenario, mostrando el paréntesis en la acción en el que quedan al no escuchar ni la voz ni el pensamiento del que habla. Un caso que lo ejemplifica muy bien, largo en tiempo y con muchos versos, es la escena entre Segismundo y Rosaura en la Jornada III (vv. 2943-2993, de Segismundo). Con todo, el aparte no casa bien con las puestas en escena contemporáneas, y alguno se suprime, como el muy significativo que hemos visto de Clotaldo: (CM, vv. 2138-2139: «Enternecido se ha ido / el rey de haberle escuchado»). Ese aparte desaparece porque el rey se marcha, pero no el texto. Clotaldo dice los versos igualmente, simplemente como una reflexión en voz alta para que la escuche el público (V4, vv. 2138-2139: «Bien se hubiera enternecido / el rey si hubiera escuchado»). Y aparece otro texto, una acotación de mano del versionador: «Basilio, apenado, se va sin que Segismundo haya llegado a verlo. Clotaldo lo observa».

Por lo que respecta a las acotaciones, Mayorga las escribe de nuevo desde V1. Es lo natural,

puesto que en un trabajo como el que han hecho Mayorga y Pimenta, él conoce todas las particularidades del montaje y las expresa a través de las acotaciones, incluyendo los aspectos más variados: la disposición de los elementos materiales en la función, el aspecto y comportamiento de los personajes o incluso, como sucede con las acotaciones espacio-temporales, el lugar o el momento en que está transcurriendo la acción. Hacemos notar que en ellas llama al rey siempre por su nombre, Basilio (excepto una vez, «El rey se detiene», bajo el v. 857), mostrando su relación con Clotaldo desde un plano no tan institucional como lo hace Calderón. El versionador acerca a los dos personajes y nos da detalles de una relación entre Clotaldo y su señor más humana, acorde con la puesta en escena. En las acotaciones Mayorga se ajusta además a las circunstancias previstas por la escenografía e iluminación del montaje, prescindiendo de bastantes detalles de Calderón e introduciendo otros para estar en sintonía con la puesta en escena de Pimenta. El término «Salir [a escena]» lo sustituye por «Entrar [a escena]» o «Llegar». Las suyas suelen ser acotaciones descriptivas, y en algunas ocasiones Mayorga es especialmente expresivo con los personajes, caracterizándolos de manera mucho más teñida de aspectos emocionales o subjetivos que Calderón, empleando además términos actuales dentro de la labor de «traducción entre dos tiempos de una misma lengua» que vemos también en otras áreas de su versión. Algunos ejemplos pueden ser:

\* En la Jornada I y sobre el v. 1, Calderón escribe «Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando», y Mayorga lo redacta así: «En lo alto de un monte, un caballo enloquecido arroja a su jinete y se despeña. El jinete es Rosaura, vestida de hombre,

que habla al caballo y comienza a bajar por el monte».

\* Bajo el v. 1165, Calderón escribe «Vase [Basilio] y sale Clarín», y Mayorga «Se va. Al poco, ve [Clotaldo] que aparece Clarín, figsando».

\* Cuando el príncipe le dice a la infanta en el v. 1404 «Dadme a besar vuestra mano /...» Calderón no hace ninguna acotación, pero Mayorga escribe «Toma [Segismundo] la mano de Estrella, provocando el asombro de todos, el regocijo de Estrella y la indignación de Astolfo».

El sistema de acotaciones que tiene Mayorga en su versión pues, aunque extremadamente respetuoso con Calderón, no solo actualiza términos, sino que nos permite ver perfectamente al segundo dramaturgo y su punto de vista, como sucede cuando llama figsón a Clarín. Circunstancia que también podemos relacionar estrechamente con la importancia que Mayorga da a las acotaciones dentro de su poética, tanto en sus propios textos como en los de sus versiones.

Hablamos de dramaturgia en esta versión para referirnos a todos los cambios + que han implicado que versos de un personaje se atribuyan a otro, o bien a los cambios de lugar en los versos de un personaje. No ha habido cambios en el orden de las escenas. Afectan sobre todo a los personajes pequeños: atribuye los versos de Criado 1 a Criado 2, intercambiando entre ellos su posición textual en la puesta en escena. Soldado 1, Soldado 2 y Soldado 3 atraviesan también por un proceso parecido, aunque de menor cuantía, y Astolfo dialoga su monólogo con Estrella, que ha adquirido más peso; Clotaldo ha ido perdiendo su poder frente al

rey y acercándose a Segismundo, y Basilio ha ganado en contundencia.

La poética de Mayorga se vuelve a poner de manifiesto cuando sustituye términos concretos por otros que impulsan un mayor nivel de abstracción en el montaje (además de servir a una redacción contemporánea y a una clarificación de significados). Así, cambia «posada» por «olvido», en los vv. 24-25, de Clarín: en la versión encontramos «y no me dejes / en el olvido a mí cuando te quejes», en vez de «y no me dejes / en la posada a mí cuando te quejes». Otro ejemplo, más amplio, lo encontramos en los vv. 3146-3157, donde las supresiones, sobreenvidas en V2, sugieren la intención por parte de directora y versionador de variar fundamentalmente la descripción del lugar donde sucede la acción, que en Calderón responde al naturalismo de escenario propio de las convenciones barrocas y en Mayorga a un mundo mucho más abstracto. Desaparecen términos como «monte», «ramas/rama», «cumbres», «planta» y «tronco», apareciendo otros como «mundo»: el rey ya no se esconde entre las espesas ramas del monte, sino que se oculta, reclamando Segismundo que se registre el mundo en su busca. Desde luego, la abstracción no deja de ser una fórmula de universalizar y de superar la barrera del tiempo y la sociología de los personajes.

A través de la supresión de algunas de las aclamaciones de los soldados y de la corte al príncipe Mayorga sugiere un héroe individual, que ejerce un liderazgo personalista en solitario. Esta circunstancia se ve muy claramente en el v. 2386: la aclamación de «Todos» («¡Viva Segismundo, viva!») se sustituye por «¡Vamos!»; en boca de Segismundo, la única adición en prosa del personaje. Se observa también que Clotaldo

sale de escena después de decir el v. 2419 («Mil veces tus plantas beso»), dejando que el príncipe desgrane en soledad las reflexiones que le dicta la evolución de su carácter. Segismundo no necesita ser escuchado en ese momento de la acción sino que, cada vez más dueño de sí mismo y de la situación, atiende a su misión encontrando en ello la seguridad que necesita: una concepción dramaturgica contemporánea. En este sentido, la versión tampoco mantiene la favorable sanción social que aparece en boca de Basilio (v. 3302, «Tu ingenio a todos admira»), Astolfo (v. 3303, «¡Qué condición tan mudada!») y Rosaura, (v. 3304, ¡Qué discreto y qué prudente!), al final de la obra.

El montaje tiene, además, unos recursos escénicos especialmente atractivos, como el diálogo con las sombras. A partir del v. 77 y cuando Rosaura y Clarín entran en la torre de Segismundo, la escena se mantiene en una cierta oscuridad, evocadora del lugar, de la situación en que se encuentran los personajes y del atardecer en que sucede la acción. Se escucha entre cajas la voz de Segismundo y cuando en el v. 93 el príncipe va saliendo lentamente del escotillón (su cueva, «una prisión oscura»), se inicia uno de los recursos escénicos más característicos del montaje: hay luz en proscenio y un juego de sombras al fondo, sombras alargadas y deformadas con un lenguaje expresionista que continuará hasta el v. 287, y que volverá a aparecer en distintos momentos de la función, p. ej. en los vv. 2228-2241, los vv. 2379-2286 y los vv. 2387-3293, siempre asociado con el príncipe y su situación de prisionero. La sombras son una suerte de desdoblamiento del personaje, que cuando habla así está reflexionando consigo mismo, quizá una costumbre adquirida puesto que él ha sido, frecuentemente, su única compañía.

El vuelo de Segismundo desde el foso. La prisión del príncipe está situada en una cueva. Esto propicia que sacar a Segismundo de su prisión, inconsciente, sea uno de los recursos escénicos más espectaculares del montaje, puesto que se lleva a cabo con una elevación del personaje, sujeto a un arnés, desde el foso por el escotillón, quedando suspendido en el aire para luego ser depositado en el trono que está en el interior de un espacio protegido por telas semitransparentes, que conforman el dosel (la «pecera»).

La pecera. El dosel del trono, como recurso escénico, se denomina coloquialmente «pecera» en esta puesta en escena. Con el v. 1119 caen del techo del palacio al suelo unas telas semitransparentes, quedando sujetas desde el peine, creando un pequeño espacio aparte, independiente del resto de la acción. Los criados entran el trono y Segismundo, narcotizado, desciende sobre él desde el techo. Allí queda sentado mientras despierta, de forma que los cortesanos lo vean y él los vea, pero quedando preservados del contacto uno y otros. Mientras el príncipe se recupera completamente los cortesanos lo observan entre curiosos, fascinados y alarmados por la rareza que es... La música empieza a sonar y Segismundo se va despertando, mientras sube la luz sobre el trono. Alrededor, las telas funcionan como una suerte de límite que no se traspasa en ninguno de los dos sentidos. El príncipe, asombrado y confuso, mira a su alrededor sin entender lo que pasa, y ve un montón de sombras agresivas, que le examinan desde el otro lado de la tela en una coreografía rápida y violenta. LD anota: «Segismundo, confundido, trata de explicarse lo que está viendo, y de entender lo sucedido. Toda la corte está pendiente de él y de su comportamiento». Clotaldo se acerca para hablar

con él, siempre desde el otro lado de las telas. Clarín, que busca su sitio en la corte y está también dentro de la pecera, interviene atrevido y nervioso para hacerse agradable al príncipe, que le corresponde, empezando a surgir entre ellos cierta afinidad, evidente a través de la rudeza, el salvajismo y la simplicidad de ambos. Astolfo avanza hacia la pecera para dar una bienvenida falsamente amable a Segismundo que, inteligentemente, le ridiculiza para disfrute de la corte. Estrella se acerca al dosel y saluda al príncipe, que traspasa por primera vez los límites marcados por las telas, buscando la mano de su prima Estrella para «besarla», algo absolutamente inconveniente siendo la prometida de Astolfo... Estrella huye hacia las damas, que la consuelan. Finalmente, Segismundo sale de la pecera para tirar a Criado 2 por la ventana. Para dejarle pasar, Clarín aparta la tela. La pecera se recoge definitivamente.

La arena del reloj del tiempo aparece tras el v. 2451, y es un recurso escénico relacionado especialmente con el personaje de Basilio. Está apoyado desde la versión con las intervenciones, en este caso muchos cambios y algún verso nuevo porque el fragmento es de factura compleja. Cuando se desata la batalla entre los partidarios del príncipe y del rey, el palacio es asediado por las tropas rebeldes y todo se llena de ruina y destrucción. Los personajes (Basilio, Astolfo, Estrella y luego Clotaldo, que acaba de dejar a Segismundo) aparecen en escena a medio vestir, como tomados por sorpresa, horrorizados y fuera de sí viendo que su tiempo se acaba y empieza el del príncipe. Como sucede en un trabajo armónico, texto y recursos de escena están unidos, y un bello efecto escenográfico aparece para expresar este clima de ruina y desastre: el techo de palacio, desmoronándose como la monarquía de Basilio, se abre, destrozado, vaciándose sobre

Basilio la arena del reloj del tiempo (v. 2451). El rey (vv. 2451-55) resume por primera vez su sensación de fracaso y equivocación.

El hilo conductor del montaje: la espada como vehículo de transmisión de vínculos entre los personajes. Efectivamente, en el montaje se valora y se utiliza especialmente la espada como medio de traspaso de vínculos entre los personajes, ya sea de filiación, como sucede entre Rosaura y Clotaldo, o de relación con el padre, pero sobre todo de poder, como en el caso de Segismundo. La espada aparece por primera vez en el momento en que, presos, Rosaura y Clarín tienen que entregar sus armas (vv. 354-474). A la orden de Clotaldo sale a la luz la espada que Clotaldo dejó a Violante como instrumento de la anagnórisis del hijo. Rosaura es consciente de que en la espada está oculto el secreto de su filiación y la valora como un tesoro. A lo largo de la representación, y especialmente en las escenas clave de estos dos personajes, su texto respectivo se ve anclado y revelado a través de una serie compleja de acciones, todas ellas relacionadas con la espada de Violante. La escena de la Jornada III que se muestra en los vv. 2504-2655 es especialmente significativa: Rosaura ofrece a Clotaldo varias veces su espada (la espada de Violante) como símbolo de la ayuda que espera de él para vengarse de Astolfo. Como no lo consigue, la dama, furiosa, se la arrebató en los vv. 2603-2632, la clava en el suelo con mucha notoriedad, y comienza a ajustarse el cinto, significando que la venganza la llevará a cabo ella misma, y así sale de escena en los vv. 2647-2655. También es Rosaura quien se sirve de su espada como vehículo expresivo en su declaración de intenciones a Segismundo, vv. 2690-2921. Con el arma, la dama le cuenta al príncipe que ella, al contrario que su madre, se ha decidido a actuar y no

a esperar. Le sirve también como instrumento de defensa, mostrando claramente con ella sus intenciones hacia Segismundo, lo que espera de él y los límites que piensa ponerle. Las espadas vuelven a aparecer, ahora entre Segismundo y Astolfo (Jornada II, vv. 1674-1713): Astolfo, instalado en el poder, va armado de su espada y es diestro utilizándola. Segismundo, recién llegado, no lleva cinto ni espada, en contra de lo que dice el texto (Acotaciones en los vv. 1674-1684, 1698-1705 y vv. 1708-1713): ha de quitársela a Clotaldo y es un luchador inexperto. Independientemente del resultado de la lucha entre ambos, zanjada por la aparición de Basilio, este es un gesto importante porque, si la espada es vehículo de transmisión del poder, una espada robada siempre hablará de un poder ilegítimo, mal conseguido. Efectivamente, Segismundo no tiene poder aún, y esa falta de espada lo expresa. Es muy interesante cómo lo consigue, y lo vemos en los vv. 2373-2427. El príncipe pretende tomar armas contra su padre (vv. 2379-2386), saliendo de la cueva dispuesto a capitanear el alzamiento popular, y entonces sucede algo que es, junto con el amor a Rosaura, quizá lo único con lo que Basilio no contaba: que el pueblo se pusiera de parte del príncipe fuera cual fuera su comportamiento, y la situación se le pudiera ir de las manos a él, como rey. Irrumpen Rebelde 1 y Rebelde 2 (un hombre y una mujer), seguramente gente del pueblo, los «muy valientes plebeyos», que empujan a Clotaldo (vv. 2387-3293), y siguen en escena Clarín, Soldado 1 y Soldado 2. Los Rebeldes han apresado a Clotaldo y lo arrojan de rodillas ante el príncipe. Inmediatamente Segismundo se aproxima y le quita a su ayo del cinturón la llave del collar de cuero que lleva al cuello sujetando su cadena; se la da a Rebelde 1, que abre el collar, tira la cadena en la cueva y cierra las puertas del escotillón, dejando

al príncipe dueño de su propia libertad por primera vez. Pensamos que estas acciones son metáfora evidente de cómo es el pueblo quien da verdaderamente al príncipe autonomía y poder, y no el rey. Segismundo levanta a Clotaldo del suelo, que pasa de carcelero a ayo y finalmente a vasallo en lo que respecta al príncipe. A pesar de un nuevo acceso de ira, el cambio que se ha operado en Segismundo le permite dejar que Clotaldo se marche para ser leal al rey. A continuación, Rebelde 1 ayuda al príncipe a ceñirse la espada con la que liderará el combate, espada que es la que ese hombre llevaba ceñida a su vez cuando salió a escena.

La espada, en realidad, son todas las espadas: constituyen, pensamos, una gran metáfora que recorre toda la puesta en escena y habla de la vinculación de los personajes y especialmente sobre la circulación del poder entre ellos. Materializan la entrega o el robo del poder, o la activación del poder que ya se encuentra en cada personaje. Si este mismo individuo, abriendo el collar de preso que lleva el príncipe le ha dado a Segismundo o restaurado en él la libertad con la que nació, aquí le da la espada, armándole y simbolizando con ello, creemos, el poder que ya residía en Segismundo por ser de sangre real, pero reactivándolo «democráticamente», aunque todavía sea ilegítimo por carecer de la sanción real. Esta llegará más tarde y de la mano del rey, como no podía ser de otra manera. Basilio se arrodilla ante Segismundo (v. 3147) y arroja a un lado la espada para acabar postrándose ante su hijo al finalizar el parlamento, con el asombro de todos. El resto de los nobles, excepto Astolfo, se arrodillan también, rindiendo sus espadas, mientras Segismundo se acerca a proscenio para desgranar ante los espectadores, los nobles, los rebeldes y los soldados el discurso fundacional de la nueva monarquía (vv. 3158-3247). Pero el

príncipe sabe que es culpable de atentar contra el orden establecido y por ello merece la muerte, de forma que necesita el perdón y la legitimidad que solo puede otorgarle su padre el rey; por eso le ofrece su cuello y a su vez le rinde su espada. Basilio, con los vv. 3248-3253, recupera su paternidad y es el momento en que abdica en Segismundo: «Hijo, que tan noble acción / otra vez en mis entrañas / te engendra, príncipe eres [...]». Así, el ciclo de transmisión

de poder representado por la espada se cierra, obteniendo Segismundo (caudillo de una rebelión que se ha hecho con el poder por medio de las armas) la legitimidad con la sanción real. Es expresiva en todos los personajes la rendición de espadas (vv. 3146-3185), que llevan a cabo Clotaldo, Estrella y por supuesto Basilio, que se postra ante su hijo. Astolfo parece ser, conservando la suya, quien nos cuenta que está reacio a aceptar el nuevo orden del mundo.

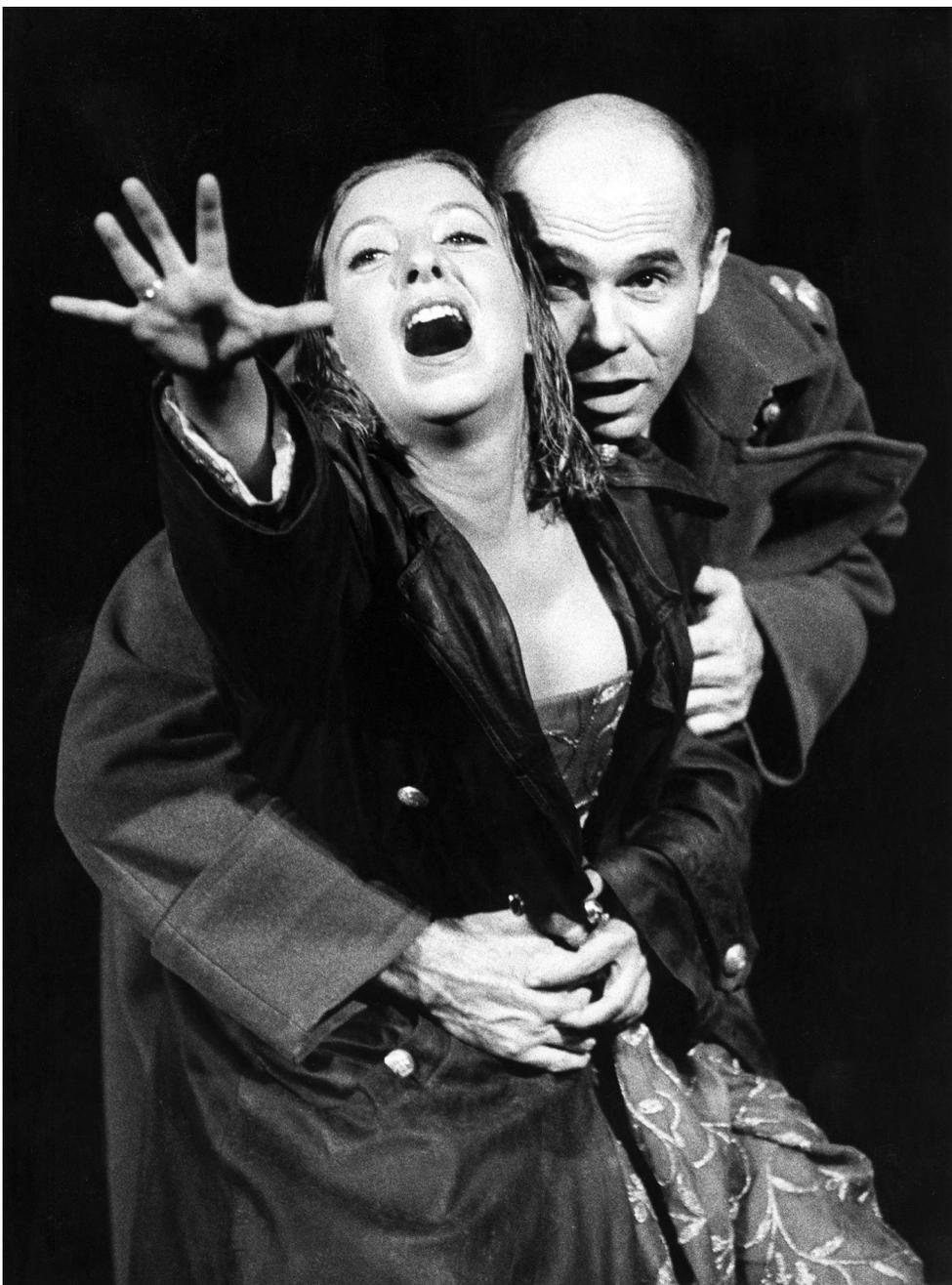
*LA VIDA ES SUEÑO*  
DIRIGIDA POR CALIXTO BIEITO (2000)



Segismundo y Clarín, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Calixto Bieito, 2000, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Basilio y Clotaldo, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Calixto Bieito, 2000, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Rosaura y Segismundo, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Calixto Bieito, 2000, CNTC. Fotógrafo Ros Ribas, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.

## EL DIRECTOR DE ESCENA, CALIXTO BIEITO

Decir que Calixto Bieito es uno de los directores de escena españoles más fructíferos y reconocidos internacionalmente no es decirlo todo. Su trabajo se caracteriza por involucrarse profesionalmente en distintas áreas de sus montajes, como la traducción, versión o adaptación de los textos que lleva a escena y el planteamiento plástico de sus espectáculos, siempre desde la seriedad y el rigor unidos a un punto de vista profundo e impactante a la vez. Nada mejor para mostrar su biografía profesional que pasar revista a algunos de sus estrenos, síntesis de sus muchas contribuciones a la escena: nos detendremos especialmente en sus montajes teatrales y no tanto en su actividad operística.

Bieito nació en 1963 en Miranda de Ebro (Burgos), trasladándose a los 15 años con su familia a Cataluña, donde se formó en filología hispánica y en interpretación y dirección de escena, completando sus estudios con becas que le permitieron asomarse, fuera de España, a las enseñanzas de los grandes del teatro internacional<sup>63</sup>. Ya en 1991, estrenó *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare

en el Teatro Grec, en 1995 *El rey Juan* de Shakespeare en el teatro de La Abadía de Madrid (y en el Festival de Dijon) y en 1996 *Anfitrión*, con la colaboración del Teatre Lliure. El Festival de Edimburgo acoge en 1997 por primera vez una de sus direcciones, *La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega, estrenada en 1996 en el Centro Cultural de San Cugat del Vallés, coproductor del espectáculo. En 1997 estrenó *La tempestad* de Shakespeare (con traducción de Miquel Desclot «completamente fiel al texto de Shakespeare»<sup>64</sup>) en el Festival de Almagro, el Festival Grec y en el teatro Nuevo Apolo de Madrid, y empezó a trabajar en su versión de *La vida es sueño* de Calderón, cuyo estreno (*Life is a Dream*, con traducción de John Clifford) fue acogido en 1998 por el Festival de Edimburgo (coproductor del espectáculo), viéndose luego en el Barbican Theatre de Londres y en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York; este momento fue para él un antes y un después.

Desde 1999 hasta 2010 fue director artístico del Teatro Romea de Barcelona junto a Focus, consolidando su proyección internacional y su particular visión del teatro, siempre muy contemporánea. En 1999 estrena *Medida*

<sup>63</sup> El director cuenta: «Nací el 2 de noviembre de 1963 en Miranda de Ebro, muy al norte de Burgos. Mi padre era de origen gallego y mi madre, sevillana. Ellos nos transmitieron, a mí y a mi hermano, la pasión por la música. Estudié con jesuitas: una época con momentos oscuros, pero teníamos un teatro fantástico donde representábamos los clásicos españoles. Cuando tenía 15 años mi padre decidió que nos trasladáramos a Barcelona porque pensaba que era la ciudad más moderna de España. Conocí el mar, era la explosión de la democracia y el catalán. Me adapté rápidamente. Estudié Filología Hispánica e Historia del Arte en la Universitat de Barcelona, Interpretación en la Escuela de Arte Dramático de Tarragona y Dirección de Escena en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Después hice clases de perfeccionamiento [...] con maestros como Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Giorgio Strehler, Ingmar Bergman y Andrej Wajda. Con veinte años empecé en el mundo del teatro profesional en el Teatre Principal de Vilanova y la Geltrú y después en Barcelona. [...] me gusta mucho trabajar con la gente que empieza porque están llenos de energía. El teatro me ha dado una libertad mental que nunca había imaginado», en [www.calixtobieito.com](http://www.calixtobieito.com)

<sup>64</sup> Afirma Bieito: «No es una traducción que se hubiera hecho hace cuatro siglos, pero la considero absolutamente fiel», en Ritama Muñoz Rojas, *El País Escena*, 28/9/1997.

por medida, de Shakespeare y en 2000 lleva a Edimburgo su adaptación de las *Comedias Bárbaras* de Valle Inclán (*Barbaric Comedies*) en versión inglesa con el Abbey Theatre de Dublín. Cuando en el 2000 es nombrado Andrés Amorós director del INAEM creó la figura de director asociado de la CNTC (puesto que muy pronto desapareció discretamente, dejando espacio al cargo de director adjunto). Aceptaron el nombramiento de directores adjuntos Sergi Belbel, José Luis Alonso de Santos y Calixto Bieito, y se les encargó un montaje a cada uno. Bieito montó y estrenó en Barcelona y Madrid *La vida es sueño*, con su propia versión en castellano, un elenco español, y la misma propuesta artística. Tuvo una buena gira nacional y un recorrido internacional posterior (Buenos Aires en 2010 y en 2012 Mannheim). En 2000 recibió el premio de la Asociación de Directores de España por *La vida es sueño* y *The Irish Times-ESB Theatre Adwards* al mejor director por su montaje *Comedias bárbaras*.

En 2001 Bieito hace la dramaturgia y monta *Macbeth* en alemán para el Festival de Salzburgo (Austria), en castellano con versión suya y de Josep Galindo en el Festival de Almagro y en catalán y castellano con subtítulos en inglés en 2003 en el Barbican Teatre de Londres. En 2003 estrena *Hamlet* en el Festival de Edimburgo y luego en Birmingham y Barcelona. Vino también en 2002 *La Celestina* de Fernando de Rojas (con versión inglesa estrenada en 2004 en el Festival de Edimburgo) y *El rey Lear* de Shakespeare en 2004 (coproducido por el Festival Grec 2004) estrenado en Barcelona y en el Festival de Otoño de Madrid y

por el que obtuvo en 2005 el Premio Ercilla al mejor espectáculo.

Desde el Teatre Romea, Bieito siguió estrenando títulos muy representativos, coproducidos internacionalmente y representados luego en festivales de todo el mundo. Así sucedió en 2006 con *Peer Gynt* de Ibsen en el Festival noruego de Bergen y con *Plataforma*, una novela de Houellebecq con traducción y dramaturgia del propio Bieito y Marc Rosich, obteniendo de la Crítica Teatral de Barcelona el premio al mejor director. También lo obtuvo en 2007 con *Tirant lo Blanc* de Joan Martorell, que Bieito y Marc Rosich adaptaron para la escena, coproducido por el Institut Ramon Llull, Hebbel am Ufer, Schauspiel Frankfurt y Ajuntament de Viladecans. Se estrenó en 2007 en catalán en Berlín y Frankfurt, y en 2008 en el Festival de Guanajuato en México y en el Romea de Barcelona.

En 2009 el director montó e hizo la dramaturgia de *Don Carlos* de Schiller junto a Marc Rosich sobre la traducción en verso blanco de Adam Kovacsics, estrenando en Manheim. El espectáculo (con el subtítulo «Misa pasodoble surrealista»<sup>65</sup>) fue al CDN de Madrid con los actores Carlos Hipólito, Rafa Castejón y Àngels Bassas. Bieito recibió en 2009 el premio a la mejor adaptación escénica de la *Crítica Teatral de Barcelona* por *Plataforma*, y también el prestigioso Premio de Cultura Europeo, destacándose su labor como director de escena operístico por sus aportaciones innovadoras. Puso luego en escena *Desaparecer*, un espectáculo sobre textos de Edgar Allan Poe, con dramaturgia propia a partir de la traducción de Julio Cortázar, interpretado por Juan

<sup>65</sup> Juan Ignacio García Garzón lo recalca en su artículo «Una familia política», ABC.es, 25/09/2009.

Echanove y la cantante Maika Makovski. Era 2011, y el montaje se representó en La Biennale de Venecia, en el MC93 Bobigny de París y en el Festival de Teatro Iberoamericano de Bogotá, en Colombia en 2012.

En julio de 2011 Daniel Martínez de Obregón (presidente del Grupo Focus<sup>66</sup>) celebra el 25 aniversario de la empresa con la presentación de un ambicioso proyecto, Barcelona Internacional Teatre (BIT). Recibe el apoyo de la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona, el Instituto Ramón Llull y el Ministerio de Cultura del Estado español. BIT se define como «una plataforma de creación y producción escénica [...] que nace con absoluta vocación de atravesar fronteras», procurándose así la exhibición y distribución internacional de iniciativas artísticas en las que colaborarán profesionales de todo el mundo. Calixto Bieito es nombrado director artístico (dejando de serlo del Teatro Romea), asistiéndole como asesores Sir Brian McMaster (exdirector del Festival de Edimburgo y miembro de l'Arts Council de Gran Bretaña), Patrick Sommier (Director del MC93 de Bovigny, París), Josep Ramoneda, director del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Gerardo Vera, director del CDN. El BIT integra un grupo formado por 15 instituciones culturales y escénicas europeas y americanas, entre ellas el Teatre Romea, el Palau de la Música de Barcelona, el CDN

de Madrid, el Teatro General San Martín de Buenos Aires, el Baryshnikov Arts Center de Nueva York, el Barbican Center de Londres, el Bayerisches Staatsschauspiel de Munich, el Lincoln Center Festival de Nueva York y varios festivales, como el de Bergen (Noruega).

A partir de este momento Bieito se dedica fundamentalmente a la ópera, aunque la música siempre había tenido una gran importancia para él y en todas sus puestas en escena. Llevaba muchos años repartiendo su labor como director de escena teatral con la dirección de escena de montajes operísticos, tanto dentro como fuera de España, entre ellos *La verbena de la Paloma* (1997), *El barberillo de Lavapiés* (1998), *Carmen* (1999), *Così fan tutte* (2000), *Don Giovanni* (2001), *La ópera de cuatro cuartos* (2000/2004), *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*, *Madam Butterfly* (2005), *Don Carlo* (2006), *El holandés errante* (2008), *La vida breve* (2009), *Aida*, (2010), *Fidelio*, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, *Diálogo de carmelitas*, *Hanjo* (2011) y *Pepita Jiménez* (2012-2013), entre otras muchas. Calixto Bieito fue incluido en 2007 en la lista de los artistas más importantes por la revista alemana de ópera *Opernwelt*, y es director residente del Teatro de Basilea desde junio de 2013.

Bieito aún dirige una serie de grandes estrenos teatrales, como *Voices* en 2011 con dramaturgia

<sup>66</sup> En su página web, el Grupo Focus se define (2018) como «una organización empresarial con vocación artística. A través de la explotación integral de contenidos artísticos, el Grupo Focus lleva a cabo su actividad en cinco grandes áreas de negocio: teatro, eventos, servicios técnicos, audiovisuales y comunicación. Con más de veinticinco años de experiencia, el Grupo Focus es líder en el sector de las artes escénicas y principal operador en el terreno de la creación y la producción de eventos singulares. Su actividad se estructura mediante la titularidad de ocho empresas y la participación mayoritaria en otras cinco. La complementariedad de sus empresas y el alto nivel de los más de trescientos profesionales que conforman sus plantillas permiten que, cada año, el Grupo Focus pueda realizar alrededor de diez producciones teatrales, trescientos eventos y más de siete mil servicios técnicos».

suya y de Marc Rosich, en coproducción con el Betty Nansen Teatret de Copenhague, *El gran teatro del mundo*, también en 2011, estrenado en Friburgo, *Camino Real* de Tennessee Williams en 2012 representado por primera vez en el Goodman Theatre de Chicago y el espectáculo *Forests*, también de 2012 y solicitado por el Repertory Theatre de Birmingham, la Royal Shakespeare Company y el World Shakespeare Festival. Su hilo conductor es la presencia y el valor de los bosques en los textos de Shakespeare; tiene dramaturgia de Bieito y Marc Rosich, textos en inglés y catalán, e importante presencia de la música y actores habituales de Bieito, como Roser Camí y otros de la escena internacional, como George Costigan y Hayley Carmichael. El estreno fue en Birmingham, y se presentó en noviembre de 2012 en el Teatro Valle Inclán de Madrid, dentro del ciclo del CDN «Una mirada al mundo», con subtítulos en castellano. En 2013 pone en escena *Pepita Jiménez* en los Teatros del Canal de Madrid y en el Teatro de La Plata de Buenos Aires en octubre de 2012. Es un montaje donde el director reitera, con la coherencia que le caracteriza, el sacar a escena tópicos de la España rural tradicional de los años 50 y 60, y un planteamiento estético (frialidad y oscuridad castellana) que tiene mucho que ver con el de *La vida es sueño*.

En 2016 asume la dirección artística del Teatro Arriaga, de Bilbao, donde se hacen realidad

desde entonces un puñado de grandes proyectos. Destacamos el estreno de *Obabakoak* en la temporada 17-18. Bieito dirige y versiona el texto que muchos consideran el mayor éxito internacional de la narrativa vasca<sup>67</sup>, obra de Bernardo Atxaga. Un conjunto de historias en que se mezclan realidad y ficción, que no tiene una narrativa lineal y que transcurren en el pueblo de Obaba<sup>68</sup> da pie al director para urdir un espectáculo que, bajo una aparente sencillez, reposa en una gran complejidad técnica (Vidales, 2017)<sup>69</sup>. En la actualidad continúa siendo el director estable del teatro de la ópera de Basilea y director artístico del Arriaga, donde acaba de estrenar *Erresuma / Kindom / Reino*, espectáculo sobre los reyes de las tragedias históricas de Shakespeare (Ricardo II, Enrique IV, Enrique V, Enrique VI y Ricardo III).

Vamos ahora a subrayar lo que más nos importa en el caso de Bieito, que serían las líneas generales que pueden verse en su trabajo como director de escena; su «poética», como hemos visto en Pimenta. Nos detendremos especialmente en su forma de dirigir los textos clásicos a través de material obtenido tanto de entrevistas al director como de las opiniones de periodistas, críticos e investigadores, agudos observadores y analistas de sus puestas en escena. En cualquier caso y como punto de partida, consideramos que en este director coexisten integrados dos rasgos fundamentales: coherencia

<sup>67</sup> Y que ganó en 1989 el Premio Nacional de Narrativa.

<sup>68</sup> Trasunto de Asteasu, pueblo natal de Atxaga, que tiene que ver con la geografía imaginaria, como Macondo. Montxo Armendáriz, en *Obaba*, llevó en 2005 la novela al cine.

<sup>69</sup> Sobre su montaje, Bieito afirma: «Soy consciente de que es un texto mítico en Euskadi. Por eso mismo, no me he planteado contentar las expectativas de nadie. Esto es solo una visión parcial, fragmentos de historias que me han conmovido. Es un puzzle, un poema visual, una cantata». En Raquel Vidales, «Obabakoak se reencarna en escena», *El País*, 25/10/17.

a lo largo de su carrera y capacidad de evolucionar. Con respecto a su trayectoria profesional y a su personal combinación de trabajo y criterio artístico, Bieito afirma: «En Suecia me decían que parezco de allí. La base es la constancia; genios hay muy pocos».

Bieito es un director de escena internacional, como hemos visto. Primero porque se aproxima a su trabajo a través de una formación sólida<sup>70</sup>, que lo es, ampliando muy joven estudios fuera de España en disciplinas muy variadas y con grandes maestros. En 1992, con solo 29 años, enlaza esta etapa de aprendizaje con una estancia junto a Lluís Pasqual en el Odeón de París y una larga gira por Sudamérica antes de empezar a montar sus propios espectáculos. Uno de los primeros (*La verbena de la Paloma*, 1996) fue visto en Barcelona por el director del Festival de Edimburgo que le invitó a mostrarlo allí en 1997, suponiendo un punto de inflexión en la carrera del director. La acogida que Edimburgo dio al joven director de 34 años supuso la consolidación internacional de su carrera y una invitación habitual a mostrar sus espectáculos fuera de España, como sucedió más tarde con *La vida es sueño*, que Bieito llevó a Edimburgo en 1998. El panorama de autores, compañías, festivales y entidades públicas y privadas en donde Bieito ha trabajado y se han producido sus espectáculos habla por sí mismo.

Desde el principio de su carrera no se detiene en las fronteras geográficas o intelectuales al uso, sino que ha ido aceptando un desafío tras otro, con los resultados de aceptación y éxito que reflejan galardones y premios otorgados por diferentes países.

Otro rasgo típico de este director, que amplifica y ahonda en su internacionalidad, es el montar sus espectáculos con varios coproductores, de los que, frecuentemente, uno o dos no son españoles. Esta circunstancia refleja el interés que su trabajo suscita fuera de España, pero además con ello Bieito se ha venido asegurando estrenos en ciudades europeas y una gira extensa, que en muchos casos conlleva el hecho de que sus montajes se vean primero fuera y luego dentro de nuestro país. Desde que comenzó a trabajar en los escenarios hasta ahora, en que sigue siendo director residente del teatro de Basilea y es director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao, Calixto Bieito ha recorrido un largo camino, profundizando siempre en esa internacionalidad que le ha caracterizado desde los comienzos de su carrera.

