

Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?

CUADERNOS DE
TEATRO CLÁSICO 32



Índice

Historia, poesía y teatro

Helena Pimenta

Directora de la CNTC

7

Presentación

Rafael González Cañal

Universidad de Castilla-La Mancha

II

El alcalde de Zalamea: una historia textual de la
Compañía Nacional de Teatro Clásico

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

57

Texto y puesta en escena de *La cisma de Inglaterra*:
de la poesía a la historia

Elena Di Pinto

Universidad Complutense de Madrid

101

Avatares de un drama histórico:

El caballero de Olmedo

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

155

Sobre las fronteras de lo histórico en *Don Juan*
de Castro (Partes I y II) de Lope de Vega

Melchora Romanos

Universidad de Buenos Aires

203

Historias de godos (tres comedias de Lope de Vega
sobre la historia antigua de Toledo)

Abraham Madroñal Durán

Universidad de Ginebra

265

- Personajes y sucesos históricos en el teatro
de Rojas Zorrilla
Almudena García González
Universidad de Castilla-La Mancha 295
- Contexto de escritura y puesta en escena
del teatro histórico del Siglo de Oro a partir de
Luis Vélez de Guevara
Javier J. González Martínez
Universidad Internacional de La Rioja 323
- «Por tocar la historia que toca»: censura
e Historia en el teatro clásico
Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid 367

El alcalde de Zalamea: una historia textual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

Al rey la hacienda y la vida se ha de dar,
pero el honor es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios¹.

Hasta no hace mucho cualquier español culturizado académica o popularmente conocía estos versos de Pedro Crespo, en los que se cifra el sentido más evidente del drama calderoniano de defensa de la dignidad del hombre frente a los poderes o las diferencias sociales, válido para todas las épocas y territorios. Quizá esta haya sido la razón principal, entre otras de carácter poético y dramático, que ha hecho de ella una de las obras indiscutibles del canon del teatro clásico español. A pesar de su complejidad, de los múltiples problemas que en ella bullen –el de su historicidad, entre otros–, como es normal en las manifestaciones artísticas que superan el tiempo y el espacio y se convierten en clásicas, es clara la reivindicación de ese principio universal, que –como apunta Ruano de la Haza– se puede identificar con los derechos humanos:

¿Qué significa *El alcalde de Zalamea*? ¿Qué interés puede tener para un lector o espectador moderno, cuyo concepto del honor nada tiene que

¹ *El alcalde de Zalamea*, vv. 873-876. Las citas de la comedia de Calderón se hacen por ESCUDERO BAZTÁN, Juan M., «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica de las dos versiones, Pamplona-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Vervuert-Iberoamericana, 1998.

ver con el linaje, la pureza de sangre o la opinión? [...] El tema del honor es en realidad un medio para explorar la personalidad de su protagonista y, a través de él, examinar la validez de una definición del honor de mucha más relevancia para el hombre moderno: el honor como parte esencial de los derechos humanos [...] *El alcalde de Zalamea* presenta el conflicto que surge cuando la casta militar trata de negar el respeto y la dignidad personal a que tiene derecho todo individuo².

A esa conclusión llega Helena Pimenta en el Cuaderno Pedagógico elaborado a raíz del montaje de la obra que dirigió al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), estrenado en octubre de 2015, en el que más adelante se detendrán estas páginas:

Los temas que habitan en la obra, siendo muchos e importantes se resumen en tres: honor, amor, justicia. En mi opinión todos confluyen en el concepto *dignidad como derecho humano*. Todo ser humano tiene derecho a su dignidad propia y a que los demás se la respeten³.

LA HISTORIA DEL TEXTO

Su categoría de obra maestra no la exime de los problemas que muchas otras piezas del teatro clásico español plantean de reaprovechamiento de materiales previos, atribución, datación o deformación textual. La comedia de Calderón ofrece un testimonio patente de reescritura, fenómeno muy extendido en la época y que hoy está mereciendo una atención especial por parte de los estudiosos. Su fuente principal irrefutable fue otra comedia del mismo título publicada a nombre de Lope de Vega⁴.

² CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 52-53.

³ «Entrevista a Helena Pimenta, directora de *El alcalde de Zalamea*», en ZUBIETA, Mar, *El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca*, Madrid, INAEM-CNTC (Cuadernos Pedagógicos, 52), 2015, p. 68.

⁴ *El alcalde de Zalamea* tiene un caso paralelo en *El médico de su honra*. También esta pieza primerísima del dramaturgo cuenta con otra precedente del mismo título y atribución a Lope.

Se trata de dos obras bien diferentes, aunque coincidan personajes, lugares, episodios o motivos. Está aun sin resolver la atribución de esta primera pieza, aunque se la asigne al Fénix la única copia del siglo xvii conservada, una edición suelta custodiada en la British Library, y aunque no lo pusieran en duda los estudiosos que se acercaron a ella durante décadas a partir de su descubrimiento tardío en el siglo xix. También en los primeros tiempos fue norma valorarla muy positivamente y exagerar su influjo y su valor con respecto al drama calderoniano⁵.

Sin duda, en ello pesó que estos hombres, y particularmente Menéndez Pelayo, eran más devotos de Lope que de Calderón. Luego vinieron las lecturas atentas y minuciosas, como las de Sloman⁶ y Escudero, que

⁵ Juan María Escudero traza un panorama de las valoraciones críticas de los primeros estudiosos que se acercaron a la obra que creían de Lope («*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica..., pp. 101-103). Para Adolf von Shack (1854), el primero en tratar sobre el asunto, «Calderón aprovechó el esquema básico del argumento, los caracteres de los personajes y algunas de las escenas más importantes; de manera que solo la expresión poética fue su aportación original». Más lejos fue John R. Chorley, el propietario del impreso fundamental para su recuperación, quien en la nota manuscrita que acompaña a este ejemplar afirma que el primer *Alcalde* «no hay duda que debe contarse entre las mejores y más interesantes y características del maestro [Lope]. [...] Puede preferirse, así por ser más natural y sencilla su traza como por la viva verosimilitud de las figuras, y señaladamente de la de Pedro Crespo, a la otra tan recantada de Calderón, quien debe a Lope todo lo esencial de su drama. Y a mi parecer en lo que se ha apartado de su original, y aún más en lo que ha añadido de suyo (excepto, tal vez, las escenas de vida soldadesca que representan Rebolledo y Chispa) más se ha desviado que no adelantado». Figura Hartzzenbusch (1863-1864) entre los primeros en destacar la superioridad de la propuesta calderoniana, aunque admita el valor pionero y el descubrimiento del tema por parte de Lope. Para Menéndez Pelayo, «lo que Calderón debe a Lope en *El alcalde de Zalamea* no es cualquier cosa accidental o secundaria, sino la idea poética fundamental, el conflicto dramático, el plan, los principales personajes, las situaciones culminantes, y, además, algunos versos enteros y una porción de frases literalmente copiadas. Que todo lo enmendó y mejoró no tiene duda, ni podía esperarse otra cosa de un poeta de su talla que se pone a refundir una obra ajena...» (en ESCUDERO BAZTÁN, «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica..., p. 184).