La dirección de escena de Bieito está basada en una profunda colaboración con los actores que representan sus montajes, tanto teatrales como de ópera. Les exige una gran entrega, «generosidad y pasión»<sup>71</sup>, pero les corresponde

<sup>70</sup> Iniciada con los estudios en los jesuitas a los que ya aludimos. Al interés de la Orden por el teatro dentro de la esfera educativa atribuye Bieito su temprana focalización por lo teatral, agradeciéndoles siempre las representaciones de los clásicos que vio aún muy joven y un especial sentido del humor.

<sup>71</sup> Cuando le pregunto qué ha intentado conseguir de sus actores en *La vida es sueño*, Bieito afirma: «El teatro es actores y público, y nada más. Me considero un director que hace espectáculos para que el actor, que es el número uno, esté implicado hasta el alma. Es importante asumir sobre el escenario tres deberes: generosidad, libertad y pasión, y sólo los actores pueden hacerlo. Yo, como director, les dedico el mayor tiempo del total de horas que me ocupa la construcción de una obra y a cambio les pido esa generosidad y esa pasión, no tener miedo al ridículo y la mejor preparación posible en voz, dicción y cuerpo». Mar Zubieta, «Entrevista...», 2001.

con las suyas de igual manera y ellos se lo reconocen, como hace Nuria Gallardo refiriéndose al montaje de *La vida es sueño*, destacando del director su enorme capacidad de trabajo y riesgo<sup>72</sup>, sin tiempos muertos. Bieito ayuda a sus actores a construir su personaje con todo tipo de indicaciones, no solo gestuales, sino también de voz, psicológicas y emocionales, solicitándoles un trabajo que lo dibuje en todos sus aspectos. Este punto de partida, basado en la confianza y la complicidad, es fundamental para el director e insiste en él a lo largo del tiempo, poniendo siempre de relieve la importancia del trabajo con los actores y con los cantantes (intérpretes, los llama él), siempre con un sentido de investigación y búsqueda, patente ya en sus primeros montajes. Considera siempre la interpretación como la parte final de su proceso creador: el director termina el montaje con la colaboración de sus actores, buscando personas creativas, libres y muy capaces, no seguidores de unas instrucciones sino investigadores a su lado, activos y responsables a lo largo de todo el proceso<sup>73</sup>.

Sus indicaciones escénicas son propuestas, caminos a seguir que ambos, director y actores andan juntos sobre los hallazgos del trabajo diario, desarrollando unos planteamientos iniciales que nunca son imposiciones, sino líneas de viaje que dan alas al actor creativo<sup>74</sup>. En 2012 avanza un paso más allá incluso, al poner en escena el espectáculo *Forest*, un collage textual en homenaje a Shakespeare con fragmentos de diferentes textos de este autor en torno a los árboles, el bosque y la Naturaleza y su relación con el ser humano.

Resultado de la internacionalidad de su carrera, Bieito ha trabajado con actores y cantantes de diferentes nacionalidades (especialmente españoles, ingleses y alemanes) sobre textos tanto en prosa como en verso, típicamente teatrales o bien provenientes del mundo de la ópera. Con frecuencia investigadores y críticos refieren que estimula en ellos una manera de decir el verso que tiene que ver con el impulso característico de los actores ingleses<sup>75</sup>. De ellos, efectivamente, Bieito considera que ha

<sup>72</sup> Al hablar del tipo de dirección de actores que Bieito ejerce, de las indicaciones que les da y de la relación que mantiene con ellos, Nuria Gallardo comenta: «Para mí es una relación muy teatral y muy activa, muy de trabajo de personaje. [...] Es un director incombustible, y por eso él ya llega pensando en la escena; con él no puedes tener un tiempo muerto. Tú ya tienes que estar ahí, y desde ahí ponerte a volar, hacer lo que te pidan, dejarte: la entrega. Yo creo que él se entrega mucho y arriesga mucho cuando pide cosas. [...] El riesgo es mutuo y trabajábamos en riesgo». Mar Zubieta, «Entrevista a Nuria Gallardo», 2015.

<sup>73</sup> Zubieta, M., «Segunda entrevista a Calixto Bieito», Bilbao, 14/4/2016.

<sup>74</sup> Gallardo nos lo comenta así: «MZ.—O sea que te daba imágenes, te daba recursos y te pedía. La confianza era mutua. NG.—Sí. Y pedía, pedía constantemente. No imponía imágenes, te pedía que buscaras imágenes, que pensaras cosas, que encontraras el camino para llegar hasta ahí. Nunca te daba un resultado, siempre te daba un proceso de trabajo. MZ.—Eso está muy bien, y es porque cuenta con un tipo de actor creativo. NG.—Claro, eso es lo que necesita. Él te propone tirarte por la ventana y tú le dices que además saltarás en parapente. De eso es de lo que se trata, no de “¿Cómo voy a saltar por una ventana? ¡Dios mío, no!”. Claro, es una forma de hablar, se trata de decir: “Sí, y luego abro así las alas y entonces planeo”. Y él te dice: “Vale. Hazlo”. Calixto trabaja así. Él provoca para que tú vueles». Mar Zubieta, «Entrevista...», 2015.

<sup>75</sup> Bieito comenta: «Aprendí con los actores británicos algo muy shakespeariano: que esto es un teatro alejado de la tradición romántica, de la tradición psicologista y del naturalismo, que tiene que ver más con una especie de concierto, una especie de juego entre los actores y el público y entre los mismos actores. Así

aprendido mucho, no solo porque los considera excelentes fónicamente, sino porque su tradición escénica implica una manera suelta y vigorosa de hablar y en general una gran habilidad para crear con su forma de decir el texto la sensación de música y velocidad<sup>76</sup>.

La contemporaneidad, lo contemporáneo, es un concepto que parece fundamental para Bieito y hace referencia a él frecuentemente. ¿Qué significa ser contemporáneo para él? ¿Se ocupa en sus montajes de la actualidad «periodística», simplemente? Más bien la idea transparenta una preocupación del director por la realidad más inmediata del ser humano y sus consecuencias, una inquietud que abarca los sentimientos y las emociones o incluso puede ser moral y transformarse en «política», orientando a lo social los temas que trata en sus puestas en escena; esta característica le acompaña a lo largo de su carrera. En 1996, por ejemplo, durante una entrevista con motivo del estreno de su *Anfitrión* en el teatro Lara de Madrid, Bieito apunta que su intención al dirigir consiste en trasladar al espectador su mirada sobre el mundo, opinando acerca de lo que ve<sup>77</sup>, que en el caso de este texto de Plauto era hablar acerca de lo agríndice de las relaciones de la pareja humana: [...]

Creo que ha salido un espectáculo radicalmente contemporáneo y actual porque la obra lo es<sup>78</sup>, recalcando que busca poner sobre el escenario los sentimientos humanos que están en el texto: el amor y el odio, la esperanza y la amargura, la libertad y la violencia, en una representación que nos ayude a comprender mejor nuestro propio mundo, semejante al de Shakespeare<sup>79</sup>.

En 2005 lleva a escena *Wozzeck* de Alban Berg, en un momento en que los medios de comunicación están en general más preocupados por la polémica que despiertan sus espectáculos que por la novedad o los hallazgos que puedan comportar. Se le achaca que escoge textos para luego hacer sobre ellos una creación prácticamente independiente del original, trayendo a colación montajes como *La vida es sueño*, *Hamlet* y *Macbeth* (tan diferentes entre sí a este respecto), o que la plástica de sus puestas en escena está anclada en el sexo, la violencia y la sangre; pero justamente es eso lo que se empieza a esperar obligadamente del director y, en ocasiones, lo que llena la taquilla de ciertos teatros. Bieito se siente a un tiempo atacado y exigido a este respecto, y procura poner sobre el escenario lo que le parece que cada obra pide sin escatimar verosimilitud y medios, pero

---

me liberé del ritmo español, del verso», Alejandro Cruz, «Un triller filosófico del Siglo de Oro. Entrevista a Calixto Bieito», *La Nación*, Buenos Aires, 11/7/2010.

<sup>76</sup> Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

<sup>77</sup> Cuando Muñoz Rojas le pregunta qué es para él dirigir una obra de teatro, Bieito contesta: «Es explicar algo al espectador. Siempre algo muy concreto. Me permite expresar también cómo veo el mundo. Un director tiene la obligación de decir cómo ve el mundo: si es sucio, si es limpio». En Ritama Muñoz Rojas, «Entrevista a Calixto Bieito», *El País*, 7/11/1996.

<sup>78</sup> Muñoz Rojas, 1997. En otras ocasiones afirma que Calderón es un contemporáneo como lo es también Shakespeare.

<sup>79</sup> Bieito recalca las semejanzas entre el momento que vivió Shakespeare y la actualidad a estos efectos: «Era un mundo de cambios bruscos, grandes descubrimientos, amoral y sin valores. Igual que el nuestro. Se trata de hacer un espectáculo sincero y apasionado que nos ayude a conocernos y que refleje nuestro propio mundo». En Ritama Muñoz Rojas, «El premiado director Calixto Bieito trae su versión de *La tempestad* de Shakespeare», *El País*, 28/9/1997.

como no es un recurso habitual sobre los escenarios, ese punto de vista le acarrea detractores y enfrentamientos. Ya le sucedió que su puesta en escena de *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht y Weill (2002), que se representó sin problemas en Barcelona, Salamanca y París, al ser llevada al Festival del Ruhr en 2004 soportó una censura de 15 minutos y, hablada en español, se presentó con unos subtítulos en alemán atentos solo al texto de Brecht y no a la versión de Bieito y Pablo Ley<sup>80</sup>. Tensiones y contradicciones que, aunque no apartan al director de su intención artística, sí le hacen decir «No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio»<sup>81</sup>. La provocación y la transgresión «necesaria» que se le pide o se le adjudica sin más le mueven a añadir que

Vivimos en una sociedad tan poco solidaria que la gente intenta destruirse la una a la otra. No hay salida. Afortunadamente no pienso en estas cosas. Cuando cierro la puerta y empiezo los ensayos me aísló. Me olvido de lo que dicen, de las críticas, de las recriminaciones, de las amenazas y de las posibles broncas. Me concentro en los cantantes y en su trabajo y esto compensa todo lo demás. [...] Yo tampoco soy tan importante. [...] Simplemente hablamos de ópera, un género en el que puedes dar mucho a la gente: una

satisfacción, una ilusión, pero en ningún caso tengo la responsabilidad que pueda tener un médico<sup>82</sup>.

El director es consciente de que está evolucionando, agradeciendo a *Wozzeck* el poder ir colocándose en otro lugar. Añade que pasa por un momento «romántico», hablando personal y artísticamente. «Me interesa —precisa— salvar la belleza de las cosas. Ser rebelde mentalmente, más reflexivo. [...] la rebelión que he mostrado en montajes como *Don Giovanni* era furia. A veces uno no hace solo estos cambios, los hace acompañado de obras como *Wozzeck*», le comenta a Morgades. El propio director, consciente del cambio que puede observarse en su trabajo, aclara que la renovación que propone viene más desde el fondo que desde la forma, afirmando:

El cambio en el mundo de la ópera no viene dado por la estética, por usar más o menos pantallas de video u ordenadores, sino por la interpretación de los cantantes de la música y la escena. Por cómo trabajan los conflictos, las tensiones, las situaciones, los puntos de inflexión, el contacto físico. Por cómo el cantante aborda toda esa dramaturgia física<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Al parecer, los derechos de autor están repartidos entre los hijos de Brecht. En Alemania pertenecen a Barbara Schall, que exige un respeto absoluto por el texto, mientras que en otros países son propiedad de otro hijo, más permisivo con los cambios y supresiones. Bieito, muy disgustado por el trato que había recibido pero conmovido por la reacción entusiasta del público (que ovacionó el espectáculo más de 10 minutos), zanjó el asunto así: «Digamos que lo ocurrido responde a una falta de sensibilidad artística». En José Comas, «Los herederos de Brecht obligan a Calixto Bieito a cortar *La ópera de cuatro cuartos*», *El País*, 1/5/2004.

<sup>81</sup> Lourdes Morgades, «No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio», *El País*, 24/12/2005.

<sup>82</sup> Lourdes Morgades, «No estoy dispuesto...».

<sup>83</sup> Es más, cuando la entrevistadora le pregunta si ha tenido que alterar el texto original para realizar el viaje escénico que propone, Bieito especifica: «La obra no lo precisa, es perfecta. Solo he tenido que poner la imaginación a su servicio. Es una obra que habla de la explotación y de la alienación humana, y para materializar todo esto no se me ocurriría ambientarla en un contexto militar [...] porque al público actual le dirá muy poco. Había que interpretarla de otra manera sin traicionar su espíritu e incluso el estilo de la época en que fue compuesta la ópera, la de las vanguardias, y aprovechar todo este material para construir este

Reconoce que en el escenario puede aflorar su propia rebeldía mental, más reflexiva según va ganando en edad, contra «las grandes lacras de la humanidad: la intolerancia, la injusticia social, la manipulación del pensamiento, el egoísmo, la codicia desmedida y la corrupción de la persona en su sentido más amplio». Bieito, expresivo y sincero, no es sin embargo una persona beligerante en la vida diaria sino alguien prudente y calmado en su argumentación. Creemos que, más allá de comentarios admirativos, críticos o destructores, lo que se pone de relieve al observar la obra de Bieito es su rigor y el hecho de que siempre despierta pasión: montaje tras montaje, mantiene alejados a la indiferencia y el aburrimiento. La pregunta que podríamos hacernos ahora, entonces, es si Bieito es un director polémico y cómo gestiona la violencia, porque a través de sus puestas en escena trata una enorme variedad de asuntos, sin hurtar en ellos al espectador la crudeza de la palabra o de la plástica: él encuentra en la realidad diaria que nos rodea esa violencia, sexo y crueldad que aparecen en sus montajes como reflejo de la naturaleza humana. El director no tiene muchos escritos teóricos, pero precisamente dedica un pequeño artículo a la violencia<sup>84</sup>, seguramente porque es el flanco

desde el que recibe más ataques, y quiere que sus razones se entiendan bien. La naturalidad y precisión con que lo hace le alejan de divismos, alegando a favor de su trabajo que, puesto que constituye su punto de vista (nutrido de ese mundo interior que le sustenta influido por su educación, sus recuerdos, el cine, la música y sus lecturas), eso es lo que tiene que verse en sus montajes. Es su opción y el riesgo al que está expuesto, sabiendo que es cierto que alguno de ellos termina chocando al espectador y que sus procedimientos narrativos y estética pudieran herir sensibilidades. Consciente de ello, ni lo fuerza ni lo evita<sup>85</sup>. Sabe que no puede gustar a todo el mundo.

Uno de los investigadores que mejor recogen esta controversia de Bieito (libertad creativa, un trabajo profundo, querer gustar a los espectadores, utilizar procedimientos narrativos y estéticos radicales y extrañarse del rechazo violento que alguno de sus montajes provoca) es Roberto Herrscher, dándole al lector la oportunidad de que juzgue por sí mismo. Contrasta una apertura estándar de *Don Giovanni* de Mozart, *Macbeth* de Shakespeare y *Un ballo in maschera* de Verdi con el comienzo de los respectivos montajes de Bieito: su *Don Giovanni*

---

gran universo contaminado. ¿Hacia dónde se encaminan las emociones?, ¿Hacia dónde conduce la relación del hombre con la naturaleza?» Morgades insiste en que la polémica y el escándalo que suscita el director son comerciales, y Bieito responde: «Lo sé. Hay teatros que utilizan esto para vender más entradas, en especial los que tienen pocos abonados, y otros que no creen en mi trabajo ni confían en mí, pero que me contratan para poden poner *un bieito* en su teatro.». Lourdes Morgades, «No estoy dispuesto...».

<sup>84</sup> Calixto Bieito, «La violencia como representación», *El Cultural de Prensa europea del siglo XXI*, 5/12/2003.

<sup>85</sup> Afirma el director: «Querría gustar a todo el mundo, aunque Platón decía que eso era de necios; quizá es que soy un necio, pero no tengo ni idea de por qué el público está tan dividido ante mi teatro. Hago lo que creo que debo hacer, pero a veces no hace falta menospreciarme tanto. Estudio una obra, pienso cómo llegar al público, cómo traducirla a nuestros días y cómo llevarla a escena. Eso sí, contaminado por otras artes. Creo que hay espacio para todos, para otros espectáculos más “conservadores”, no sé si es apropiado llamarlos así, y para los míos». En Liz Perales, «Dirigir es como un partido de tenis con los actores», *El Cultural.es de El Mundo*, 29/6/2006.

de 2001 en el London Coliseum, el *Macbeth* de 2001 en Salzburgo y *Un ballo in maschera* en el Liceo de Barcelona en 2000. Es cierto que los procedimientos narrativos y plásticos de Bieito no son desde luego «esperables» para la mayoría del público operístico: Leporello es un fanático del FC Barcelona, doña Ana persigue insaciable a Don Giovanni y Lady Macbeth, una joven minifaldera, disfruta explícitamente de su amante Duncan en un ambiente de mafia de países del Este europeo donde corre la droga. *Un ballo in maschera* recrea el Congreso de los Diputados de Madrid donde un coro de nostálgicos de la dictadura franquista canta y conspira mientras se bajan los pantalones a la vista del público, sentándose en unos retretes colgados del techo. Los críticos resaltan estos y parecidos rasgos en sus montajes porque, si bien los procedimientos formales a los que Bieito llega imaginativamente son muy diferentes espectáculo a espectáculo, la presencia de la sexualidad, la violencia y la sangre es recurrente, recursos tratados siempre con osadía por el director a lo largo de su carrera. Una parte de la crítica lo ve como un exceso gratuito, afirmando que en sus espectáculos se repite demasiado<sup>86</sup>. Bieito dice que

no es un monstruo ni un terrorista escénico, y que muchas veces la violencia que muestra en sus puestas en escena es de los autores y no suya, poniendo las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán como ejemplo. «La violencia pertenece a la naturaleza humana, es consustancial a ella»<sup>87</sup> afirma el director. Otra parte, cada vez más numerosa de la crítica, se muestra positivamente impresionada y, como si en sí mismo contuviera la polémica, Bieito es un hombre tranquilo amante de la vida familiar, que no soporta la violencia y rechaza especialmente que se le identifique con ella, recordando que el que esté presente en sus montajes no significa que él lo sea de ninguna manera, al igual que puede suceder con Coppola, Tarantino o Brian de Palma, opina L. Perales. Carles Canut, uno de los actores que más ha trabajado con él (y que era el Ross de *Macbeth*) cree que esa oscuridad que reflejan sus montajes se alimenta de sus lecturas y de su imaginación desbordada, y desde luego de todo el cine que ha visto<sup>88</sup>. Pero Bieito, sin embargo, sí que quiere obtener de sus espectadores una respuesta emocional y visceral sin paliativos, un impacto en el estómago que les deje pegados en sus asientos; y el recurso de la violencia puede ser uno

<sup>86</sup> Bieito responde: «No lo comparto en absoluto. Hay mucha más violencia y más sexo en la televisión que en mis espectáculos y ninguno se escandaliza. Pasa igual en el cine y de una manera peor, porque muchas veces es subliminal. El teatro, al ser en vivo, impacta más. Hay muchos clichés estéticos en el mundo del teatro y la ópera que intento romper, porque son de otras épocas.». En Pep Tugues, «Entrevista...

<sup>87</sup> «La violencia es tan fascinante como puede ser la muerte o el amor, está dotada del mismo tipo de misterio. [...] Su representación, más o menos contundente, más o menos realista en los escenarios, responde por encima de todo al intento de reflejar los estados de conducta de la sociedad en que vivimos. [...] Podríamos decir que Shakespeare es el autor más violento de todos los tiempos. Shakespeare trata la violencia en su teatro como parte inherente del ser humano, algo que hace con tanta naturalidad como reír, comer o cantar, y evidentemente, más que un efecto moral, lo que Shakespeare pretende es mostrar la condición humana en todas sus dimensiones. Otro tanto podríamos decir de Calderón. Ellos son precisamente los autores que a mí entender mejor han reflejado la violencia implícita en toda sociedad [...]. Calixto Bieito, «La violencia como representación», *El Cultural de Prensa europea del siglo XXI*, 5/12/2003.

<sup>88</sup> «Para *Macbeth* quiso que todos viéramos las de Tarantino». En Roberto Herrscher, *El arte de escuchar. Viajes por la música clásica*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, p. 61.

de los más poderosos para atrapar al público. Bieito sabe que hacerlo no es fácil, porque el teatro no tiene las facilidades del cine o de la televisión para llegar al hiperrealismo, pero los actores pueden «llegar a cotas de realidad muy elevadas» en determinados momentos, y también dirección de escena puede elegir dejarse contaminar de otras artes para remover al teatro de un estancamiento de mucho tiempo, apegado a sus leyes fijas. «Creo que la violencia tiene que ser muy creíble. Tiene que golpear al espectador». Venimos de un siglo XX que ha sido muy violento y el siglo XXI lleva camino de superarlo, pero «el teatro no ha reflejado al ciento por ciento, tal y como debería hacerlo, la importancia de la cultura de la violencia en nuestras vidas [...] y, sin duda, en lo que respecta a la escenificación de la violencia, ese compromiso por parte de la escena todavía está pendiente». Las conclusiones de Bieito muestran un punto de vista pesimista pero lúcido: no deja de ver las escasas posibilidades del hombre para escaparse de la corrupción, la crueldad, la violencia y la injusticia, pero su punto de vista no es escéptico ni negativo, siempre es moral y su postura es de denuncia. En su artículo Bieito afirma finalmente que<sup>89</sup>

Quando en uno de mis espectáculos reflejo la sociedad y por ende hay un contenido de violencia en diferentes grados, espero una reacción moral por parte del público, procuro despertar la condena del espectador.

Otra característica de Bieito es que ejerce como director de escena multidisciplinar, ocupándose de diferentes aspectos artísticos en

sus puestas en escena: firma la versión en algunos espectáculos, en otros hace la dramaturgia (solo o con algún colaborador), puede decidir la música y en ciertos casos firma la escenografía o los figurines y, si no lo hace, son con frecuencia sus elecciones y referentes artísticos los que definen el espacio escénico y el montaje. Parte siempre de la fuerte intersección de dos aspectos: la plástica y el tratamiento de los textos originales, así que no podemos extrañarnos de que haya trabajado tanto en la adaptación, de una forma u otra, de los textos que ha llevado a la escena. Insiste en que un creador, para dirigirse a los espectadores contemporáneos ha de presentar en sus espectáculos cosas nuevas, pero al mismo tiempo es vital mantener la esencia de la obra, de un modo que, según va pasando el tiempo, evoluciona junto con el director. Habla de las influencias de orden visual y emocional presentes habitualmente en sus montajes, mencionando como una constante el partir de sus recuerdos para construir sus puestas en escena, porque seguramente los recuerdos son la verdad de cada uno<sup>90</sup>. Y dentro de ellos alude siempre a la Castilla de su infancia, a las vivencias que le han transmitido sus padres, al cine de Buñuel y a lo «español», un concepto que tiene que ver con sus recuerdos. Es un mundo que traslada a la escena matizado por su imaginación y por ese humor negro influido por Quevedo, Cervantes y Valle Inclán, junto a una visión surrealista de la vida que le acerca a Goya, en cuyas *Pinturas negras* el director ve un anticipo del Expresionismo. Igualmente se declara influido por Velázquez, Zurbarán y Picasso, cuya exploración de *Las meninas* Bieito

<sup>89</sup> Calixto Bieito, «La violencia como representación»...

<sup>90</sup> «Empiezo ahora a ser consciente de que construyo espectáculos con recuerdos. Como dice Valle Inclán, los recuerdos son verdad. Mis espectáculos están llenos de imágenes de mi infancia y mi adolescencia». En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2001.

pone como ejemplo de lo lejos que se puede llegar artísticamente con la práctica de la deconstrucción. Notable es el peso de estos referentes en su montaje de *La vida es sueño* (2000), en el que nos detendremos más adelante.

Poco a poco, la escenografía va cobrando más y más importancia en sus montajes, como sucede en *Hamlet* (2003), donde Bieito nos muestra un retrato de la decadencia de la monarquía. Acentuar el peso de lo escenográfico marcará precisamente un nuevo equilibrio entre texto y plástica en sus puestas en escena, y un paso elegido en la evolución de Bieito como director de tal forma que, al hablar de *Tirant lo Blanc* (2008), propone una escenografía tan poderosa que fue acusado por algún crítico de haber dejado el texto en un segundo plano. *Don Carlos* (2009), avanza en la misma línea, concebido por Bieito como un poema dramático que, por serlo, permite muchas licencias, traducido por Kvasícs en verso blanco con dramaturgia de Bieito y Rosich. Tiene un lenguaje con predominio de las imágenes y una escenografía de Rebeca Ringst que es un invernadero gigantesco, metáfora de una España que crece espléndida «alimentada por el abono de los millones y millones de muertos que se esconden bajo tierra»<sup>91</sup>, un jardín que Felipe II cuida con esmero y en el que viven Carlos de Austria e Isabel de Valois, jóvenes y prisioneros

del espacio y de las circunstancias en las que se han encontrado. Bieito añade al espectáculo un elocuente subtítulo, *Misa pasodoble surrealista*, que explica perfectamente la concepción que el director tiene de él: «Misa porque toda liturgia es un gran show; pasodoble porque esta es una música muy española que refleja la vida y la muerte; y surrealista porque es un poema soñado»<sup>92</sup>.

La crítica señala de nuevo un punto en la evolución de las escenografías de los espectáculos del director, apuntando en la dirección del *espectáculo total*, con marcada influencia de la música, que irá cobrando más importancia en lo teatral y que traduce sobre el escenario la dedicación cada vez mayor de Bieito al mundo de la ópera. Así sucede en *El gran teatro del mundo* (2011) junto a Rosich. Bieito, siguiendo las acotaciones del propio Calderón y las indicaciones de un género barroco que desde su origen reclamaba una dimensión operística<sup>93</sup>, hace una cantata experimental con ayuda de música contemporánea, y el espectáculo tendrá lugar ya en una escenografía-instalación de Rebeca Ringst<sup>94</sup> que servirá para crear música en directo de mano de los propios actores. Bieito afirma que Calderón es uno de sus autores de referencia: «Me trae muchos recuerdos, desde que fui con el colegio a ver su primera obra. Estamos ante una figura que preconizaba la obra de arte total mucho antes

<sup>91</sup> ABC.es, Madrid, 15/9/2009.

<sup>92</sup> ABC.es, Madrid, 15/9/2009.

<sup>93</sup> Todos los especialistas en los autos sacramentales destacan la importancia que en ellos tenía la música. Alice M. Pollin («Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review* 41, 1973, pp. 367-386) llega a decir que deberían llamarse «óperas sagradas».

<sup>94</sup> «Una escenografía con grandes tubos metálicos y once actores y cantantes que crean imágenes pictóricas con sus cuerpos». En *La Vanguardia* Teatro, Barcelona (EFE), «Bieito transforma *El gran teatro del mundo* en una cantata contemporánea», 16/7/2012.

que Wagner»<sup>95</sup>. Bieito tiene conciencia de su evolución como director de escena y va incorporando a sus montajes novedades significativas que, como ha sucedido siempre, están en función de lo que quiere contar, de lo que le preocupa, de aquello en que piensa cuando se ve afectado por el estímulo de un texto o un libreto determinado, que son inquietudes constantes en su trabajo. No obstante el mundo de la ópera, por sus especiales características y con el apoyo de la música, suele ser un buen ámbito para la innovación tecnológica<sup>96</sup>, de la que Bieito se deja llevar de muy buen grado.

Cuando entrevisté al director en abril de 2016 le planteé que una dedicación tan significativa como la suya al mundo de la ópera pudiera deberse a que sea un buen campo para esas premisas de contemporaneidad, de apertura y de trabajo de los impulsos y del teatro de la energía de los que habíamos venido hablando. Él respondió que la música es fundamental para su vida, sin que la compensación económica tenga peso en ello, puesto que sus honorarios son los mismos tanto si dirige ópera como si dirige teatro, y que lo cierto es que la música ha pertenecido siempre a su ámbito profesional y también al personal. Su puesta en escena de *La verbena de la paloma* en Edimburgo fue un gran éxito internacional que le abrió las puertas del mundo de la lírica y la ópera, y su madre hubiera querido que fuera músico; tiene

un hermano que lo es. Quizá la ópera le permite conciliar ambas vocaciones, música y teatro, y de nuevo avanzar en lo que pueda ser un espectáculo total, porque: «en la ópera se juntan todas las disciplinas posibles: la estética, la música y puedes utilizar las nuevas tecnologías»<sup>97</sup>.

CALIXTO BIEITO, AUTOR DE LA VERSIÓN

Hasta la etapa en que Bieito se vinculó con exclusividad a la ópera, ha llevado a la escena muchos textos teatrales y de ellos una gran parte clásicos; además, es él quien suele escribir las versiones para esos montajes, muchas veces en solitario al inicio de su carrera, y después en compañía de alguien de mucha confianza, como Galindo y Rosich. El tratamiento de los textos originales va cambiando también; siempre le preocupó que la esencia del primer autor se conservara con fidelidad pero con el paso del tiempo fue evolucionando y creando nuevas formas de reescritura de los originales.

¿Cómo entiende Bieito su aproximación a los textos? Básicamente quiere trabajar con los clásicos respetuosa y libremente, estar conectado con lo profundo del escritor y el texto que pone en escena y también ofrecer originalidad al espectador. Pretende orquestrar un texto importante, una dramaturgia arriesgada, una interpretación generosa, una escenografía

<sup>95</sup> Miguel Pérez Martín, «Auto sacramental al desnudo», *El País*, 3/8/2012.

<sup>96</sup> Le pregunta Montfort: «¿Tanto ha cambiado la mirada del director de escena actual? CB.- Claro. Ha cambiado y en mi caso concreto me alimento de cine, de literatura, de arte contemporáneo, últimamente de instalaciones, de periódicos, de espacios. Me gusta ver cosas nuevas de autores que no conozco. Leer. También, aunque esto no haya aparecido mucho en la prensa española, se suele decir que tengo mucha influencia de Buñuel. Vi de muy pequeño sus películas. Me impresionaron mucho [...] y me quedé con su sentido del humor, que tiene mucho. Se nota que fue a los jesuitas como yo». En Vanessa Montfort, «La ópera es una experiencia física. Calixto Bieito», *docenotas.com*, 22/7/2009.

<sup>97</sup> Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

simbólica y potente junto a una iluminación que la ponga de relieve, un vestuario expresivo y una música elocuente que señale transiciones y entradas y salidas de los personajes, pero también refiera sus profundos conflictos emocionales y sea, en ocasiones, un personaje más.

La influencia de sus recuerdos de infancia y juventud y del mundo del cine se nota en sus espectáculos. Bieito lo ha dicho muchas veces y en ocasiones no falta alguna película de culto que el director relaciona con un montaje concreto, como es el caso de *Matrix* y *La vida es sueño*. Bieito huye siempre de la afectación, el naturalismo y el costumbrismo en sus trabajos; la preocupación por el ser humano, el amor por la vida, la importancia del marco político de convivencia y las pulsiones más básicas de la persona (sexo, violencia, crueldad, poder) o más elaboradas socialmente, como el amor y la familia, están siempre presentes en sus montajes de una u otra manera. Calixto Bieito define el teatro que hace como «sensorial, abierto e interdisciplinar», construyendo sus puestas en escena con un amplio y profundo trabajo previo que puede incluir la localización de exteriores como si de una película se tratara, el fijarse en referentes de todo tipo y el mostrar identificaciones o paralelismos entre el mundo de hoy y su propuesta, con ironía y humor negro en muchas ocasiones. Que el espectador se sienta aludido, interesado o golpeado está en su propósito, y su mirada, se acerque al texto

que se acerque y con cualquier espectáculo que ponga sobre el escenario, es la de un director de escena contemporáneo.

No obstante, puede establecerse una evolución en el tratamiento que da a los textos originales a los que se aproxima, marcando una serie de etapas en su trabajo a este respecto. En primer lugar tendríamos montajes en los que muestra una fuerte y explícita vinculación con el original. Es el caso de *La verbena de la Paloma*, su primer estreno en el Festival de Edimburgo, en 1997. El origen del montaje está en el libreto de Ricardo de la Vega (adaptado por Albert Mas-Riera) y la música de Tomás Bretón; Bieito, aunque sitúa la zarzuela en el madrileño barrio de La Latina como hace el original, lo matiza con las analogías del Madrid de finales del XIX que Baroja muestra en su trilogía *La lucha por la vida*<sup>98</sup>, huyendo de tópicos casticistas. También en 1997 estrena *La tempestad*, de Shakespeare, con una traducción de Miquel Desclot que Bieito considera completamente cercana al texto de Shakespeare. El director acentúa la comicidad en el montaje, algo que subraya el crítico de *ABC*, encontrando la puesta en escena innovadora en el lenguaje, con «palabras gordas y giros actualizados»<sup>99</sup>. Con respecto también a *La tempestad*, Rosana Torres comenta el sistema de trabajo del director, revelando la que para Bieito es la frase clave del montaje (y, por extensión, de todo Shakespeare), puesta precisamente en boca

<sup>98</sup> Afirma Bieito: «Cuando se estrenó, en 1894, todo el mundo sabía que el barrio de La Latina, donde Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, el libretista, sitúan la historia, significaba tifus, mierda y gente hacinada en anarquía al filo de la navaja entre la honradez y el puterío. Esta imagen se ha perdido, pero yo he querido recuperarla sin dejar por ello de hacer un espectáculo de contenido moderno». En Lourdes Morgades, «Una *Verbena de la Paloma* sin tópicos», *El País*, 11/8/1997.

<sup>99</sup> Lorenzo López Sancho, «*La tempestad* de William Shakespeare, según Miquel Desclot y Calixto Bieito», *ABC*, 2/10/1997.

de un cómico<sup>100</sup>: «*Thought is free* “el pensamiento es libre”». Al director le produce una profunda impresión, y parecería que tiene la idea en cuenta para sí mismo a lo largo del tiempo.

La estrecha vinculación con el original es también el caso de *La vida es sueño*, que estrena en Edimburgo el verano de 1998. Él mismo firma la versión en castellano (así llama a su intervención en el texto original), y colabora muy directamente con John Clifford para traducirla al inglés, idioma en el que se estrena. La versión que hemos analizado se ajusta a Calderón con respeto y ciertas particularidades: sintetizando mucho, diríamos que su texto se acerca frecuentemente a la edición zaragozana de *La vida es sueño* aunque circule por la edición madrileña como patrón general, y que una de las formas más peculiares de intervención en el original de Calderón por parte de Bieito consiste en incorporar a la puesta en escena muchas aportaciones en prosa derivadas con toda probabilidad del proceso de ensayos, especialmente en el caso del personaje de Clarín (Boris Ruiz).

En la evolución de la que hablamos habría después una segunda etapa. En ella el director

habla de deconstrucción y reconstrucción del clásico que adapta y pone en escena, es decir, muestra también una relación muy directa con el original pero desde una lejanía mayor, siguiendo un proceso de abstracción y de mayor intervención en los textos, en muchos casos con dramaturgias enteramente nuevas, o al menos muy diferentes del original. Además, en esta etapa aparecen y cobran fuerza las dramaturgias compartidas. Sin ánimo de exhaustividad, pero sí de mostrar un recorrido claro, comenzaríamos esta etapa con *Macbeth*, estrenado en 2001 en el Festival de Salzburgo con traducción alemana de Frank Günther y actores berlineses. Sobre un texto de Shakespeare que no es fácil, la visión de Bieito despertó posturas encontradas, con abucheos pero también una mayoría de aplausos, en una de esas lecturas poco convencionales típicas del director. Una parte de la crítica vio ya en el espectáculo, además de una «brillantísima actualización del clásico de Shakespeare», el inicio de un proceso de abstracción en el análisis del texto, conducente a una desmaterialización de *Macbeth* y a la «conversión en esquema de sus personajes», afirmando que con este montaje Bieito se inserta en «una estética plenamente contemporánea, afín a los lenguajes que han venido transformando la estética teatral en la última década»<sup>101</sup>. En la

<sup>100</sup> Señala Torres: «Bieito volvió a encandilar con su lectura shakespeariana contemporánea. "Cuando estudié la versión inglesa de *La tempestad* me quedé agarrado al leer la frase que para mí es clave, no solo en esta obra, sino en todo Shakespeare", dice Bieito en referencia a la expresión *thought is free* (el pensamiento es libre), que dice un personaje que encama a un cómico que él ha convertido en un ventrílocuo contemporáneo. "Me quedé muy impresionado cuando vi que Shakespeare pone en boca de unos cómicos, que pueden parecer unos palurdos, algo tan profundo e importante", señala». En Rosana Torres, «Calixto Bieito descargó su 'Tempestad' con los actores», *El País*, 5/7/1997.

<sup>101</sup> Pablo Ley asiste al estreno en Salzburgo, comentando: «Aplaudieron la lectura, el enfoque de dirección, porque tal como lo ha concebido Bieito, el espectáculo no da para el lucimiento de los actores. Aplaudieron las referencias, televisivas, cinematográficas [...]. Aplaudieron el refinamiento, la inteligencia con que las pasiones son convertidas en cancioncillas banales [...] Un público conservador frente a un público digamos progresista puede dar una apariencia de polémica que no es más que simple y pura cerrazón. De modo que,

rueda de prensa realizada con motivo del estreno del montaje en Barcelona, y en cuanto a cómo ha trabajado la versión, Bieito afirma que «ha deconstruido el texto», centrado en la destrucción de una familia, trabajando las escenas como si fuera «un puzzle», asegurando que «se mantiene la esencia shakesperiana» aunque «las brujas de Shakespeare son en esta versión reducidas a una [...] inspirada en la protagonista de *Blow up* de Michelangelo Antonioni», destacando la versión catalana de Miquel Desclot<sup>102</sup>. Este montaje se representa en 2003 tanto en catalán como en su versión castellana (de Bieito junto a Josep Galindo) con subtítulos en inglés en Londres, en el Barbican.

La deconstrucción es un concepto al que también se refiere el director al hablar de la plástica de sus espectáculos; parece que ahora empieza a ser un planteamiento general que extiende al tratamiento de los textos. Como ya se mencionó, también observamos que empiezan a intervenir en sus dramaturgias y versiones no ya traductores, sino otros especialistas más cercanos a la versión y a la dramaturgia de sus montajes, como Galindo y Desclot. Así, mientras trabaja en *Macbeth* y lo lleva a Londres, Bieito interviene en *Homage to Catalonia* de Orwell, con reparto mixto de actores catalanes e ingleses y un

texto adaptado por Pablo Ley en colaboración con John Clifford. Josep Galindo dirigirá el montaje, que se estrenará también en Inglaterra en 2004. Según Bieito será «un espectáculo basado en la visión de Orwell sobre la Guerra Civil, en cómo la vivió», teniendo en cuenta que su mirada tenía la distancia de una persona que no formaba parte de la contienda. Bieito «explica que la aproximación, muy fiel al espíritu de Orwell, permite sin embargo muchas licencias, y será “un espectáculo de técnica muy audiovisual”»<sup>103</sup>.