⁶ SLOMAN, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.

pusieron las cosas en su sitio, empezando por mostrar la divergencia acusada que hay entre ambas obras y el cambio radical que comporta la segunda: «Calderón –en palabras de Escudero– transformó una comedia sobre un alcalde en una profunda reflexión sobre el honor campesino. Aprovechó los cimientos argumentales de la historia, junto a las líneas básicas de las caracterizaciones de Pedro Crespo y don Lope de Figueroa. Sin embargo, el resto del material de la comedia –su disposición, su ordenación y su lenguaje– es nuevo y original de Calderón»⁷. Una de las diferencias fundamentales en cuanto a la trama consiste en que lo que presenta el primer *Alcalde* no es un caso de rapto y violación, sino de engaño con promesa de matrimonio. En él, Pedro Crespo, que es nombrado alcalde a poco de empezar, detalle nada baladí, debe juzgar la afrenta que dos «burladores», capitanes del ejército que va hacia Portugal, infligen a sus dos hijas, que han dado consentimiento a sus pretensiones sexuales bajo promesa de matrimonio. Todo está focalizado hacia el proceder como juez de este alcalde iletrado: a lo largo de la obra se debe enfrentar a diferentes casos, que soluciona convenientemente, incluido el más grave, el que afecta a sus propias hijas.

Por otra parte, y a pesar de las entusiastas alabanzas a Lope de los pioneros, todo apunta a que la obra no es suya: no se la nombra en las listas que el propio autor puso al frente de *El peregrino en su patria*; no fue publicada en ningún libro fidedigno; presenta rimas andaluzas, que nunca usó en los centenares de obras dramáticas conservadas⁸, y tiene una textura métrica insólita en ellas⁹. Tampoco están suficientemente respaldadas las propuestas en favor de otros dramaturgos, como Luis Vélez de Guevara o, más recientemente, Andrés de Claromonte¹⁰. Es en todo caso una buena obra, en la que encontramos bas-

⁷ ESCUDERO BAZTÁN, «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica..., p. 117.

⁸ Ver ARJONA, José Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of doubtful *Comedias*», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 290-305 (p. 305).

⁹ Ver MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 411-412.

¹⁰ George Peale ha apuntado hacia Luis Vélez en distintos lugares de sus ediciones de las obras dramáticas completas del escritor (Ver VÉLEZ DE GUEVARA,

tantes elementos que sabrá manejar sabiamente Calderón. Sus méritos parecen no ser suficientes para que se fijen en ella los responsables de la puesta en escena actual, deslumbrados además por la importancia de su secuela calderoniana. Sí que ha merecido la atención del cine: en 1972 Mario Camus estrenó *La leyenda del alcalde de Zalamea*, con guión de Antonio Drove Shaw, «basado en las obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega», según reza en los créditos. Se trata, en efecto, de una ingeniosa fusión de ambos *Alcaldes*, que da como resultado que sean tres las hijas de Crespo: dos casquivanas, que se dejarán seducir por los capitanes, y otra, Isabel, cuya prudencia no evitará que Álvaro de Ataide, el tercer capitán, la rapte y viole¹¹.

También ambas comedias reflejan los problemas de deturpación textual que afectan a buena parte del corpus del teatro aurisecular. Basta contar los 2.299 versos del primer *Alcalde* para deducir que ha sufrido pérdidas; aparte de la dificultad de lectura de diversos pasajes. Pero tampoco carece de problemas textuales la obra maestra calderoniana.

Según el valioso estudio ecdótico de Escudero¹², toda su tradición textual remitiría en última instancia a la edición que se inserta en *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas...* (Alcalá de Henares, María Fernández, 1651), donde se titula *El garrote más bien dado*; lo que también supone un testimonio de otra de las características del teatro español, las dobles o triples titulaciones, que contribuyen a dificultar su control. Aunque el editor del libro de 1651 dice en el prólogo que conoce a los ingenios y sugiere que, a través de ellos, obtuvo

Luis, *El cerco del peñón de Vélez*, ed. William R. Manson y C. George Peale, est. intr. de María Soledad Carrasco Urgoiti, Newark [Delaware], Juan de la Cuesta, 2003, p. 156), y más recientemente Alfredo Rodríguez López-Vázquez lo hace hacia Andrés de Claramonte en el estudio que precede a su edición de la obra, que lleva un prólogo de G. Peale en que se retracta de su propuesta en favor de Vélez ([LOPE DE VEGA], *El alcalde de Zalamea*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, pról. C. George Peale, Kassel, Reichenberger, 2014).

¹¹ Se trata de un trabajo de indudable consistencia e interés, robustecido por un reparto excelente, a cuyo frente están Francisco Rabal como Pedro Crespo y Fernando Fernán Gómez como don Lope de Figueroa.

¹² ESCUDERO BAZTÁN, «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica..., pp. 119-176.

textos fiables o muy cercanos a los originales, los muchos errores lo desmentirían. De esta edición derivan todas las copias antiguas restantes en un número cercano a la treintena, que dan cuenta de la buena acogida que tuvo hasta el primer tercio del siglo XIX, justo cuando empieza la recuperación del teatro barroco español. Seis de esos testimonios textuales estarían dentro de *partes* de comedias y 21 serían *sueltas*. Al igual que ocurre con *La vida es sueño*, no se conserva ningún manuscrito.

UNA HISTORIA DE PALABRAS FÁCTICAS

DON LOPE

Pues, Crespo, lo dicho, dicho.

CRESPO

Pues, señor, lo hecho, hecho.

[vv. 2569-2570]

Las ediciones derivadas de trabajos cuidadosos de restauración textual (y más o menos estrictos con los postulados ecdóticos)¹³, entre las que están las manejadas por los responsables de las versiones y los montajes de la CNTC, ofrecen un texto inusualmente uniforme: entre la edición de Escudero y las de Díez Borque y Ruano de la Haza he contabilizado 46 variantes y ninguna que pueda considerarse relevante¹⁴.

También sorprende, y más tratándose de Calderón, que sean tan pocos los lugares de difícil comprensión, no solo para un especialista en la lengua del siglo XVII sino incluso para un lector actual con cierta competencia cultural. Las razones primeras de esta bonanza textual estriban en las facilidades que el escritor dio a la hora de vestir verbalmente una trama, que, por otro lado, no abusa de los recursos de

¹³ Una valoración sucinta de cuáles han sido los criterios adoptados por los principales editores modernos puede verse en ESCUDERO BAZTÁN, «El alcalde de Zalamea»: edición crítica..., pp. 151-153.

¹⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. José M. Díez Borque, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 82), 1976; CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, ed. José M. Ruano de la Haza.

enredo. A ello hay que imputarle también una parte del éxito de la pieza en el presente.

Su estilo es sustancialmente menos complicado que el habitual en el escritor, quien para muchos representa el triunfo del gongorismo en la *comedia nueva*¹⁵, una tendencia que afectó a la gran mayoría de los dramaturgos, incluidos algunos que se situaron oficialmente en el bando contrario, el de la «lengua antigua», como el mismísimo Lope de Vega. En *El alcalde de Zalamea* el gongorismo apenas asoma. Y no es porque estemos ante un Calderón joven, que todavía no ha complicado sus formas expresivas; para entonces ya habría escrito *La vida es sueño*, que lucía en plenitud galas cultas. Basta que comparemos las quejas de Rebolledo y Rosaura con que arrancan las dos obras más universales del autor. Mientras él, a punto de alcanzar *Zalamea*, se lamenta de los mandos militares que le llevan de un lugar a otro sin descanso:

¡Cuerpo de Cristo con quien
desta suerte hace marchar
de un lugar a otro lugar
sin dar un refresco!

[vv. 1-4]

Rosaura lo hace de su caballo desbocado y del destino, que la han traído a perderse en un lugar desconocido de Polonia:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
[...]

¹⁵ Dámaso Alonso no ha podido ser más contundente con respecto a esta faceta de Calderón: «lleva él mismo a las tablas el gongorismo. Es gongorismo» (ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1960, p. 225). Un estado de la cuestión, con la bibliografía correspondiente, sobre la huella de Góngora en su teatro puede verse en HERNANDO, Isabel, «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 233-261 (pp. 233-234), quien afirma: «lo cierto es que muchos versos de don Pedro suenan a Góngora, cuando no son suyos directamente».

Quédate en este monte,
 donde tengan los brutos su Faetonte;
 que yo, sin más camino
 que el que me dan las leyes del destino...

[*La vida es sueño*, vv. 1-12]¹⁶

Cuánto más complicado es lo que comportan las palabras de la moscovita, pronunciadas en un lugar remoto, para quejarse de un caballo sin control, en el que se cifran los cuatro elementos y que la ha arrojado en manos de un destino incierto, dando inicio a una trama compleja con acciones entrelazadas, en las que conviven con raro equilibrio el tema amoroso con el político y el existencial. Mucho más concreto es todo en la lamentación del soldado cansado, desde la Zalamea en que se enmarca hasta la causa que provoca su enfado; como lo serán la acción y los temas que con sus palabras arrancan.

Cuánto más complejas son también retórica y metafóricamente las palabras de Rosaura –con las que Moratín padre bromeaba afirmando «que las entiende el auditorio como el caballo»–. No es esta la forma de hablar que ha elegido para sus personajes en *El alcalde de Zalamea*. Es cierto que, llegado el momento, algunos de ellos se expresan con un lirismo encendido, como don Álvaro de Ataide en los dos parlamentos anafóricos que comienzan «En un día el sol alumbrá» (vv. 969-994) y «De sola una vez a incendio» (vv. 999-1010), o Isabel en sus largos monólogos de quejas, tras el rapto y la violación (vv. 1788-1853 y 1894-2067), en los que, por cierto, llega a incluir el sintagma «dudosa luz» (v. 1998), que hiciera famoso el *Polifemo* gongorino. Y hasta Pedro Crespo echa un cuarto a espadas y se arma de metáforas cuando describe el jardín en el que se apresta a cenar con don Lope (vv. 1085-1104). Pero lo que domina es *al pan, pan*, que aún destaca más proyectado sobre el resto del repertorio calderoniano. Es evidente, pues, que el escritor es dueño de distintos registros que diferencian no solo el teatro cómico breve del teatro extenso, o las comedias cómicas de las

¹⁶ Cito por CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Intr. Rosa Navarro, Barcelona, Octaedro, 2001.

serias, sino también las comedias serias entre sí, como en los casos de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*.

¿Qué hace Calderón escribiendo de esta manera una historia de campesinos enfrentados a aristócratas? Entre las distintas explicaciones, no debería desecharse la de que pretendiera medirse con Lope de Vega en su propio terreno. Como se argumentó más arriba, hoy podemos asegurar prácticamente que el Fénix no escribió el primer *Alcalde*, pero es posible que Calderón lo tuviera por suyo, tal como figura en las copias antiguas que se conservan y como creyeron sus primeros estudiosos.

Sostiene Juan Manuel Rozas que en *El castigo sin venganza* Lope se habría enfrentado al autor de *La vida es sueño*, en quien cifraba principalmente toda la inquina que sentía contra los jóvenes dramaturgos que le hacían la competencia en corrales y palacios. Y lo habría hecho con sus propias armas, valiéndose de las características dramáticas del pujante teatro calderoniano¹⁷. Esto ocurría en 1631, fecha en torno a la cual también debió de escribir Calderón su *Alcalde*, quizá con el mismo espíritu de rivalidad, que en este caso le habría llevado a reescribir y mejorar una obra que consideraba suya. No sería la única vez. Respalda esta hipótesis el contar con un testimonio paralelo: *Las almenas de Toro* de Lope es el punto de partida de la escritura de *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, comedia que en tiempos recientes se ha atribuido con sólidos argumentos a Calderón, que la habría compuesto por esas mismas fechas¹⁸. ¿Por qué no pensar que su *Alcalde* es otro producto, aún más logrado, de ese conflicto entre artistas máxi-

¹⁷ ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en Jesús Cañas (ed.), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 355-383. Opina también el estudioso que este enfrentamiento se aprecia en alusiones más o menos veladas de otras obras del ciclo de *senectute* del Fénix, como *La Dorotea* o la *Égloga a Claudio*.

¹⁸ Un resumen de los argumentos puede verse en VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. 111-142 (pp. 134-135).

mos de generaciones diferentes, fraguado en textos que se contraponen muy directamente? El interés por llevar a cabo una incursión en el territorio de Lope se presenta aun más evidente si tenemos en cuenta la importancia que en este tienen comedias como *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*, en las que se exalta la dignidad de miembros de los estamentos bajos de la sociedad contra los más altos. ¿Qué mayor aliciente que enfrentarse al Fénix en su terreno de comedias reivindicativas del honor de los campesinos frente a las actitudes despóticas de los aristócratas, y hacerlo reconduciendo una historia por él contada?

La presunción de esta actitud en el dramaturgo comporta datar la obra antes de la muerte de Lope de Vega, ocurrida en agosto de 1635, cuando aún luchaba por defender su monarquía cómica; lo que entra en conflicto con la fecha que habitualmente se le asigna, entre 1640 y 1644, basada en argumentos de carácter biográfico o métrico, cuya fuerza probatoria es baja¹⁹. Frente a esto, no han faltado opiniones sobre una datación anterior, como la de Enrique Rull, para quien «la cantidad de registros temáticos» y su cualidad apuntan que «es obra de la primera época dramática de Calderón, incluso de época bastante temprana»²⁰. La hipótesis que acabamos de exponer reforzaría esta proposición.