Otra escala importante en esta etapa de «deconstrucción» del director es su montaje de *Hamlet*, estrenado en Edimburgo en 2003 con una compañía inglesa, en la que el protagonista fue George Anton, el mismo actor que hizo el Segismundo de la versión inglesa de *La vida es sueño*. Bieito vuelve a trabajar el texto como lo hizo con *Macbeth*, aislando sus ingredientes para presentarlo a sus espectadores con un sabor acentuado, pero con un aspecto totalmente distinto. Bieito concentra el peso del espectáculo en torno a cualquiera de las familias reales contemporáneas, explicando que es «una obra sobre la corrupción humana y política, y también sobre la corrupción física»<sup>104</sup>. El director observa puntos de coincidencia entre *Hamlet* y *La vida es sueño*<sup>105</sup> y es consciente

---

en definitiva, fue una polémica sobre el vacío. No hubo, pues, polémica». «Entre la cerrazón y la entrega», *El País*, 30/7/2001.

<sup>102</sup> «El texto es poético, pero también fresco y se entiende, por eso quería una versión nueva y de un poeta». En María Güell, «*Macbeth* es un texto sobre la absurdidad de la violencia», *ABC.es*, 20/2/2002.

<sup>103</sup> *El País*, Barcelona, 2/4/2003.

<sup>104</sup> Así lo explica en la rueda de prensa previa al estreno, insistiendo en que «Está toda la esencia de la obra, pero he hecho una reducción, y para ello he aplicado el mismo sistema de *Macbeth*: he hecho una reconstrucción de la pieza. [...] Habrá algunos que vendrán y me dirán que esto no es Shakespeare, que esto no es *Hamlet*», En *El mundo.es*, (EFE), «Calixto Bieito estrena *Hamlet* en el Festival de Edimburgo» 21/8/2003.

<sup>105</sup> «En Inglaterra comparan constantemente esta obra con *Hamlet*, pero yo creo, y lo he dicho muchas veces, que *Hamlet* es un intento genial pero inacabado, y *La vida es sueño*, una obra perfecta: teatro y poesía. El teatro en su estado más puro». En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2001.

de que las importantes intervenciones que ha ejercido sobre el texto (reduciendo el tiempo de representación a dos horas, con solo nueve personajes) pueden no ser entendidas por todo el mundo, aunque él cree que la esencia del texto de Shakespeare está en su *Hamlet*. Pero le preocupa. En una entrevista que hace antes del estreno en Edimburgo, exclama «I'm not a monster!», insistiendo en que el tipo de trabajo que ha hecho en este montaje es semejante al de Akira Kurosawa en su película *Macbeth*, donde está absolutamente el espíritu de la obra de Shakespeare, pero no todas sus palabras<sup>106</sup>.

Otros textos y otros montajes relevantes continúan esta línea de aproximación a los clásicos, y el trabajo con otros colaboradores y dramaturgos en el área textual empieza a ser notable. En *La ópera de cuatro cuartos* (2002), es Josep Galindo quien interviene en las letras de las canciones y Pablo Ley el que hace la versión castellana del texto. El espectáculo se presentó ante los espectadores germanohablantes en castellano con subtítulos en alemán. *La Celestina*, sin embargo, solo se hizo en inglés en el Festival de Edimburgo en 2004. Bieito ambientó el montaje en el garito de un descampado en mitad de ninguna parte dedicado, claro es, a la prostitución y la droga, con ritmo de rumba a todo volumen. Recurrió

a referentes españoles «tópicos» y dividió a la crítica: unos alabaron que se hiciera accesible en inglés un clásico desconocido para la audiencia de Edimburgo y otros criticaron el que el director hubiera destruido una vez más una obra maestra de la literatura dramática. Bieito, apodado por cierta prensa británica «el “Quentin Tarantino” de las artes escénicas», explicó que su producción es «una *Celestina* pura en el sentido de que está llena de referencias a la cultura y el humor negro españoles»<sup>107</sup>. En *El rey Lear*, también de 2004, Josep Galindo hizo la adjuntía a dirección, la traducción de Shakespeare fue de Joan Sellent y la dramaturgia de Xabier Zuber. Ese mismo año, Bieito estrena una ópera, *El rapto del serrallo* de Mozart con libreto en alemán de Gottlieb Stephanie, quien se inspiró en o adaptó otro libreto previo de Christoph Friedrich Bretzner. Siendo uno de los montajes que más aprecia su director, renueva el libreto entero, porque le pareció que no estaba a la altura de la música de Mozart y que no iba a decirle nada a un público contemporáneo<sup>108</sup>.

En 2006 estrenó *Peer Gynt* de Ibsen en Bergen (Noruega), que resultó un auténtico éxito, también con traducción de Joan Sellent y Anne-Lise Cloetta, «con notable respeto por el texto [...] pero lógicamente reduce la obra,

<sup>106</sup> «He cites as an example of this kind of work Akira Kurosawa's film of *Macbeth*. "It is completely *Macbeth* but not necessarily all of the words". Bieito's two-hour *Hamlet* similarly retains the spirit of Shakespeare while coming in at only about half of the length of a full production». En Philip Fisher, «I'm not a monster!», *British Theatre Guide*, 2003.

<sup>107</sup> *El mundo.es* (EFE), «Calixto Bieito lleva La Celestina a un “tugurio de carretera”», 17/8/2004.

<sup>108</sup> Bieito aclara: «He hecho una versión muy libre. No he tenido ninguna piedad con el libreto porque pienso que es malo. No está a la altura de la música de Mozart y hacía falta uno nuevo. Es una historia de amor y la historia de amor que más me ha impactado ha sido *El último tango en París*. Vi la película y rehice el texto. Fue una gran licencia, pero es que el libreto original no dice nada a un público contemporáneo». En Pep Tugues, «Entrevista...».

que en su duración original llegaría a las cinco horas»<sup>109</sup>.

Seguiría después, también en 2006, la puesta en escena de la novela de Houellebecq *Plataforma*, donde Bieito y Marc Rosich hicieron la traducción y la dramaturgia, estrenada en Edimburgo en castellano<sup>110</sup> y luego en Barcelona y Madrid, anunciando una tercera etapa en la evolución del director, el *collage*. Las diferentes reseñas de las ruedas de prensa que plasman las opiniones de Bieito con respecto al espectáculo hacen referencia de nuevo a un fenómeno de deconstrucción en la línea que venimos comentando, donde creemos que el director avanza un paso más allá, puesto que crea una entidad textual diferente de aquella con la que el espectáculo se originó. En el caso de *Plataforma*, la adaptación de Bieito y Rosich recrea partes de la novela, añadiendo «poemas y personajes de otras novelas» (al parecer de Houellebecq también), inaugurando una técnica que el director no duda en llamar «collage». El director emplea un sistema narrativo «no

lineal, porque si no es muy difícil acceder a un público acostumbrado al cine y a las videoconsolas», para contar una historia de amor que tiene como fondo el turismo sexual de Occidente en los países asiáticos, entendido y criticado como una forma más de explotación de los seres humanos por parte del capitalismo salvaje<sup>111</sup>.

En 2007 Bieito, de nuevo acompañado de Marc Rosich, decide hacer una dramaturgia con la que poder llevar a escena un espectáculo complicado por su extensión y su temática, que recorre todo el arco de la literatura medieval catalana. Se trata de *Tirant lo Blanc*, de Joan Martorell. El director, seducido por la genialidad del autor, crea una fiesta mediterránea para los sentidos, en un proyecto extraordinariamente ambicioso, puesto que el original (la edición crítica de Martín de Riquer sirvió a los dramaturgos como punto de partida) tiene más de mil doscientas páginas<sup>112</sup>. Aparecen ya de manera muy relevante los nombres de Bieito y Rosich con una importancia de segundos

<sup>109</sup> «En la primera fila, la gente se envuelve en toallas de rizo para no mancharse de sangre ni vómitos. En el escenario hablan -durante tres horas largas- un idioma que no entendemos. Y adoramos cada segundo». Así se expresaba el crítico del diario VG de Bergen que titulaba: «¡Sí amamos a Peer!», tras el estreno mundial en Bergen, el pasado 27 de mayo, de la versión de Calixto Bieito sobre la obra de Henrik Ibsen. «Gynt, sadomasoquismo y caos», tituló el *Aftenposten*. «¿Lo más fiel a Ibsen en mucho tiempo?», se preguntaba el crítico del *Bergens Tidende*. [...] Bieito no renuncia a contar la historia, pero lógicamente lo hace a su manera. «Esta obra es una mirada ácida sobre el provincianismo y sus límites, sobre la batalla entre nuestras bondades y nuestras pasiones más escondidas, entre la profundidad del hombre y el animal que lleva dentro», explica el director». En Santiago Fondevila, «Un *Peer Gynt* pasado por la estética de Bieito en el Teatre Grec», *La Vanguardia*, 2/7/2006.

<sup>110</sup> El protagonista, Juan Echanove, fue galardonado con el premio Harald Archangel al Mejor Actor.

<sup>111</sup> «Hemos hecho un *collage*, aclaró el director del Teatro Romea y responsable de polémicas puestas en escena, quien no ocultó los temores que le causaba adaptar esta novela». En *El Confidencial*, «Houellebecq en estado puro en Madrid con la “Plataforma” de Calixto Bieito y Juan Echanove», 12/12/2006.

<sup>112</sup> Bieito afirma: «He querido buscar toda la esencia festiva del original escrito por el caballero valenciano Joanot Martorell para convertirlo en una gran fiesta teatral; en una celebración del hombre en todo su esplendor pero también en toda su brutalidad y decadencia». En Departamento de Prensa Teatre Romea, Dossier de prensa de *Tirant lo Blanc*, febrero 2008.

autores, pues el espectáculo, tanto o más que del texto original de Martorell, depende de su dramaturgia y de la música de Carles Santos. Han explorado las posibilidades de la lengua arcaica, áspera pero llena de expresividad que emplea el autor, renunciando a actualizarla en términos absolutos y llegando a una convención intermedia que respeta la sonoridad original al tiempo que permite que el significado llegue más claro al espectador<sup>113</sup>. Como es lógico, los dramaturgos han trabajado la novela renunciando a muchas cosas, prescindiendo de detalles y de la narrativa que podríamos llamar incidental, al buscar que la duración del espectáculo no superara las tres horas y que, al ganar en densidad, los personajes queden dibujados con mayor fuerza, dureza y desnudez<sup>114</sup>. Bieito y Rosich cuentan que han creado dos personajes nuevos: el primero es Flor de Caballería (su nombre está tomado del título de otro texto de Martorell), siempre presente y que sería la esencia misma de las órdenes de caballería, tanto en lo referente a la filosofía de batalla como al espíritu religioso que gobernaba a estos caballeros. Eran mitad monjes, mitad soldados, persiguiendo sin descanso los ideales de la guerra santa. Continuamente cercana al protagonista, funciona como un pensamiento que le ilumina con los ideales caballerescos en

cualquier situación, de forma que con ella los espectadores pueden tener cerca uno de los temas fundamentales del montaje. El segundo es Eliseu, la organista ciega que, como «narradora omnisciente [...] representa la mirada del lector contemporáneo». Bieito afirma: «Esta mujer es una pieza clave de la obra porque ella se va imaginando el mundo de Tirant...», desarrollando en escena un universo surrealista que tiene mucho de sueño, de onírico<sup>115</sup>. El director propone, además, una escenografía tan poderosa (de Alfons Flores, con vestuario de Mercé Paloma e iluminación de Xavier Clot) que fue acusado por algún crítico de haber dejado el texto en un segundo plano. A ello contesta Bieito afirmando que «Ya ha pasado la etapa en que todo es texto. Un espectáculo es muchas más cosas. El autor y el escritor es una parte más»<sup>116</sup>. Efectivamente era una escenografía grandiosa, una fiesta llena de luz que mostraba a un tiempo el esplendor y la decadencia del ser humano.

Cuando en 2008 dirige *Los persas, réquiem por un soldado*, vuelve a trabajar la dramaturgia del espectáculo con otro colaborador, Pau Miró. Como en estos momentos las dramaturgias en colaboración son ya una práctica habitual en los espectáculos de Bieito, uno de sus

<sup>113</sup> Rosich apunta: «Fascinados por los contornos crudos y ásperos de la lengua usada en el libro, Calixto y yo mismo nos hemos negado a transportar sus palabras al habla actual. Por el contrario, hemos querido conservar su musicalidad arcaica, cautivadora y mágica. Con esta intención hemos trabajado en una convención lingüística que apuesta por un término medio, combinando el respeto por la sonoridad de las palabras y la sintaxis originales con soluciones que faciliten la comprensibilidad del texto por parte del público contemporáneo». Departamento de Prensa Teatre Romea...

<sup>114</sup> El Departamento de Prensa del Teatro Romea editó para el estreno un dossier de prensa que proporciona mucha información sobre este montaje, como estos detalles que incluimos aquí.

<sup>115</sup> «Y por último reconoce abiertamente que se ha inspirado mucho en Dalí y que por eso [el espectáculo] tiene un punto surrealista, un punto de delirio...». En María Güell, «Calixto Bieito dramatiza el *Tirant lo Blanc* en el Romea tras su paso por Frankfurt, Berlín, Madrid», *ABC.es*, 12/2/2008.

<sup>116</sup> Carlos Díaz, «Maneras de vivir con Calixto Bieito», *Almiar. Margen cero*, Revista cultural de lectura rápida (ISSN: 1695-4807), 2008.

entrevistadores le pregunta sobre el motivo que puede tener para hacerlo así, y Bieito contesta: «Porque es mucho trabajo, y así me contamina de gente más joven que yo»<sup>117</sup>. El espectáculo *Los persas* está inspirado en el texto de Esquilo, con una dramaturgia realizada entre Miró y Bieito que derivó en una versión libre con fuentes de inspiración muy diversas, siempre con la pretensión de mostrar «cómo la guerra saca lo peor de cada uno y el dolor que produce la pérdida de un ser querido. [...] Tuvimos en cuenta una carta que Freud escribió a Einstein, muchos diarios de militares, el asesoramiento de un soldado que estuvo en Afganistán y hasta un *videoclip*»<sup>118</sup>.

En 2009 Rosich colabora de nuevo con Bieito en otra dramaturgia compleja para *Don Carlos* sobre el texto de Schiller traducido en verso blanco por Kovacsics sobre el que ya nos hemos detenido, y en 2011 el director estrena *Desaparecer*, un espectáculo sobre textos de Edgar Allan Poe con dramaturgia de Bieito (a partir de la traducción de Julio Cortázar), interpretación de Juan Echanove y la participación de la cantante Maika Makovski, otra forma de mostrar la importancia que el mundo de la música tiene para el director<sup>119</sup>.

*Desaparecer* tuvo un largo recorrido por los escenarios, desde el Grec y el Romea pasando

por Venecia, París y Bogotá. Lo mismo sucede con *Voices*, también de 2011, igualmente con dramaturgia de Bieito y Rosich. *Camino real*, de Tennessee Williams se estrena en 2012, en el Teatro Goodman de Chicago. Un texto elegido por Bieito porque cree que en él Tennessee Williams intenta apartarse de los usos del teatro del XIX y emplear un lenguaje poético lejos de la línea costumbrista típica, a su entender, del teatro que podemos ver habitualmente en los escenarios. La dramaturgia vuelve a ser de Bieito y de Rosich, con quien el director reconoce que trabaja muy bien.

La idea inicial de su montaje *Forests* de 2012 fue de una gran sencillez. Bieito había recibido el encargo por parte de London 2012 Festival de poner en escena un texto de Shakespeare, pero aún tenía muy recientes otras puestas en escena del dramaturgo<sup>120</sup> y cuando se lo propusieron no estaba inclinado a dirigir otro Shakespeare todavía. Sin embargo, en una conversación con su mujer la oyó comentar que quería que sus hijos crecieran como árboles, y a partir de ahí el director recordó que en los textos del dramaturgo aparecían árboles, bosques y naturaleza en muchas ocasiones. Releyó su obra desde este punto de vista y consideró que Shakespeare empleaba la naturaleza para hablar del ser humano, y que podría interesarle hacer un espectáculo sobre sus textos con el tema de

<sup>117</sup> Carlos Díaz, «Maneras de vivir con Calixto Bieito»...

<sup>118</sup> *La Región*. Cultura. (Agencias), «Calixto Bieito presenta un alegato 'anti la guerra' en la obra *Los persas. Réquiem por un soldado*», 15/11/2007.

<sup>119</sup> Al igual que vimos en el montaje de *El gran teatro del mundo*. La música toma mayor protagonismo, no solo porque empieza a hacer muchos más montajes operísticos que teatrales, sino también porque tiene más peso en los montajes de teatro.

<sup>120</sup> «Porque en dos años había dirigido, simultáneamente, *Hamlet*, *Macbeth* y *El rey Lear* en cinco idiomas diferentes, y terminé exhausto». En *ABC.es* (EFE), «Calixto Bieito estrena en Birmingham *Forest*», 4/9/2012.

árboles y bosques como hilo conductor, en la misma clave que estaba empleando para otros montajes suyos de ese momento, donde la parte musical era muy importante y se mezclaban fragmentos de distintos textos de un mismo autor<sup>121</sup>.

*Forest* fue una coproducción de BIT y el Birmingham Repertory Theatre Company con la colaboración de la Royal Shakespeare Company dentro de la Olimpiada cultural de Londres 2012. Se estrenó el 4 de septiembre de 2012 en The Old Rep Theatre de Birmingham. Su director lo define como

Un poema sinfónico en tres partes, que finaliza con un epítafio festivo. Es un espectáculo que, aunque carece de una trama concreta, el público puede identificar emociones, sentimientos, pensamientos, momentos de su vida que pueden verse reflejados en el escenario. [...] Cada árbol es una persona: algunos crecen muy bien, otros se tuercen. Así que pensé, intentemos hacer un espectáculo muy abierto con las palabras de Shakespeare como un poema sinfónico<sup>122</sup>.

En el reparto estuvieron actores catalanes e ingleses, que provenían de la Royal Shakespeare Company. El montaje estaba hablado en inglés fundamentalmente, pero también en catalán. El proceso de ensayo fue otra de las peculiaridades de este montaje, y muy relacionado con el tratamiento del texto ya convertido en libreto, porque los actores no interpretaban personajes, sino que decían un texto con fragmentos varios de distintas obras de Shakespeare, y era parte de su trabajo el encontrar en todo ello un nexo de unión, un hilo conductor que permitiera recorrerlo con significado y con emoción, colaborando con ello a la construcción del espectáculo<sup>123</sup>. El director impulsó un sistema que partía de un primer libreto donde no había referencias a personajes o trama sino solo texto, de manera que cada actor podía decir palabras correspondientes a diferentes personajes. La propuesta se fue matizando con el trabajo de los actores en los ensayos hasta llegar a conseguir un nuevo «texto completo», en donde los diferentes fragmentos cobraban un sentido que tenía que ver tanto con la obra de Shakespeare

<sup>121</sup> Afirma Rosich: «Existe un vastísimo material y, desde ese aspecto, era fácil encontrar material, pero difícil seleccionar [...] Hay textos de hasta 20 obras, sonetos y monólogos como *La violación de Lucrecia*. [...] Hicimos] un collage violento quitando tramas originales de la obra y personajes para quedarnos con la sola palabra, ya que la trama como tal no nos importaba. Nos hemos dejado llevar por la música de las palabras. La esencia pura de la palabra. A los textos de las obras elegidas se han añadido sonetos y fragmentos de otras obras poco representadas. [...] La estructura dramática sigue el esquema de *La divina comedia* de Dante Alighieri: Infierno, Purgatorio, Paraíso, pero en sentido inverso: Paraíso, Purgatorio e Infierno». En [www.MADRIDTEATRO.NET](http://www.MADRIDTEATRO.NET), «*Forest* de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de los bosques de Shakespeare. CDN, Sala Valle Inclán, Una mirada al mundo», 24/10/2012.

<sup>122</sup> En *ABC.es* (EFE), «Calixto Bieito...

<sup>123</sup> Josep M.ª Pou nos lo refiere con estas palabras: «El espectáculo se complicó con los ensayos, pues nos daban un texto. Te lo aprendías y después se cambiaba. Quiero decir que se fue confeccionando paulatinamente en los ensayos [...] Es que no hay historia o argumento, pero sí situaciones emocionales y estados de ánimo, que es lo que llega al espectador. Aunque no hay historia, nosotros nos hemos inventado una historia que el público no ve». Y Rosich añade: «Aunque no hay personajes sí hay líneas. En lo que respecta al criterio de por qué tal fragmento en inglés o en catalán, nos hemos guiado por aquellas piezas que eran más susceptibles que otras para traducirlas al catalán. Las del catalán son más flexibles para crear piezas de lucimiento». En [www.MADRIDTEATRO.NET](http://www.MADRIDTEATRO.NET), «*Forest* de Marc Rosich...

de la que se había partido como con el punto de llegada, el nuevo espectáculo que se ponía en escena.

Con respecto a la escenografía (bajo el concepto de instalación) y la música, la primera está diseñada por Rebecca Ringst sobre una idea de Bieito<sup>124</sup>, y la segunda está compuesta por Maika Makovski a partir de canciones y *Sonetos* de Shakespeare, y se interpreta en directo. Ambas artistas colaboraran habitualmente con Bieito.

El director continúa haciendo espectáculos operísticos como *Pepita Jiménez* (2013), con libreto en inglés, y en esta línea tiene muchos proyectos, presentándolos continuamente en la escena internacional. Parece que empieza a hacer sus propias producciones, como sucedió en 2016 con *From the House of the Dead* para la Staatstheater de Nuremberg, y con *Oresteia* para el Theater Basel, donde realizará también el diseño de vestuario, en 2017.

Finalmente, y tal como señalábamos al final del perfil biográfico del director, detallando el inicio de sus resultados al frente del Teatro Arriaga de Bilbao, pudiera ser que en esta sala viéramos algunos montajes de Bieito más típicamente teatrales, y así está sucediendo. *Los esclavos felices* y *Obabakoak* fueron los primeros, y actualmente tenemos en escena un ambicioso proyecto sobre textos de Shakespeare y los reyes históricos de Inglaterra (*Erresuma / Kingdom / Reino*), basado

en *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V*, *Enrique VI* y *Ricardo III*, los dramas históricos de Shakespeare, con el sello personal tan particular que ostentan siempre las creaciones de este director.

¿Seguirá siendo Bieito un director polémico? ¿Seguirán sintiéndose provocados o amenazados algunos espectadores con sus puestas en escena? Preferimos quedarnos aquí con las palabras de Alberto Miret, uno de los críticos que mejor ha definido esta controversia:

Para algunos son montajes absurdos, ridículos y provocadores por el gusto de provocar; para otros es un director genial y elocuente. [...] La singularidad de Bieito nace de su visión original de las cosas. Tiene su propia estética, identificable en todos sus espectáculos: macarras con cadenas de oro, timadores que fuman marihuana, prostitutas en cabinas telefónicas, violaciones... ¡Y esto sucede en obras de Shakespeare, Calderón o Verdi! Es un artista que se siente libre y que usa su libertad para exigir al público que use su sentido crítico<sup>125</sup>.

#### EL EQUIPO ARTÍSTICO DE *LA VIDA ES SUEÑO*. LÍNEAS FUNDAMENTALES DE TRABAJO

El recorrido realizado por la biografía de Calixto Bieito, junto a las líneas fundamentales con las que concibe la dirección de escena, nos permiten ahora enmarcar con más justeza la puesta en escena que hizo de *La vida es sueño* en 2000. Aunque ya había montado a Shakespeare, Brecht y Lorca, era la primera vez que se enfrentaba a un clásico del Barroco

<sup>124</sup> Descrita por José M.<sup>a</sup> Pou como «Un cubo con un árbol en lo alto que viene a ser una metáfora para hablar de todo el bosque y, por parte del espectador, se presta a que a partir de esa imagen y de las palabras de Shakespeare pueda imaginar más allá del mismo árbol». En [www.MADRIDTEATRO.NET](http://www.MADRIDTEATRO.NET), «*Forest* de Marc Rosich...

<sup>125</sup> En Roberto Herrscher, «Calixto Bieito, sembrador de tempestades»... 2015.

español con un título, además, de tanta envergadura. Sabemos que su aparición con *La verbená de la Paloma* en el Festival de Edimburgo de 1997 había sido todo un éxito, y un segundo estreno satisfactorio en el Festival podía ser muy importante para él; la responsabilidad era mucha. Bieito había hecho también la versión y colaborado con el prestigioso John Clifford en su traducción al inglés, idioma en el que se estrenó en Edimburgo en el Royal Lyceum Theatre el 16 de agosto de 1998, con actores anglófonos.

George Anton había sido el Segismundo en el estreno de Edimburgo y un actor a la medida de Bieito. Ambos conectaron profundamente y Anton influyó mucho con su trabajo en el espectáculo, de forma que cuando el director quiso montarlo en el Romea, le pidió que viniera como *coach* de los actores. Estuvo trabajando con ellos en octubre-noviembre de 1999, un tiempo en el que no estuvo Bieito; Josep Galindo le traducía, buscando ambos en los monólogos de los personajes la poesía, la épica y la verdad que Bieito quería imprimir al montaje (y que ya había trabajado en el espectáculo en Edimburgo), para que luego el director siguiera buscando su camino. Así, ciertos parámetros anglosajones se trasladan al montaje en Barcelona, como algunos críticos vieron acertadamente, influyendo incluso en la forma de decir el verso, ese ritmo de *thriller* que Bieito quiso imprimirle.

En diciembre de 1999, a través de unas pruebas, llamaron a Nuria Gallardo para el papel de Rosaura; ella supone que a la actriz que empezó le surgiría otro compromiso profesional. Gallardo se incorpora al montaje a primeros de 2000 con sensación, como nos dijo, de que el resto de los actores tenían muy avanzado el estudio de sus papeles, así que durante todos los ensayos tuvo la impresión «de no llegar», una ansiedad adicional que utilizó para su personaje. El montaje se estrena en el Teatro Romea el 27/3/2000 con Andoni Gracia en el papel de Segismundo, incorporándose Joaquín Notario en su lugar a partir de agosto. Notario lo estrenó en Madrid en el teatro de la Comedia de Madrid el 6/10/2000. El espectáculo se representaba con una duración de 115', a tenor de la grabación del CDT (31/10/2000) y estuvo en Madrid hasta el 5 de noviembre de ese año, haciendo a continuación una gran gira. Mucho después, ya en 2010, Calixto Bieito retomó este montaje para estrenarlo en Buenos Aires con un elenco argentino, coproduciéndolo entre el Complejo teatral de Buenos Aires y el Teatro Romea, con la colaboración del Teatro-Auditori de Sant Cugat<sup>126</sup>. Se estrenó el 16 de julio de 2010, manteniéndose un año entero en los escenarios hablada con acento porteño<sup>127</sup>. Bieito también llevó esta puesta en escena al Nationaltheater de Mannheim, donde se representó en alemán y con actores alemanes, estrenándose el 21/9/2012<sup>128</sup>.

Bieito eligió la obra de Calderón para escenificarla por varias razones: la considera patrimonio

<sup>126</sup> Su referencia y ficha artística puede verse a través de la entrevista de Alejandro Cruz a Bieito («Un *thriller* filosófico del Siglo de Oro», *La Nación*, Buenos Aires, 11/7/2010) y la nota de prensa de Pablo Gorlero («Intensidad y fuerza dramática», *La Nación*, Buenos Aires, 18/7/2010).

<sup>127</sup> Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

<sup>128</sup> Podemos ver la crítica y ficha artística a través de la reseña de Dennis Baranski del 21/9/2012. Duración: 120' sin interrupción.

de la humanidad «más allá del bien y el mal», comparable a *Hamlet*, o a *Don Giovanni* o a *El rey Lear*, capaz al mismo tiempo de resumir todo el Barroco español y de ser tremendamente contemporánea, mostrando al «hombre solo frente a la negrura». Bieito, gran admirador del dramaturgo, cree que ningún autor del Siglo de Oro expresa como él «la oscuridad del Barroco, el vacío existencial de toda una época y el principio de la decadencia del Estado español»<sup>129</sup>, y tiene un enfoque muy equilibrado de lo que el dramaturgo representa teatralmente, no dejándose influir por los clichés habituales<sup>130</sup>.

La percepción que Bieito tiene de Segismundo no es optimista: piensa que es un héroe contemporáneo que vive la oscuridad y la confusión en que se ve envuelto con un sentimiento de soledad: «Es el hombre que ha perdido a Dios», afirma<sup>131</sup>. Para su versión escoge el patrón de la edición de Madrid aunque recurre frecuentemente a contaminaciones de la edición de Zaragoza que a veces consisten en escenas enteras incluyendo la del final, puesto que se identifica más con el espíritu de ese texto<sup>132</sup> (más radical, dicho con menos cortapisas y quizá resuelto con menos elaboración literaria en ocasiones). Piensa además que en

el texto zaragozano se percibe mejor la contradicción del hombre barroco, todo lo cual «provoca una tensión brutal que espero conseguir en el espectáculo»<sup>133</sup>.

El director no desmiente en este montaje las líneas generales con las que construye su trabajo, estrenándolo en español en Barcelona en 2000: es una coproducción entre diversas entidades (concretamente cuatro, dos de ellas no españolas), afirmando Bieito que con este montaje y el anterior estrenado en Edimburgo, *La verbena de la Paloma*, consolida su carácter de director internacional. En cuanto a su relación con los actores, son ellos mismos, como afirma Nuria Gallardo, los que destacan la complicidad y la confianza con la que se desarrollaba su labor, llena de apoyos y sugerencias por parte del director y también de un trabajo incansable, especialmente en el caso de Gallardo, que se había incorporado más tarde al montaje.

Respecto a su capacidad de provocación y de la gestión que hace aquí de la violencia, la sexualidad y la crueldad, hay que recordar que, aunque notadas por algunos críticos que tildaron el montaje de polémico<sup>134</sup> o arriesgado<sup>135</sup>, el director no cree que en esta ocasión

<sup>129</sup> En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2017.

<sup>130</sup> «En realidad [Calderón] vive una situación privilegiada, toca todos los géneros, hace juguetes teatrales perfectos y, encima, es un intelectual. No es ni reaccionario ni revolucionario, porque todo convive con él». En Pablo Ley, «A los clásicos hay que removerlos y zarandearlos, afirma Calixto Bieito», *El País*, 8/6/1998.

<sup>131</sup> En Pablo Ley, «A los clásicos...», 8/6/1998.

<sup>132</sup> «Yo he seguido el espíritu de la primera [versión], cuando Calderón era más joven y no llegaba a los treinta años, más radical y más nihilista. Se atrevía a decir las cosas de un modo claro, con más fuerza y valentía», afirma Bieito. En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2001.

<sup>133</sup> En Pablo Ley, «A los clásicos...», 8/6/1998.

<sup>134</sup> Fernando Herrero, «Polémico montaje», *El Norte de Castilla*, 22/10/2000.

<sup>135</sup> Gonzalo Pérez de Olaguer, «Calixto Bieito recrea en el Teatre Romea un cuento tenebroso», *El Periódico de Cataluña*, 19/3/2000.

sea la suya una puesta en escena provocadora o controvertida. Seguro de estar ante una obra de arte en estado puro, muestra perfecta de la conjunción entre teatro y poesía, confía en ella plenamente aunque, como ha hecho y seguirá haciendo, proclama siempre su intención de alejarse en su montaje de un tratamiento naturalista y decimonónico del texto, intentando siempre conseguir un impacto emocional en el espectador<sup>136</sup>. Lo cierto es que la sangre no está presente en *La vida es sueño* aunque sí la sexualidad y la violencia, tanto en el diseño de personajes como en su gestualidad explícita, lo cual no deja de ser otra manifestación más de una de las características del director, que es llevar a sus puestas en escena la contemporaneidad, «hablar de cosas que me son próximas, que veo en la calle todos los días y, sobre todo, que siento»<sup>137</sup>.

Para llevar a cabo su proyecto, el director se rodea de colaboradores con los que en algunos casos ya ha trabajado y volverá a trabajar mucho en el futuro. En cuanto a la plástica del montaje, la realiza el propio Bieito en colaboración con Carles Pujol<sup>138</sup> (que ya había participado en *La verbena de la Paloma*). En la concepción del espectáculo están muy presentes referentes

que acompañaron siempre al director, desde la presencia de imágenes entrevistas en sus lecturas de Quevedo, Cervantes y Valle Inclán, los colores de Velázquez y Zurbarán y una visión surrealista de la vida que le acerca a Goya. Bieito y Pujol crean para *La vida es sueño* un espacio despojado, un círculo de grava negra y dura que señala el lugar en que viven los personajes y que les soporta, añadiendo una cierta dosis de incomodidad y de falta de confort buscada intencionadamente<sup>139</sup>. El director define sintéticamente los rasgos principales de la plástica de su espectáculo:

La escenografía era una caja negra con unas entradas muy estrechas que obligaban a los actores a girarse y creaba una sensación física un poco a lo Gordon Craig, y la grava surgía de la idea de crear un sonido y a la vez evocar algo seco, austero. Yo tenía dos imágenes en la cabeza. La primera era algo muy seco y muy austero, como Castilla, y la segunda era como si hubiera explotado El Escorial, como si hubiera habido una bomba y solo hubiera quedado grava. Y el espejo es el símbolo por excelencia del Barroco. [...] Y con respecto a la grava, hice un viaje por Patagonia. Me gustaba mucho el final de Zaragoza, donde, si no me equivoco, todo acaba con: «Todo es viento, todo es nada», y me acordaba de Patagonia, de la sensación de estar perdido allí, en un sitio en el que solo había viento y no había nada más.

<sup>136</sup> «Es como un impacto en el estómago, es música hablada [...] Y también es acción, porque estamos hablando de una obra que desde la primera escena es pura acción. Acción dramática, acción emocional, y acción con el público, y también intriga; es una obra que tiene todos esos ingredientes. Incluso estuve preparando el guión para hacer la película, me pidieron hacer una película e incluso llegamos a rodar un *tráiler*, pero al final me eché para atrás. Eran demasiadas reuniones, demasiada gente opinando y me retiré del proyecto», afirma Bieito. En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

<sup>137</sup> En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2001.

<sup>138</sup> Uno de los primeros profesionales que introdujeron en España a comienzos de 2000 la iluminación con led, que tantas ventajas presenta para conseguir mayores y más ajustadas posibilidades en los efectos de luz y color que se integran en la escenografía.

<sup>139</sup> Afirma Bieito: «Es bueno el contraste entre esa cosa brutal, como el suelo, y esas palabras hermosas. Es necesario el contraste entre los vestidos elegantes y los aspectos más crueles del texto». En Alejandro Cruz, «Entrevista a Calixto Bieito», *La Nación*, Buenos Aires, 17.7.2010.

Sobre el escenario muy pocos, pero muy potentes elementos para acompañar a los personajes: un enorme trono, sobre el que cualquier poderoso parece insignificante<sup>140</sup>, un inmenso espejo que con sus movimientos y cambios parece juzgar lo que sucede en escena hasta implicar a los espectadores (un elemento tremendamente expresivo y simbólico tanto dentro del montaje como del Barroco) y, sobre la embocadura del escenario, una hilera de bombillas de feria, siempre encendidas, que colaboran a recordar al público que está viendo teatro, presenciando una representación de la que incluso formará parte en determinados momentos: es la ficcionalización del espectador, un recurso intensamente empleado en este montaje. Para Bieito es otra forma de insistir en la idea de que estamos ante un teatro no naturalista, que se basa en la relación del actor con el público y con los otros actores, una idea que trabaja a diferentes niveles<sup>141</sup>.

Presente está también la influencia del cine de Buñuel en el montaje, por ejemplo en el vestuario y el diseño del personaje de Basilio, que parece salido de *El ángel exterminador*, siempre con la base de imágenes y recuerdos próximos al director que no se acaban en la escenografía. Así, el vestuario de Mercè Paloma

(que ya ha trabajado con Bieito varias veces y colaborará con él otras muchas) es contemporáneo, alternando uniformes militares para los Soldados y Astolfo (que nos pueden recordar a cualquier ejército) y en Clotaldo a un oficial de una dictadura imprecisa. Rosaura tiene un vestuario de camino y corte y Estrella un único vestido cortesano. El diseño de iluminación, que firma Xavier Clot (presente también en muchos montajes del director) desvela un cromatismo apagado en el que impera el sepia y los ocre con muy pocos detalles de color (apenas el azul del vestido de Estrella y los dorados del vestido de corte de Rosaura), emparentados con las *Pinturas negras* de Goya y la pintura del Barroco, destacando Bieito tanto con la luz como con el cromatismo las emociones y los rasgos más acusados de los personajes.

La música es otro de los aspectos relevantes del montaje. La formación musical siempre ha pertenecido al ámbito personal de Bieito, como sabemos: su madre quería que hubiera sido músico, y de hecho el director ha encontrado en la ópera (uniendo teatro y música) su mejor forma de expresión. En *La vida es sueño* empleó música en directo con un cantaor flamenco y un percusionista, que en el estreno en Edimburgo de 1998 fueron Miguel Poveda y

<sup>140</sup> Bieito lo describe así: «Era un trono de metal, de metal auténtico, pesado, pesadísimo. Porque normalmente en las escenografías que hago, y aún sigo trabajando con esta idea después de muchos años, utilizo materiales reales; para mi trabajo no me gustan los decorados, porque me gusta ver otras producciones con decorados, pero no para mi trabajo. Para él me inspiró más en instalaciones, en artistas como Anselm Kiefer o Basquiat, me inspira mucho más la pintura, las instalaciones, la fotografía. Ahora se habla mucho de Erwin Olaf, a quien conozco hace muchísimos años. Me inspiró mucho más en otras artes que en el teatro propiamente dicho». En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

<sup>141</sup> «Por eso yo quería que hubiera una luz artificial, de teatro, encendida todo el rato, para que los actores vieran al público y le hablaran directamente. Si se fija, en todas las versiones que he hecho los actores hablan, se dirigen directamente al público muchísimas veces... Tanto Basilio, como Segismundo o Rosaura, hablan, se dirigen al público. Es un teatro basado, como ha dicho usted muy bien, en la sensibilidad, mejor dicho, en la sensualidad de las palabras con el público». En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

Manuel Gómez y en los estrenos en España en el 2000 fueron Miguel Cerro y Juan Flores. Su música y su cante se sirven en muchas ocasiones de los versos de Calderón, como si fueran unos «personajes» de hoy contando la historia de Segismundo al público contemporáneo. Bieito explica con toda coherencia: «Cuando preparaba la obra para la versión inglesa y leí aquello de “ay, mísero de mí, ay, infelice”, pensé que lo más hondo que tenemos aquí es el flamenco, es lo que va más directamente al estómago, y pretendo que este montaje vaya al estómago»<sup>142</sup>.