UNA «HISTORIA VERDADERA» QUE NUNCA OCURRIÓ

Con que fin el autor da
a esta historia verdadera;
los defetos perdonad.

[vv. 2765-2767]

Son los versos con que Pedro Crespo pone fin a la comedia. Pero solo pueden estar refiriéndose a una «verdad» literaria. No es que no existan indicios sobre la veracidad de los acontecimientos dramatizados, sino que los hay de su carácter totalmente ficcional. Lo que en el *Alcalde* se nos

¹⁹ Ver ESCUDERO BAZTÁN, «El alcalde de Zalamea»: edición crítica..., pp. 16-17.

²⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea y El galán fantasma*, ed. Enrique Rull, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 10.

cuenta nunca ocurrió. Y, sin embargo, Calderón pondrá más empeño en hacerla pasar por «historia verdadera» que aquellas que sí que se basan en hechos reales, más o menos reinterpretados por cronistas intermedarios y por la transfiguración de su arte dramático, como *Amar después de la muerte*, *Las armas de la hermosura*, *Los cabellos de Absalón*, *La cisma de Ingalaterra*, *La gran Cenobia*, *El príncipe constante*, *El segundo Escipión*, *El sitio de Breda* y una docena de piezas más que han sido calificadas de «históricas»²¹.

Los sucesos contados en el *Alcalde* obedecen a leyes de realidad, sin presencia alguna de lo fantástico ni de elementos que requieran explicaciones rebuscadas. Las cosas ocurren con la normalidad que puede experimentarse en el día a día. Contribuye a esa sensación el haber dotado a la historia principal de un marco geográfico preciso, cuyo centro es el pueblo pacense de Zalamea de la Serena, situado en un punto posible del camino a Lisboa; y no lejos están algunos de los lugares que se nombran, como Llerena (v. 143) o Guadalupe (v. 146). Con referentes históricos cuentan algunos de sus personajes, como Lope de Figueroa o Felipe II; también el viaje a Lisboa de este para su coronación como monarca luso en 1580 (vv. 523-534), lo que explica la presencia de tropas y mandos en ese punto de la Península. Instituciones y personajes se comportan en la obra de acuerdo con sus hábitos y protocolos en la vida real.

Pero que los hechos no ocurrieron así es algo que delata de inmediato el estudio de las fuentes. Estos no le llegaron a Calderón a través de ninguna crónica ni de informaciones recabadas oralmente, sino en lo fundamental, como ya se ha visto, de otra obra literaria, la comedia homónima atribuida a Lope de Vega.

Aun así, podría asumirse que el escritor es veraz al proclamar que se trata de una «historia verdadera» si se dieran dos condiciones: a) que creyese que lo era la dramatizada en la comedia fuente; b) que él la

²¹ Además de las citadas, en el catálogo de Kurt y Roswita REICHENBERGER (*Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, II/1, Kassel, Reichenberger, 1999) el término «histórico» se aplica a las siguientes comedias: *Darlo todo y no dar nada*, *Duelos de amor y lealtad*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La exaltación de la cruz*, *La hija del aire (Parte primera)*, *La hija del aire (Parte segunda)*, *El monstruo de la fortuna*, *La lavandera de Nápoles*, *Felipa Catanea*, *La niña de Gómez Arias*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *El postrer duelo de España*.

hubiera respetado sustancialmente al aprovecharla. Pero esta segunda cláusula falla de plano, y el propio dramaturgo tenía que ser consciente de lo mucho que había alterado esa obra previa como para seguir considerando que la resultante era un reflejo fiel de hechos ocurridos en la realidad. Es decir, solo podremos asumir que «historia» está tomada en la tercera acepción que contempla el *Diccionario de Autoridades* para el término: «fábula o enredo». Quién duda que estamos ante una verdadera, y magnífica, fábula para disfrutar y extraer lecciones.

Pero tampoco los hechos que refiere el primer *Alcalde* sucedieron en la vida real. Aunque no lo pusieran en duda sus primeros estudiosos. Para ellos se trataba de una comedia histórica que recogía hechos que seguramente el Fénix había oído en un supuesto paso por Zalamea camino de Lisboa, donde se embarcaría en la *Invencible*, y que debieron de ocurrir unos años antes, en 1580, cuando algunas compañías españolas se habrían aposentado en la localidad en su marcha a la capital portuguesa para estar presentes en la coronación de Felipe II, a lo que aluden tanto la primera como la segunda obra. Pero nada de eso está atestiguado documentalmente, ni en la vida de Lope ni en las crónicas militares; más bien todo apunta a que nunca hubo tropas que pasaran por Zalamea. Tampoco los personajes principales de la comedia habrían sido extraídos de la realidad para ser llevados al drama, sino más bien de la literatura, del folklore, donde ya gozaban de una vida previa tanto Pedro Crespo como don Lope de Figueroa, los protagonistas de los momentos más intensos y gozosos del segundo *Alcalde*, cuyos rasgos e interacción, por otra parte, ya están apuntados en el primero. Aunque don Lope existió en la realidad, posee una trayectoria como personaje literario en distintas obras de la época, donde aparece siempre con la misma caracterización, coincidente en lo básico con la que ostenta en ambos *Alcaldes*: malhumorado, proferidor de juramentos e improperios, al tiempo que hace gala de una honrada franqueza, de un espíritu justiciero y, por supuesto, y siempre, de una pierna gotosa de la que permanentemente se queja²². Pedro Crespo,

²² Ver ARATA, Stefano, «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*

con toda su consistencia humana, sobre todo en la propuesta calderoniana, es un personaje del folklore, derivado de la tradicional figura del alcalde cómico: villano, sin letras, sagaz, malicioso, orgulloso. Encontramos congéneres suyos, que incluso se llaman de manera semejante, en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o en *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes. Rodríguez López-Vázquez recuerda atinadamente que esta figura del alcalde rústico y analfabeto evoca al Sancho del episodio de la ínsula Barataria²³. También sabemos que Álvaro de Ataide coincide en nombre y apellido, y en parte de la caracterización, con otro capitán de infeliz memoria, un hijo de Vasco de Gama, del que dan cuenta las crónicas de las misiones jesuíticas en Extremo Oriente de mediados del siglo XVI, que Calderón debió de conocer bien; según estas su comportamiento casi diabólico causó serio quebranto a la Compañía²⁴.

Así pues, el dramaturgo no recurrió a libro de historia o crónica alguna para elaborar su drama, sino que ajustó una pieza teatral previa, que tampoco parece basada en testimonios historiográficos, sino más bien de carácter literario y folklórico.

«EL ALCALDE DE ZALAMEA» EN LA HISTORIA DE LA CNTC

Los 23 estrenos registrados entre 1939 y 2015 en las bases de datos del Centro de Documentación Teatral (CDT) del INAEM dan fe de la próspera fortuna de la obra de Calderón en los escenarios españoles durante las últimas décadas²⁵. Esas casi dos docenas de montajes le conceden un puesto entre las cuatro obras dramáticas más representa-

ños: *actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, septiembre 2000*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2002, pp. 3-20.