En cuanto a la noción de «teatro de la energía», un concepto que el director emplea mucho en relación con este montaje y con otros más o menos contemporáneos, tiene una definición difusa. El director y teórico del teatro que lo ha utilizado con más asiduidad ha sido Eugenio Barba (discípulo y amigo de Gerzy Grotowsky) en el Odin Teatret, refiriéndose con este término a la energía del actor generada en los entrenamientos que se llevará luego a la representación. El principio con el que los actores la trabajan no es estar siempre en un máximo de energía, sino modularla con tensiones rítmicas, haciéndola crecer dentro de sí hasta llegar

a un punto máximo que se disuelve en la representación, confiriéndole al actor una presencia escénica más viva y fuerte. El actor juega con su energía muy conscientemente, y un buen aprendizaje de esta técnica forma parte de su cultura personal. Hoy día es un término algo desgastado, y más que hablar de «teatro de la energía» se habla de «energía en el teatro». Josep Galindo, ayudante de dirección de Bieito, lo trata más extensamente en su entrevista, y lo define como «Un teatro que pretende excavar en la pulsión humana más profunda y vincularla con lo literario, tomando estas grandes obras, estos textos poéticos impresionantes, y encontrando un modo de comunicarlos»<sup>143</sup>.

En varias ocasiones se ha destacado la relación que ve Bieito entre la película *Matrix* de los hermanos Wachowski (1999), y *La vida es sueño*, como ejemplo de que, aunque nuestros clásicos son poco conocidos fuera de España y eso hace escasas su repercusiones en el mundo de la imagen y la cultura, podrían aportar muchas cosas. No es nueva la imagen del mundo como algo soñado (a veces una fantasmagoría impuesta, otras una elucubración personal) y Shakespeare es un maestro en la idea del

<sup>142</sup> Belén Guinart, «Calixto Bieito afirma que *La vida es sueño* es el *Hamlet* del teatro español», *El País* Cataluña, 22/3/2000.

<sup>143</sup> Y añade: «Quizá se podría esperar un recorrido más cartesiano a través de las imágenes literarias y poéticas de *La vida es sueño*, pero lo cierto es que lo que había en escena era una gran turbina, una batidora donde se activaba la energía y en donde la vida era virulenta, a veces pasional, otras enloquecida, pero siempre con una verdad interna. Y yo creo que el espectador sin duda lo veía, que el espectáculo lograba transmitir esa verdad interna de las ideas [...] Es una química que ocurre en el teatro y en el arte en general [...] una energía que va más allá y logra destilar los efluvios especiales que puede transmitir el texto. MZ.- *Y conmover muy profundamente*. JG.- Sí. De alguna manera este teatro de la energía, esta visión tan funcional, tan visceral de las pasiones humanas lo logra, sin duda, porque es algo que el público también experimenta como ser humano. [...] Bajo mi punto de vista Calixto trabajó muy bien la épica del espectáculo. Todo el trabajo de la energía que hizo sobre los materiales clásicos, esta épica de la sinrazón, encaja al final muy bien con un público contemporáneo». En Mar Zubieta, «Entrevista a Josep Galindo», Barcelona-Madrid, 18/5/2015.

mundo como escenario. El mito de la caverna de Platón ha tenido una larga historia de evoluciones, interpretaciones, desarrollos paralelos y consecuencias, y mucha de esa riqueza está en *La vida es sueño*, desde luego a través del propio Calderón pero también expresado desde los escenarios con montajes con un caudal propio como el que comentamos.

#### EL TEXTO Y SUS VERSIONES

Como hemos visto, y en cuanto a la forma de trabajar con los textos que hemos observado en la trayectoria de Bieito, *La vida es sueño* formaría parte de una primera etapa. En ella la vinculación con los originales es fuerte y explícita, y el director (que no deja de buscar algo nuevo y original que aportar en cada montaje) está interesado en poner de relieve su fidelidad al original, tanto en las versiones como en la traducción que se puede hacer de ellas a distintos idiomas. En este caso Bieito hizo primero su versión y luego Clifford la tradujo al inglés, supervisando después el director su trabajo con gran cuidado. Años más tarde (2010), cuando vuelve a remontar la producción para ponerla en escena en Buenos Aires, ha pasado tiempo pero Bieito reconoce abiertamente que con *La vida es sueño* no quiso hacer una deconstrucción (que es como en ese momento está ya trabajando los textos), sino procurar que la esencia de Calderón se transmitiera al público de hoy y conectar con él<sup>144</sup>.

Manejamos las mismas ediciones críticas que en el Capítulo Primero, manteniendo como punto de partida la de Ciriaco Morón (CM) del texto de Madrid de *La vida es sueño*, encontrando aquí una circunstancia diferente. Habiendo dos textos o ediciones de *La vida es sueño*, Bieito prefirió decantarse por la contaminación como forma de fijar en su versión lo que consideró mejor de ambas, la de Madrid y la de Zaragoza<sup>145</sup>. Busqué tener delante el texto de Zaragoza que Bieito hubiera empleado, que tenía que ser el de Ruano de la Haza (JMRH) de 1992; además, al empezar a trabajar en el montaje vi, por la división del texto en cuadros y no en escenas, la disposición tipográfica y las soluciones textuales adoptadas, que con toda probabilidad había utilizado también la del profesor Ruano para el texto de Madrid. Utilicé la primera edición (1994) por ser la única que hubiera podido manejar Bieito<sup>146</sup>. En esta ocasión dispusimos de dos testimonios de la versión de Bieito, la editada en el TTC 26 y la hablada por los actores en la función, FN.

De la versión de Calixto Bieito tuvimos a la vista solo un documento escrito, la edición en la colección Textos de Teatro Clásico con el número 26<sup>147</sup> (TTC 26/V1), que comparé con la palabra de los actores durante la representación (FN) en la función grabada en vídeo por el CDT el 31/10/2000. Aunque no fue un material tan amplio de partida como el que dispuse para el montaje de Pimenta y Mayorga, su análisis ha evidenciado muy bien un recorrido

<sup>144</sup> Pablo Gorlero, «Intensidad y fuerza dramática», *La Nación*, Buenos Aires, 18/7/2010.

<sup>145</sup> El texto impreso en la edición de Zaragoza solo en una ocasión, que sepamos, se ha llevado a la escena íntegro: el montaje que hizo de él la compañía Zampanó en 1992, sobre la edición de Ruano de la Haza.

<sup>146</sup> Así nos lo confirmó en su entrevista de 2016.

<sup>147</sup> *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Textos de Teatro Clásico, 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000.

formal que se corresponde con la intención del director de escena. Creo que el estudio de V1 puede documentar la versión que Bieito realizó para el montaje en Edimburgo, y que sería FN quien diera testimonio del nuevo recorrido que director y actores realizaron para la puesta en escena en España, dando cuenta del sentido profundo de todo el montaje.

El TTC 26 tiene 2652 versos en total, por tanto 667 vv. menos que Calderón. La extensión de los actos no guarda entre sí la misma proporción que en el dramaturgo, siendo el tercero el mayor de los tres. La versión que recoge el TTC 26 tiene tres características formales específicas. La primera de ellas es la presencia de versos truncados, una circunstancia que se da en 28 ocasiones. La segunda, la manifestación de diferentes irregularidades en la métrica. Y la tercera consiste en sus numerosas adiciones en prosa, todas menos una incorporadas en FN (el texto hablado de la función), por tanto producto de los ensayos y de la interacción de director y actores en su trabajo y por eso no presentes en el TTC 26. El libro se imprimió el 11/7/2000 según reza el colofón. Es un dato incierto, puesto que en ese momento de la colección se utilizaba frecuentemente el colofón para conmemorar fechas señaladas desde el punto de vista del Barroco; en este caso, por ejemplo, se añade que el 11 de julio fue el aniversario del

nacimiento de don Luis de Góngora y Argote. Seguramente se quiso tener el libro a mano para el estreno en Almagro y el texto se entregó para la edición varios meses antes, sin recoger los cambios sobrevenidos durante los ensayos. Es cierto que siempre se queda fuera de las versiones editadas en esta colección una parte más o menos importante de las intervenciones en el texto, algo resultado del proceso de ensayos que no deja de ser una fórmula habitual en todos los montajes, con distintos matices y porcentajes. En este espectáculo son llamativas, sin embargo, las muchas adiciones en prosa que no están en el TTC pero sí en FN, por lo que hay que valorar cuidadosamente la palabra de los actores en la función. No se trata de irreflexión o negligencia de Bieito, que tanto valor e importancia da a Calderón<sup>148</sup>, tiene que ver con lo que el personaje quiere decir en profundidad con sus versos. Las razones últimas del proceso que sigue están ancladas en el fondo ideológico y de significación del texto original y en la pretensión de Bieito de fundirlo de la mejor manera con la energía contemporánea de los actores para transmitir vida al espectador, una experiencia profunda de las pasiones humanas que signifique algo más que las palabras, una comunicación que pretende seducir pero siempre desde una verdad interna que se quiere hacer llegar al público

<sup>148</sup> Nuria Gallardo nos cuenta: «Hay una cosa que está clara, que yo sí recuerdo en relación al verso. Se puede pensar que él estaba un poco despreocupado con el verso, pero lo que no quería Calixto es que en favor de la forma se perdiera el fondo. Y si tenía que renunciar a la forma, se renunciaba porque hubiera realmente un fondo. Si yo tuviera que definir el teatro de Calixto sería con las palabras alma, energía, vida. Sin eso no hay Calixto. Que el montaje transmita la emoción real de los personajes. [...] Momentos en los que él me decía: «Olvidate de todo eso y dime lo que quieres decir». Y yo decía: «¡Ostras!», porque era la primera vez que me preguntaban qué era lo que el personaje quería decir realmente con el verso. Claro, siempre se prima el verso, y que de repente, que en un momento dado, fuera tan importante la energía como lo que se dice para mí fue un gran cambio, y era un poco sorprendente el que fuera un director quien rompiera todas las reglas». En Mar Zubieta, «Entrevista...», 2016.

por todos los medios. Y Bieito lo consigue no racionalizando el texto o las imágenes poéticas, sino estimulando al actor y dejando que sea su propia energía personal la que desencadene ese torbellino de emociones, de pasión y de acciones físicas que las palabras y la poesía contienen. Una verdad más allá de la razón es lo que Segismundo transmite.

La función grabada por el CDT el 31 de octubre de 2000 (FN), tiene 2597 vv., es decir, 55 versos menos que TTC 26 y 722 versos menos que Calderón. El Acto III sigue siendo el más extenso de los tres. La función dura una hora y 55 minutos, y su comparación con el TTC 26 nos permite señalar dos características fundamentales. La primera, el importante peso que tiene en el texto la contaminación de la edición de Zaragoza, algo que el director señala abiertamente. Aunque el patrón por el que circula Bieito sea la edición de Madrid, seguramente porque el mejor acabado literario de esta última le proporciona en ocasiones más seguridad y más belleza formal (como en las escenas de mayor lirismo), la edición zaragozana le permite la utilización de un tono más directo y menos épico en otras ocasiones, como en la escena en que Clotaldo prefiere permanecer leal al rey Basilio, o más desengañado, como cuando nos muestra la reacción personal que tiene Segismundo al escuchar que Rosaura le ha dado su honor a Astolfo. Y la segunda, que las aportaciones textuales más significativas puestas de manifiesto en FN son las adiciones en prosa (48), intervenciones más numerosas que las supresiones (40),

las reposiciones (15) o las adiciones (3), solo por debajo de los cambios (85).

Estas adiciones presentan una extensión variable. Muchas de ellas son interjecciones o gritos de una o dos sílabas, que al escucharse en la representación antes o en medio de un verso parece que lo hacen hipermétrico. Con frecuencia las de este tipo se repiten varias veces: por ejemplo «¡Aaaaaahhhh! ¡Aaaaaahhhh! ¡Aaaaaahhhh!» de Segismundo, pronunciadas antes del v. 1671, o «¡Huy, huy, huy, huy!» de Clarín, antes del v. 2234 M. Otras veces, especialmente en el caso de Clarín, son mucho más largas: por ejemplo, «¡Viva mi suegra, en el fondo del Pisuerga!» después de una adición-contaminación de Z bajo el v. 2386 de M. Hemos tratado unas y otras de manera semejante fuera cual fuera su extensión, contabilizando una adición en prosa cada vez que se diera este tipo de intervención.

#### EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

El texto de Calderón tiene 3319 vv. y la versión de Bieito 2597 vv. en FN, por tanto 722 versos menos. Bieito lo hace mediante las siguientes intervenciones: supresión de 1117 versos, reposición de 21 versos y adición de 108 vv. Hay también 51 adiciones en prosa. Vimos 145 contaminaciones, que suman 266 vv.; y 225 cambios, de los que 108 son +. De ellos, 92 son cambios en la dramaturgia. Veremos qué alcance tiene esta información a través de los personajes, presentando a los siete más importantes por orden de aparición en el montaje.

Los 7 personajes más importantes ordenados por el volumen de su texto, comparando CM con FN de Bieito:

CM			FN		
1	Segismundo	853,5 vv.	1	Segismundo (-133,3 vv.)	720 vv.
2	Rosaura	698 vv.	2	Rosaura (-184 vv.)	514 vv.
3	Clotaldo	553,5 vv.	3	Clotaldo (-197,3 vv.)	356 vv.
4	Basilio	490,6 vv.	4	Basilio (-79 vv.)	412 vv.
5	Clarín	261 vv.	5	Clarín (-7 vv.)	254 vv.
6	Astolfo	235 vv.	6	Astolfo (-91,1 vv.)	144 vv.
7	Estrella	125,5 vv.	7	Estrella (-20,9 vv.)	105 vv.

Rosaura pierde muchos versos, manteniendo el segundo papel en esta versión gracias a que Bieito trabaja el personaje a través de las contaminaciones; en los términos en que se mueve Bieito, esto indica una gran preocupación por la dama y su presencia en el texto. Matiza sus palabras, intensificando el dibujo de una Rosaura apasionada y emotiva pero contundente, que no pierde nunca sus objetivos de vista, segura de sí misma. Luchadora y activa, pasa de evitar a Astolfo a buscarle, pidiéndole a Clotaldo que lo mate en los vv. 2504-2515. Con todo, el director prescinde, como hizo Mayorga, de uno de los rasgos más duros de Rosaura, la forma directa en que la dama desea facilitar a Clotaldo los medios para que mate a Astolfo. Las supresiones del personaje se deben principalmente a la contención de explicaciones reiterativas y a la reducción de elementos retóricos o literarios, como sucede también en otros personajes. En ocasiones la suma de intervenciones en un momento dado consigue una mayor expresividad o intensidad en la decisión y contundencia de la dama. Como con Astolfo y Basilio, se elimina en Rosaura la sanción social a Segismundo que sus palabras representan en el v. 3304 y es, junto con Clarín, uno de los personajes que tiene más adiciones en prosa.

Bieito, además, no es partidario del aparte, prescindiendo de varios dentro de las explicaciones que Rosaura le da a Astolfo y también en los versos en que aparece por primera vez a los ojos del príncipe como dama de la corte, reflexiones que hacían que el montaje se detuviera: para Bieito la acción física de los personajes es primordial. La síntesis, que conlleva un efecto de rapidez e intensidad, es también importante para él pero, no obstante, las numerosas adiciones en prosa que tiene el personaje sugieren que el director quiere darle oportunidad de que se exprese emotivamente más allá del verso, bien para expresar desesperación rayana en la locura (como cuando Clotaldo le habla de que su solución vital es que se vaya a un convento), sorpresa (quejas y vergüenza ante Segismundo, cuando le habla de la traición de Astolfo) o resolución (al disponerse a ayudar al príncipe).

Otro de los rasgos distintivos de la versión de Bieito, relativo tanto al tratamiento de la Jornada III como a los versos de Rosaura en ella, es que mantiene prácticamente entera la larga tirada que el personaje dice ante Segismundo (vv. 2690-2921, 232 versos en total). Tanto el

director como la actriz Nuria Gallardo dan cuenta del asunto en sus respectivas entrevistas: la intención de Bieito es que el torrente de versos que Rosaura vuelca sobre Segismundo, oído por el espectador, sea lo que mejor pueda contar físicamente ese sentimiento de anulación, de aplastamiento, de vacío, de viaje hacia el *noland* que es el final de esta historia para el príncipe. En conclusión, diríamos que el texto de Rosaura está trabajado en primer lugar a través de la supresión y después desde la contaminación y las adiciones en prosa, que es lo que Bieito hace cuando quiere influir decisivamente en un personaje que le parece importante.

En cuanto a Clarín, es el personaje que más versos conserva en la versión de Bieito. Tiene pocas contaminaciones, adiciones y reposiciones, ampliando significativamente su papel con las adiciones en prosa. Sus escasas supresiones son producto de los cambios en la dramaturgia y también de la general contención de explicaciones y elementos retóricos, prescindiéndose de introducciones e incluso de alguna de las bromas previstas por Calderón (p. ej. v. 295/V1, en donde el chiste deja de tener sentido al suprimirse sus interlocutores, los guardas de la torre), o en los vv. 2310 Z-2313 Z FN, donde hay una broma muy del siglo XVII difícil de entender para el espectador de hoy. Sin embargo, no es la comicidad de Clarín algo que preocupe a Bieito ni que quiera eliminar, al contrario; más bien utiliza la función del humor en

el personaje del gracioso para mostrarnos una permanente postura crítica, distanciadora, ante los sucesos y personajes de *La vida es sueño*. La amplifica mediante adiciones en prosa y también con la forma en que viste al personaje, los objetos con que le acompaña y especialmente con la gestualidad y las acciones físicas que le imprime. Es una forma de recordarnos que no estamos ante una puesta en escena naturalista y que lo que vemos no es realidad sino teatro, estableciéndose a través de Clarín guiños permanentes con el espectador, no solo desde el texto sino muy especialmente con las coordenadas del montaje. Bieito nunca desmiente el carácter de Clarín sino que intensifica su expresividad y su protagonismo, especialmente recalado con las 28 adiciones en prosa que tiene y con los cambios, en los que se actualiza su lenguaje. Es quien más cambios dramaturgicos presenta entre los siete personajes principales<sup>149</sup>.

El personaje tiene pocas contaminaciones, pero sí una especialmente «teatral» en la Jornada III, vv. 2656-2689. Bajo el v. 2671 se introducen los vv. 2640 Z-2643 Z. Así, en uno de los pocos apartes que Bieito conserva en su versión, Clarín se extraña ante Segismundo (que no le percibe ni le oye en ese momento, claro) de que el príncipe, aunque sea capaz de ver, no pueda entender lo que le pasa y sacar partido de su experiencia. Adquiere aquí el personaje un tono épico y clarividente en contraste absoluto con el diseño general que de él

<sup>149</sup> Al igual que en el Capítulo Primero, hay también en esta versión un especial movimiento de “agrupación versal” en los personajes pequeños, de forma que el mayor número de cambios dramaturgicos está en ellos. Así Soldado (rebelde, partidario de Segismundo) solo tiene 2,5 vv. en el texto de Calderón, y Bieito consigue darle un buen número de versos, (68 vv. en total), provenientes de Soldado 1 y Soldado 2, que los pierden todos. A la inversa pero por la misma razón, Criado 2, que tiene 24,3 vv. en Calderón, los pierde todos en la versión de Bieito mediante 13 cambios dramaturgicos, siendo versos que van a parar a Criado, que también tiene 13 cambios dramaturgicos y gana todos sus versos (20,5 vv.) mediante este sistema.

se ha hecho, por lo que a continuación el director lo equilibra con una adición en prosa que incluye unos versos de *La canción del pirata* de Espronceda y una gestualidad que hacen posible que los espectadores vean que Clarín, con lo que hace, niega la importancia grandiosa de lo que dice, llenando la acción de confusión y caos y llevándola al terreno de la parodia.

Bieito suprime muy pocos versos de Segismundo, y en muy pocas ocasiones las supresiones del personaje apuntan un cambio de carácter o de comportamiento, aunque combinadas con las de Basilio y Clotaldo, percibimos que Bieito evita distintos rasgos de violencia, crueldad y afán de venganza del príncipe: castigar tiranos, matar a Clotaldo, vengarse de su padre. La escasez de supresiones en Segismundo puede deberse no solo a una actitud de respeto al original de Calderón, sino también a que Bieito cree (como Mayorga y Sanchis Sinisterra) que las reflexiones de Segismundo son la clave del texto y por tanto del montaje, y que son sus palabras las que impulsan la acción. Con los cambios dramáticos Bieito, más que aumentar o disminuir los versos de Segismundo, modifica su lugar, colocándolos a veces en el orden que marca Z aunque la redacción siga a M.

Podemos decir que el director trabaja a este personaje desde la contaminación y el cambio, evidenciando mucho cuidado en la descripción de sus reflexiones y comportamiento. Busca mayor cercanía humana con el personaje y más rotundidad en sus acciones, además de ciertos matices en su relación con Clotaldo y Rosaura. El director, muy de acuerdo con la visión presente en los versos zaragozanos (nihilista, desengañada y atrevida, afirma él), utiliza las contaminaciones para hacer presentes esos rasgos en el personaje y en su montaje.

En los vv. 1406 Z-1413 Z vemos cómo, con ocasión de la aparición y bienvenida de Estrella, el príncipe resuelve (llevado de una cierta visión materialista) que la mayor privación a la que le ha obligado su padre en la prisión ha sido la ausencia de la mujer. En los vv. 2342-2345 Z y v. 2362 Z el príncipe para la pelea entre Soldado y Clotaldo, pero le recomienda a este que no de a los demás instrucciones acerca del honor que, en realidad, solo expresan su forma de pensar. Comienza a tratar a su ayo desde su dignidad y experiencia recién adquiridas así que, aun teniendo el impulso de matarle, lo contiene, sabiendo ya que es mejor que no haga nada de lo que tenga que arrepentirse si deja de «soñar». Gracias a las contaminaciones, Segismundo transparenta un cierto individualismo e inseguridad como príncipe y un mayor desencanto vital; propios, como sabemos, del texto de Zaragoza. Es (o va a ser) un rey sin absolutos, que prescinde de fijar normas. Bieito conserva un aparte fundamental, la reflexión que Segismundo hace ante las declaraciones de Rosaura en la Jornada III (vv. 2922-2993) incorporando una contaminación (vv. 2980-2991 Z) que nos muestra la visión que Segismundo tiene de la mujer: no desea ya acercarse a la dama aun reconociéndose más enamorado de ella que nunca, al saber que su honra está comprometida con Astolfo.

Bieito escoge también el fragmento de Z relativo al premio o castigo del soldado rebelde (vv. 3279-3281 Z), mostrando, todavía a Segismundo mucho más soldado que rey. También se contamina el final del montaje con versos de Z (vv. 3287-3291 Z), que lo hacen más desengañado que en M. Segismundo nos cuenta no que la vida *es como* un sueño, sino que *es* un sueño, más bien una «dulce mentira», prescindiendo de la sanción social de la

corte polaca puesto que lidera la situación en solitario, marcando en esto una clara línea diferenciadora entre lo que va a ser su reinado con respecto al de su padre. Podemos ver así un rey sin «enseñanzas» con las que comenzar su reinado (vv. 3217-3227): solo habla de lo que no quiere hacer, sin decirnos qué debe hacerse, transparentando una falta de sentido de lo absoluto. Quizá es porque, aunque hereda una dinastía, ha accedido al poder a través una rebelión armada, con lo que no siente sobre sus hombros el peso y la deuda del pasado.

Por lo que respecta a Clotaldo, Bieito lo trabaja desde la supresión y la contaminación. Clotaldo es un personaje rígido que interpreta la legalidad al pie de la letra, narrador y discursivo, así que Bieito reduce las explicaciones que el personaje da o las reflexiones que hace con el fin de agilizar la acción y de adaptar su texto al montaje, puesto que además trata con soldados y criados cuya distribución de papeles se altera en la versión o son personajes que desaparecen. Las supresiones tienen, además, el valor de matizar su carácter y de suavizar su trato, especialmente con Rosaura, eliminando rasgos de falta de afecto o de cobardía del personaje ante el reconocimiento de su paternidad. Se descarta una contradictoria rebeldía de Clotaldo frente a Basilio y se prescinde también del reconocimiento que el príncipe hace al valor de Clotaldo y a su importancia como consejero de Basilio, abundando en la caracterización del noble únicamente como un sirviente. Por lo que se refiere a las contaminaciones, aportan al Clotaldo de Bieito una buena cantidad de matices provenientes del texto zaragozano, que se complementan con los que proceden de las supresiones. Tiene solo una adición en prosa. Clotaldo, un personaje en general de maneras bruscas en el montaje, mantiene siempre

la frialdad emocional y la distancia física hacia Segismundo propias de un carcelero; tampoco el príncipe agradece a su ayo los cuidados que le haya podido dar. El comportamiento del príncipe hacia el noble nos habla siempre del miedo a un guardián severo que seguramente siempre ha empleado el castigo físico, y no de la confianza o el afecto que hubiera podido surgir con un educador. Con respecto a la relación entre el rey y Clotaldo, este es un vasallo fiel sin fisuras excepto un contradictorio conato de rebeldía al parecer motivado por el desacuerdo del noble con el plan del rey para con Segismundo, que quizá considera injusto. Basilio lo zanja con la habilidad, superioridad, condescendencia y lejanía que siempre emplea hacia el vasallo instrumento de sus propósitos. De esta forma, el texto de Clotaldo está trabajado para sintetizar sus explicaciones y darle más envergadura al aspecto militar del personaje, en ningún caso consejero del rey, sin cercanía ni ascendiente sobre su señor.

Bieito construye a Astolfo a base de supresiones, que se compensan en parte con contaminaciones, adiciones y reposiciones. No obstante, es el personaje principal que menos contaminaciones presenta, algo que indica que el director no tiene, en general, mejores versos que darle a tenor de la edición zaragozana, excepto en un momento en que le añade el v. 1367 Z, donde Astolfo reivindica no la igualdad de trato con el príncipe Segismundo, su primo, sino agradecerle; o cuando añade, tras el v. 2002, el v. 1973 Z, ganando en contundencia. Las supresiones de Astolfo se deben principalmente a la contención de explicaciones o reflexiones que detienen la acción y a la reducción de elementos retóricos o poéticos, motivos en los que no se aparta de la generalidad. Como en Rosaura y Basilio, Bieito elimina en Astolfo la sanción social a Segismundo que sus palabras representan en el v. 3303

«¡Qué condición tan mudada!», y quitando los vv. 1772-1777 evita un rasgo no deseado de comportamiento cínico de Astolfo, una suerte de «educación sentimental» que nos quiere dar el personaje en aparte. Con él trata de elevar a categoría general su propio comportamiento, el abandono de Rosaura para hacer un matrimonio mejor posicionado. También Mayorga suprimía estos versos.

Astolfo tiene solo 1 adición en prosa, manifestando la escasa carga emocional del personaje; quizá lo más representativo en él sea los cambios en la dramaturgia que tiene, resultado de las cesiones de texto a Estrella para dialogar su monólogo, versos que se le adicionan a la infanta buscando más equilibrio en el peso dramático de uno y otro personaje. Mayorga también lo hace, y más abundantemente que Bieito, que dibuja un personaje ambicioso y pendiente de la oportunidad de poder que las circunstancias le dan. No obstante, Astolfo se maneja más como un militar que como un estratega, siempre pendiente y por detrás de los hilos que mueve Estrella. Junto con Clotaldo y Basilio, es uno de los personajes a través de los que hubiéramos podido entrever mucho de las costumbres propias del sistema social y político barroco, especialmente visibles en el ambiente de palacio, pero las supresiones soslayan esa parte del texto, intentando sin duda acercarnos al lado más humano de los personajes que es también lo más universal.

Estrella tiene algunas contaminaciones, gracias a las que interpela a Astolfo más directamente, utiliza términos más concretos y cercanos y describe más sintética e intensamente sus deseos. Las supresiones reducen sus explicaciones, sin que veamos en ello cambios de carácter o comportamiento, caracterizado por la inteligencia,

la ironía, el afán de poder, el sarcasmo y la manipulación. No es un personaje de sentimientos, sino de emociones violentas cuando se ve contrariada. Los cambios fundamentales en el personaje han sido 8 en la dramaturgia, de los que 5 han implicado adición de versos, reflejando la intención del director de darle a la infanta mayor protagonismo en el escenario. Varios vienen del monólogo de Astolfo con ella (donde en realidad no vemos un auténtico diálogo, sino un reparto de versos) pero también de otros personajes, como Todos, Segismundo o Clotaldo. De esta forma su texto aumenta, siendo el personaje que más adiciones en verso tiene de entre los siete principales. Finalmente, tiene 4 adiciones en prosa, lo cual nos indica que el director le permite expresar una emotividad intensa (irritación y un cierto despotismo hacia Astrea cuando le pide que vaya a por su retrato, ira infantil al ser contrariada por Astolfo en ese mismo episodio y desesperación ante la rebelión posterior).

En cuanto a Basilio, Bieito trabaja su texto a través de las contaminaciones, reflejando su intención de proporcionarle versos de Z que considera más apropiados que los de M; el director escoge para Basilio términos más concretos, reduce explicaciones y retórica, aumenta la inteligibilidad, hace el discurso más fluido, elimina razones del hado y habla de los «cielos». Prefiere «honor» a «horror», prescinde de razones astrológicas y escoge razones físicas, reduciendo la intensidad del sentimiento del personaje. En general aumenta la frialdad de Basilio como antes hizo con Clotaldo. Las supresiones de Basilio se deben principalmente a la reducción de explicaciones y retórica, de referencias a la antigüedad griega o alusiones literarias y observaciones acerca del catolicismo. Bieito elimina a través de las supresiones de Basilio varios

rasgos de Clotaldo, prefiriendo siempre el carcelero al ayo. Reduce la presencia de la astrología y la complicidad entre Basilio y Clotaldo, suprimiendo la sanción social de Basilio a la conducta de Segismundo, como sucedía con Rosaura y Astolfo «Tu ingenio a todos admira». Bieito, no obstante, mantiene en los vv. 726-729 M un rasgo de prepotencia del rey, que en el original es un aviso de Calderón sugiriendo la posibilidad de que Basilio (sabiéndose buen conocedor de su ciencia) pudiera haberse equivocado en su interpretación de los signos, llevado del exceso de confianza o del orgullo, «amor propio», que él mismo reconoce: «¿Quién no da crédito al daño, / y más al daño que ha visto / en su estudio, donde hace / el amor propio su oficio?». Mayorga, sin embargo, suprimía estos versos. Destaquemos que es el personaje que más reposiciones tiene, y también abundantes cambios y que, en cuanto a las adiciones en prosa el director permite con ellas al personaje expresar una mayor emotividad (determinación infantil, órdenes y llamadas imperiosas a Clotaldo, risa o petición de silencio y exclamación de sorpresa). En el caso de Basilio, a Bieito le ha interesado especialmente rebajar por un lado la humanidad del personaje (especialmente la presencia del elemento paternal) y debilitar su valor institucional desde el texto, insistiendo en ello después con la interpretación, la gestualidad y los cambios y adaptaciones que va sufriendo el personaje a lo largo de la puesta en escena. El texto del rey, pues, está trabajado a través de las supresiones, los cambios, las reposiciones y las contaminaciones, dibujando un personaje que no es un estratega sino un manipulador a merced de su propia rigidez y confusión, lleno de miedo y de ira.

## EL MONTAJE

Describiremos aquí las características y los recursos dramáticos más importantes que definen el montaje de Bieito, a través de lo observado en las intervenciones y la puesta en escena.

Se constata la importancia que ha tenido en la puesta en escena el que la intervención en el texto de Calderón haya sido llevada a cabo por el propio director: su interés por la palabra que se propone montar es intenso y una constante en su trabajo. En ese sentido apuntan los testimonios reunidos<sup>150</sup>, especialmente a través de las entrevistas con colaboradores muy cercanos a esta puesta en escena, como el ayudante de dirección, Josep Galindo, Nuria Gallardo, la actriz que interpretó a Rosaura, o el propio Calixto Bieito. Todos hablan de que la condición de director de escena de Bieito es la que reúne, sistematiza y armoniza entre sí todos los aspectos artísticos del montaje, una dimensión que en este caso abarca no solo la plástica y la música, sino también la versión. Es en la palabra de los actores durante la representación donde queda mejor reflejada la interacción de director y actores sobre el texto, porque su intervención más personal, las adiciones en prosa, aparece durante el proceso de ensayos como expresión del aspecto emocional más primitivo de los personajes, explicitado particularmente bien a través del personaje de Clarín.

Por lo que respecta a las supresiones en la versión y la distribución del texto en cada Jornada, hay que tener en cuenta que una

<sup>150</sup> Como se indicaba en la nota 8, pueden consultarse en el repositorio de la Universidad de Valladolid.

de las necesidades del director en cuanto a la actualización del texto es reducirlo para que la extensión del espectáculo se sitúe en torno a las dos horas sin intermedio. La puesta en escena de *La vida es sueño* dirigida por Calixto Bieito dura aproximadamente una hora y cincuenta y cinco minutos, pero el trabajo de Bieito en cuanto a las supresiones no ha sido el mismo a lo largo de las tres jornadas. La Jornada I y la II han tenido un volumen de supresiones similar, pero la Jornada III se ha reducido mucho menos. Las razones están relacionadas con la voluntad de mantener físicamente ese torrente de versos sobre la cabeza del espectador e impresionarlo como una catarata que, especialmente en el monólogo de Rosaura, colabora a sumergir a Segismundo aún más en ese viaje al vacío, al nihilismo, al desengaño con el que el director ha querido finalizar su puesta en escena.

El texto editado en el TTC 26, dedicado a esta puesta en escena de *La vida es sueño*, tiene sustanciales diferencias con el que se dice por los actores en la función, de manera que este último ha de estudiarse a través de la grabación del CDT. Las variaciones de la versión en FN (aparte de las supresiones y las contaminaciones) consisten básicamente en la inclusión de 48 adiciones en prosa de las 51 intervenciones de este tipo que presenta el texto. Algo a tener en cuenta es que, como es lógico, las 15 reposiciones que hay en la versión se dan todas en FN, pero de las 141 contaminaciones efectuadas, solo una se da en FN y el resto aparece en V1, sugiriendo que la contaminación textual fue producto de la labor previa de estudio y escritura del director y las adiciones en prosa y las reposiciones fueron parte del trabajo de ensayos, en este caso para la representación del montaje en Barcelona. No

hay forma de saber cuándo se cerró el Texto para su edición, a pesar de que el colofón señala que se acabó de imprimir el 11 de julio de 2000 y de que no se editara previamente para el estreno en Barcelona. Seguramente la fecha no sería muy diferente por los detalles de edición que se han comentado, lo que, en mayor o menor medida, sucede habitualmente en esta colección.

El tratamiento de la métrica del texto de Calderón es otra de las características particulares de esta versión. Presenta muchas variaciones con respecto al original que reflejan, creemos, un predominio de la labor de dirección frente a la de la escritura del texto, especialmente en lo que se refiere a los versos que Bieito ha ido dejando truncaos porque, siendo compartidos muchos de ellos, ha suprimido la parte de un personaje sin completar la parte del otro personaje que permanece. Esto sucede especialmente a partir de otra de las intervenciones más singulares de esta versión, la contaminación del texto madrileño de Calderón con versos del texto zaragozano. Seguramente hacerlo así permitió mejor la expresión del trabajo de ensayos de algún actor, como es el caso de Boris Ruiz (Clarín) que, junto con Rosaura y Basilio, es el personaje en el que advertimos más intervenciones en FN. La hipometría y la hipermetría son también frecuentes. Tuve en cuenta tanto el texto del TTC 26 como la palabra de los actores en FN.

Bieito maneja las distancias con el uso de los demostrativos, pero aunque es cierto que cambia alguno, no tiene el consciente e intencionado manejo del espacio escenográfico o humano que hace Mayorga en su versión. Los cambios en los demostrativos son muy escasos: los

hemos registrado solamente en los personajes de Rosaura, Clarín y Segismundo en un par de ocasiones, y en el verso de Basilio «¿Respeto no tenías / a *estas* canas?» en Calderón y V1 y «¿Respeto no tenías / a *esas* canas?» en FN.

El aparte no es un recurso dramático que agrade a Bieito porque no casa bien con su concepto de puesta en escena, así que los suprime en ocasiones, eliminando los versos correspondientes y modificando el montaje. Así sucede con Clotaldo, vv. 2138-2139: «Enternecido se ha ido / el rey de haberle escuchado», con Astolfo en los vv. 2002-2003: «¿Cómo puedo salir de lance tan fuerte?» y también con Rosaura en los vv. 1957-1961 y vv. 1994-1995, que el personaje dice con total naturalidad ante los demás que están en escena, sin que estos den muestra de tomar en cuenta su contenido. El director se guía por los apartes que marca Ruano en su edición del texto madrileño, que son más de los que señala Morón en la suya, por ejemplo, en los vv. 1618-1619 y en los vv. 1646-1649, ambos de Clotaldo. Cuando Bieito conserva el aparte lo marca físicamente mediante algún recurso escénico como es habitual, de manera que el personaje cuyas reflexiones escuchamos es el único que se mueve y habla al público, mientras que los demás personajes presentes se detienen y, o bien se vuelven y salen del foco de luz, o bien se dejan caer inertes sobre la arena sin escuchar nada, mostrando el paréntesis en la acción que le interesa destacar al director. Apartes importantes que se mantienen son, en el caso de Clotaldo, en los vv. 395-474, donde ante la evidencia de la espada de Violante, el personaje toma conciencia de que el joven que ha entrado en el recinto prohibido es su hijo, y en el caso de Clarín, los

vv. 2242-2248, en que el personaje manifiesta su perplejidad ante lo que parece ser una costumbre en Polonia de prender a uno cada día, hacerle príncipe y luego volverle a la torre, temiendo que a él le suceda lo mismo que a Segismundo. El príncipe mantiene más apartes seguramente porque conserva muchos de sus pensamientos y reacciones ocultas, y por tanto algunos de sus versos. Por ejemplo, Bieito preserva, como parte de la importante escena entre Rosaura y Segismundo, el aparte en que el príncipe responde, solo para los espectadores, a las sentidas manifestaciones de ella: los vv. 2922-2993.