²³ [LOPE DE VEGA], *El alcalde de Zalamea*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, p. 42.

²⁴ Ver GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., «*El alcalde de Zalamea: Álvaro de Atayde y el capitán de Malaca*», *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 42-59.

²⁵ Pueden consultarse en línea a través del portal Teatro.es. Seis de los últimos podemos verlos completos, incluso, gracias al extraordinario servicio en *streaming* que proporciona el recurso Teatroteca. Entre ellos está el muy recordado

das desde que hay registros en el CDT: está a la par con *El caballero de Olmedo* (entre 1953 y 2015), y por detrás solamente de *El perro del hortelano*, con 26 (1962-2014), *Fuenteovejuna*, con 28 (1944-2015) y *La vida es sueño*, con 49 (1939-2014)²⁶.

No solo está presente en los escenarios de los teatros comerciales, también ha dado soporte al espectáculo popular que centenares de vecinos de Zalamea de la Serena representan todos los meses de agosto desde hace casi un cuarto de siglo²⁷.

También refrenda sus poderes actuales el interés que ha suscitado en un arte tan de nuestros días como el cine, con el que el teatro áureo español tiene muchas concomitancias, a pesar de lo cual no ha sido explotado por él en la medida y calidad que ha ocurrido con el de otros autores de la época, como Shakespeare. Sus genes cinematográficos son aún más evidentes en *El alcalde de Zalamea* que en cualquiera otra de las piezas importantes que componen el canon clásico, como luego habrá oportunidad de considerar. Quizá esto haya contribuido a que sea la pieza que más películas ha generado, hasta cuatro²⁸: la primera bajo la dirección de Adrià Gual y Juan Solà Mestres (1914), la segunda del director alemán Ludwig Berger (1920), la tercera de José Gutiérrez Maesso (1954), y la cuarta, la ya mencionada de Mario Camus con el título de *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972).

montaje de Fernando Fernán Gómez (1979) y los cuatro correspondientes a la CNTC, cuyas grabaciones nos han sido de gran ayuda en este trabajo.

²⁶ No obstante, la palma entre los textos auriseculares le corresponde a *Don Quijote de la Mancha*, que no es una obra dramática, aunque rezume teatro por sus cuatro costados: en ella se basan 114 espectáculos, contabilizados entre 1960 y 2015.

²⁷ Es una muestra destacada de la proliferación de este tipo de espectáculos a partir de textos clásicos experimentada en tiempos recientes en diversas poblaciones españolas (Fuenteovejuna, Calahorra, Olmedo, Madridejos...), que, a su vez, da fe de la relevancia que el teatro clásico ha obtenido en las últimas décadas.

²⁸ Pensemos que de Calderón solo otras dos obras han sido llevadas al cine, y una sola vez cada una: *La dama duende* (1945), dirigida en Argentina por Luis Saslavsky, con guión de Rafael Alberti y María Teresa León, y *La vida es sueño* (1960), dirigida por Luis Lucía, con el título de *El príncipe encadenado*. No considero la lista de grabaciones para el programa «Estudio 1» de Televisión Española.

Y de su importancia hoy también dan fe, por supuesto, sus relaciones preferentes con la CNTC, la institución a la que cabe responsabilizar en una medida importante de la bonanza experimentada por los clásicos españoles. Si hubiera que elegir una obra como divisa de la Compañía son claros los argumentos en favor de *El alcalde de Zalamea*. Está en primer lugar la fuerza de los números: el montaje de Helena Pimenta en 2015 supone el cuarto, marca a la que no ha llegado ningún otro texto del Siglo de Oro, una más que la siguiente en el escalafón, *La vida es sueño*²⁹. Hasta cuatro de los seis directores que ha tenido la entidad se han sentido atraídos por ella, aunque no en todos los casos hayan dirigido el espectáculo. Se abrió la serie en 1988, en la etapa de Adolfo Marsillach, con el montaje dirigido por José Luis Alonso Mañes. En 2000, año del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo, se encargó de su puesta en escena el Teatre Nacional de Catalunya, dirigida por Sergi Belbel, en coproducción con la CNTC, que estaba a cargo de José Luis Alonso de Santos. Eduardo Vasco fue el director de la Compañía y del montaje en 2010. Cierra en 2015 la secuencia la propuesta de Helena Pimenta, responsable, asimismo, de la institución.

Desde el punto de vista cualitativo, también cuenta con bazas que apoyan su preeminencia. Al *Alcalde* dirigido por José Luis Alonso en 1988, dos años después de fundada la Compañía, le debe esta su primer éxito incontrovertible y de aceptación generalizada, y que confirmó la necesidad de su existencia³⁰. Otro detalle circunstancial pero que redundaba en la significación de la obra en la trayectoria de la institución es que se le otorgase el privilegio de inaugurar en octubre de 2015 la restauración del teatro de la Comedia, su sede oficial, que las obras de rehabilitación escamotearon durante trece temporadas.

²⁹ Cuatro tiene también *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, tres de ellos en años consecutivos del 2000 al 2002.

³⁰ Su recuerdo es casi obligado cuando se intenta trazar la historia de la recuperación contemporánea del teatro clásico español. Ver MASCARELL, Purificació, «José Luis Alonso y *El alcalde de Zalamea* (1988): realismo y claridad interpretativa para un clásico en escena», *Janus*, 5, 2016, pp. 65-87.

El *Alcalde* es en la CNTC la más significativa de las obras que podríamos llamar «de repertorio», aquellas que forman parte del canon indiscutido y se reponen con periodicidad; y que, desde los inicios de la Compañía, pero muy conscientemente con los dos últimos directores, se han combinado con las que rara vez, o nunca, se han visto representadas desde su época. Es este un importante privilegio, a la par que una obligación, que ningún otro teatro de la Edad Moderna europea puede ostentar en la misma medida. Entre los millares de obras conservadas, que en los últimos años están recibiendo una atención textual progresiva por parte de los estudiosos³¹, algunas de ellas están esperando la maestría del director que les dé una nueva oportunidad en los escenarios. Lo demuestra lo ocurrido con *Mujeres y criados*, la comedia recuperada para Lope de Vega en tiempos recientes.

Ninguna otra obra como el *Alcalde* ha pautado la historia de la CNTC, por lo que el estudio de sus montajes se erige en una atalaya muy adecuada para conocer algunos aspectos fundamentales de la evolución de la entidad, cuyos resultados pueden de alguna manera proyectarse sobre el conjunto de la escena clásica española, dada su condición de referente.