Por lo que respecta a las acotaciones, y siempre según el testimonio escrito que tenemos de la versión, Bieito las transcribe a tenor de la edición de Ruano de la Haza como una parte más del texto. Retiene prácticamente todas siempre que no acompañen a un texto suprimido, o no le interese la perspectiva artística que translucen, y a veces las sintetiza. Las mantiene con la misma escritura que Calderón en la mayor parte de las ocasiones, evidenciando que no le interesa comprometer demasiados detalles del montaje que tiene en mente, ni de la disposición de elementos materiales o el aspecto de los personajes, su comportamiento o sus movimientos excepto el salir de escena (Vase) o el entrar a escena (Sale). Alguna de este tipo parece que se le olvida, algo normal en un montaje donde, en varias ocasiones, los personajes salen de escena simplemente apartándose de la zona de luz, y entran a escena saliendo de la oscuridad que rodea el montón de grava en el que transcurre la acción. Cuando ha suprimido versos, en ocasiones hace entrar al personaje sin acotación (en el v. 296, para Clotaldo, o sobre el v. 1376, para Estrella) y no es expresivo en ellas excepto en una ocasión

en que se deja llevar por una contaminación del texto de Zaragoza, que incluye una acotación más colorista que el texto madrileño. Así, en vez de escribir antes del v. 2188 M «Sale Clarín» dice «Sale Clarín solo a oscuras», que en el texto zaragozano va antes del v. 2134 Z. Lo que sí hace en el inicio de cada Jornada y cuando corresponde un cambio de Cuadro es señalarlo y añadir la acotación espacial correspondiente, como hace Ruano. Por ejemplo, en la Jornada I y sobre el v. 1, Calderón escribe «Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando». Bieito añade además, precediendo el texto anterior: «Cuadro I. (Exterior de la torre de Segismundo)». El sistema de acotaciones que tiene Bieito, pues, no nos permite ver al versionador, como ocurría con Mayorga, sino solo una estructura en la que el director de escena se apoya para su montaje, que no considera necesario describir abiertamente. La síntesis conlleva un efecto de rapidez e intensidad: podríamos decir que es un montaje con poca narrativa.

En esta versión hemos entendido como dramaturgia todos los cambios+ que han implicado que versos de un personaje se atribuyan a otro, y también los cambios de lugar en los versos de un mismo personaje. En la versión de Bieito no ha habido cambios en el orden de las escenas, pero sí muchos cambios dramaturgicos en los personajes pequeños, como los Criados 1 y 2, que se funden en un único personaje, Criado, conformado mediante la síntesis de ambos. Soldado 1 y Soldado 2 atraviesan un proceso parecido puesto que no existen en el montaje de Bieito, pero sí Soldado. También Astolfo ha dialogado su monólogo con Estrella, que ha adquirido más peso; Clarín ha adquirido mayor protagonismo mediante el movimiento de

versos y a Segismundo, más que aumentarle o disminuirle los suyos, Bieito se los cambia de lugar o los coloca en el orden que marca el texto zaragozano aunque la redacción siga a M.

El proceso de contaminación del texto madrileño con el texto zaragozano que ha elegido Bieito como forma de diseñar su versión ha sido utilizado para influir significativamente en los personajes, especialmente en los más importantes, matizando su carácter. Así sucede especialmente con Segismundo, Rosaura y Basilio, sin olvidar que el proceso de contaminación también le sirve al director para reducir versos y servirse del aire más concreto que tienen los términos zaragozanos frente a los madrileños. En cuanto a las adiciones en prosa, otra de las características más particulares de la versión de Bieito, es la forma que tiene de dar cauce a la expresión más emocional de los personajes, y un tipo de intervención muy destacado. En el personaje de Clarín intensifica su expresividad y protagonismo; en Rosaura apunta la intensidad de sus sentimientos y sus quejas, y en Basilio, da salida a su emotividad, ya sea infantil o despótica.

En cuanto a los recursos escénicos empleados en el montaje, el director trabaja la simbología de la puesta en escena desde referentes que le son cercanos y con una estética contemporánea. El primero y más complejo de todos es un espejo gigantesco, reflejo del Barroco y acotación escénica permanente. Con más de mil kilos de peso, Bieito lo cuelga desde el peine sobre el círculo de grava, como la expresión más compleja y permanente de esa sensación de vivir en las falsas sombras que generan la mentira y el disimulo; de esa desconfianza, desencanto y fatalidad de la que Calderón nos habla especialmente en su texto zaragozano de

*La vida es sueño* y que el director convierte en el centro espiritual de su trabajo. Ese espejo, sin embargo, con sus diferentes movimientos y cambios, no solo es un símbolo del Barroco: genera imágenes continuamente (que solo ven los espectadores) mediante su descenso, sus movimientos y la caída paulatina o brusca sobre determinadas escenas, recogiendo en el peine en otras. Los personajes nunca interrelacionan con el espejo: no se miran en él, por ejemplo, ni dan señales de verlo. Siempre se hace visible y se mueve sobre las acciones que ocurren en palacio, mientras que sobre los otros espacios se mantiene discretamente recogido e incluso protegido por la oscuridad. Es cierto que, en sí mismo y por su aspecto ornamentado, el espejo que Bieito emplea es propio de un ambiente palaciego, pero ese sería un recurso «decorativo», meramente naturalista contrario a la perspectiva que ha adoptado el director. También sucede que las situaciones de poder político contenidas en *La vida es sueño* se plantean inicialmente en el territorio del rey, el palacio, aunque finalmente se resuelvan por las armas en el campo de batalla, que es por cierto el único entorno no palaciego en el que está presente el espejo y precisamente donde hace uno de sus más audaces movimientos. Todo ello nos hace pensar que el director emplea este recurso plástico como una acotación escénica permanente para expresar su propia opinión acerca de la concepción del poder y de la forma en que se lleva a cabo su transmisión en el reino de Polonia.

Aparece por primera vez en la Jornada I, bajando sobre las cabezas de Astolfo y Estrella, colocándose recto como un elemento ornamental que los refleja mientras los personajes discuten acerca de su posible alianza

matrimonial para consolidarse como reyes de Polonia. El espejo se mantiene durante mucho tiempo en esa primera posición, también mientras Basilio desgrana su discurso a la corte. Sube luego un poco y sigue desplegado cuando Clotaldo cuenta a Basilio cómo ha dormido a Segismundo. Es ahí donde, bajo un foco de luz en el centro de la grava, sale el trono a escena: un elemento muy sencillo y muy pesado como Bieito ha querido, apenas un asiento con brazos y respaldo donde cualquier ser humano que se sienta parece más bien un muñeco o un niño con los pies colgando. Junto al trono aparece el espejo, que empieza a descender y torcerse hacia abajo a la izquierda del espectador, al parecer juzgando la llegada de Segismundo a palacio, su comportamiento y la reacción de Basilio. Aparece Segismundo, confuso y vacilante, empezando a recuperarse del efecto de los narcóticos. En esta segunda posición el espejo se mantiene durante muchos versos, asistiendo a las reacciones iracundas y oscilantes del príncipe: bascula y cae de lado durante la conversación que tiene con Criado, torciéndose hasta casi tocar el suelo cuando Segismundo lo tira por la ventana. Continúa presidiendo la escena, muy torcido, durante el intento de violación entre el príncipe y Rosaura y mientras transcurre la lucha entre Clotaldo y Segismundo en la que ambos tiran al suelo el trono, que ahora servirá de parapeto a Clarín y de improvisado estrado para Estrella. Finalmente el trono sale de escena y el espejo se recoge arriba, derecho, durante un oscuro que marca el cambio de cuadro, pasando de localizarse la acción en palacio a transcurrir en la torre de Segismundo. En la Jornada III el espejo, que había vuelto a su lugar original, bien arriba en el peine y enderezado cuando Soldado entra en la torre para liberar a Segismundo,

permanece en la oscuridad sin intervenir hasta el segundo cuadro, en el palacio de Basilio. Adquiere de nuevo un protagonismo fundamental, bajando rápidamente hasta casi tocar el suelo, más torcido que nunca, para juzgar el momento en que entra el rey, correteando desnudo y confuso hasta parar junto al trono, que también está en escena otra vez. Basilio, que no ha querido ceder el poder a su hijo, tampoco quiere dárselo a su sobrino. El espejo, detrás y muy cerca del rey, observa cómo se precipita la catástrofe y es testigo del diálogo entre Clotaldo y Rosaura sobre la posible muerte de Astolfo o la entrada en un convento de la dama, manteniendo la misma posición y reflejando la cadena de Segismundo, caída en el suelo. Una vez que el cuadro cambia y pasamos a estar con Segismundo y los rebeldes, el espejo sube hasta el peine y queda en su lugar, paralelo a la grava. Permanece allí durante el monólogo de Rosaura, la contestación en aparte de Segismundo y la conversación entre Rosaura y Clarín. Finalmente salen todos los combatientes al campo de batalla, y entran corriendo Astolfo, Clotaldo, Basilio y Estrella; Clarín muere. El espejo despierta y cobra un gran protagonismo, situándose a media altura, paralelo al peine y de espaldas al público, proyectando su sombra en la grava y sobre los personajes. Parece vigilante, como un gran pájaro que planea sobre todos ellos, reflejándoles en una imagen que los espectadores no pueden ver: es su tercera posición. Basilio toma conciencia de que ha perdido la batalla contra su destino, emprendida muchos años atrás con la ayuda de su ciencia, y hace frente a sus miedos, a la pérdida del poder y a la relación con su hijo: en último término, a la muerte. La batalla arrecia, la percusión suena con un ritmo trepidante y cuando Estrella, temiendo por la vida de Basilio, le dice que

huya, el espejo, en un inesperado giro sobre sí mismo y en lo que es su cuarta posición, se da rápidamente la vuelta para enfrentarse con el público. Queda torcido y caído a media altura por el lado derecho del público, permitiendo que los espectadores puedan ver ampliamente en él su propia imagen detrás de los personajes, incluyéndolos así en la escena final y mostrándoles que ellos también forman parte del espectáculo. En palabras de Nuria Gallardo, una vez que durante la representación los personajes han hecho frente a su responsabilidad de una u otra manera, piden al público que tome también una postura frente a lo sucedido, que se implique y se responsabilice... El espejo oscila peligrosamente sobre las cabezas de los personajes cuando Segismundo, ya príncipe, empieza a expresar su propia opinión acerca de los acontecimientos que han sucedido y la actuación de todos los que, antes o después, han tenido que ver con su destino, especialmente su padre el rey y su carcelero Clotaldo. En ese momento los espectadores se reflejan en el espejo, las bombillas de los palcos están encendidas y las de la embocadura también: el distanciamiento está asegurado. El príncipe tiene quejas de todos, sobre todo de Basilio, y se dirige a él con ira, llenándole de reproches. Segismundo, demasiado cerca aún de la batalla que le ha dado el poder y de sus propios miedos (más presentes en el texto zaragozano que en el madrileño), lo evidencia en la forma en que condena a la torre al Soldado y en las indicaciones que deja caer sobre sus nuevos súbditos, que suenan en cierto modo a amenaza. Y cuando Basilio pide los brazos de su hijo para acogerlo en los suyos y sumar el sentimiento a la decisión de las armas, el rencor de Segismundo se impone, apartándose de su padre.

Dureza y ruinas, el sentido de la grava. Cuando Bieito quiere describir la escenografía y el apoyo que da a lo que él quiere contar, nos dice que es simplemente una caja negra con un círculo de grava que, en primer lugar, le sirve para evocar sequedad, austeridad y frialdad. La dureza del material, su dificultad para ser transitado y el ruido crepitante y continuo que resulta de los pasos de los personajes sobre él trae al escenario su Castilla natal. En segundo lugar la grava significa también para el director los restos que hubiera dejado tras de sí una bomba que hubiera explotado y deshecho El Escorial, materializando aún más el marco simbólico, oscuro y devastado en el que el director quería situar su montaje.

La luz revela aspereza, aristas y vacío: el espacio desnudo que llena la hondura del flamenco. La iluminación, dura y sin matices, está pensada para sacar todas las aristas posibles a las figuras, revelando y ocultando lugares, haciendo surgir a los personajes de la sombra en ocasiones y en otras dejando ver un espacio general desnudo y vacío, donde los músicos, permanentemente en escena, subrayan o interpretan muchos versos de Calderón con su música y su cante detrás de algunas acciones o en las transiciones. El flamenco, siempre hondo, no es solo música. En este montaje es un contraste más, profundizando en el alejamiento de lo naturalista.

Hay muy pocos elementos en este espacio despojado donde se desarrolla la puesta en escena de Bieito. Uno de ellos es el trono de

Basilio, que representa la monarquía polaca y el poder real, dotado de unas dimensiones desproporcionadas con respecto a los seres humanos que lo pueden habitar. Ni el rey, con toda su elegancia y fragilidad, ni Segismundo, con toda su rotundidad y confusión, ni mucho menos Estrella y Astolfo lo llenan o lo poseen, más bien al contrario. Construido en metal y muy pesado, consigue que todo el que se sube a él parezca insignificante.

Las cadenas de Segismundo son el elemento más representativo de su prisión, y también un arma arrojadiza movida por la ira, el miedo o el afán de defensa del príncipe. El propio Segismundo las sostiene a veces, porque no son solo físicas, son también mentales. El Soldado intentará sujetar con ellas a Clotaldo, y Clarín a cualquier personaje que ve caído en desgracia.

Una hilera de bombillas de feria, blancas, que están encendidas durante toda la representación sobre la embocadura y los laterales del escenario y en el borde de los palcos de proscenio, son parte de la iluminación, pero no sirven para que el público vea mejor lo que pasa en escena y tampoco para acompañar a los personajes en su realidad. Es un recurso, nos comentaba el director, para recordar en todo momento al espectador que lo que estamos viendo es una representación, y para que los actores puedan ver mejor al público al que se dirigen directamente en muchas ocasiones.

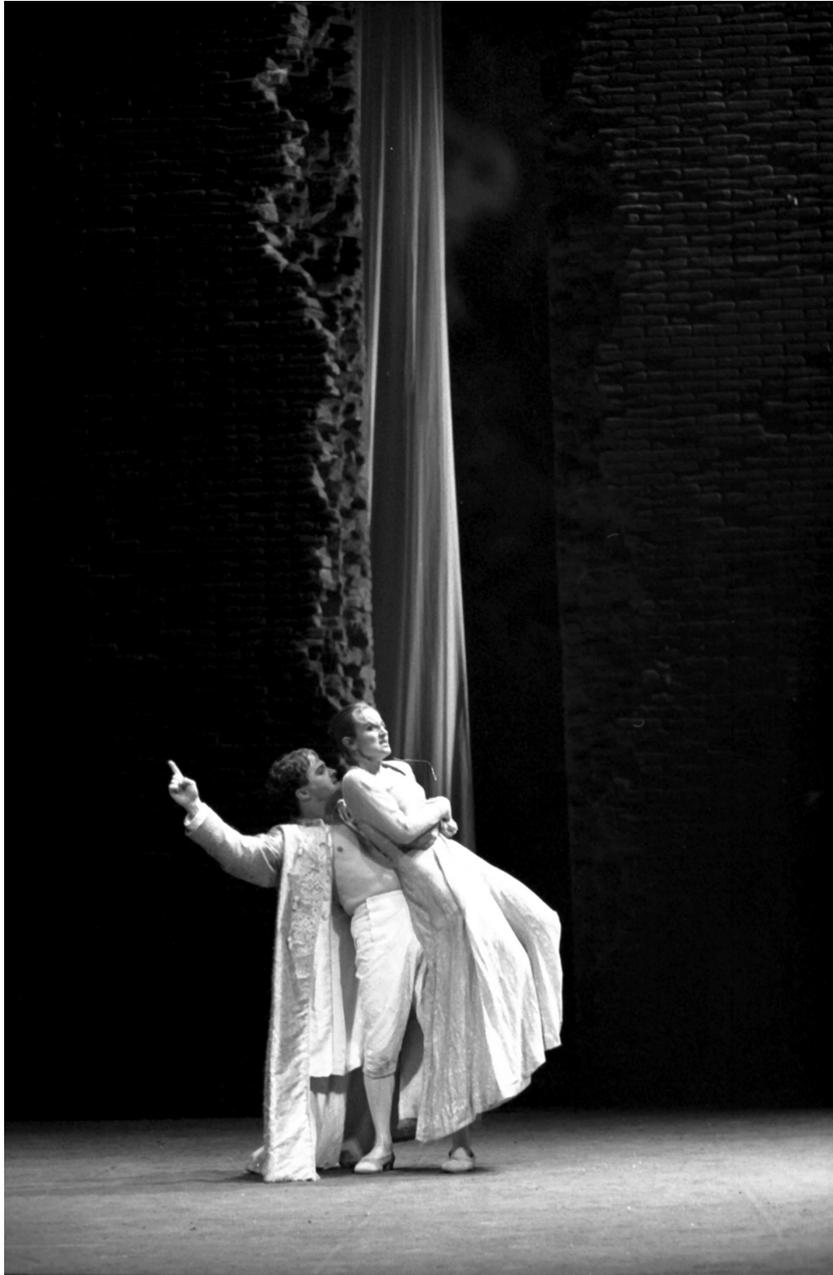
*LA VIDA ES SUEÑO*  
DIRIGIDA POR ARIEL GARCÍA VALDÉS (1996)



Segismundo y Criados, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Ariel García Valdés, 1996, CNTC. Fotógrafo Chicho, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Segismundo y Clarín, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Ariel García Valdés, 1996, CNTC. Fotógrafo Chicho, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Segismundo y Rosaura, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dirección de escena Ariel García Valdés, 1996, CNTC. Fotógrafo Chicho, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.

EL DIRECTOR DE ESCENA, ARIEL GARCÍA VALDÉS

Marsillach escogió como director a Ariel García Valdés porque conocía el trabajo que había desarrollado en Barcelona y le gustaba, como me dijo. Es un actor y director de escena francés de origen español que, después de muchos años de trabajo en Francia con grandes directores como Georges Lavaudant, Daniel Mesguich o Lluís Pasqual llevaba un tiempo acercándose a nuestro país con distintos montajes. En realidad nunca perdió el contacto con el mundo teatral de Barcelona, moviéndose cerca del Teatro Lliure, Lluís Pasqual, Lluís Homar y el TNC desde que dirigió su primer montaje en el Centro Dramático de la Generalitat (*L'intercamvi*, de Paul Claudel, con escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier).

García Valdés nace en 1949 en Saint Gaudens, en la Haute-Garonne francesa<sup>151</sup>; es hijo de españoles republicanos exilados en Francia, él castellano y ella catalana<sup>152</sup>. Anarquistas, decía él. Su familia se establece en Grenoble y se forma en esa ciudad, donde en 1968 funda una compañía de teatro entre amigos, Le Théâtre Partisan, con el apoyo y la compañía del director de escena Georges Lavaudant, codirector del Centro Dramático Nacional de los Alpes (1976-1981), director de la Casa de la Cultura de Grenoble (1981-1986), codirector del TNP (Théâtre National Populaire, en 1986) y luego

director del Odeón de París de 1996 a 2007. En 1976, y entre otras muchas aportaciones, Lavaudant pone en marcha por primera vez los talleres para actores, una actividad pedagógica de empleo habitual hoy en día. García Valdés forma parte también del CDN de los Alpes de 1975 a 1986 para dirigirlo después, de 1988 a 1990. Este centro se encuadra en la Casa de la Cultura de Grenoble, un centro de producción artística que constituyó una de las más importantes aventuras teatrales colectivas del panorama francés y europeo de aquellos años.

La carrera profesional de García Valdés se desenvuelve en tres áreas perfectamente diferenciadas aunque muy relacionadas entre sí: en primer lugar tiene un amplio repertorio como actor, representando textos de Musset, Shakespeare, Ibsen, Brecht, Gorki, Vitez, Müller, Kleist o Duras. Entre sus personajes más destacados figuran el Lorenzaccio de Musset (un montaje dirigido por G. Lavaudant en 1973 y 1975 en Grenoble); comparte cartel con María Casares en *Les revenants* de Ibsen, dirigido por Pierre Maxence en 1976 en Grenoble; es Edgar para *El rey Lear* de Shakespeare dirigido por Lavaudant en Grenoble en 1977 y Hamlet en el texto que dirige en 1977 Daniel Mesquich en Grenoble; y Ricardo III en el texto de Shakespeare dirigido por Lavaudant en el Festival de Aviñón de 1984. Algunos de los montajes más significativos en los que

<sup>151</sup> Los datos y referencias para construir el itinerario biográfico y profesional de García Valdés han sido consultados *on-line* en las respectivas páginas web de algunas de las instituciones como el CDN de los Alpes, el Teatro Odeón de París, el Teatro Lliure de Barcelona, el Liceo de Barcelona, el Teatro Romea de Barcelona, la Biblioteca Nacional de Francia, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Montpellier y la página web de García Valdés, con referencia siempre al lugar en que se estrenaron los montajes y a ser posible, también al teatro.

<sup>152</sup> Joshka Schidlow, «Dans la peau de García Valdés», *Télérama*, 14/10/2006.

participa como actor son, además, los siguientes:

- 1970, *Les Tueurs*, una creación colectiva de Le Théâtre Partisan dirigida por G. Lavaudant, en Grenoble.
- 1976, *Oedipe-Roi*, de Sófocles, dirigido por Gabriel Monnet.
- 1978, *Maître Puntila et son valet Matti*, de Brecht, dirigido por G. Lavaudant, en Grenoble y Niza.
- 1991, *Mesure pour mesure* de Shakespeare, dirigido por Peter Zadek, en el Odeón de París.
- 1994, *Les Estivants* de Gorki, dirigido por Lluís Pasqual, en el Odeón de París.
- 1996, *La Cour des comédiens* de Antoine Vitez, dirigido por G. Lavaudant, en el Festival de Aviñón.
- 2004, *La Rose et la hache* de Carmelo Bene y William Shakespeare: es una recreación de *Ricardo III* y fue dirigida por G. Lavaudant, en el Odeón de París. El título del montaje está tomado de unos versos de Cioran: «Shakespeare: el encuentro entre una rosa y un hacha». La montaron por primera vez en 1979, y se representó en el Teatro Español en 2005.
- 2006, *Hamlet [un songe]* inspirado en William Shakespeare, dirigido por G. Lavaudant, en el Odeón de París.
- 2006, *Quartett* de Heiner Müller, dirigido por Bob Wilson, en el Odeón de París junto a Isabelle Huppert, reinterpretando *Les liaisons dangereuses*.
- 2009, *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, dirigido por Marie-Louise Bischoberger en el Teatro de la Madeleine, en París.
- 2015, *Ivanov* de Chéjov, dirigido por Jean-Luc Bondy en el Odeón de París.

En segundo lugar desarrolla una intensa carrera como director de escena en Francia y también en España, donde empieza a acudir desde finales de los ochenta: el gran éxito que tuvo con su *Ricardo III* en el Festival de Aviñón le hizo considerar la idea de consagrar los años siguientes a montajes dirigidos por él; en diferentes ocasiones apuntó que actuar solamente no le agradaba<sup>153</sup>. Con ambas trayectorias artísticas (actor y director) evidencia su dedicación tanto a los clásicos europeos (Shakespeare, Calderón, Goldoni o Lorca) como a los textos contemporáneos, que monta varias veces, por ejemplo Vázquez Montalbán, Heiner Müller o Eduardo Mendoza. Solo en 2004 retoma su trabajo de actor en honor a Carmelo Bene y, siempre en compañía de Lavaudant, interviene en la puesta en escena de *La Rose et la hache*, «fulgurant condensé de *Richard III* qu'ils avaient créé...». Bene adaptó y dirigió el *Ricardo III* de Shakespeare, adaptación que publicó en 1979 acompañada de una excelente introducción de Gilles Deleuze, que daba a la dramaturgia de Bene todo su valor. Lavaudant se inspiró en ella para crear

<sup>153</sup> «No tengo ni idea de por qué he dejado de actuar, en el fondo nunca me sentí actor, nunca tuve la necesidad de subirme a un escenario...», dice García Valdés. Liz Perales, «García Valdés vuelve a la escena del crimen», El Cultural.es de *El Mundo*, 27/10/2005.

en 1984 su *Ricardo III* junto a García Valdés, que volvió a ser en 2004, veinte años más tarde, el rey deforme en homenaje a Bene. Después de esa puesta en escena el actor representó varios títulos más, dejando luego un tiempo de su carrera como director de escena teatral o de ópera, tanto en España como en Francia, para ocuparse de la dirección de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Montpellier. Breve muestra de su etapa como director de teatro y de ópera son los siguientes montajes:

- 1982, 1985, 1986, *Les trois soeurs* de Chéjov, en el Centro Dramático de los Alpes de Grenoble, en la Casa de la Cultura de Grenoble, y en el Teatro Nacional Popular de Lyon. García Valdés adaptó el texto.
- 1982, *Romeo y Julieta* de Gounod, ópera codirigida con Georges Lavaudant, en el Teatro de la Ópera de París.
- 1987, *Comme il vous plaira* de Shakespeare, en el Teatro Nacional Popular de Lyon, con escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier.
- 1987, *L'intercanvi* de Paul Claudel en Barcelona, en el Centro Dramático de la Generalitat<sup>154</sup>, con escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier.
- 1989, abril, *Le Voyage ou Les cadavres exquis*, adaptación de la novela *El pianista* de Vázquez Montalbán, en el Centro Dramático de los Alpes de Grenoble, con escenografía de Jean Pierre Vergier.
- 1989, noviembre, *El viatge*, adaptación de la novela de Vázquez Montalbán *El pianista*, en el Centro Dramático de la Generalitat, en Barcelona. Escenografía de Jean Pierre Vergier.
- 1989, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, ópera, en el Festival de St. Ceré.
- 1991, *Timó d'Atenes* de Shakespeare, en el Teatro Lliure, con escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier.
- 1992, *La quinta columna* de Hemingway, en el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, con escenografía de Jean Pierre Vergier y vestuario de Helena Sanchis.
- 1994, *Quartet* de Heiner Müller, en el Teatro Lliure, con escenografía y vestuario de A. García Valdés. Premio de la Crítica.
- 1994, *La corona d'espines* de Josep Maria de Sagarra, en el Centro Dramático de la Generalitat. Premio de la Crítica. Puesta en escena de Ariel García Valdés, con iluminación de André Diot, vestuario y maquillaje de Chass Llach.
- 1994, *Bodas de sangre* de García Lorca, en el Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, con espacio escénico de A. García Valdés.
- 1996, *Diálogo en Re mayor* de Javier Tomeo, en la Sala Olímpica del Centro Dramático Nacional. García Valdés diseñó también el vestuario.

<sup>154</sup> La primera vez que García Valdés dirige en Barcelona.

- 1996, *Lear o el somni d'una actriu*, a partir de la obra de Shakespeare en el Teatre Lliure.
- 1996, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en el Teatro de la Comedia con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier.
- 1997, *La serventa amorosa* de Goldoni, en el Teatre Lliure.
- 1998, *Diálogo en Re mayor* de Javier Tomeo, en el Odeón de París, con vestuario de A. García Valdés.
- 1999, *La coronación de Popea* de Claudio Monteverdi, en el Teatro de la Zarzuela, con escenografía, vestuario e iluminación de Jean Pierre Vergier.
- 2001, *Don Juan o El festí de pedra* de Molière, con Lluís Homar, versión de Carmen Vidal y José M.<sup>a</sup> Vidal, escenografía y vestuario Jean Pierre Vergier, iluminación y dirección Ariel García Valdés, Focus y Festival Grec, 2001.
- 2002, *La favorita* de Donizetti, ópera, en el Liceo de Barcelona, repuesta en 2018. La escenografía y el vestuario es de Jean Pierre Vergier.
- 2005, *Les tres germanes de Chéjov*, en el TNC, a partir de la traducción de Narcís Comadira. Escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier.

En tercer lugar, destaca su labor como formador y educador al frente de la Ensad de Montpellier: Maison Louis Jouvet/ENSAD (École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier). En ella fue director de 1998 a 2012, desarrollando una importante labor que no solo abarcó el campo de la enseñanza, sino el de la recuperación de un espacio emblemático para fines docentes, el antiguo Monte de Piedad (cuyos muros datan de 1680), en un acuerdo al que García Valdés llegó con el alcalde de Montpellier, Georges Frêche, antes de su nombramiento<sup>155</sup>. Hubo que sanear todo el interior, deteriorado por un incendio, y el nuevo director trabajó codo con codo con los arquitectos del Ayuntamiento, decidiéndolo todo: los espacios, los materiales y los colores, de forma que tres años más tarde, la Maison Louis Jouvet abría sus puertas con unas excelentes instalaciones, entre ellas una biblioteca y una sala de espectáculos y de trabajo con capacidad para 150 personas. Todo abierto, especialmente a la ciudad, insiste García Valdés, todo vivo. Una formación de base que durante tres años incluye danza, acrobacia, canto, mimo, estética e historia del teatro entre otras asignaturas, y talleres dirigidos por actores o directores de escena, algunos antiguos alumnos del centro. El espíritu que lo animó está expresado en estas palabras de Louis Jouvet, que forman parte de la presentación de la Escuela Nacional: «Ce ne sont pas les recettes du métier qui importent le plus, mais l'attitude, l'esprit pour le pratiquer. On choisit un métier pour s'accomplir. Une vocation est un miracle qu'il faut faire avec soi-même»<sup>156</sup>. Y el texto con que García

<sup>155</sup> Jean Pierre Thibaudat, «Une bonne maison», *Liberation*, 5/3/2005.

<sup>156</sup> Aparecen en la página web de la ENSAD: «No son las recetas del oficio lo que más importa, sino la actitud, el espíritu para practicarlo. Se elige un oficio para realizarse. La vocación es un milagro que hace falta llevar a cabo con uno mismo».

Valdés definía el espíritu de su labor docente y la de la Escuela que dirigía forman aún parte de la presentación de la ENSAD, acompañando a las de Jouvett<sup>157</sup>. Las líneas maestras de una gran institución francesa dedicada a la enseñanza y la pedagogía del arte dramático quedaron consolidadas en torno a la investigación y a la búsqueda, tanto estética, como de lenguajes formales o de la escritura dramática, y también en torno a la naturaleza específica del estatuto del actor. En la ENSAD la formación, la profesionalización y la investigación están íntimamente entrelazadas<sup>158</sup>.

EL AUTOR DE LA VERSIÓN,  
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA<sup>159</sup>

José Sanchis Sinisterra es un hombre de teatro en el más amplio sentido de la palabra: dramaturgo y autor de versiones, director con muchos montajes en su haber, pedagogo teatral y teórico que renueva la escena española. Nace en Valencia en 1940 y allí estudia Filosofía y Letras, unos años en los que empezó a mostrar gran actividad en el campo del teatro<sup>160</sup>. Pronto

formó parte del TEU, del que fue director en el distrito universitario valenciano, para después colaborar con la revista *Claustro*, creando el Grupo de Estudios Dramáticos y siendo codirector del Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Licenciado en 1962, ejerce unos años como profesor ayudante en la Facultad, consiguiendo en 1967 plaza como profesor de instituto en Teruel y en 1971 en Sabadell, pasando más tarde al Institut del Teatre de Barcelona. Coincide así en el tiempo con el desarrollo de dos movimientos muy importantes en el teatro español de esos años, el teatro independiente y el teatro universitario y con ambos se relaciona, pero de modos diferentes. Por su situación personal (en ese momento Sanchis era padre de familia, algo que le impedía viajar a la búsqueda de públicos diferentes de los accesibles en las salas teatrales) el dramaturgo no se vinculó directamente al teatro independiente sino al teatro universitario, aspirando firmemente a que la Universidad acogiera el teatro «no como una actividad marginal o de entretenimiento, sino insertándola en el ámbito académico»<sup>161</sup>, sin olvidar que viniendo de Sanchis

<sup>157</sup> Afirma García Valdés: «He aquí el espíritu de Montpellier. La escuela de Montpellier no es de ninguna manera un lugar de consumo pasivo de los conocimientos y técnicas del actor, sino una inversión permanente en donde nada se le debe al actor. Para que la escuela tenga toda su fuerza creativa, el aprendiz de actor debe desechar aquí la idea de considerarse como un simple alumno y renunciar a esta posición de espera: ¿qué tienes que enseñarme? Él es, él y sus compañeros, un factor clave de nuestra escuela; por tanto, debe tomar a su cargo todas las tareas materiales y seguir las reglas de conducta inherentes a toda vida teatral. Un rigor individual dentro de un colectivo de actores, aunque sin experiencia como es el caso, es especialmente necesario, un signo de verdadero compromiso con el aprendizaje artístico y una manifestación concreta de la conciencia del trabajo colectivo. Él debe compartir con sus compañeros los riesgos, las alegrías, la camaradería, los errores, las locuras en esta aventura humana que es el teatro».

<sup>158</sup> Página web de la ENSAD.

<sup>159</sup> Datos de la web del escritor, que él me proporciona en sus entrevistas o en la documentación que se menciona, y también en las referencias que aparecen en las páginas web de Nuevo Teatro Fronterizo.

<sup>160</sup> Aunque, como él mismo afirma, el teatro le interesó ya en el colegio con catorce o quince años, y en el Liceo francés actuó en un escenario. Juan Antonio Ríos Carratalá, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra», 11 de noviembre de 2005. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006. Consultada *on line*.

<sup>161</sup> J. A. Ríos Carratalá, «Entrevista...».

nunca estaremos hablando solo de teoría sino también de representación, y de intentar darle al teatro una nueva dimensión. La falta de cooperación entre teatro y Universidad es, para el dramaturgo, una de las causas de que el teatro en España tenga una débil base intelectual, esté falto de teoría y por tanto poco valorado en ese campo. Aunque en un principio el dramaturgo se pensó como profesor universitario, el mundo académico no acabó de llenarle y decidió moverse en el mundo del teatro de una manera más personal sin abandonar nunca una vertiente pedagógica, caracterizada por tres premisas que le acompañarán a lo largo del tiempo: «abrir las puertas a la libertad»<sup>162</sup>, la sistematización, y la visión del espectador como un ser humano adulto, al que se le pide reacción y reflexión acerca de lo que está viendo.

Sanchis, que proviene de una familia de científicos, debe a ese ambiente y a su propia curiosidad intelectual la disposición a aplicar la sistematización a los conceptos y modalidades dramáticas, aprovechando un razonamiento teórico personal que proviene de campos

como la teoría general de sistemas o la física cuántica.<sup>163</sup> Ante sus alumnos expone esquemas de clasificación muy característicos para categorizar, por ejemplo, los tipos de diálogo dramático o las modalidades de acción dramática, o para enriquecer el uso del tiempo y el espacio en el teatro, teniendo siempre en mente el apoyar las posibilidades creativas del autor del texto y ampliar la profundidad de conocimiento del alumno o del estudioso. Y, dado que Sanchis concibe el teatro como un «artefacto complejo, que nos puede hacer reflexionar sobre la vida», necesita un espectador que lo acompañe y que, convenientemente estimulado, sea capaz de completar no solo lo dicho, sino también lo sugerido<sup>164</sup>.

Sanchis Sinisterra, junto a Magüi Mira, Víctor Martínez y Fernando Sarrais funda en 1977 y codirige Teatro Fronterizo, un colectivo de autores, directores y actores interesados en trabajar desde la experimentación teatral, con puntos en común con el teatro independiente pero sin demasiada estabilidad ni económica ni en cuanto a la permanencia de los componentes del grupo. Teatro Fronterizo es, básicamente,

<sup>162</sup> Sanchis afirma «El objetivo es insistir en que el ámbito de la dramaturgia está abierto y por crear. No tenemos, por tanto, por qué ceñirnos a un canon, ya sea cultural, comercial, mercantil o de búsqueda del éxito... El ámbito de la dramaturgia es un ámbito abierto. El teatro es, además, una herramienta permanente para preguntarse el hombre por sí mismo, por la relación con los otros y la sociedad. Y en la medida en que la percepción del ser humano evoluciona y cambia en permanente cuestionamiento, el teatro también debe evolucionar». J. A. Ríos Carratalá, «Entrevista...».

<sup>163</sup> «Si es verdad que existe esa separación entre el hemisferio izquierdo y el derecho, debo de tener algún agujero de gusano. Desde siempre he intentado encontrar “mapas de la realidad”: alimenté mi práctica teatral desde el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, la antropología y, luego, la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de sistemas... A todo lo que estudio le veo la posibilidad de articularse con la intuición o el aspecto no lógico de la creación. [...] Ahora llamo “mapas” a mis clasificaciones», cuenta Sanchis en María Velasco, «Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber», entrevista a José Sanchis Sinisterra, *El Kiosco teatral. Las puertas del drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro (ISSN 2255-448), 43, 2014.

<sup>164</sup> «Un espectador inteligente —no intelectual—, al que se le permite indagar lo que el texto propone desde su propia experiencia, para buscar una complicidad». J. A. Ríos Carratalá, «Entrevista...».

autores y textos para llevar a la escena, un proyecto a largo plazo que fue la base de la carrera de Sanchis y con el que inicia una exploración decisiva sobre la frontera entre el arte y la ciencia y las fronteras entre géneros (los límites y el espacio entre la narrativa y el teatro)<sup>165</sup> a partir, entre otros textos (Cortázar, Joyce o Kafka), de la epopeya de Gilgamesh y su búsqueda de la inmortalidad<sup>166</sup>, que cristalizó en *La leyenda de Gilgamesh*, de 1978<sup>167</sup>. Otros resultados (siempre textos y espectáculos) de este momento de búsqueda de Teatro Fronterizo fueron *La noche de Molly Bloom* (1979, una dramaturgia basada en el último capítulo del *Ulises* de Joyce) y *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979) que, parafraseando a *Terror y miseria en el Tercer Reich* de Brecht, recoge en una serie de piezas breves escenas de la vida cotidiana de la gente sencilla que sobrevivió a esos momentos de la historia española, parándose en sus emociones, sus miedos y sus preocupaciones: el mercado negro, la cárcel, las muertes, la corrupción... En la idea de que el teatro ha

de tener que ver con la vida, con lo que sucede en cada momento. Sanchis escribe también *Ñaque o de piojos y actores* (1980) la primera de una trilogía de textos que tienen que ver con el teatro dentro del teatro, con la reflexión metateatral. Se trata de una pieza en que dos actores (los componentes del ñaque) pasan revista a su miseria y su necesidad en la Castilla del siglo XVII, hablando especialmente del público que va a verlos. Se estrena en Sitges con mucho éxito, y el grupo El Gayo Vallecano la trae a su sala de Madrid y luego al Teatro Español. Una trilogía que se completará más tarde con la representadísima y llevada al cine por Saura *¡Ay, Carmela!* (1987, donde se habla de la fragilidad del arte y los artistas frente a la guerra y también del olvido, que es la segunda muerte), y luego con *El cerco de Leningrado* (1994), otro caso de exploración del valor de la memoria histórica a través de historias generadas en un marco teatral, unidas, en este último caso, a una importante reflexión teórica sobre «formas dialogales no consecutivas» entre los

<sup>165</sup> Y otras muchas fronteras, como detalla en su Manifiesto latente del Teatro Fronterizo: «Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad, zonas extremas, instantes limítrofes con lo otro, casi extranjeras aún, apenas propias, áreas de identidad incierta enrarecidas por cualquier vecindad. La atracción de lo ajeno, de lo distinto es allí intensa, lo contamina todo esta llamada, débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas, tierra de nadie y de todos, lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire, [...] traiciones y pactos, promiscuidad, vida de alta tensión. Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras». En *La escena sin límites*, conferencia en la Fundación Juan March, 15.1.2009. *On line* en la página web de la Fundación.

<sup>166</sup> Indica Sanchis «Yo tengo una gran deuda con la narrativa [...] Y me ayudó mucho, para romperme los esquemas dramáticos convencionales, intentar llevar al teatro textos narrativos imposibles, al menos de acuerdo con los parámetros de la teatralidad convencional». Ríos Carratalá, «Entrevista...».

<sup>167</sup> Una investigación muy interesante por parte de Sanchis, que él describe así: «Manteniendo la forma épica, narrativa, organicé una situación dramática de tres personajes en una situación concreta, específica, un poco ambigua, que se narran entre sí esa historia. Normalmente lo [...] narrativo, tanto en el teatro épico como en las formas populares, se caracteriza porque el narrador rompe la cuarta pared, y el público está presente como receptor del teatro en las formas orales de la narración. [...] A mí me interesaba proponer qué pasaría si los personajes se lo estuvieran narrando entre sí, como si estuvieran fabricando una epopeya mientras desarrollan una actividad física que tiene que ver con el juego infantil. De hecho sigo pensando que el teatro tiene su origen en la intersección entre el juego dramático infantil y la narración oral, y en ese vértice estaría el hecho teatral». *La escena sin límites*, conferencia...

personajes que rompían con la noción de diálogo tradicional. El dramaturgo integra así la metateatralidad con el minimalismo como recursos frente a la, al parecer, inevitable figuratividad a la que está condenado el teatro «por el hecho de que los actores parezcan seres humanos y que el espacio y el tiempo dramático se parezcan a los de la vida»<sup>168</sup>, preguntándose si no es posible para el teatro emprender el camino hacia la abstracción que otras artes figurativas iniciaron en el siglo XX.

Quizá el concepto de «habitar lo fronterizo» sea uno de los más ricos en el pensamiento de Sanchis: su creación y su investigación buscan hacer visibles y transgredir las fronteras, dando lugar a las posibles tensiones y enfrentamientos y creando puentes, simbiosis y acercamientos entre ellas, entre la narrativa y el teatro, el teatro y otras artes, el arte y las ciencias, entre América y España, evitando el simplismo en la explicación del mundo y dando al espectador la posibilidad de colocarse ante el teatro como se coloca ante la vida, con las implicaciones de trascendencia que esto tiene.

Sin embargo, la precariedad de las condiciones en que se producía esta labor de creación e investigación terminó por pesar demasiado y Sanchis, animado por lo que veía que era posible en América Latina (donde viajó para impartir cursos en 1985, 1986 y 1987), impulsó junto a Miguel Climent la creación en

Barcelona de la Sala Beckett en 1989, para dar estabilidad a su proyecto y poder mostrar al público resultados con continuidad. La Beckett impulsaba la nueva dramaturgia, en sintonía con el proyecto que, más o menos por las mismas fechas, promovía en Madrid el Ministerio de Cultura a través del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Sanchis continúa con su labor docente, y la parte pedagógica de su actividad cobra un protagonismo fundamental a partir de este momento. Algunos dramaturgos españoles bien conocidos han recibido sus cursos, por ejemplo Sergi Belbel, Juan Mayorga o Luïsa Cunillé, en seminarios que siempre han querido ayudar y fomentar la creación personal de los autores y la escucha y el compartir entre ellos.

Sanchis siguió desarrollando su labor de investigación en torno a varios factores: por un lado, la potenciación de la palabra dramática, considerando que el texto teatral tiene «una doble naturaleza, no incompatible, como objeto literario y como partitura escénica»<sup>169</sup>; mostrarlo fue uno de sus objetivos en la Beckett. Y por otro, la utilización del humor como herramienta intelectual para contemplar la realidad y quitarle grandilocuencia, pudiendo así fijar la atención con más facilidad en los personajes pequeños. Sanchis lo dice abiertamente: «Me interesan más los perdedores, los marginales, los figurantes, que los protagonistas o los vencedores»<sup>170</sup>. Destacamos esta circunstancia

<sup>168</sup> Ríos Carratalá, «Entrevista...».

<sup>169</sup> Y añade: «De ahí que esas peleas [...] entre el autor y el director, el texto y el espectáculo, la literatura y la representación, me parezcan basadas en una falsa dicotomía. Todas las dicotomías son falsas y esta es una de ellas. Tenemos que liberarnos del pensamiento dicotómico para poder avanzar en un sentido creativo». Ríos Carratalá, «Entrevista...».

<sup>170</sup> «Y me gusta escuchar la voz o dar la voz a los ignorados, a los perdedores [...] Personajes que pueden parecer dramáticos por su condición de perdedores o patéticos por su condición de marginales. [...] Lo que a mí

porque, en este momento, Sanchis ya ha dejado constancia de su atención hacia los clásicos, y en ocasiones enfoca sus lecturas desde ese interés: buena prueba de ello son ponencias como «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro» que pronunció en las *III Jornadas de Teatro Clásico Español* de 1980<sup>171</sup>, y versiones de los dramaturgos áureos como la que hizo de *La vida es sueño* de Calderón para José Luis Gómez, estrenada en el Teatro Español en 1981, o *Absalón*, una dramaturgia sobre *Los cabellos de Absalón* de Calderón que, dirigida por Gómez también, se estrenó en 1983 en el Teatro Español.<sup>172</sup>

Forman parte importante de sus planteamientos los *Quince parámetros de intervención sobre un texto clásico* que formula, base de seminarios y talleres sobre el asunto que imparte a lo largo del tiempo<sup>173</sup>, viéndose en ellos muy bien los ámbitos de estudio e investigación fundamentales para el dramaturgo. Compartió su esquema conmigo durante las entrevistas, y en él encontré varias premisas que serían, efectivamente, las que más tarde vi aplicadas, en términos generales, a su versión de *La vida es sueño*:

- En el ámbito semántico, busca relativizar la preferencia de lo verbal, observando y

profundizando en los «desfases entre pensamiento y palabra, entre sentimiento y discurso»<sup>174</sup>. Afirma que se cuestiona los mecanismos de causalidad de la fábula y la alteración en las motivaciones en la conducta de los personajes.

- En el ámbito referencial, interviene sobre los referentes implícitos y explícitos hoy ausentes en la «enciclopedia» del receptor, algo que él tiene especialmente en cuenta. Además puede recontextualizar las circunstancias históricas y geográficas del texto, así como su sistema dramático, reconsiderando la noción de anacronismo.
- En el ámbito poético se replantea el principio de verosimilitud, evidenciando o actualizando convenciones hoy caducas. Revisa la interpelación al público y la ruptura de la cuarta pared, reflexionando sobre lo hiperbólico y desmesurado en el Barroco y en el presente.
- Especifica también que el ámbito estructural puede modificarse, variando las coordenadas espacio-temporales de la acción dramática y alterándose el paradigma presencia/ausencia de los personajes en su manifestación intra y

---

me interesa es, sin que pierdan su dramaticidad y carácter patético, lanzarlos al mundo de la escena con ese componente ridículo que todos los humanos tenemos». Ríos Carratalá, «Entrevista...».

<sup>171</sup> Quedó en *Primer Acto*, 186 (octubre-noviembre de 1980), pp. 73-87, también editada por José Monleón en el libro que recoge las Jornadas celebradas en Almagro en 1980 e incluida en el libro *La escena sin límites*, fragmentos de un discurso teatral de Sanchis Sinisterra, Madrid, Ñaque, 2002, pp. 153-169.

<sup>172</sup> Más tarde, en 2014, hizo también una versión de *Ricardo III* de Shakespeare, que llamó *Sueños y visiones del rey Ricardo III la noche que precedió a la infausta batalla de Borstvolt*, con dirección de Carlos Martín y producción de Juan Diego.

<sup>173</sup> Como el taller de dramaturgia que impartió el propio Sanchis (*¿Qué se puede hacer con los clásicos, aparte de mutilarlos?*) del 24 al 27 de julio de 2013 durante la celebración de la 36.ª edición del Festival de Almagro, bajo el lema «El color de los clásicos». Se trabajó sobre textos de *Los cabellos de Absalón*, de Calderón.

<sup>174</sup> José Sanchis Sinisterra, *Quince parámetros de intervención sobre el texto clásico*.

extraescénica. También puede redistribuirse el discurso entre sus locutores, y deconstruirse la noción de personaje.

- Profundiza en el ámbito sintagmático, dentro del que puede atenuarse la función narrativa y establecerse otras pautas de composición, como por ejemplo diseñar la cadena de acciones físicas con criterios no obvios, ilustrativos o «lógicos». E intervención sobre el final como zona hipersignificativa.

Todo ello certifica que, como no podía ser menos, el interés de Sanchis por nuestros dramaturgos del Siglo de Oro es para él fuente permanente de investigación y docencia. Pronto llevará a cabo otra versión de *La vida es sueño*, esta vez para el director Ariel García Valdés y la CNTC. El dramaturgo explica en sus entrevistas que adapta la visión que tiene de los personajes marginales y los figurantes al grupo de soldados y criados del texto, de forma que los aumenta en número y en ocasiones redistribuye sus versos para construir un coro, contemplándolos con humor, especialmente en lo que se refiere a los criados. Al analizarla, pude ver que efectivamente practica en su versión todos estos parámetros de intervención, tal como indica.

La Sala Beckett continuó funcionando hasta que en 1998 el dramaturgo se traslada a Madrid donde, después de unos años, da vida en 2010 a la continuación de su proyecto, Nuevo Teatro Fronterizo en La Corsetería, un espacio en el barrio de Lavapiés. Configurado con un nuevo equipo y nuevos objetivos emparentados con la labor ya hecha, cristaliza como un

«permanente» espacio provisional de creación e investigación teatral, de debate y resistencia. Este NTF adapta su búsqueda y su indagación a otro punto de partida, el Madrid del siglo XXI, abordando el hecho de por qué el teatro (una forma ancestral de comunicación artística), sufre en la actualidad un alejamiento del público y la sociedad. Pretende «romper esa quinta pared, instalada a las puertas del edificio teatral, y volver a una concepción del teatro como lugar en el que el ciudadano y la ciudad ven su espejo, se encuentran consigo mismos, con sus miserias y heroicidades, con su pasado pero también con todos sus posibles futuros»<sup>175</sup>.

EL EQUIPO ARTÍSTICO DE *LA VIDA ES SUEÑO*.  
LÍNEAS FUNDAMENTALES DE TRABAJO

El montaje que dirigió García Valdés fue el último que programó Adolfo Marsillach en su segunda etapa como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; quiso presentar *La vida es sueño*, un texto perteneciente a ese grupo de grandes clásicos que a él personalmente no le atraía poner en escena, pero que sí quería que estuviera representado en el repertorio de la CNTC. Como las programaciones se hacen con tanta antelación, cuando Marsillach contó con este título y este director para la temporada 1996-1997, seguramente no sabía que su marcha como director de la Compañía iba a coincidir con ellos. Una salida que, en realidad, estuvo propiciada por el resultado de unas Elecciones Generales anticipadas que Felipe González tuvo que convocar para el 3 de marzo de 1996 en vez del 6 de

<sup>175</sup> José Sanchis Sinisterra, *El proyecto NTF*. Habitar la frontera desde el teatro. Página web.

julio de 1997 como estaba previsto, ya que no pudo aprobar los Presupuestos Generales de 1996 al romper Convergencia y Unión el pacto de legislatura que había hecho con el PSOE. Esas elecciones pusieron fin a una etapa de 14 años de gobierno socialista, puesto que las ganó el Partido Popular con su líder, José M.<sup>a</sup> Aznar, al frente. Marsillach habla de su sustitución como director de la CNTC en las últimas páginas de su autobiografía, reconociendo que, aunque se había declarado públicamente a favor de los socialistas<sup>176</sup>, nunca había pensado que nombrarían a Tomás Marco, amigo suyo, director general del INAEM. Marsillach estaba seguro de poder colaborar con Marco, pero sus declaraciones no habían sentado bien y el Organismo puso en marcha la cláusula de rescisión de su contrato. Después de diferentes oscilaciones, *Abc*<sup>177</sup> publicó que el siguiente director de la CNTC sería Rafael Pérez Sierra, durante años colaborador de Marsillach en la Compañía y que ya la había dirigido una vez.

La puesta en escena de García Valdés se estrenó con gran éxito en el XIX Festival de Almagro durante el verano de 1996, tuvo una pequeña gira en septiembre y noviembre y se representó en el Teatro de la Comedia del 9 de diciembre de ese año al 31 de marzo del 1997.

García Valdés no tiene la pretensión de dar una explicación total a la duda de Segismundo y no cree que sea posible hacerlo, humanamente hablando; pero sí mostrar a través de su puesta en escena que los deseos y contradicciones del príncipe son, como ocurre en las grandes obras de teatro, la base de un texto concebido por Calderón para mostrar el infinito que hay en el ser humano. El público acogió el montaje con ovaciones en alguna ocasión (como las de Almagro y Barcelona), pero la crítica estuvo dividida. Unos opinaron, como Benach<sup>178</sup> en el estreno del Teatro Victoria de Barcelona, que era un gran montaje, destacando la sabiduría de Sanchis Sinisterra como versionador, aunque con palabras que hoy día podrían chocarnos un poco, puesto que lo llama «sabio de las tijeras, maestro de una operación de recosido, tan desinhibida como respetuosa.» Afirma, además: «Calculo que de los 3.300 versos del original, más de un veinte por ciento se habrán desestimado a los propósitos de un montaje que tiende a un minimalismo depurador del drama». No anda el crítico desencaminado en su intuición, como se verá. Otros comentaristas, sin embargo, no se muestran satisfechos con el montaje, como sucede con Lorenzo López Sancho<sup>179</sup>. Se siente incómodo ante una iluminación con zonas de sombra que le impiden

<sup>176</sup> Los socialistas le habían puesto al frente de la CNTC, aunque también había dirigido el Teatro Español durante el franquismo y colaborado en la creación del Centro Dramático Nacional con la Unión de Centro Democrático. No obstante, Marsillach había declarado que si ganaban los populares, no se quedaría en la Compañía ni un minuto. *Tan lejos, tan cerca...*, p. 549. Las memorias están cerradas el 19 de abril de 1998. El 17 de octubre de 1996.

<sup>177</sup> Joan-Anton Benach, «García Valdés se fija en los caracteres humanos e intenta transmitir más lo que ellos pueden “sentir” antes que “pensar”, matiz nada trivial y que crea ciertos problemas de interpretación a los protagonistas. De todas formas, son problemas menores que no malogran el empeño global de un espléndido montaje que quedará como una referencia inexcusable cada vez que se quieran evaluar las lecturas posibles del gran drama de Calderón [...] Sanchis es el sabio de las tijeras...», *La Vanguardia*, 24/10/1996.

<sup>179</sup> Lorenzo López Sancho, «*La vida es sueño*: descafeinado Calderón en el Teatro de La Comedia», *ABC*, 10/12/96.

ver bien lo que pasa, en un escenario donde le parece que los personajes corren de un lado a otro gritando sus versos precipitadamente. Llamó a su crítica «*La vida es sueño*: descafeinado Calderón en el Teatro de la Comedia».

El recorrido realizado por la biografía y circunstancias profesionales del director del montaje, Ariel García Valdés, permite ahora que encuadremos mejor este montaje de *La vida es sueño*. Vemos que en 1996 Ariel García Valdés está en mitad de la interrupción de su trabajo actoral, pero los años 90 son un periodo en que es extremadamente activo en cuanto a sus direcciones de escena. Entre 1990 y 1999 dirige al menos 6 óperas y 11 montajes teatrales, muchos en España, por ejemplo *La vida es sueño*. Después de esta intensa etapa acepta la dirección de la Ensad de Montpellier, en la que permanece desde 1998 hasta 2012, para luego ir disminuyendo su presencia en la escena francesa e internacional.

*La vida es sueño* no es, hablando en un sentido amplio, el primer encuentro con los clásicos del director, como hemos visto, tampoco como actor. Sí es cierto que *La vida es sueño* es su primera dirección de escena de un clásico del siglo XVII español en verso, por lo que confió el texto del montaje a un dramaturgo y profesional de la escena de gran prestigio y preparación con el que, además, mantenía una buena amistad, José Sanchis Sinisterra. La forma de colaboración entre ambos determina, además, una importante característica del montaje, pues muestra una versión construida a base de unos primeros acuerdos entre director y

adaptador que se desarrollan mediante la confianza mutua. Sanchis acaba su versión en México, no asiste a los ensayos y ve ya una función del montaje; su texto, como los otros analizados aquí, testimonia la forma concreta en que ha trabajado con el director.

Por lo que se refiere a la escenografía de *La vida es sueño*, García Valdés contó con Jean Pierre Vergier, colaborador habitual<sup>180</sup> de Georges Lavaudant y escenógrafo y figurinista de muchos de los espectáculos en España de García Valdés como director de escena. Vergier es escenógrafo, vestuarista, muchas veces iluminador, gran dibujante y también pintor y fotógrafo. Hizo su primer trabajo para Georges Lavaudant en 1973 en el Teatro del Río y luego pasó a trabajar con él en la Casa de la Cultura de Grenoble. Colabora también con directores de la escena francesa tan prestigiosos como Daniel Mesquish, Bruno Bayen, Jean Luc Lagarce y Eric Sadin, y en España con Miguel Narros, Chico Masó, Ramón Simó y Hemann Bonnin, tanto en producciones teatrales como operísticas. El diseño y la ilustración le han acompañado siempre profesionalmente y también la pintura, con un estilo rotundo y expresionista de trazo fuerte, que se impone sin demasiada reflexión pero sin vacilaciones, como señalan los críticos. Sus figuras, que él llama<sup>181</sup> «pinturas negras» (su «Quinta del sordo» personal) son poderosas, deformadas en torno a lo que cada cuadro expresa, de colores fuertes y con alusiones críticas religiosas o éticas. Su trabajo es definido por la *Enciclopedia Mundial del Teatro Contemporáneo* como «romántico y expresionista», encuadrándolo dentro de la

<sup>180</sup> Jean Pierre Vergier cuenta con 79 espectáculos como escenógrafo y 56 como vestuarista. De ellos ha colaborado con Lavaudant en 53 ocasiones en ambos aspectos. En «Les archives du spectacle.net».

<sup>181</sup> En su página web, Jean Pierre Vergier, *Chemins* (portrait).

corriente escenográfica contemporánea que da a la iluminación todo su valor dentro del espectáculo, potenciando en conjunto la creación de grandes imágenes. Una característica importante que no dejan de señalar los críticos de los espectáculos de Lavaudant desde las primeras ocasiones en las que Vergier colabora, y que también resalta el propio director<sup>182</sup>.

La concepción teatral de Vergier está presidida por una orientación contemporánea apoyada en una plástica sencilla y monumental al mismo tiempo. Es heredera de las ideas que el arquitecto y urbanista Walter Gropius y el actor, director de escena y escenógrafo Edward Gordon Craig (hijo del arquitecto Edward Godwin) aportaron a la escena desde finales del XIX y principios del XX. Ambos apostaban por un diseño minimalista, que dejaba la importancia al texto y a la interpretación de los actores, ayudado y potenciado por la iluminación, concebido todo ello como aspectos parciales (junto al vestuario y la música) de un espectáculo con una unidad conceptual concebida por el director de escena. Los distintos elementos del montaje no intentan «representar» la realidad, como sucedía en el naturalismo escénico, sino trascenderla, creando símbolos capaces de comunicar un sentido más profundo a un espectador activo y reflexivo, de transmitirle esencias de tipo espiritual mediante rasgos muy sencillos de carácter abstracto, frecuentemente encarnados en elementos arquitectónicos

como líneas, rampas, escaleras, pilares, columnas o muros. La grandeza o la elevación, por ejemplo, se representarían con líneas o elementos verticales, y la sensación de reposo se concretaría en elementos horizontales. Podríamos hablar de impresiones de frialdad o exaltación convocadas en el escenario mediante colores, teniendo en cuenta que estamos hablando de convenciones de las que el espectador participa: el color rojo no transmite cólera o pasión ni el azul frialdad o serenidad, sino que ponen sobre el escenario unas codificaciones o asociaciones que el espectador decodifica, participando en la significación del espectáculo. Por eso, otra noción importante para Vergier es la de «espacio vacío» elaborada por Peter Brook<sup>183</sup>, que resalta la importancia que tiene para el director escénico el teatro que es capaz de hacerse verdad sin recargarse de elementos y sin que importe demasiado el escenario sobre el que suceda. Eso sí, tiene que contar con un público que imagine los espacios y enriquezca las situaciones apoyándose en la interpretación de los actores, que no deben de ignorar necesariamente la presencia de los espectadores.

Todo ello se da cita en la escenografía de *La vida es sueño* con un espacio único, polivalente y simbólico, una caja hermética y claustrofóbica que, para representar los tres espacios en que transcurre el texto de Calderón (la torre de Segismundo, el palacio de Basilio y el campo de batalla), cuenta únicamente con dos

<sup>182</sup> Cuando Care Santos le pregunta por su espectáculo *Fanfarrias*, Lavaudant confiesa: «*Fanfarrias* es [...] Un espectáculo sin apenas texto en el que sólo hay música, ruido, objetos, movimiento e imágenes. Es una especie de sueño, un cuadro, un poema visual». Care Santos, «George Lavaudant. *Fanfarrias*», «El cultural» de *El Mundo*, 15/11/2000.

<sup>183</sup> En su ensayo *El espacio vacío*, de 1968, afirma: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral».

elementos fundamentales. Por un lado está el muro, que permanece a la vista del público todo el espectáculo excepto en la escena inicial en que Rosaura se cae del caballo, donde un telón iluminado (que luego se recoge) dibuja las montañas en que se encuentra la protagonista. Esta pared, de proporciones gigantescas, es un elemento arquitectónico típico de Verrier, construido en un ladrillo rojo oscuro con reminiscencias de fábrica industrial del XIX, y dotado de una gran textura que la iluminación resalta más o menos según las escenas. El muro (de unos 8 metros de alto) está abierto de arriba a abajo por una hendidura desde la que intuimos el espacio exterior, las nubes o el cielo, siempre presente observando las peripecias de los seres humanos, empujados por la dimensión de la arquitectura. Por esa grieta veremos elevarse la luna y será posible el paso de los actores (percibiremos a Rosaura «al paño» en la Jornada II), velada solo con una cortina blanca semitransparente que oscila con la brisa para dar cuerpo al palacio de Basilio. El gigantesco muro será siempre un contraste imponente con los pequeños personajes que se afanan en las luchas y reflexiones del texto, y la relación entre escenografía y personajes parece hablarnos, como el texto de Calderón, de la fragilidad de la existencia humana ante el destino o los designios divinos, una lectura existencial y filosófica articulada escenográficamente dentro de la plástica expresionista romántica.

El segundo elemento fundamental de la escenografía es el trono, donde se desarrollan importantes hechos de la obra, como también sucede en los montajes de Bieito y Pimenta.

En él Astolfo y Estrella discuten sobre el Estado que piensan heredar y las necesarias alianzas entre ellos, y Basilio ostenta todo su poder sentado en él; con él coquetea Clarín y sobre él Segismundo se apropia de su nueva condición de príncipe de Polonia y la proclama a los cuatro vientos. En él intenta violar a Rosaura y sufre de nuevo los efectos del opio que le devolverán a la cárcel de la torre. El trono, con su recargado y precario diseño, parece recordarnos la inestabilidad del momento político que vive Polonia.

Complemento de estos dos elementos escenográficos fundamentales son otros dos: el primero es un pebetero iluminado y humeante al que Basilio se asoma en la Jornada I para escrutar los designios de los astros y fundamentar su intervención ante el reino de Polonia. Para ayudarse en esta tarea escudriñadora, el rey permanece con gafas de sol<sup>184</sup> durante la Jornada I. Además, durante la Jornada III aparece una piedra llena de aristas, grande pero no gigantesca, que testimonia la presencia de los personajes en el campo de batalla: en este momento la hendidura en el muro permite ver la luna, puesto que la lucha se desarrolla al atardecer.

La iluminación, de Juan Gómez Cornejo, se integra en el diseño general del espectáculo y es fría, utilizando fundamentalmente los colores azul y blanco, quizá inspirada en esas estrellas y ese firmamento al que alude Basilio en su discurso. El director pedía que no se metiera demasiada luz sobre el escenario y le gustaba también poca luz de sala, así que alguna escena se desarrollaba con toques tenebristas. Solo

<sup>184</sup> Las gafas de sol eran un elemento distanciador del personaje utilizado frecuentemente en ese momento.

había momentos cálidos cuando se introducían luces de mano para provocar sombras sobre las paredes, un recurso expresionista ampliamente utilizado. La iluminación revela diestramente las texturas de los elementos escenográficos, mostrando casi unas ruinas, y el suelo era una lona sin tratar, terrosa y que provocaba polvo, perpetuando sobre el escenario el elemento tierra, como si estuviéramos viendo las murallas o los restos de un palacio imponente surgidos en mitad del campo. Gómez-Cornejo me contaba que uno de los efectos más importantes para crear la prisión de Segismundo era sugerir con la luz que nos encontrábamos en el suelo de una cueva, mostrando una reja en el techo proyectando hacia abajo la sombra de unos barrotes. Como el escenario no admitía iluminación lateral al ser una caja cerrada, la luz venía desde arriba y estaba muy alta, para que no se viera el truco y darle así un carácter más verdadero al efecto reja. Gómez Cornejo guarda muy buen recuerdo de este espectáculo y del trato con García Valdés, evocándolo como un profesional tranquilo, respetuoso y serio, discreto y algo tímido, que aportaba ideas de manera sencilla, sin sofisticación, haciendo énfasis en elementos muy contundentes y expresivos para contar la historia, poniendo siempre el texto por delante. Nada naturalista, jugaba siempre con elementos poéticos, abstractos y conceptuales y era rompedor con el espacio. Juan recuerda a Ariel como alguien fantástico que hacía un trabajo distinto, privilegiaba la historia y a la hora de dirigir no trataba de sobresalir o de imponerse, sino de sugerir.

En cuanto al vestuario, anacrónico y ecléctico, es más funcional por lo que respecta a los soldados y a Clotaldo, que pueden parecer militares de principios del XX pobremente vestidos con abrigo de telas bastas y gorros y

complementos muy sencillos, estilo al que se asimila el traje de Clarín y el de viaje de Rosaura. Astolfo lleva un uniforme de militar de alto rango, con aire ruso, mientras que los criados llevan casacas del siglo XVIII, con chalecos recargados de bordados dorados y pelucas empolvadas típicas del Rococó francés. El príncipe, sin peluca y descalzo siempre excepto en palacio, tiene un vestuario dieciochesco en la corte, mientras que en la torre lleva apenas unos pantalones con un gran cinturón de cuero en el que se sujetan los ganchos para sus cadenas, y en la batalla una casaca adicional de corte militar de malla metálica con refuerzos también de metal, esbozando una coraza. Las damas llevan unos vestidos de corte sencillos y pegados, una estilización que no sigue ninguna moda precisa, y el rey un atuendo parecido a una bata de científico o de mago en un brillante azul, producto básicamente de la fantasía del diseñador y del ambiente de misterio con el que se rodea su aparición en la Jornada I, cubierto por una casaca rica y recargada como el resto del vestuario cortesano.

Por lo que se refiere a la música, Juan Carlos de Mulder decía que lo que García Valdés le pidió fue que llevara al escenario una Polonia de 1945, donde todo habla de destrucción, de sordidez. No hay color apenas, todo es gris, el polo opuesto de *La gran sultana*, donde Mulder empezó su trabajo en la CNTC. El músico lo expresó mediante movimientos industriales muy duros y sonidos de máquinas, con los que quería acompañar ese marcado ambiente de ejército rojo en Polonia: opresivo, sórdido, agresivo. Y por eso la partitura no tenía un momento de relax ni había melodías, incluso en el ambiente cortesano, casi sin música, solo con acordes que subrayaban el abrirse o cerrarse de una puerta. El director y Mulder intentaron así

que el espectáculo transmitiera al espectador esa idea de vacío o incluso de agresión que el montaje tiene para todos los personajes.

El elenco estaba compuesto principalmente por actores que llevaban tiempo trabajando con Marsillach: Yolanda Arestegui en Rosaura, Arturo Querejeta en Clarín, Héctor Colomé en Basilio, Juan José Otegui como Clotaldo, Antonio Vico como Astolfo y Esther Montoro como Estrella. El personaje de Segismundo estuvo interpretado por Pedro Mari Sánchez, un actor al que Ariel García Valdés acababa de ver en enero de 1996 en el elenco de *El tiempo y la habitación*, de Botho Strauss, dirigido por Lluís Homar en el María Guerrero mientras él dirigía en la Sala Olímpica *Diálogo en Re mayor*, de Javier Tomeo.

#### EL TEXTO Y SUS VERSIONES

Partimos del texto de Calderón fijado según la edición crítica de Ciriaco Morón (CM), en esta ocasión poniéndolo además en relación con el texto de la edición de Martín de Riquer<sup>185</sup> (MR), que es fundamental para Sanchis. Ambas ediciones lo son del texto madrileño, pero la de Riquer incluye en notas al pie una serie de versos zaragozanos que no son todas las variantes que la edición de Zaragoza presenta sobre la de Madrid, pero que sí son las contaminaciones que adoptó Sanchis en su versión. El dramaturgo lo dice expresamente en sus entrevistas<sup>186</sup>.

Comparé entre sí las redacciones de la versión de Sanchis Sinisterra que pude conseguir, que fueron tres: la primera, su Cuaderno (V1) escrito a mano, en el que fija su trabajo y que cierra y fecha en Tulum (México) el 7 de abril de 1996; la segunda, la forma en que quedó editada la versión en la colección Textos de Teatro Clásico de la CNTC (TTC 18), con Depósito Legal de 1996 y posterior en la impresión al mes de julio de ese año, por las referencias que se hacen en él al reparto<sup>187</sup>. Y la tercera es la palabra que se escucha en boca de los actores durante las representaciones (FN), a través de la grabación realizada por el CDT el 13 de marzo de 1997 en el Teatro de la Comedia de Madrid. El espectáculo dura 2 horas y 3 minutos.

En términos generales, puede decirse que el rasgo textual más destacable de esta versión es que el número de versos totales disminuye en V1 con respecto a Calderón (V1 tiene 2640 vv.), vuelve a reducirse en el TTC 18 (con 2632 vv.) pero luego aumenta en FN hasta 2647 vv. Los motivos que hay para ello, junto con el tratamiento que Sanchis da a los apartes, a los cambios dramaturgicos y a las adiciones que él escribe (siempre en verso) son especialmente interesantes.

Del montaje de García Valdés se ha conservado diferente documentación producida por la CNTC. En primer lugar, el programa de mano con la presentación del director de escena. Ariel García Valdés llama a su artículo «Notas», y en ellas nos da algunas claves importantes sobre el montaje del texto.

<sup>185</sup> *La vida es sueño*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1961, 5.ª edición, 2004.

<sup>186</sup> Utilizó la edición de Martín de Riquer para la puesta en escena de García Valdés, pero en 1981 trabajó con la de Ciriaco Morón en la versión que hizo para el montaje de José Luis Gómez.

<sup>187</sup> Texto de Teatro Clásico 18, MEC, 1996, p. 2.

Leyendo diversos estudios sobre *La vida es sueño*, vio que era habitual interpretarla en clave filosófica, política o moral, dejando en segundo plano las ambiciones, contradicciones, locuras y errores del ser humano que hacen ser a ese texto lo que debe ser el buen teatro: «una creación de los hombres para mostrar el infinito que hay en ellos», dice. Esta intuición ha guiado su trabajo, intentando conseguir que se convirtiera en una experiencia única para los personajes, que «viven una situación límite y extraordinaria con sangre, carne, sexo, dioses y lágrimas». García Valdés cree que en *La vida es sueño* Calderón hace del antagonismo entre la anarquía de una libertad sin freno y el empuje de la Providencia divina (que parecería excluir el libre albedrío) «la imagen misma del drama humano y lo que legitima su grandeza».

Por su parte, Sanchis Sinisterra escribe en el programa de mano un pequeño artículo muy revelador, «Adaptar/Adoptar», haciéndose en él una interesante pregunta que entonces, hace ya veintiséis años, era más candente de lo que es en 2022, porque ya ha tenido muchas respuestas teatrales, tanto a través del repertorio de la CNTC como de otras compañías. Planteaba Sanchis: «¿Es posible ser *fiel* a los clásicos? ¿Puede un texto dramático [...] *ser respetado* en letra y en espíritu cuando se le representa, siglos más tarde, en otro contexto teatral?». El dramaturgo se contesta que ambas preguntas son capciosas, porque toda puesta en escena contemporánea, al ser una visión subjetiva de un director concreto, siempre será «una *traición* al supuesto “espíritu” de la obra»<sup>188</sup>, especialmente cuando el texto original es

modificado, algo polémico teniendo entre manos *La vida es sueño*. Sanchis cree que, si en cuanto objeto literario un texto requiere la mayor fidelidad a su integridad original, en cuanto soporte textual de una puesta en escena actual requiere un tipo de intervención dramática que comúnmente llamamos adaptación o versión. La intervención puede ser reduccionista y mutiladora o, por el contrario, un intento «de traducir los principios y soluciones dramáticas originarias a un sistema teatral diferente, pero asimismo complejo, coherente y, en la medida de lo posible, riguroso»: el contemporáneo. De nuevo aparece, pues, el concepto de *traducción*. En este sentido Sanchis afirma que no es posible ser *fiel* a los clásicos, porque un buen proceso de adaptación, para serlo, ha de ser un proceso de *adopción*. El texto se aleja de su primer hogar, aquel en el que surgió y que hoy pertenece al pasado junto al tejido sociocultural que lo originó, para encontrar una nueva patria, acogido en un ámbito escénico contemporáneo, «surcado por otros valores y significados». En el proceso de *adopción* de Sanchis de *La vida es sueño* para la puesta en escena de García Valdés el dramaturgo reconoce que ha habido supresiones, cuatro inserciones de la edición de Zaragoza y algunos cambios, pero siempre con el criterio de «aproximar esta joya del teatro barroco español a la sensibilidad, a la técnica y a la energía de los actores y actrices de nuestro tiempo. Ellos habrán de ser su nueva patria», concluye Sanchis.

Otra documentación interesante para este montaje es el Texto de Teatro Clásico 18, que edita la versión y fotos del espectáculo, el

<sup>188</sup> «Es decir, a la imagen y al sentido que otros directores, otros lectores, poseen de ella... Y consideran, por tanto, su auténtico “espíritu”», afirma Sanchis.

*Boletín de la CNTC* 35<sup>189</sup>, que aporta las mismas palabras de presentación del director de escena y además un artículo del profesor Marc Vitse<sup>190</sup> en relación con el texto de Calderón, y el DVD grabado el 13 de marzo de 1997 por el CDT.

En este Capítulo Tercero he manejado la misma documentación de referencia que para los anteriores capítulos, incluyendo especialmente la edición de Ruano de la Haza porque, al igual que en la versión de Bieito, encontramos que una de las características más importantes<sup>191</sup> del texto de Sanchis son las contaminaciones del texto de Zaragoza que el dramaturgo anunciaba en su presentación (que son todas las que figuran al pie en la edición de Riquer<sup>192</sup>, menos una que deja a un lado, la de los vv. 1329-1349 Z). La más amplia es la que incluye los vv. 2331-2374 Z junto a los vv. 2387-2427, afectando a Segismundo, a Clotaldo y a Soldado 2, que contrastan sus respectivas visiones de la lealtad al rey. Y quizá la más importante es la que afecta a los últimos versos de Segismundo: Sanchis toma los versos finales con los que se cierra el texto zaragozano, más nihilistas y fríos que los de la edición de Madrid, y cierra con ellos la puesta en escena (vv. 3285-3297 Z). Sanchis divide su versión en cuadros sin numerarlos, especificando solo a veces el lugar en el que pasa a desarrollarse la acción.

Vamos a ver ahora las características concretas de Cuaderno (V1), TTC 18 y FN:

Cuaderno de Sanchis Sinisterra, (V1)

El primer testimonio de la versión de Sanchis que pude examinar, por amabilidad del dramaturgo, es su redacción inicial, escrita de su puño y letra en un cuaderno que me entregó, terminado en Tulum (México) el 7 de abril de 1996. Consideré esta primera redacción V1. Está dividido en jornadas y estructurado en cuadros sin numerar, solo indicando entre corchetes [En la torre], [En palacio], [En el campo], el nombre del lugar en el que transcurre la acción. El texto se inicia así: «Jornada primera. (Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando)». Antecediendo al texto Sanchis hace una suerte de introducción poética con las siguientes palabras: «Fragor irreconocible que se aleja. Luz crepuscular. Cae rodando Clarín, envuelto en tierra y polvo. Queda en el suelo inmóvil. Se escucha dentro vociferar a Rosaura. Clarín va recobrándose. Entra Rosaura limpiándose». Al principio de la Jornada III apunta una pequeña reflexión, verdaderamente útil: «Cuatro clases de intervención: Supresiones. Añadidos {de la 2.<sup>a</sup> edición {del adaptador. Cambios textuales {para clarificar {para respetar rimas. Alteraciones de lugar (y de personajes)». La conciencia de su trabajo es evidente.

<sup>189</sup> Ariel García Valdés, «La imagen misma del drama humano», *Boletín de la CNTC*, 35, (1997).

<sup>190</sup> Marc Vitse, «La vida no es un sueño», *Boletín de la CNTC*, 35, (1996).

<sup>191</sup> Además de los cambios dramaturgicos, el tratamiento de los apartes, las reposiciones y las actualizaciones, en ocasiones nutridas de versos propios de Sanchis a través de adiciones o cambios.