Se ocuparán estas páginas principalmente del tratamiento del componente verbal de sus espectáculos, eje vertebrador del resto de los ingredientes, a los que también aludiremos. Nuestro objetivo se ve favorecido por la política de publicaciones de la entidad, desde hace mucho tiempo al cuidado riguroso de Mar Zubieta, y que es un instrumento importante de su atención a los clásicos, que así se ensancha y proyecta hacia el futuro. Gracias especialmente a sus colecciones de Textos de Teatro Clásico y Cuadernos Pedagógicos, los interesados de hoy y de mañana disponen de amplios dossieres textuales y fotográficos de las puestas en escena, así como de estudios y entrevistas a

³¹ Un panorama de los trabajos de crítica textual y creación de recursos digitales para la investigación en el teatro aurisecular que se han llevado a cabo al amparo de proyectos I+D durante los últimos años puede verse en URZÁIZ, Héctor y Mar ZUBIETA (coords.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29, 2014 (*Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*).

sus principales responsables. De particular interés para nuestro cometido son los cuatro libros que recogen las versiones que han sustentado los montajes del *Alcalde*, en cuyos créditos –al igual que lo hacían en los carteles y programas– figuran sus responsables³²: Francisco Brines para el de José Luis Alonso en 1988; José María Díez Borque para el de Sergi Belbel en 2000³³; Eduardo Vasco para el suyo propio en 2010, y Álvaro Tato para el último, dirigido por Helena Pimenta en 2015.

LA EVOLUCIÓN DE UNA POSTURA ANTE LOS TEXTOS CLÁSICOS

El disponer de estas cuatro propuestas permite trazar una pequeña historia de la adaptación del teatro del Siglo de Oro para los tiempos actuales, de la que también se pueden derivar unos apuntes generales para una poética de la versión de las obras del Siglo de Oro.

Observados en conjunto estos cuatro textos, hay dos cuestiones que creo que merecen destacarse: en primer lugar, la presencia de tres posturas distintas con respecto al tratamiento de un clásico hoy. En segundo, la existencia de una línea evolutiva que nos llevaría hasta los proyectos últimos firmados por Vasco y Tato, que, aun con todas sus diferencias, comparten una misma posición en lo sustancial.

Por lo que respecta a la cualificación profesional de los cuatro responsables de las versiones, esta refleja con justeza lo que ha ocurrido con el conjunto de las manejadas a lo largo de la trayectoria de la Compañía: de la tendencia inicial a encargárselas a figuras relevantes de creación literaria (Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Brines, Francisco Ayala,

³² Los números y años de los libros respectivos en la colección de Textos de Teatro Clásico son: 6 (1988), 28 (2000), 57 (2010) y 74 (2015).

³³ En este caso hay que advertir que no se trata de una versión propiamente dicha; lo que se reproduce en el volumen 28 de la colección de la CNTC es el texto fijado por el catedrático de la Universidad Complutense para su edición en el número 82 de la colección Clásicos Castalia, de 1976, y así se advierte al inicio con la siguiente fórmula: «Texto según la edición preparada por José María Díez Borque, cedida por Editorial Castalia».

Luis Antonio de Villena, Claudio Rodríguez, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Savater, José Hierro –por citar nombres para los veinte primeros espectáculos– o de la filología (Francisco Rico, Díez Borque, Joan Oleza), se ha pasado a ser asumidas por quienes conocen bien el mundo escénico, incluidos los propios directores. Aunque esta evolución pueda achacarse en parte a la personalidad de los directores que han estado al frente de la institución, también debe considerarse producto de una depuración natural tras la intensa experiencia que han supuesto los treinta años de vida de la CNTC³⁴.

En los casos concretos que nos ocupan, un poeta destacado del grupo poético de los 50, Francisco Brines, y un especialista relevante del teatro aurisecular, José María Díez Borque, han pasado el relevo a hombres de la práctica teatral, como Eduardo Vasco y Álvaro Tato, que asimismo cuentan con titulaciones y sólidos conocimientos filológicos.

Como se apuntó, el montaje de José Luis Alonso en 1988 es un hito dentro de las tres décadas de historia de la Compañía, por sus inequívocos aciertos artísticos, acordes con la trayectoria del director, y por lo que supuso de afianzamiento de la institución tras unos comienzos titubeantes. La dramaturgia, la escenografía, la interpretación de los actores, todo fue destacado por la crítica, incluso por la parte más resistente a las propuestas que hasta ese momento se habían programado. Era, así se proclamaba, un camino acertado para tratar a los clásicos. Sin duda, lo que se ofrecía a los ojos del espectador era maravilloso y otro tanto lo que sus oídos captaban de unos actores en estado de gracia, con especial mención de Jesús Puente en el papel de Pedro Crespo. Seguro que no fueron muchos los que se percatar-

³⁴ Salvando las enormes distancias, podría recordar lo sucedido en los estudios académicos sobre el teatro clásico. Iniciados con una atención exclusiva al componente literario, motivado tanto por la relevancia de este ingrediente como, sobre todo, por la adscripción filológica de la práctica totalidad de los responsables, poco a poco fueron cobrando conciencia de la importancia de su dimensión escénica, lo que cada día se refleja más en las ediciones y estudios.

ron entonces del alcance de las diferencias que el texto que escuchaban tenía con el de las ediciones académicas. Y, sin embargo, no eran pocas: la versión de Brines es con claridad la que más se separa de ellas entre las cuatro manejadas por la CNTC, a pesar de la voluntad expresa de su responsable: «Creo, al menos lo deseo fervientemente, que ustedes sólo encontrarán a Calderón. No puedo negar que está mi mano, pero mi voz, felizmente, está ausente»³⁵.

Es verdad que nada sustancial ha cambiado en el sentido y la acción de la obra, pero sí muchas de las palabras, en un número quizá superior al necesario. El autor de *Las brasas* es un excelente poeta y sabe elegirlas, pero se diría que no siempre era necesario sustituir las de Calderón, aun teniendo en cuenta ese concepto de público general, no de especialistas en Siglo de Oro, en el que legítimamente ha podido pensar el versionador. Debemos preguntarnos en este y otros casos de espectáculos que intentan ofrecer una obra clásica, y no una obra basada en otra clásica, si no debería procurarse que el autor primero hablara directamente al espectador con sus propias palabras, cuando estas pueden entenderse sin excesivos problemas. Y el *Alcalde* da muchas facilidades en este sentido, gracias a que –como se apuntó en su momento– los personajes se expresan de una manera inusualmente clara en el dramaturgo, que aún resulta más diáfana con los gestos y movimientos que despliegan sobre el escenario.

Las modalidades de intervención más abundantes son la supresión de escenas y de fracciones de parlamentos, y el retoque de versos con el fin de actualizar o ajustar mejor el léxico y la sintaxis. No faltan los versos nuevos, o casi, añadidos para suplir los eliminados o desplazados, así como para clarificar el sentido de algunos lances.

³⁵ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, adaptación de Francisco Brines, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM (Textos de Teatro Clásico, 6), 1988, p. 10. Curiosamente, esta fue la versión utilizada para la representación popular de la obra en Zalamea de la Serena desde sus inicios en 1994 hasta 2010, en que encargaron una propia a raíz de que la SGAE reclamase 24.000 euros por impago de los derechos de autor desde 1998, que tanta polémica suscitó en los medios de comunicación.