<sup>192</sup> *La vida es sueño*, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1961. 5.<sup>a</sup> ed, 2004. Las ediciones de Martín de Riquer no varían su texto entre una y otra, de forma que utilicé la de 2004, comprobando que era idéntica a la que Sanchis pudo tener en sus manos en 1996, seguramente la cuarta edición.

El Cuaderno tiene 2640 vv. frente a los 3319 vv. del original. Hay, pues, 679 vv. menos. La cantidad de versos de cada acto guarda la misma proporción que en Calderón, de forma que el Acto II es el mayor, le sigue el Acto III y el menor es el Acto I. V1 es el estadio de la versión en que se hacen prácticamente todas las supresiones y la mayor parte de las contaminaciones y de los cambios; es la etapa más reflexiva, el trabajo de mesa.

#### Texto de Teatro Clásico 18 (TTC 18)

El segundo testimonio de esta adaptación consiste en la versión tal como ha quedado editada en la colección Textos de Teatro Clásico; es V2 a todos los efectos. La disposición del texto respeta la preparada por Sanchis en V1 sin dividir en escenas, mencionándose el lugar donde transcurre la acción, los cuadros, de la misma manera. TTC 18 tiene 2632 vv. (8 versos menos que V1), repartidos de la siguiente manera: 823 vv. en la Jornada I, 1019 vv. en la Jornada II y 790 vv. en la Jornada III. El número de versos no varía demasiado, pero sí es significativo su reparto según las jornadas, y la clave está en las reposiciones: la Jornada primera pasa de 796 vv. a 823 vv., la Jornada segunda pasa de 987 vv. a 1019 vv., y la Jornada tercera, en cambio, disminuye de 857 vv. a 790 vv., convirtiéndose en la más breve de las tres.

Función grabada por el CDT el 13 de marzo de 1997 (FN)

Tercer testimonio de la versión. Es la palabra que se escucha en boca de los actores durante

las representaciones, a través de la grabación realizada por el CDT. Dura 2 horas y 3 minutos. Su comparación con el TTC 18 permite señalar que las aportaciones de FN son escasas pero importantes, porque revelan la intervención de García Valdés en la versión aún más que las variaciones en el Texto. FN tiene 2647 vv., es decir, 15 versos más que TTC 18 y 672 versos menos que el texto de Calderón. Los versos están repartidos de la siguiente manera: 823 vv. en la Jornada I, 1019 vv. en la Jornada II y 805 vv. en la Jornada III que es, como sucedía en TTC 18, más pequeña que la Jornada I. Tenemos la reposición de unos versos de Clarín (vv. 2672-2687) que describen el caballo de Rosaura y su presentación ante el príncipe cuando la dama acude a reunirse con los rebeldes. En el montaje se oyen los cascos del caballo que llega galopando, pero en el TTC 18 se había eliminado la descripción del animal y el anuncio de la llegada de Rosaura («a tu presencia llega / airosa una mujer»), seguramente por error: la dama irrumpía sin más en escena. Como en los ensayos esta brusquedad debió quedar en evidencia, el director la subsanó; sin esos versos el fragmento no tendría un significado claro. En este momento de la versión es, pues, la Jornada III la única que se ve afectada por las intervenciones; es especialmente llamativa la supresión de muchos de los versos del monólogo de Rosaura ante Segismundo, como veremos.

#### EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

El texto de *La vida es sueño* de Calderón tiene 3319 vv., mientras que la versión de Sanchis Sinisterra presenta 2647 vv. en FN, 672 vv. menos, perdiendo el 20%<sup>193</sup> del texto original

<sup>193</sup> Como intuía Benach en su crítica del estreno del montaje en el Teatro Victoria de Barcelona.

mediante las siguientes intervenciones: supresión de 935,4 vv., reposición de 103,5 vv., adición de 98,3 vv., adición-contaminación de 61,9 vv., y 380 cambios, de los que 4 son cambios en la dramaturgia. Los personajes mantienen la misma proporción en el texto que les daba Calderón y, en esta ocasión, versionador y director manifiestan su preocupación por ellos de manera distinta. La de Sanchis consiste más bien en adiciones propias (52 versos añadidos

en V1), mientras que García Valdés la muestra a través de reposiciones (74 versos repuestos en TTC y 16,5 vv. más en FN) y adiciones (45,9 vv. adicionados en TTC). Una información cuyo valor hay que analizar través de los personajes, como en otros capítulos.

Los 7 personajes principales ordenados por el volumen de su texto, comparando CM y FN, versión de Sanchis Sinisterra:

CM			FN		
1	Segismundo	853,5 vv.	1	Segismundo (76,5 vv.)	777 vv.
2	Rosaura	698 vv.	2	Rosaura (-272 vv.)	426 vv.
3	Clotaldo	553,5 vv.	3	Clotaldo (-131,5 vv.)	422 vv.
4	Basilio	490,6 vv.	4	Basilio (-91,3 vv.)	399,3 vv.
5	Clarín	261 vv.	5	Clarín (-46,5 vv.)	214,5 vv.
6	Astolfo	235 vv.	6	Astolfo (-54,5 vv.)	180,5 vv.
7	Estrella	125,5 vv.	7	Estrella (+1 vv.)	126,5 vv.

Rosaura es el personaje que más versos pierde en esta versión; está trabajado a través de la supresión. Las razones generales que Sanchis ha tenido para hacerlo (facilitar la comprensión del significado de los versos, sintetizar y condensar la acción y acortar la duración del espectáculo) son muy parecidas a las que tuvieron Bieito o Mayorga, pero además el versionador hace una drástica disminución del parlamento de la dama ante Segismundo en la Jornada III (vv. 2690-2921), reduciendo los 231 vv. de Calderón en V1 a 129,5 versos. Le sugiere además a García Valdés que suprima más de esos versos y el director lo hace, que-

dando finalmente solo 62,5 vv. Las peticiones de Rosaura se hacen más directas, pasando del educado «te pido que me ampare» al urgente imperativo «ampara», pero además se dejan ir distintos rasgos emocionales y reacciones del personaje: quién ha sido su seductor, la intensidad del estado anímico en que quedó tras ser burlada por Astolfo y también la cercanía con la que estaban dibujados los personajes en esta escena. Rosaura explica al príncipe su propósito al unirse a sus huestes y también los límites que le quiere poner: se sumará a los objetivos de él para conseguir los propios, expresándolos honradamente. Al final de su Cuaderno,

Sanchis propone también a García Valdés que añada sobre el v. 2898 cuatro versos originales suyos: «Astolfo, ladrón ingrato / de mi amor y de mi honra, / que a casarse con Estrella / vino, taimado, a Polonia», seguramente porque vio que convendría hacer alguna alusión al duque («quien como esposa me ignora», dice Sanchis) para estar seguros de que Segismundo y los espectadores tienen presente a quién se refiere la dama. Al mismo tiempo, hay en este fragmento la reposición de 8 versos (vv. 2906-2913), igualmente realizada por el director en el TTC 18, con los conocidos «Mujer, vengo a enternecerte /... y varón vengo a valerte / con mi acero y mi persona», enmarcando la amenaza de la dama en los vv. 2914-2921: «Y así piensa que si hoy / como a mujer me enamoras, / como varón te daré / la muerte en defensa honrosa / de mi honor.» Creemos que la gran supresión en este parlamento imprime carácter al personaje puesto que, si bien no se pierde la información fundamental (quién es la dama, en qué ocasiones se han visto antes Segismundo y ella, que Astolfo ha burlado la promesa de matrimonio que le hizo y que le ofrece al príncipe su ayuda en la próxima batalla para que pueda reinar, poniéndole unos límites claros también), la intervención de Rosaura queda muy desnivelada frente a los versos de Segismundo, y desdibujada también la energía y el vigor del personaje. Sin embargo, el cómo acuerdan todo esto versionador y director es muy buen ejemplo de su comunicación e interacción a través de la distancia. La lejanía matizada por la confianza. Rosaura también adquiere 11 vv. por adición-contaminación, pero para Sanchis esta intervención refleja solo un interés ocasional por los personajes: busca simplemente enriquecer el montaje con palabras de Calderón, y para ello transcribe de vez en cuando el texto que aporta Riquer en alguna de sus notas,

deseando servirse de la mayor expresividad e información que en ocasiones presenta el texto zaragozano sobre el madrileño. De esta forma, los cambios mezclados con supresiones son la forma más importante en que Sanchis actualiza este personaje, acercándonos a él y revalorizando su humanidad, templando su intensidad emocional y fortaleciendo su capacidad de contacto con la realidad. Rosaura es un personaje valioso para Sanchis, y quiere sintetizarlo y acercarlo al presente.

Las supresiones que tiene Clarín están orientadas a la reducción de los chistes y bromas del personaje y también a la general contención de explicaciones, elementos retóricos y alusiones al mundo clásico. Calderón resalta en ellos la personalidad del gracioso del Barroco, y a veces Sanchis prefiere dejarlos a un lado o simplificarlos, puesto que no son fáciles de entender para el espectador en una primera escucha. Por ejemplo, al empezar la Jornada III, prescinde de los vv. 2216-2223, pero mantiene la escena. Clarín está en prisión y escuchamos lo mal que se lleva con los secretos y también la alusión al hambre que está pasando, haciendo alarde de los valores propios de un criado (chismorrear y comer) y quejándose de la situación en que se ve sirviéndose de los juegos de palabras que tanto le gustan: filósofo Nicomedes, concilio Niceno y San Secreto. La versión nunca desmiente el carácter de Clarín, pero tampoco intensifica su expresividad y su protagonismo: intenta contenerlo sin dejarlo a un lado. Del cuidado de García Valdés (y quizá también de Marsillach) es significativa la reposición de 15,5 vv. que tiene el personaje en FN: Clarín anuncia la llegada de Rosaura ante Segismundo en la tercera jornada, y la escena no quedaba completa sin ellos. El versionador, además, quiere actualizar la significación de las palabras del

personaje mediante los cambios, así que podríamos decir que sus versos están trabajados por Sanchis a través de la contención gracias a las supresiones, pero también con cuidado, actualizando su lenguaje con los cambios. Por su parte, García Valdés no ha querido prescindir de aspectos que le han parecido importantes en el carácter del personaje, así que ha utilizado las reposiciones.

En el caso de Segismundo las supresiones son pocas y se deben a las razones generales del montaje; contienen explicaciones, buscan agilidad y rapidez en la acción y una mejor comprensión, y no suelen presentarse independientes sino relacionadas con otras intervenciones. Muy interesante a este respecto es lo que sucede en los vv. 2922-2949, el inicio de la respuesta en aparte de Segismundo al parlamento de Rosaura en el momento en que la dama se incorpora a sus huéspedes para prestarle ayuda. Tenemos en ella no solo supresiones sino cambios que son actualizaciones, y vemos cómo alguno de ellos (v. 2923, «suspendedme la memoria» en Calderón, y «cielos, borrad mi memoria» en la versión) vuelve en TTC 18 a la escritura original, testimoniando el cuidado con que el director de escena trató este trabajo, y también Sanchis, atento como Mayorga y Bieito al hecho de que los versos de Segismundo son los más conocidos del texto y hacen avanzar la acción.

El versionador, con otras dos supresiones (vv. 3210-3213 y vv. 3220-3227) reduce las «enseñanzas» bajo las que Segismundo quiere comenzar su reinado, y de nuevo el discurso se agiliza, pasando sin más a la conclusión: cómo se vence a la fortuna. Los versos que permanecen muestran al espectador (y también a la corte polaca y a los soldados rebeldes) la

explicación de Segismundo acerca de lo que ha pasado y, sobre todo, su propia evolución a lo largo de los acontecimientos, sin resaltar la responsabilidad que ha tenido Basilio en lo sucedido puesto que Sanchis omite la sentencia de Segismundo sobre cómo la anticipación de su padre en poner remedio a un mal que aún no ha sucedido ha sido causa directa del desastre que ha tenido lugar en el reino.

En cuanto a las reposiciones, fueron 2, sumando 14 versos: la primera (vv. 233-242, «Pero véate yo y muera...») sirve para que no olvidemos la capacidad de vehemencia y violencia del príncipe. En la segunda, la supresión de Sanchis en V1 de los vv. 2973-2976 hacía desaparecer cómo Segismundo se muestra a sí mismo diversas formas en que puede confundirse la realidad con el sueño: los pasados bienes, las dichas heroicas, la llama hermosa del gusto trasformada en cenizas... Debieron ser versos fundamentales para García Valdés, porque todos los repone en el TTC 18 y en la representación.

Como Sanchis no tiene delante en realidad el texto zaragozano, tres de las contaminaciones que hace son simplemente «casuales», producto de las lecturas textuales que hace Riquer en su edición, prefiriendo términos zaragozanos que inserta en el texto general, aunque con una llamada a pie de página. Es lo que sucede eligiendo «instinto» en vez de «distinto», hablando de «huida» en vez de «ida» y sustituyendo «quebrar al sol» por «quebrar del cielo». Sin embargo, dos contaminaciones sí son ocasiones muy relevantes en el montaje y en el texto; en la primera el príncipe está acompañado de Soldado 2 y de Clotaldo, y el fragmento que intercala Sanchis alude a la manera que Clotaldo tiene de entender la lealtad

al rey. En circunstancias de guerra, la voluntad de Clotaldo de acudir junto a Basilio es respetada por Segismundo: el príncipe le da la razón en cuanto a su rectitud, pero le reconviene para que no someta a los demás a su personal manera de ver las cosas, defendiendo claramente el honor individual. En la segunda, en los últimos versos de la obra, Segismundo nos cuenta que ha aprendido que la vida es un sueño, una mentira, como lo es la representación del actor sobre el tablado, cerrándose el texto con el punto de vista más desengañado de la edición zaragozana, como también hace Bieito.

Segismundo, pues, no adquiere rasgos nuevos en la versión de Sanchis y tampoco se acentúan sus características, sino que el versionador las matiza con su propia visión y su concepto dramático.

A Clotaldo le afectan especialmente las supresiones, las reposiciones y las contaminaciones. Siendo un personaje narrador y discursivo apoyado en la norma, la legalidad y el honor, se deben principalmente a la intención de reducir sus explicaciones y justificaciones ideológicas. Otro grupo de supresiones especialmente importantes en este personaje son las de los apartes; un procedimiento dramático con el que el versionador no está de acuerdo, pero también una forma de expresión muy habitual de Clotaldo. Por ejemplo, al despertar Segismundo de su sueño, Clotaldo afirma en aparte en los vv. 2088-2092: «A mí me toca llegar / a hacer la deshecha agora». Le incomoda mentir a Segismundo, siendo estos versos una interesante reflexión con su punto de vista acerca de la orden que el rey le ha dado, incluyendo en su gestualidad un atisbo de crítica que el personaje se permite muy rara vez. Sanchis prescinde de ellos y Clotaldo pregunta simplemente

a Segismundo «¿Todo el día te has de estar / durmiendo?». O en los vv. 1178-1182, en los que Clotaldo escucha a Clarín (que le interpela con su osadía característica), piensa en aparte y le responde: «Éste es Clarín, el criado / de aquella (¡ay, cielos!) de aquella / que, tratante de desdichas, / pasó a Polonia mi afrenta. / Clarín, ¿qué hay de nuevo?». El versionador elimina un rasgo egoísta no deseado de Clotaldo, su visión muy poco afectuosa de su hija Rosaura como «tratante de desdichas»: es alguien incómodo, pues trae a la corte la afrenta que él hizo a su madre Violante. Sanchis solo conserva la interpelación directa al criado: «Clarín, ¿qué hay de nuevo?».

Las reposiciones (junto a los cambios dramáticos) son el tipo de intervención más relevante del personaje. Dos de las reposiciones se realizan por García Valdés en el TTC 18 (que es lo esperable), pero otras se realizan directamente por Sanchis en V1 porque proceden de cambios en la dramaturgia, un procedimiento muy utilizado por el versionador: quita los vv. 296-302 de su lugar y los coloca bajo el v. 338, zanjando el diálogo entre Clotaldo y Segismundo antes de pasar a recibir la rendición de Rosaura y Clarín. Y los vv. 469-474 suben en el texto bajo el v. 392, evitando así un aparte: los personajes salen, Clotaldo queda solo en escena y desgrana sus reflexiones delante de los espectadores.

Las 10 contaminaciones de Clotaldo le aportan 11,3 versos, colocando al personaje en primer lugar en este aspecto. La más extensa e importante sucede bajo el v. 2410 M: Segismundo, Clotaldo y el Soldado 2 intercambian sus puntos de vista sobre lo que es la lealtad y el hecho de imponer a los demás nuestro punto de vista al respecto. Como hemos visto ya, en esta versión Sanchis se fija en lo que aporta Riquer a

través de sus notas e incorpora lo que encuentra más expresivo y con más sentido dramático del texto zaragozano. Sanchis, metódico y atento, no solo suprime versos sino que actualiza los que ha decidido que permanezcan en cada personaje. Clotaldo, con 12 cambios +, es el mejor ejemplo.

En el montaje, el Clotaldo de García Valdés no guarda más distancias con Segismundo que las que le impone el mandato del rey Basilio sin que haya, por supuesto, un afecto expreso que siempre estaría impedido por las normas sociales. En este montaje se conservan los versos 2392-2398 en que Segismundo le reconoce su crianza y los cuidados con los que, dentro de las dificultades, le ha atendido como un padre. Del papel de ayo de Clotaldo Sanchis salva su vertiente de educador en las ciencias y las leyes, pero no de instructor en la ley católica. Clotaldo es un personaje con autoridad pero no violento, que muestra en varias ocasiones una gestualidad de compasión hacia el príncipe y de desagrado ante las órdenes del rey de drogarlo. Se mantienen las referencias a su lealtad al rey y a su elaborado concepto del honor, aunque esto no excluye que sea también un esposo y padre abandonador y un hombre algo cobarde y frío ante su paternidad, como hemos visto. Tampoco el príncipe muestra hacia él el terror irracional de quien está acostumbrado al castigo físico, sino ira y decepción porque le ha tenido encarcelado siguiendo las órdenes de un padre ausente. Por lo que se refiere a la relación entre el rey y Clotaldo, el noble es fiel sin contradicciones, un vasallo devoto entristecido por lo que Basilio está haciendo a Segismundo,

reprochándose únicamente con la mirada. El rey lo trata a su vez con lejanía, de una manera utilitaria como instrumento que es de sus propósitos, y sin la confianza o complicidad que tendría con un consejero, amparado siempre en la fuerza de su ciencia. Clotaldo se dibuja así más como un noble que como un militar con autoridad y ascendiente entre los soldados, y quizá haya sido un ayo severo pero eficaz. En este momento solo es una persona de confianza que Basilio ha elegido para que lleve a cabo sus intenciones más personales y ocultas, permitiendo que le haga delicadas consideraciones de conducta.

Sanchis ha trabajado a Astolfo en la franja media de su versión, por lo que está en un lugar intermedio-bajo con respecto a la mayoría de las intervenciones. El personaje está dibujado fundamentalmente a través de los cambios dramáticos y las supresiones, que se compensan en parte con los versos repuestos y adicionados. Tiene una única contaminación, como Clarín, lo que indica que el director no cree que el personaje necesite versos con este origen. Las supresiones se deben a distintos motivos, principalmente a la eliminación de corteses alusiones mitológicas en su conversación con Estrella y a la reducción de explicaciones, retórica y reiteraciones. El versionador prescinde también de galanteos de época en la escena del retrato de Rosaura, que luego reforma García Valdés en el TTC 18 y en FN. Sanchis me comentaba en su entrevista que, si él lo presentaba de una forma en su Cuaderno y Ariel no había respetado su decisión sería seguramente por razones de ensayo<sup>194</sup>.

<sup>194</sup> Afirmaba Sanchis: «Supongo que todo esto tiene un poco de artificio. Muy a menudo las eliminaciones que hago tenían también que ver con un intento de evitar la repetición barroca, manierista, que busca otra constelación de imágenes más que diga lo mismo. De alguna manera esto ya está expresado en imágenes, ¿no?». «Segunda entrevista...».

El versionador hace tres cambios dramáticos, transformando en diálogo los monólogos de Astolfo frente a Estrella al darle versos del duque a la infanta, buscando más equilibrio en el peso dramático de ambos personajes; los tres versionadores coinciden en esto. Sanchis deja a un lado también un recurso poético que no le interesa (los versos compartidos con los que Astolfo y Estrella reciben a Basilio, vv. 580-588) pero, como hizo con Rosaura y hará con Basilio, permite que en Astolfo permanezca la sanción social a Segismundo. Astolfo se dibuja más bien como un oportunista que, aunque no es demasiado expresivo emocionalmente, parece recordar a Rosaura con intensidad. El duque de Moscovia es un personaje que vive para el papel político que le ha tocado jugar en la vida: no hay demasiadas reflexiones que eliminar.

Estrella es el personaje que menos versos tiene entre los siete principales aunque no pierde ninguno en la versión, sino que se le aumenta uno: es el que más adiciones recibe. Se le suprimen 12,5 versos, que se compensan con los versos adicionados (13,5 vv., provenientes de Astolfo, Todos y de Sanchis). No tiene reposiciones ni contaminaciones. Con Astolfo no la vemos en auténtico diálogo, dado que no se intercambian argumentos o ideas entre los personajes; simplemente es un reparto de versos más equilibrado entre los dos y por tanto de su peso sobre el escenario, manifestando el cuidado del versionador hacia ella. Se le añaden a la dama dos versos provenientes de Todos (vv. 850-851: «Danos al príncipe nuestro / que ya por rey le pedimos») y una serie de versos nuevos que escribe Sanchis: uno bajo el v. 1794 («duque de Moscovia, viene») y cuatro aclarando los vv. 2488-2491 de significado lejano al oído del espectador actual: «Pues que a nadie la fiera lid perdona, / yo probar mi valor en ella

espero; / y así, gran rey, mi brazo quiere darte / señas de ser Minerva junto a Marte».

Las supresiones que tiene Estrella se deben principalmente a la reducción de explicaciones, a prescindir de una queja especialmente emotiva y violenta de la dama («¡Astolfo es, ay de mí, penas airadas!», v. 1707) y a la supresión de los versos compartidos con Astolfo al recibir a Basilio. Los cambios se realizan en su mayoría para facilitar la comprensión del texto, bien desde el plano formal o desde el significado, que se actualiza.

En las intervenciones de Sanchis no vemos que quiera matizar el comportamiento o el carácter de la dama: dibujada por Calderón como inteligente, irónica y más emocional que Astolfo, tiene siempre presente, como él, una vocación de poder y un trasfondo de practicidad.

Las supresiones son la intervención más frecuente en Basilio. Se deben a los motivos habituales en otros personajes: reducción de explicaciones, reflexiones y retórica (especialmente en su discurso ante la corte de Polonia), pero también a otras causas, como la eliminación de ciertas referencias al mundo clásico y al hado, y dejar a un lado tópicos literarios. En cuanto a las reposiciones, Basilio solo tiene una: Sanchis había prescindido de la alusión mitológica a los atlantes referida a Estrella y a Astolfo, pero García Valdés la repone en TTC 18 y FN. Sanchis clarifica también en el discurso de Basilio la redacción de fragmentos que tienen que ver especialmente con el libre albedrío y la decisión de aprisionar a Segismundo, que ahora le parece «problemática» de explicar. El Basilio de García Valdés, apoyado en las supresiones de Sanchis, equilibra algo más el peso de los astros con el libre albedrío del príncipe,

apuntando más firmemente que Calderón el pesar por el error de confiar en las previsiones de su ciencia, que el texto atribuye al amor propio (vv. 726-729). En el personaje que dibuja Héctor Colomé no parece, sin embargo, que haya un sentimiento profundo y sincero, sino que el rey esconde sus emociones detrás de una acumulación de explicaciones vacías, para que la prisión de Segismundo y el experimento que tiene pensado hacer con él puedan justificarse. Supresiones, adiciones y cambios traen además la disminución de la omnipotencia de la religión católica y el derecho de sangre, conceptos muy en conexión con la realidad social del siglo XVII y no tanto con la del espectador actual, eliminándose también información reiterativa.

Basilio no tiene contaminaciones pero sí un número elevado de cambios, de los que uno es un cambio dramaturgico, por el que los vv. 1122-1123 («¿Y por qué haberle traído / dormido de esta manera?») se dicen por Clotaldo y no por el rey. Son cambios pequeños que dan inteligibilidad al texto pero no llevan al personaje a otro lugar, salvo excepciones como sucede en los vv. 1134-1138, donde, para definir la calificación que Basilio hace de la experiencia que va a tener Segismundo, Sanchis cambia el verbo que muestra al príncipe como mero espectador («vio»), a («vivió»), mostrando la auténtica repercusión interior que va a sentir. Sanchis insiste en que él ve la confusión de Segismundo como «una historia de drogas»<sup>195</sup>

enmarcada en una ideología de poder. Basilio es el cuarto personaje en cuanto a número de versos tanto en el texto de Calderón como en el de Sanchis, y está en un espacio intermedio de la versión: tiene bastantes supresiones, adiciones y cambios, y es precisamente la intersección de todos ellos la que define el trabajo de Sanchis Sinisterra con él.

#### EL MONTAJE

Vamos a señalar a continuación las características más importantes que definirían el montaje de García Valdés a través de lo que hemos podido observar tanto en las intervenciones del texto como en la propia puesta en escena, y en la relación entre estos dos parámetros.

#### Colaboración entre director y versionador

Uno de los aspectos más afortunados de esta investigación fue la posibilidad de poderme acercar a tres procedimientos de trabajo muy distintos entre directores y versionadores. En este Capítulo Tercero se evidencia que la forma de colaborar entre García Valdés y Sanchis parte de una relación amistosa y de confianza profesional que les ha permitido desempeñarse con total independencia. Ambos conocían perfectamente y valoraban mucho la trayectoria del otro y tenían un punto de encuentro en Barcelona, ciudad donde Sanchis estaba

<sup>195</sup> El versionador afirma: «Ya te comenté que para mí esta es una historia de drogas, que drogan a Segismundo para manejarlo como les da la gana, ¿no? Por eso ese final, que a mí me parece postizo y una concesión a la ideología monárquica [...] porque le han hecho un lavado de cerebro, con esa cosa de “la vida es sueño”... Yo siempre lo digo, ¿dónde aparece en el texto que haya alguna confusión entre sueño y vida? Nunca, es ideología del poder, es ideología de Basilio, de Clotaldo, ¿no? Y al tipo le meten esa confusión, cuando está clarísimo que lo ha vivido, no que lo ha soñado». Mar Zubieta, «Segunda entrevista...».

establecido y a cuya vida teatral García Valdés se mantenía vinculado. La colaboración entre los dos comienza por unas primeras conversaciones entre ellos a partir del encargo de la dirección de escena de *La vida es sueño* que Adolfo Marsillach le hizo a García Valdés, fijando unas coordenadas y una planificación en la entrega de la versión, y Sanchis Sinisterra comenzó su trabajo. Era la segunda vez que se acercaba a *La vida es sueño* desde este punto de vista, pues ya había hecho una versión de este título para la puesta en escena que dirigió y representó José Luis Gómez en el Teatro Español en 1981. Sanchis estaba profundamente interesado en el mundo de los clásicos, a cuya representación adjudica un extraordinario poder subversivo que desde antiguo atrae la enemistad del poder dominante y la atención de todos los estratos sociales<sup>196</sup>. Con estas premisas Sanchis trabajó en Barcelona y luego en México tomando decisiones en todos los aspectos textuales, que quedaron plasmadas en su versión, ofreciendo además en algunos casos varias alternativas para el director. Las intervenciones de Sanchis en *La vida es sueño* tienen un claro punto de partida: un gran respeto al texto (con la pretensión de hacer más inteligible su significado) y también a la métrica, combinado con una cierta audacia en cuanto a las supresiones (como sucede con el monólogo de Rosaura en la Jornada III) y a la dramaturgia de los personajes, especialmente en cuanto al reparto de versos entre Astolfo y Estrella y también entre Criados y Soldados. Suprime prácticamente todos los apartes eliminando o moviendo de lugar bloques de versos o alterando la entrada a escena de los personajes, puesto que el aparte

le resulta una práctica dramaturgica ajena al teatro contemporáneo. Todo ello queda reflejado claramente pero sin rigidez en su Cuaderno, dejándole indicado al director «versos suprimibles» o «añadibles» con un claro sistema de corchetes y llamadas. Ambos, Sanchis y García Valdés, personas de teatro, eran conscientes de que el libreto era un punto de partida, un documento de trabajo ajustable según las necesidades de los ensayos; por eso el director repone en un punto u otro (el TTC 18 o la palabra de los actores en FN) hasta un total de 92,5 versos, suprime 131,4 versos, adiciona 45,9 versos y efectúa hasta 71 cambios, de los que 48 son cambios dramaturgicos. García Valdés interviene directamente en el reparto de versos entre los criados y también entre los soldados, siendo alguna de estas actuaciones previstas o anunciadas por Sanchis en su Cuaderno. La mejor voluntad y el mayor entendimiento presidieron el proceso creativo entre ambos, pues, aunque no la cercanía física.

#### Relación con la colección Textos de Teatro Clásico

La Compañía Nacional dedicó a este montaje el Texto de Teatro Clásico 18. Su redacción del texto no es la definitiva, y las diferencias existentes entre el Cuaderno de Sanchis y el TTC 18 hacen pensar que es el punto en que se ve más claramente el peso que tuvo la distancia geográfica a la que trabajaron director y versionador, a pesar de la flexibilidad pactada. Siempre hay modificaciones de los últimos ensayos que no están fijadas cuando se cierra la

<sup>196</sup> José Sanchis Sinisterra, «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro», en *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Madrid, Ñaque, 2002, pp. 153-169.

edición, pero son muy pocas y aquí, por tanto, son elocuentes las abundantes divergencias que presenta el texto del libro y la función. El TTC 18 incluye 34 supresiones, 9 reposiciones, 25 adiciones, 2 contaminaciones y 71 cambios (48 de ellos cambios dramaturgicos), que afectan a 325 versos: son todas intervenciones que no están presentes en V1. La función añade 2 supresiones, 2 reposiciones, 1 adición y 7 cambios, que actúan sobre 25 versos más. No sabemos cuándo se cerró el Texto para su edición: no tiene colofón y el Depósito Legal, como sabemos, solo incluye el año, 1996. La única fecha a la que se hace referencia en el libro se coloca sobre el elenco en la página 2, afirmando que el que se recoge en esa página «corresponde al del estreno de *La vida es sueño* en Almagro, julio de 1996».

Hemos visto que el tratamiento que da Sanchis a la métrica del texto de Calderón es muy escrupuloso, respetando tanto la medida de los versos como las estrofas<sup>197</sup>. Lo declara así abiertamente en la última página de su Cuaderno, donde habla de que ha hecho cuatro clases de intervención y enumera, con gran sencillez: «Supresiones; Añadidos (de la 2.<sup>a</sup> edición / del adaptador); Cambios textuales (para clarificar / para respetar rimas); Alteraciones de lugar (y de personaje)». Los añadidos de la 2.<sup>a</sup> edición son los de la edición de Zaragoza, y los cambios en la dramaturgia abarcan tanto el intercambio de versos entre dos personajes como el cambio de lugar de versos en el parlamento de uno de ellos, favorecidos por la eliminación de los apartes. Otra de las razones que da para los cambios

es clarificar (actualizar formas o aproximar significados) y respetar las rimas, y así lo procura a lo largo de todo su trabajo. Además, en una versión donde hay contaminaciones el autor tiene que estar aún más pendiente de la métrica y Sanchis lo está, pero es más fácil que pueda darse alguna irregularidad (hipometría e hipermetría, generalmente). Otro caso es que la intervención se efectúe en el TTC 18 porque aquí, si bien García Valdés es también cuidadoso, a veces hay algún desliz o alguna errata. La desaparición de los vv. 2672-2688 de Clarín (descripción del caballo de Rosaura) en TTC se enmienda en FN, puesto que así el fragmento no tenía sentido; en definitiva, cualquier alteración no deseada es infrecuente en esta versión.

En cuanto al uso de los demostrativos, aunque es cierto que el versionador hace algunos cambios, su caso es más similar al de Bieito que al de Mayorga, puesto que no se ve en él un sistema de cambios consciente e intencionado. Si Sanchis hace cambios en algún demostrativo es, en primer lugar, para deshacer algún arcaísmo (aunque no lo hace siempre): «Déste la llave he tomado» / «De éste» (v. 2508), por ejemplo. O hace algún cambio de mayor envergadura, como sucede en: «pues aun ésas podría» / «y aun las tuyas podría» (v. 1716). En algún otro caso efectúa con el cambio un acercamiento o alejamiento de la distancia escénica con respecto a los personajes, pero no de una forma sistemática.

Sanchis Sinisterra dice en su segunda entrevista que ha querido evitar la convención del aparte en su versión, puesto que le parece

<sup>197</sup> Sanchis comenta: «Buscaría absolutamente mantener la musicalidad y preservar la métrica, siempre». En «Segunda entrevista...».

que, aunque es un recurso dramático muy habitual en el teatro del Siglo de Oro, «suena artificial para la teatralidad de hoy». Para ello ha seguido básicamente dos procedimientos, siempre buscando que fluya o mejore la significación prescindiendo de estos pequeños parones en la acción. El primero es suprimir los versos dichos en aparte, que la mayor parte de las veces son muy pocos; así lo vemos en *Rosaura* (v. 1591) o en *Astolfo* (vv. 1774-1777) y en otras muchas ocasiones, porque es muy habitual. El segundo sistema, que emplea en los casos en que la reflexión del personaje es extensa e imprescindible según su criterio, consiste en mover de lugar los versos en aparte. Deja que la acción acabe y saca de escena a los personajes que no hablan para que, finalmente, el personaje interesado se extienda en sus pensamientos en voz alta, que ya son solo un soliloquio escuchado únicamente por los espectadores. En otras ocasiones deshace el aparte mediante algún cambio, recurriendo a la interpelación directa a otro personaje. También puede transformar el aparte en diálogo mediante un cambio dramático, como hace en los vv. 2138-39: un aparte de Clotaldo («Enternecido se ha ido / el Rey de haberle escuchado»), queda transformado en una confidencia de Criado a Clotaldo. Finalmente, añadir que, a pesar de esa intención general del versionador, hay dos ocasiones en que deja permanecer sendos apartes. En el primero *Rosaura* dice en aparte los vv. 1994-1995 «Yo he cobrado mi retrato / venga pues lo que viniere», y así lo indica el versionador expresamente en V1 y en el TTC 18 también. La segunda ocasión aparece en los vv. 2922-2993; no está indicada gráficamente ni en V1 ni en el TTC y se refiere al personaje de Segismundo, que contesta al monólogo de *Rosaura* con el suyo en aparte. *Rosaura*, en el suelo, está sin movimiento y ajena a lo que

sucede, y sabemos que no ha escuchado nada porque Sanchis mantiene los versos en que ella lo dice abiertamente (vv. 3016-3019).

Las acotaciones que Sanchis incluye en su versión son básicamente las mismas de Calderón y se mantienen sin cambios en su mayoría, marcando especialmente las salidas y entradas de los personajes y los espacios. Sanchis las transcribe a través de la edición de Riquer, manteniendo la escritura de Calderón como regla general. Únicamente al comienzo del Cuaderno hace una personal y matizada acotación general para la apertura del montaje y del texto: «Fragor irreconocible que se aleja. Luz crepuscular. Cae rodando Clarín envuelto en tierra y polvo. Queda en el suelo inmóvil. Se escucha dentro vociferar a *Rosaura*. Clarín va recobrándose. Entra *Rosaura* limpiándose». La acción del montaje describe una situación similar, en donde Clarín aparece caído en el suelo y *Rosaura* rompe a hablar casi inmediatamente, y el lugar queda descrito mediante un telón iluminado que reproduce las montañas. El que las acotaciones en general no desaparezcan ni cambien evidencia que Sanchis no puede (y seguramente no quiere) transmitir matices demasiado concretos de un espectáculo aún por montar, cuyos pormenores escénicos no conoce; y lógicamente, la acción no siempre atiende sus acotaciones. Por ejemplo, en el Cuaderno y en el TTC 18, bajo el v. 290 la acotación marca: «Sale Clotaldo con escopeta, y soldados, todos con los rostros cubiertos», pero en el montaje los guardas salen a escena a cara descubierta. A veces la acotación se suprime porque desaparece el personaje al que afecta, como sucede con «Dentro Todos», eliminada junto con el verso de Todos. A través de este sistema de acotaciones no vemos un versionador expresivo, sino más bien a quien imagina una estructura

esencial, muy apegada a las acotaciones de Calderón, para que el director de escena pueda apoyarse en ella durante el montaje si quiere y controlar las entradas y salidas de los personajes, sabiendo que, una vez se desarrolle el montaje, unas u otras acciones quedarán fijadas. No tenemos aquí, por tanto, descripciones amplias del espacio, vestuario u objetos, y mucho menos de las actitudes y gestualidad de los actores, como veíamos en Pimenta, especialmente a través del Libro de Dirección.

En el mismo sentido utilizado en la Metodología de este estudio y en los capítulos Primero y Segundo, entendemos como dramaturgia todos los cambios+ que han implicado la atribución de versos de un personaje a otro y también los cambios de lugar en los versos de un personaje. No ha habido cambios en el orden de las escenas, pero sí un total de 84 cambios dramáticos en esta versión, si sumamos los 36 que hace Sanchis en V1 a los 48 que hace García Valdés en el TTC 18. Además, mientras que los personajes principales reúnen entre todos solo 22 cambios dramáticos, sobrevenidos especialmente en V1, todos los demás corresponden a Criados y Soldados. Podemos ver así que la atención del director se centra en el reparto de papeles entre los Criados, preocupado especialmente en reforzar el valor dramático de Criado 1, cuyo papel intercambia con Criado 2. Sanchis no sabe qué razón pudo tener para hacerlo, excepto repartir más apropiadamente el papel entre los actores según sus características. El papel de Criado 3, que no estaba en Calderón, puede ser una razón para reajustar los versos de los otros criados e incluso de otros personajes.

Otro interesante ejemplo de la dramaturgia típica de Sanchis sería el diálogo que se

establece entre Astolfo y Estrella cuando el duque le cede a la dama algunos de los versos de su monólogo y también determinados cambios de lugar en los versos de los personajes, que le sirven para componer las escenas más contundentemente, como vemos en este caso de Clotaldo. Sanchis reelabora así el siguiente fragmento: vv. 337-338, 1 verso nuevo, vv. 296-302 y v. 356, dejándolo con esta redacción: «Quizás, porque no los pongas / hoy padeces tantos males / cuantos el cielo previno. / Y vosotros que, ignorantes / de aqueste vedado sitio, / coto y término pasasteis / contra el decreto del Rey / que manda que no ose nadie / examinar el prodigio / que entre estos peñascos yace, / dejad las armas. (*A los guardas.*) Atadles...».