Entre las modificaciones significativas está la desaparición de tres de las cuatro escenas que a lo largo de la trama protagonizan don Mendo y su criado Nuño. Son dos las razones que se señalan para mantener únicamente la más extensa de ellas, al poco de empezar la obra: rendir homenaje al *Quijote* y al *Lazarillo*, y proporcionar un testimonio avanzado del humor del absurdo que habría de triunfar siglos después³⁶. Sin embargo, la desaparición de los otros pasajes hace que este quede como un islote y se pierda una parte de las funciones que Calderón confió en estos personajes: principalmente, las de contrastar el honor de Pedro Crespo con el de don Mendo, tan huero como extendido en la sociedad contemporánea, y apoyar, desde una óptica cómica, la verosimilitud de la historia dramatizada, habida cuenta de que ambos personajes no solo tienen los referentes literarios indicados sino también los empobrecidos e improductivos hidalgos que abundaban en la España áurea.

En ocasiones, los pasajes no son cortados sino cambiados de lugar. Al versionador, o a los responsables del montaje, les debió de parecer un buen broche para la obra las palabras que se cruzan don Lope y Pedro Crespo, cuando, al final de la jornada segunda, se despiden para lo que creen que será una separación duradera:

DON LOPE

¡Ah, buen Pedro Crespo!

CRESPO

¡Ay, señor don Lope invicto!

DON LOPE

¿Quién nos dijera, aquel día
primero que aquí nos vimos,
que habíamos de quedar
para siempre tan amigos?

[vv. 1567-1572]

³⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, adaptación de Francisco Brines, pp. 8-9.

La versión de 1988 sitúa este intercambio de cumplidos al final de la obra, consiguiendo un remate más edulcorado que el original, en el que hay más tensión y en el que destaca la astucia con que Crespo consigue que parezca que don Lope le obliga a no castigar a su hijo, al reclamarlo para ser tratado bajo jurisdicción militar, justo lo que no había conseguido para el capitán Álvaro de Ataide. Por otra parte, esa abierta proclamación de amistad con que se habían despedido en la jornada anterior da mayor patetismo al nuevo encuentro entre ambos en que un asunto tan grave los enfrenta. Es cuestión de opciones, pero una de ellas es la de Calderón, cuyo nombre ocupa la primacía en los créditos del espectáculo.

En el lado opuesto de esta primera opción textual de 1988, copiosa en cambios, se sitúa la segunda, la que respaldó el montaje de Sergi Belbel en 2000, donde no existen. Se hace difícil creer que su texto sea realmente el fijado por José M. Díez Borque para la colección académica Clásicos Castalia³⁷, como se afirma al comienzo de su reproducción en Textos de Teatro Clásico, pero la representación grabada por el CDT no lo desmiente en absoluto, salvo en mínimos cambios de escaso alcance, que más bien parecen fortuitos y de responsabilidad de los actores. No serán muchos los espectáculos de teatro del Siglo de Oro a cargo de compañías profesionales en las últimas décadas en que se dé un respeto tal. Hacer esto y que sea comprensible la práctica totalidad de sus lances para el público común al que estaban destinados, solo es posible con textos como el *Alcalde*, con un lenguaje tan directo para ser barroco (¡y de Calderón!) y una trama tan consistente y bien secuenciada.

Una tercera vía de enfrentamiento al texto para su exhibición en los escenarios es la adoptada por las dos últimas versiones, firmadas respectivamente por Eduardo Vasco y Álvaro Tato. Ambas hacen gala de notable cuidado e intención, una intención que, desde luego, no es la de enmendar la plana al escritor del siglo xvii, sino la de servirlo de manera que el público de hoy lo reciba en condiciones parejas a las del coetáneo del autor.

³⁷ A su vez, la base de este texto es el de la edición *princeps* de 1651, con enmiendas de los errores a partir de las de Vera Tassis, Keil, Hartzenbusch y otros.

La mayoría de los cambios responden a esa voluntad, que es más una obligación que una opción. Hay quien ve con recelo estas operaciones, especialmente entre los académicos, que nos arrogamos una supuesta obligación de velar por la pureza en el tratamiento de los clásicos, y nos olvidamos a menudo de celebrar la posibilidad que los profesionales del teatro brindan de que esos clásicos lo sean de verdad por ser contemporáneos nuestros. Y no lo serían de igual manera encerrados en libros rebosantes de notas que explican lo oscuro y lo que no lo está, para desahogo del narcisismo erudito. En las representaciones no es posible poner notas al pie. Algunas aclaraciones pueden delegarse a signos no verbales, pero la mayoría tienen que ir sobre el propio texto. Y la decisión de mantener o cambiar no siempre resultará fácil de tomar; como no lo es la del filólogo a la hora de poner o no notas al pie, siempre en el filo de que se queden cortas y no iluminen lo suficiente o se pasen en explicaciones que al lector ideal de cada edición le sobran.

Ambas versiones destacan por el cuidado con que se traducen a usos idiomáticos actuales los términos y expresiones que consideran opacos. También coinciden en la necesidad de acortar ciertos pasajes para evitar reiteraciones o ensanchamientos prolijos, así como para reducir la duración global del espectáculo.

Nos centraremos en esta ocasión en la última de las versiones para analizar con cierto detalle las intenciones y resultados concretos de sus cambios.

«EL ALCALDE DE ZALAMEA» DIRIGIDO
POR HELENA PIMENTA EN 2015

El texto en que se basa el espectáculo fue publicado ese mismo año en el número 74 de la colección Textos de Teatro Clásico, donde figura como responsable oficial Álvaro Tato, aunque tanto él como Helena Pimenta han confesado explícitamente su estrecha colaboración para elaborarlo³⁸, lo que, por otra parte, podría suponerse de la manera de

³⁸ «Entrevista a Helena Pimenta...» y «Entrevista a Álvaro Tato, autor de la versión de *El alcalde de Zalamea*», en ZUBIETA, *El alcalde de Zalamea...*, pp. 73 y 78.

hacer de la directora de la CNTC. A buen seguro que a la tarea de ambos se habrán sumado cambios surgidos de los distintos miembros del equipo durante los ensayos. Cuando un grupo se compromete con el arte, todo montaje es un trabajo *in fieri*, en el que sus componentes están siempre activos para lograr la idoneidad de la comunicación dramática.

De un total de 2.767 versos con que cuenta la edición crítica del *Alcalde*³⁹, las intervenciones afectarían a 554: 261 habrían experimentado cambios de mayor o menor importancia, 270 se habrían suprimido, y serían tan solo tres los añadidos. Desde un punto de vista formal, las modificaciones se han llevado a efecto con gran cuidado. Así lo refleja la métrica resultante, en la que no se detecta ningún problema. Es más, el cuidado métrico se acusa en retoques como el realizado en el v. 1372, cuyo original dice «sin alboroto y rüido»: la solución de la versión es añadir una sílaba para conseguir la medida cabal de manera menos artificiosa que con la diéresis en el diptongo: «sin alboroto y sin ruido»; lo que, por otra parte, no afecta a los usos calderonianos, en los que rara vez se registra la palabra trisílaba. Da fe, asimismo, de ese respeto formal el que las expresiones lingüísticas con que se truecan las primigenias sean compatibles con las de la época del escritor.