El proceso de contaminación del texto madrileño con el texto zaragozano que presenta Sanchis no tiene la misma contundencia que tenía en Bieito. Se basa en algunos de los fragmentos que Martín de Riquer coloca al pie en su edición en las correspondientes notas, y que el versionador escoge. Lo hace en seis ocasiones:

- El primer fragmento es un diálogo entre Clarín y Rosaura (vv. 89-100 Z), en la que se cuentan lo que están sintiendo al oír por primera vez el ruido de cadenas de Segismundo. Sanchis no lo incorpora.
- El segundo fragmento es un diálogo entre Rosaura y Clotaldo (vv. 388-413 Z), en que la dama le da razón de su llegada a Polonia y le pide que guarde su espada. Sanchis sí lo incorpora a su versión, en parte.
- El tercer fragmento pertenece ya a la Jornada II, y es un diálogo entre Clarín y Segismundo (vv. 1329-1349 Z), en la que Clarín

se define como mequetrefe en destreza. Sanchis no lo utiliza.

- El cuarto fragmento también pertenece a la Jornada II, y es un diálogo entre Astolfo y Estrella (vv. 1760-1781 Z), intercambiando razones sobre el retrato que ella le vio al cuello y que quiere que le entregue. Sanchis lo incorpora en parte a su versión.
- El quinto fragmento pertenece ya a la Jornada III (vv. 2331-2374 Z), y es el momento en que Clotaldo se niega a colaborar con Segismundo por lealtad al rey Basilio, interviniendo también Soldado. Es uno de los momentos en que se separan más los textos de Madrid y Zaragoza, y Sanchis incorpora el texto zaragozano en su totalidad.
- El sexto fragmento es el final de *La vida es sueño* (vv. 3285-3297 Z). Son las palabras desengañadas con que Segismundo se despide de todo lo que ha vivido hablando de una «dulce mentira». Son una visión y unas palabras con las que Sanchis cierra también su versión. Con todo, las contaminaciones en la versión no tienen un peso excesivo con respecto al volumen de otras intervenciones: en total son 27, afectando a 61,9 versos, comprendiendo tanto supresiones-contaminaciones como adiciones-contaminaciones. Por tener un término de comparación, podemos recordar que en el texto de Bieito hay 145 contaminaciones que afectan a 266 versos.

El valor de la actualización está presente en los cambios que el versionador hace en V1 y el director en el TTC y FN, especialmente en los más significativos, los cambios +. Sanchis, siempre pendiente de que las palabras y sus

significados lleguen de la manera mejor al público, llega a plasmar un total de 302 cambios en V1, de los que muchos, 62, son cambios +; de ellos 36 son cambios dramaturgicos. García Valdés secunda esta actitud, añadiendo 78 cambios más. Así, de los 380 cambios totales de la versión, 117 son cambios +, de los que 84 son cambios dramaturgicos.

Sanchis mantiene en su versión la épica de un príncipe aclamado, preservando todas las ocasiones en que otros personajes reverencian a Segismundo. Lo hacen primero los soldados rebeldes y la «gente» que le saca de su encierro, vitoreándole (v. 2241 de Todos «¡Viva el gran príncipe nuestro!»), v. 2262 (de Soldado 2 «¡Viva Segismundo!» y Todos «¡Viva!») y en el v. 2306 (de Todos «¡Viva Segismundo, viva!»). Es un héroe por aclamación.

La reverencia Clotaldo, primero cuando lo recibe en el salón del trono como su príncipe (vv. 1260-1263 «Vuestra Alteza, gran señor / me dé su mano a besar...») y luego en los vv. 2387-2427 donde, sorprendido para bien por los acontecimientos y por las decisiones del príncipe, que le permiten salvar la vida, le dice «Humilde tus plantas beso» (v. 2369 Z, que sustituye por contaminación al v. 2419 M «Mil veces tus plantas beso»).

Vuelven a aclamarle Todos en el v. 2386 («¡Viva Segismundo, viva!»), y en el v. 3254 («¡Viva Segismundo, viva!»). En esta ocasión están presentes los personajes principales, y Basilio ya ha pronunciado los versos 3251-3253, reconociendo la victoria del príncipe «A ti el laurel y la palma se te deben...». A continuación también escuchamos la sanción social de Basilio, v. 3302 «Tu ingenio a todos admira», de Astolfo, v. 3303 «¡Qué condición

tan mudada!» y de Rosaura, v. 3304 «¡Qué discreto y qué prudente!». En la versión de Sanchis el liderazgo de Segismundo se ejerce, pues, apoyado por sus partidarios, el pueblo, las gentes que han luchado por su libertad al lado del príncipe suponiendo que, además de ser el heredero legítimo de la corona, podía ser un rey diferente a Basilio.

#### EL MONTAJE DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Describiremos ahora las características y los recursos dramáticos más importantes para el director a través de lo observado en las intervenciones y la puesta en escena.

García Valdés imprimió a este montaje su propio carácter, llenando un espacio vacío a través de la poesía y la abstracción. Actor y director, trabajaba siempre desde la conceptualización, jugando con elementos poéticos y muy preocupado por la estética de la puesta en escena. De hecho en otras direcciones no es raro verle colaborar en aspectos como la escenografía, la luz o el vestuario, aunque en este es Juan Gómez Cornejo quien hizo la dirección de luces, apuntando la buena relación que tuvo con el director. En *La vida es sueño* García Valdés estuvo alejado del naturalismo y situado en un minimalismo absoluto, centrándose en la idea de la tierra y de la caverna-prisión, con la vista puesta en lo natural, en la naturaleza. Se ayudó de un colaborador habitual, Jean Pierre Vergier, un profesional contemporáneo que entiende la luz como un medio pictórico abstracto y sabe darle todo su valor. De esta forma pudo crear con los volúmenes de la escenografía un conjunto de grandes imágenes, románticas y expresionistas, con muy pocos elementos en escena. Podríamos así encuadrar esta

escenografía bajo el concepto de «escenario vacío», un espacio único, polivalente y simbólico, una caja hermética y claustrofóbica para representar los tres espacios en que transcurre el texto de Calderón: la torre de Segismundo, el palacio de Basilio y el campo de batalla.

Dentro de ese concepto, el elemento más relevante es un muro en ruinas. Una gigantesca pared de 8 metros de alto que cierra la caja que constituye la escenografía. Construido en ladrillo rojo oscuro, con aires de fábrica del siglo XIX y una textura que la luz sabe acentuar, es un elemento arquitectónico de gran presencia escénica y de gran contenido también. Permanece todo el tiempo a la vista del espectador, transmitiendo una idea de elevación y de monumentalidad que podría justificar en los personajes (siempre vigilados por la cosmología, siempre afanados en sentimientos y tribulaciones), emociones de insignificancia e inestabilidad, por contraste. El deterioro que nos muestra esa pared nos remite a las ruinas de una construcción gigantesca en medio de una tierra indefinida, en medio de la nada, como metáfora del reino de Polonia y de la situación a la que le ha llevado el criterio y las decisiones del rey Basilio. La relación entre escenografía y personajes parece hablarnos, como el texto de Calderón, de la fragilidad de la existencia y de lo vulnerable del ser humano ante el destino o los designios divinos, una lectura existencial y filosófica articulada escenográficamente dentro de la plástica expresionista romántica.

La naturaleza, presente con mucha frecuencia en las escenografías de Vergier, aparece aquí de varias formas: en primer lugar a través de un suelo que es simplemente tierra, tanto en las escenas que transcurren en interiores (la torre de Segismundo, la prisión de Clarín y el

palacio de Basilio) como en exteriores (el campo de batalla, señalado con una gran roca). El muro, en su monumentalidad, solo tiene una hendidura que lo recorre de arriba abajo, dejando una franja de un metro, aproximadamente. Ese resquebrajamiento permite la entrada y salida de los personajes, pero también la presencia del entorno: por él vemos la subida de la luna (símbolo de ese cielo vigilante y esas estrellas tan consultadas por Basilio) sobre el campo de batalla cuando se hace de noche y, en escenas de palacio, advertimos en el hueco el batir con la brisa de una tela semitransparente que apenas encubre a Rosaura, al paño durante la conversación galante de Astolfo y Estrella. Finalmente, la naturaleza está presente también en el montaje a través de un telón con un panorama de montañas que abre el espectáculo y que es el fondo de los primeros versos de Rosaura y de su aparición en escena junto a Clarín.

La luz, que crea espacios, saca todo el partido posible de esa arquitectura del deterioro que ha construido Vergier. En tonos fríos y duros, azules y blancos fundamentalmente, estaba inspirada en esas estrellas y ese firmamento al que alude Basilio en su discurso. La luminosidad no es muy intensa puesto que el director lo prefería así, creando zonas de penumbra más que iluminaciones directas, con lo que alguna escena parecía tener toques tenebristas. Estas condiciones creaban el marco de algunos otros efectos, como las sombras altas y distorsionadas sobre las paredes<sup>198</sup> que se producían gracias a las luces, más cálidas, que llevaban los personajes en la mano. Otro efecto, muy importante también y capaz de sugerir altura más

que profundidad, fue el conseguido colocando focos muy altos en el muro, que lógicamente no se veían pero proyectaban sobre el suelo los barrotes de la cárcel de Segismundo o de Clarín. La luz nos dejaba así imaginar que estábamos en el suelo de la prisión, donde se podía ver la sombra de los hierros que cerraban el techo de la cueva-cárcel, creando un espacio a medias entre lo imaginado y lo onírico.

El palacio está sugerido solo con dos elementos. El primero es el trono, utilizado en el espectáculo como marco de muchas de las acciones que se llevan a cabo, tanto por Basilio, que aparece en él lleno de poder, como por Segismundo, que cuando se sienta en él parece apropiarse del poder real, pero que también se sirve de él como improvisado soporte donde intenta violar a Rosaura. Igualmente Astolfo y Estrella discuten a su alrededor acerca de su proyecto de Estado, el reino que piensan heredar mediante un matrimonio pactado. El trono, de recargado diseño dieciochesco que contrasta violentamente con la simplicidad del muro, es grande sin ser gigantesco, y está rematado con una corona real inclinada peligrosamente, pareciendo sufrir junto con el resto de la decoración del trono los impulsos de un violento vendaval. De nuevo un diseño que parece ser una metáfora de la inestabilidad y precariedad del poder y de la situación política en el reino de Polonia.

El segundo elemento que marca el espacio del palacio es un pebetero o caldero sobre un trípode. Iluminado y humeante. A él se asoma el rey para intentar distinguir los designios del hado y de los astros, amparando con su ciencia

<sup>198</sup> Un efecto expresionista también, como las escenas de Lang o Murnau o el cine negro americano.

las decisiones que ha ido tomando en su momento con respecto a Segismundo.

El montaje sigue una línea estética pero se fortalece a base de contrastes, plasmados perfectamente en el diseño de vestuario que marca intensamente las diferencias entre la prisión y el palacio, añadiendo las de la batalla en algunos casos. Tenemos también el espíritu del siglo XVIII en los trajes de Basilio y de la corte en general: los criados son un ejemplo, con chalecos recargados de bordados dorados y pelucas empolvadas típicas del Rococó francés. El príncipe, sin peluca y descalzo siempre excepto en palacio, sigue un diseño de vestuario dieciochesco en su casaca de palacio sin camisa, mientras que en la torre lleva un vestuario mucho más sencillo, apenas unos pantalones con un gran cinturón de cuero en el que se sujetan los ganchos para su cadena, al que se suma una casaca de malla metálica a modo de coraza en el momento de la lucha. El rey Basilio viste una casaca recargada de bordados dorados como el resto del vestuario cortesano y sobre ella una bata de científico o de mago en un brillante color azul y ricamente bordada, producto básicamente de la fantasía de Vergier y del ambiente de misterio del que se rodea la aparición del rey en la Jornada I. Lleva además unas gafas de sol, con las que subraya su distancia de situaciones y personajes.

Clotaldo y los soldados pueden parecer militares de principios del XX, pobremente vestidos con abrigos de telas bastas y gorros y complementos muy sencillos, estilo al que se asimila el traje de Clarín y el de viaje de Rosaura. Astolfo lleva un uniforme de militar de alto rango con aire ruso, y las damas, Estrella y Rosaura, visten unos trajes de corte pegados que se separan por completo del aire dieciochesco de

otros personajes, contrastado con el expresionismo romántico del muro y de la iluminación, y lejos también de la música del montaje.

En cuanto a la música, no la hay propiamente en esta función. Juan Carlos de Mulder me comentaba que lo que García Valdés le pidió fue que llevara al escenario una Polonia de 1945, donde todo habla de destrucción, de sordidez. Mulder esboza un ambiente industrial o fabril a través de sonidos duros, como de metal o de maquinaria, que sugieren también un escenario de guerra. No había un momento de relax en la partitura ni se escuchaban melodías; incluso el ambiente cortesano carecía de música, solo se escuchaban acordes que subrayaban el abrirse o cerrarse de una puerta y en otros casos, vacíos. El director y Mulder intentaron así que el espectáculo transmitiera al espectador esa idea de amenaza y violencia que el montaje tiene para todos los personajes.

#### FINALMENTE

Una vez examinadas las tres puestas en escena, sus recursos y logros y la intención artística con que dirección, equipo y actores han trabajado cada una de ellas, es el momento de observar si el sistema de análisis empleado nos ha permitido compararlas mejor, ver el sentido de cada una, sus parecidos y diferencias y entender así mejor el alcance y el significado del empleo de versiones de los clásicos en el teatro contemporáneo en general. Por un lado, a través del momento y los términos en que se llevan a cabo las intervenciones en el texto pueden percibirse mejor formas de colaboración muy distintas entre directores y versionadores; por otro, al identificar y valorar cuantitativa y cualitativamente cada intervención, podemos

llegar más claramente a la intención de directores y versionadores en cada una de las fases de escritura, y por lo tanto a su proyecto artístico que es, en definitiva, a lo que sirve la versión y lo que da sentido a cada una de las diferentes puestas en escena de un mismo título. Vemos que han sido posibles tres versiones diversas y con ellas tres montajes muy diferentes entre sí; poniendo de manifiesto y analizando esta información junto a las variaciones textuales, sus razones técnicas y artísticas, el momento temporal en que aparecen y el proceso que siguen hasta estabilizarse, creemos que puede apreciarse mejor, personaje a personaje, el sentido del todo que tiene cada una de las tres representaciones que, con un mismo texto original de partida, revisten características tan diferentes entre sí. Si podemos ver fundamental por significativo, atrayente y original a cada uno de los tres montajes, artísticamente tan distintos, el sistema de versionar a los clásicos tendrá sentido.

Cada una de las versiones del texto de Calderón analizadas es el primer peldaño del trabajo en tres montajes teatrales contemporáneos, cercanos en el tiempo pero muy distintos entre sí, que coinciden en que plasmar una versión concreta es la forma inicial en que director y adaptador definen en profundidad la idea que tienen del montaje que van a llevar a cabo. Se iluminan o se oscurecen determinadas zonas del texto: el número y las características de los personajes puede variar, aportando rasgos diferentes con la eliminación o el cambio en sus versos. Se limitan, amplían o combinan sus intervenciones, consiguiendo matices de personalidad muy distintos según los casos, como sabemos. Además la versión es un organismo vivo que, animado a través de los ensayos, va adaptándose y dando múltiples respuestas y variables.

La duración del montaje se ve afectada por cada versión, desde luego, pero disminuir los versos no es solo acortar el texto del dramaturgo original para abreviar la duración de la representación, sino también dirigir la puesta en escena hacia unos propósitos artísticos y dramáticos concretos, que pueden ser muy diferentes entre unas producciones y otras. Además, en este caso hemos visto también que Bieito y Sanchis han hecho intervenir en su trabajo no solo la escritura de *La vida es sueño* publicada en 1636 en Madrid dentro de la «Primera parte de comedias» de Calderón, sino también el texto de *La vida es sueño* publicado en Zaragoza, igualmente en 1636, dentro de la «Parte XXX de comedias famosas de varios autores». Pimenta y Mayorga escogieron no hacerlo; y razones artísticas e intelectuales respaldan ambas opciones.

Para todo ello hemos podido disponer, afortunadamente, de unas fuentes de primer orden y en muchos casos inéditas, puesto que han sido obtenidas principalmente a base de establecer relaciones directas con los directores, los autores de las versiones, los equipos artísticos y los actores de cada una de las puestas en escena. Así ha sido en cuanto a las distintas redacciones de las versiones de Mayorga, Bieito o Sanchis, el Libro de Dirección de Helena Pimenta y las entrevistas que hemos llevado a cabo con Alejandro Andújar, Calixto Bieito, Esmeralda Díaz, Josep Galindo, Nuria Gallardo, Ignacio García, David Lorente, Carmen Mancebo, Juan Mayorga, Helena Pimenta, Blanca Portillo y José Sanchis Sinisterra. Hemos aportado y revisado la documentación de cada montaje: programas de mano, Textos de Teatro Clásico, los Cuadernos Pedagógicos y los Cuadernos Didácticos. Hemos visionado los DVD de los montajes, indispensables para caracterizar la

puesta en escena y hacer un último examen del texto de la versión. Todo ello nos ha facilitado una información indispensable y de primera mano, permitiéndonos el mejor contraste con otras fuentes, provenientes fundamentalmente de prensa y publicaciones periódicas en torno a las puestas en escena analizadas. Junto a esas páginas y dentro de cada Capítulo de nuestra investigación aportamos también unos perfiles lo más adecuados y completos posible sobre una serie de figuras que todavía están haciéndose y de las que se contaba con una información dispersa. Es el caso de los perfiles biográficos y profesionales de Helena Pimenta, Juan Mayorga, Calixto Bieito, Ariel García Valdés y José Sanchis Sinisterra. Esperamos con ello colaborar a difundir y mejorar el conocimiento de unas personalidades fundamentales en el panorama del teatro contemporáneo.

Poner de manifiesto los sistemas de colaboración entre directores y versionadores ha sido otro interés añadido. Helena Pimenta y Juan Mayorga trabajan juntos desde el principio y la versión se integra en un sistema de colaboración mutua exhaustiva, en donde la palabra de los actores coincide en cuanto a número de versos con la última redacción del texto. De las tres estudiadas, es la versión que presenta más cambios, la mitad de los cuales atañen al significado. La mayor parte de ellos se origina, además, en las primeras fases de redacción de la versión, lo cual indica que pertenecen al trabajo «de mesa» entre directora y versionador. La reposición de versos en la escritura revela ajustes que el versionador hace a tenor del proceso de ensayos, uniendo criterios con la directora.

La transparencia del proceso de trabajo en la versión puede verse también cuando las

intervenciones expresan la labor de un director de escena que además escribe la adaptación, como Bieito. En este caso, la tarea textual del director se complementa muy directamente en los ensayos, y las intervenciones que lo muestran son principalmente las adiciones en prosa, que pueden verse en la función pero no se reflejan en el TTC correspondiente. Además, la visión artística de Bieito se apoya lógicamente en su versión, tendiendo un puente al espectador a través de las contaminaciones del texto zaragozano que se incluyen en ella, que manifiestan la voluntad del director de hacernos llegar el espíritu de ese primer Calderón. Aparecen en la primera fase de redacción de la adaptación y están recogidas en el TTC, testimoniando que la contaminación pertenece a la parte de estudio y elaboración escrita del texto por parte del director, y no al proceso de ensayos.

Finalmente, cuando la versión forma parte de un sistema de colaboración que surge de un acuerdo inicial entre director y versionador donde a continuación ambos trabajan independientemente, como es el caso de García Valdés y Sanchis, vemos aparecer en ella un número muy elevado de cambios, y casi todos se proponen por Sanchis en su Cuaderno, que se edita como TTC. Naturalmente, las propuestas de Sanchis que García Valdés no acepta son las que no se ven en la edición, y el cambio de opinión del director en cuanto a las supresiones se observa en la función a modo de reposiciones. La contaminación del texto zaragozano también está presente en esta versión aunque sin la fuerza e insistencia que tiene en la de Bieito, e igualmente son importantes las supresiones, porque lo que eliminan tiene que ver con el criterio dramático del versionador, como sucede con la evitación de los apartes.

Los datos conseguidos muestran en cada caso la transparencia del proceso de trabajo entre director y versionador, y a la versión como un aporte fundamental al proyecto artístico común (pues texto y palabra han venido siendo la base de una puesta en escena de los dramaturgos barrocos en la CNTC), tendiendo un puente hacia los espectadores actuales. Añadamos que, en cualquiera de los tres sistemas de trabajo que hemos visto ejemplificados, la versión trata al original como un lugar de inicio, creando con sus distintas redacciones un nexo de unión entre el siglo XVII y los siglos XX y XXI.

La versión, con la variedad que hemos visto en las tres analizadas, quedaría configurada así como una de las áreas del trabajo artístico donde mejor se sujeta la singularidad de cada proyecto escénico, algo que puede percibirse muy bien con

el método de examen empleado. Por eso hablamos de que el sistema de repertorio de la CNTC queda reforzado con el empleo de versiones en sus montajes, ya que esas propuestas (diferentes aunque el título sea el mismo) son la base para que un texto del Siglo de Oro dé lugar a varios espectáculos, generalmente muy distintos entre sí, que es lo deseable. Una tras otra, las puestas en escena de un mismo título anclan su variedad en las diferentes versiones empleadas, escritas por colaboradores de formación muy distinta respondiendo, no solo a la iniciativa del director de cada montaje, sino también a la de los diferentes directores de la CNTC y a momentos muy variados de la historia de la Compañía. Distintos montajes del mismo título a lo largo del tiempo revelan estabilidad, fortaleza y solidez artística en cualquier compañía teatral y han favorecido siempre, en el caso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la consolidación de un repertorio.



## BIBLIOGRAFÍA

- ABC.es, EP/ Madrid, «Calixto Bieito se aproxima al *Don Carlos* de Schiller», 15/09/2009.
- , (EFE), «Calixto Bieito estrena en Birmingham *Forest*», 4/9/2012.
- ADILLO RUFO, Sergio, «Entrevista con Juan Mayorga», en *Diálogos en las tablas*, María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell (eds.), Reichemberger, Kassel, 2014, pp. 22-33.
- AMORÓS, Andrés, «Aquél autobús», *Cuadernos de Teatro Clásico* 16, Mar Zubieta (ed.), (2002), pp. 17-20.
- , «Una lectura actual de *La vida es sueño*», Textos de Teatro Clásico 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, p. 7.
- BENACH, Joan Anton, «Bieito y el príncipe enfurecido. *La vida es sueño*», *La Vanguardia*, 29/03/2000.
- BENE, Carmelo, *Superpositions. Richard III*, traducido del italiano por Jean-Paul Manganaro y Danielle Dubroca seguido de *Un manifeste de moins* par Gilles Deleuze, París, Les éditions de Minuit, 1979.
- BIEITO, Calixto, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, versión, Textos de Teatro Clásico, 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, pp. 57-94.
- , «El montaje», en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Textos de Teatro Clásico, 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000, p. 11.
- , «La violencia como representación», *El Cultural de Prensa europea del siglo XXI*, 5/12/2003.
- Bilbao.eus*, *InfoBilbao, News*, «El teatro Arriaga presenta una temporada 2017-2018 variada, intensa, creativa y estimulante de la mano de Calixto Bieito», 14/6/2017.
- CLIFFORD, John, «Un texto contundente», *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Textos de Teatro Clásico, 26, Madrid, INAEM-CNTC, 2000.
- COMAS, José, «Los herederos de Brecht obligan a Calixto Bieito a cortar “La ópera de cuatro cuartos”», *El País*, 14/5/2004.
- CRUZ, Alejandro, «Un *triller* filosófico del Siglo de Oro», *La Nación*, Buenos Aires, 11/7/2010.
- Departamento de Prensa del Teatre Romea, Dossier de prensa de *Tirant lo Blanc*, febrero 2008.
- DÍAZ, Carlos, «Maneras de vivir con Calixto Bieito», *Almiar. Margen cero*, Revista cultural de lectura rápida (ISSN: 1695-4807), 2008.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Versión de *Peribáñez*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, Felipe Pedraza (dr.), (2003), pp. 81-93.
- El Confidencial*, «Houellebecq en estado puro en Madrid con la “Plataforma” de Calixto Bieito y Juan Echanove», 12/12/2006.
- El mundo.es* (EFE), «Calixto Bieito estrena *Hamlet* en el Festival de Edimburgo», 21/8/2003.
- , «Calixto Bieito lleva *La Celestina* a un “tugurio de carretera”», 17/8/2004.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, (1999), pp. 54-59.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «*Pepita Jiménez* sale de 28 armarios», *El País Cultura*, 107572013.
- FISHER, Philip, «I’m not a monster», *British Theatre Guide*, 2003.

- FONDEVILA, Santiago, «Un *Peer Gynt* pasado por la estética de Bieito en el Teatre Grec», *La Vanguardia*, 2/7/2006.
- FOUCE, Héctor, y Saumell, Mercè, *La música pop y rock, y El teatro contemporáneo*, Barcelona, UOC, 2007.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «La vida ante el espejo», *ABC*, 7/10/2000.  
—, «Una familia política», *ABC.es*, 25/09/2009.
- GARCÍA VALDÉS, Ariel, Nota al programa de mano de *La vida es sueño*, Madrid, INAEM-CNTC, 1996.
- GAVIÑA, Susana, «Calixto Bieito: Existe un erotismo provocado por la religión», *ABC.es*, 21/05/2013.
- GÓMEZ CORNEJO, Juan, «Sobre la luz y otras cosas», *Cuadernos Pedagógicos*, 41, Mar Zubieta (ed.), Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 58-61.
- GORLERO, Pablo, «Intensidad y fuerza dramática», *La Nación*, Buenos Aires, 18/7/2010.
- GÜELL, María, «*Macbeth* es un texto sobre la absurdidad de la violencia», *ABC.es*, 20/2/2002.  
—, «Calixto Bieito dramatiza el *Tirant lo Blanc* en el Romea tras su paso por Frankfurt, Berlín, Madrid», *ABC.es*, 12/2/2008.
- GUINART, Belén, «Calixto Bieito afirma que *La vida es sueño* es el *Hamlet* del teatro español», *El País* Cataluña, 22/3/2000.
- HARO TECLEN, Eduardo, «Fuerza y emoción», *El País*, 10/10/2000.
- HERRERO, Fernando, «Polémico montaje», *El Norte de Castilla*, 22/10/2000.
- HERRSCHER, Roberto, «Calixto Bieito, sembrador de tempestades», en *El arte de escuchar. Viajes por la música clásica*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, pp. 57-68.
- La Vanguardia* (Europa Press), Teatro, Barcelona (EFE), «Bieito transforma *El gran teatro del mundo* en una cantata contemporánea», 16/7/2012.
- Le journal des Alpes*, (France 3 Grenoble), 7/10/2004.
- LEY, Pablo, «A los clásicos hay que removerlos y zarandearlos, afirma Calixto Bieito», *El País*, 8/6/1998.  
—, «Entre la cerrazón y la entrega. Ambiente de polémica en el estreno del *Macbeth* de Calixto Bieito en Salzburgo», *El País.com* Cultura, 30/7/2001.
- López Sancho, Lorenzo, «*La tempestad* de William Shakespeare, según Miquel Desclot y Calixto Bieito», *ABC*, 2/10/1997.
- MARSILLACH, Adolfo, «El propósito», programa de mano para *El médico de su honra* de Calderón, 1986.  
—, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MAYORGA, Juan, «Cultura global y barbarie global», *Primer Acto*, 280, (1999), pp. 60-62.  
—, «Misión del adaptador», *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca, Madrid, RESAD-Fundamentos, 2001, pp. 61-65.  
—, «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», *Cuadernos de Teatro Clásico* 17, (2003), pp. 47-59.  
—, *Teatro para minutos*, Guadalajara, Ñaque, 2009.  
—, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, versión, Textos de Teatro Clásico, 64, Mar Zubieta (ed.), Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 31-74.  
—, «¿Quién escribe nuestras vidas?», en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos, 42, Mar Zubieta (ed.), Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 48-51.  
—, *El pacto teatral*, Firma invitada, AISGE, 2013. Consulta digital, ver en Documentación Complementaria de este estudio.

- MAYORGA, Juan, *Juan Mayorga. Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 2014.
- MOLANES, Mónica, «Entrevista a Juan Mayorga», *Anagnórisis*, 6, (diciembre 2012), pp. 193-206.
- MONTFORT, Vanessa, «La ópera es una experiencia física», entrevista con Calixto Bieito, *docenotas.com*, 22/07/2009.
- MONLEÓN, José, «Los problemas de un arte revolucionario», *Primer Acto*, 280, (1999), pp. 44-45.
- MORGADES, Lourdes, «Una Verbena de la Paloma sin tópicos», *El País*, 11/8/1997.
- , «No estoy dispuesto a hacer ópera a cualquier precio», entrevista a Calixto Bieito con motivo de su presentación del *Wozzeck* en el Teatro del Liceo de Barcelona, *El País*, 24/12/2005.
- MUÑOZ ROJAS, Rítama, «Creo que en Barcelona hay más apoyo de las instituciones al teatro». Entrevista a Calixto Bieito, *El País*, Madrid, 7/11/1996.
- , «El premiado director Calixto Bieito trae su versión de *La tempestad* de Shakespeare», *El País Escena*, 28/9/1997.
- NIETO YUSTA, Olivia, *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramática de la escenografía*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo y defendida en la UNED, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Madrid, 2015. Disponible en Internet: [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis\\_olivia\\_nieto.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_olivia_nieto.pdf)
- PACO, Mariano de, «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, (2005), pp. 55-60.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 2002.
- PERALES, Liz, «García Valdés vuelve a la escena del crimen», El Cultural.es, de *El Mundo*, 27/10/2005.
- PERALES, Liz, «Dirigir es como un partido de tenis con actores», entrevista a Calixto Bieito, El Cultural.es, de *El Mundo*, 29/6/2006.
- , «Sin arte ni espiritualidad la vida sería muy trivial», entrevista a Calixto Bieito, El Cultural.es, de *El Mundo*, 29/5/2009.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel, «Auto sacramental al desnudo», *El País*, 3/8/2012.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «Calixto Bieito recrea en el Teatro Romea un cuento tenebroso», *El Periódico de Cataluña*, 19/3/2000.
- , «Un espectáculo rompedor», *El Periódico de Cataluña*, 29/3/00.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo, «La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica», en *Acotaciones*. Mesa redonda sobre crítica en el contexto de la puesta en escena de los clásicos, dirigida por Ignacio Amestoy y organizada por la RESAD, Cursos de Verano de El Escorial, 2007.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, «Despertar a quien duerme», en *Cuadernos de Teatro Clásico* 28, Mar Zubieta (dr.), (2012), pp. 37-64.
- PÉREZ VICENTE, Nuria, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio Alfa, 2006, pp. 235-236, consultado *on line*.
- PIMENTA, Helena, Libro de Dirección de *La vida es sueño*, 2013.
- , Declaraciones de Helena Pimenta, Juan Mayorga, Blanca Portillo y Vicente Fuentes, *Primer día de lectura de La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Video grabado en la sala de ensayos de la CNTC, 24/4/2012.
- POLLIN, Alice M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review* 41, 1973, pp. 367-386).

- POLLINI SALDÍVAR, Margarita, «Entre el sexo y la religión», estreno de *Pepita Jiménez* de Calixto Bieito en el Teatro Argentino de La Plata, octubre 2012 (Subido por el Teatro de La Plata a su página web).
- RICO, Francisco, «El teatro es sueño», *Estudios sobre Calderón*, vol. II, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Akal, 2000, pp. 440-473.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., Entrevista a José Sanchis Sinisterra, realizada en la Universidad de Alicante el 11 de noviembre de 2005 durante el desarrollo de las actividades celebradas con motivo de la XIII Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «El gran teatro del mundo: Calixto Bieito vuelve a Calderón», *Blog Ars Theatrica*, 31/10/2011.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón* 72, 1998, pp. 35-47.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, «De los jesuitas aprendí el valor del éxito y el sentido del humor», diálogo entre Alberto Ruiz Gallardón y Calixto Bieito, *El País*, 7/8/2006.
- «Defiendo el teatro que nos lleva a descubrir la bestia que nos habita», entrevista a Juan Mayorga, *El País*, 18/03/2013.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SANCHIS SINISTERRA, José, versión de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Cuaderno manuscrito (V1), 7/4/1996.
- , Versión de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Textos de Teatro Clásico, 18, Madrid, INAEM-CNTC, 1996, pp. 9-128.
- , «Adaptar/adoptar», en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Textos de Teatro Clásico, 18, Madrid, INAEM-CNTC, 1996, pp. 7-8.
- SANCHIS SINISTERRA, José, «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro», en *La escena sin límites. Fragmento de un discurso teatral*, Manuel Soler Aznar (ed.), Guadalajara, Ñaque, 2002, pp. 153-169.
- , «Calderón, nuestro (ancestral) contemporáneo», en *La escena sin límites. Fragmento de un discurso teatral*, Manuel Soler Aznar (ed.), Guadalajara, Ñaque, 2002, pp. 170-172.
- , «El sentido de una dramaturgia» en *La escena sin límites. Fragmento de un discurso teatral*, Manuel Soler Aznar (ed.), Guadalajara, Ñaque, 2002, pp. 173-175.
- , *La escena sin límites*, conferencia en la Fundación Juan March, 15/1/2009.
- SANTOS, Care, «George Lavaudant. *Fanfarrias*», El cultural.es de *El Mundo*, 15/11/2000.
- SCHIDLOW, Joshka, «Dans la peau de García Valdés», *Télérama*, 14/10/2006.
- SORRIBES, José Carlos, «El gran teatro de Bieito», *El Periódico Ocio y Cultura*, 11/11/2011.
- THIBAUDAT, Jean Pierre, «Une bonne maison», *Liberation*, 5/3/2005.
- TORRES, Rosana, «Ariel García Valdés dirige en Almagro *La vida es sueño*», *El País*, 17/7/1996.
- «García Valdés se enfrenta 'con la mayor sencillez' a *La vida es sueño*», *El País*, 7/12/1996.
- «Calixto Bieito descarga su 'Tempestad' con los actores», *El País*, 5/7/1997.
- TUGUES, Pep, «Entrevista a Calixto Bieito», *Diumenge de Avui*, 17/10/2004, extracto en [www.unanocheenlaopera.com](http://www.unanocheenlaopera.com)
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- , «*El alcalde de Zalamea*: una historia textual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 32, Rafael González Cañal (dr.), (2017), pp. 57-99.

- VELASCO, María, «Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber», entrevista a José Sanchis Sinisterra, El Kiosco teatral. *Las puertas del drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro (ISSN 2255-448), 43, 2014.
- VERGIER, Jean-Pierre, *Chemins, portrait*, en <https://www.jeanpierrevergier.com/portrait>
- VICENTE, Álex, «Calixto Bieito debuta en la Ópera de París con un *Lear* contemporáneo», *El País* Cultura, 30/5/2016.
- VIDALES, Raquel, «Obabakoak se reencarna en escena», *El País*, 25/10/17.
- VILAR, Ruth, y SALVA Artesero (Nuevo Teatro Fronterizo), «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa* 32, (junio 2009).
- VILLALBA, Susana, «Una *Matrix* neobarroca», *Ñ* revista de cultura, Buenos Aires, 7/8/2010.
- VITSE, Marc, *Segismundo y Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980, nota 3, pp. 7-8.
- www.MADRIDTEATRO.NET*, «*Forest* de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de los bosques de Shakespeare. CDN, Sala Valle Inclán, Una mirada al mundo», 24/10/2012.
- ZUBIETA, Mar, «Conversaciones con el director de *La vida es sueño*, Calixto Bieito», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15, José M.<sup>a</sup> Díez Borque (dr.), (2001), pp. 97-101.
- , «Entrevista a Helena Pimenta, directora de escena», en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos, 42, Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 40-46.
- , «Entrevista a Juan Mayorga, autor de la versión de *La vida es sueño*», dirección Helena Pimenta, Madrid, junio 2012.
- , «Entrevista a Alejandro Andújar, Esmeralda Díaz y Carmen Mancebo, escenógrafos y diseñadores de vestuario», en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos, 42, Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 52-57.
- ZUBIETA, Mar, «Entrevista a Ignacio García, selección y adaptación musical», en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos, 42, Madrid, INAEM-CNTC, 2012, pp. 62-66.
- , «Primera entrevista a José Sanchis Sinisterra, autor de la versión de *La vida es sueño*», dirección de Ariel García Valdés, Madrid, 27/3/2015.
- , «Entrevista a Josep Galindo, ayudante de dirección de Calixto Bieito en *La vida es sueño*», Barcelona, 18/5/2015.
- , «Entrevista a Nuria Gallardo, actriz, Rosaura en *La vida es sueño*», dirección de Calixto Bieito, Madrid, 8/6/2015.
- , «Segunda entrevista a José Sanchis Sinisterra, autor de la versión de *La vida es sueño*», dirección de Ariel García Valdés, Madrid, 6/10/2015.
- , «Segunda entrevista a Calixto Bieito, director de escena y autor de la versión de *La vida es sueño*», Bilbao, 14/4/2016.

EDICIONES DE *LA VIDA ES SUEÑO*

*La vida es sueño*, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1961, 2004 (5.<sup>a</sup> ed.).

*La vida es sueño*, drama, auto y loa, edición de Enrique Rull, Madrid, Alhambra 1980.

*Teatro. El alcalde de Zalamea, La vida es sueño, El gran teatro del mundo*, edición de Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1983.

*La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, edición, introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism), vol. 5, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.

*La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*, edición, introducción y notas de Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism), vol. 19, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

*La vida es sueño*, edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

*La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1977, 2011 (33.<sup>a</sup> ed.).

*La vida es sueño*, edición, introducción y notas de José María Ruano de la Haza, Barcelona, Clásicos Castalia, 1994 (1.<sup>a</sup> ed.), 2000 (2.<sup>a</sup> ed.) y 2012 (3.<sup>a</sup> ed.).

*La vida es sueño*, edición y guía de lectura de Evangelina Rodríguez Cuadros, Barcelona, Austral, 2013, 4.<sup>a</sup> impresión.



OLMEDO  
CLÁSICO

ISBN: 978-84-1320-199-3



9 788413 201993

# OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid



AYUNTAMIENTO  
DE OLMEDO