A la hora de determinar las motivaciones de los cambios, 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.

³⁹ Las intervenciones las hemos calculado sobre la edición de Ruano de la Haza, que difiere muy poco de la de Díez Borque. Ambas han debido de ser las manejadas en el trabajo de la CNTC. Tampoco son muchas las variantes del texto de Ruano en relación con el fijado por Escudero, que consideramos más acorde con los postulados de la ecdótica. Como se adelantó ya, las divergencias entre ambos no afectan ni a medio centenar de versos, y, por lo general, son leves.

La Zalamea universal

Respecto a los cambios que intentan potenciar aspectos que la versión considera relevantes, destacaremos en primer lugar el interés por universalizar la historia dramatizada. Como se ha comentado ya, Calderón quiso transmitir la sensación de que se trataba de una «historia verdadera», para lo que entre otras operaciones reforzó el color local. Sin embargo, el espectáculo de Pimenta pretende subrayar la resonancia ecuménica de una *Zalamea* que ha quedado para la cultura occidental como espacio de dignidad y de lucha contra el abuso de la fuerza y el poder⁴⁰. Precisamente, para marcar ese carácter «espiritual» se ha intentado prescindir de las concreciones geográficas que aportan algunos topónimos mencionados en sus versos. Este procedimiento se aprecia bien desde el principio en las instrucciones que da don Álvaro de Ataide a sus soldados⁴¹:

...y hemos de estar alojados
 hasta que don Lope venga
 con la gente que quedó
 en *Llerena*, que hoy llegó
 orden de que se prevenga
 toda y no salga de aquí
 a *Guadalupe* hasta que
 junto todo el tercio esté,
 y él vendrá luego;

[*Alcalde*, vv. 140-148]

...y hemos de estar alojados
 hasta que don Lope venga
 con la gente que quedó
 en *camino*, que hoy llegó
 orden de que se prevenga
 toda y no salga de aquí
la compañía hasta que
 junto todo el tercio esté,
 y él vendrá luego;

[Versión de Tato]

Más adelante, las «Huelgas en Burgos» (v. 337), en las que don Mendo podría recluir a Isabel una vez gozada, se convierten en «algún monasterio». También se prescinde de la mención a «Castilla» del v. 531, omitido en la versión.

⁴⁰ Ver «Entrevista a Helena Pimenta...», en ZUBIETA, *El alcalde de Zalamea...*, p. 68.

⁴¹ La letra cursiva es nuestra y marca los términos trocados.

En relación con esta voluntad universalizadora, otro de los cambios llamativos para quienes conozcan el texto original es el de la identidad del rey que al final de la obra sanciona los hechos con el perdón a Pedro Crespo y su nombramiento como alcalde perpetuo. Calderón señala inequívocamente a Felipe II y así figura en la relación de *dramatis personae* de todas las copias antiguas de la obra, donde además ocupa el primer lugar⁴²; si bien es cierto que nunca se le llama por su nombre en los versos. Esta identidad se mantiene en la gran mayoría de los montajes conocidos, explícita en los repartos de las ediciones de los textos de base, cuando existen, como es el caso de los otros tres de la CNTC, y sugerida a través del vestuario y la pose en el escenario. La excepción se da en la propuesta de Pimenta: ni se le nombra en la edición, donde figura escuetamente «Rey», ocupando una posición entre los personajes genéricos del final⁴³, ni se le identifica como tal con el vestuario y la actitud del personaje que aparece en escena.

Es curioso constatar cómo el designio de desanclar la fábula de un espacio y tiempo determinados ha proseguido después de publicada la versión en que se basa el espectáculo. En ella Pedro Crespo cierra la comedia con dos versos –«A esta historia verdadera / aquí fin el autor da»– que modifican los tres del original –«Con que fin el autor da / a esta historia verdadera; / los defetos perdonad» (vv. 2765-2767)–. Pues bien, en la representación grabada por el CDT, unos veinte días después del estreno, esas palabras desaparecen y con ellas la exhortación a que se considere lo presenciado como una historia real y concreta. Es evidente que no es una supresión inocua sino consecuente con ese proceso universalizador de la fábula que ha afectado sutilmente a otros puntos de la obra que sí se registran en la edición.

El honor y la demencia, dos conceptos nucleares

En la versión que comentamos destaca el esfuerzo por reemplazar dos términos de época que expresan sendos conceptos fundamentales de la

⁴² ESCUDERO BAZTÁN, «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica..., pp. 504-505.

⁴³ CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, versión de Álvaro Tato, p. 31.

obra: «opinión» y «tema». La importancia del primero no admite duda: aunque entendido de distinta manera según la adscripción social de los personajes, es el principio básico que mueve las acciones tanto de los positivos como de los negativos. A pesar de los esfuerzos que el humanismo y los movimientos de renovación cristiana habían hecho desde más de un siglo antes para que se asociaran honor y virtud, en la práctica su fundamento principal estribaba en lo que los demás pensaban de uno. Si importante es su papel en la vida real de la sociedad española del Antiguo Régimen, su rendimiento teatral es de primerísimo orden: «Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» –había proclamado Lope en el *Arte Nuevo* (vv. 327-328).

«Opinión» es el término normalmente utilizado para transmitir esta idea en la literatura de la época y en el *Alcalde*. Hasta en diez ocasiones aparece a lo largo de sus versos, puesto particularmente en la boca de su protagonista, a quien corresponden siete de ellas. En tres (vv. 458, 2280 y 2496), le ha interesado al versionador trocarlo por «fama», cuyo alcance semántico es más asequible al público general de hoy día. En la del v. 2496, no ha importado que su trueque no fuera tan sencillo, dado que su posición de rima obligaba a más cambios, lo que nos da idea del empeño por esta aclaración semántica y la habilidad con que se lleva a cabo:

me quita esta obligación
satisfacer mi opinión
[vv. 2495-2496]

otra obligación me llama
que es satisfacer mi fama
[Versión de Tato]

Aún menos claro es el significado que en el presente tiene «tema», portador de otro de los conceptos destacados de la obra. De las cinco acepciones que da el *Diccionario de Autoridades*, dos encajan en los usos de la obra: «Porfía, obstinación o contumacia en un propósito, o aprehensión» y «Aquella especie que se les suele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando y hablando». Les afecta a los dos personajes que han puesto sus deseos en Isabel: a don Mendo, del que Inés dice: «En notable tema ha dado / de servirte y festejarte» (vv. 361-362), y, de manera especial y mucho más dañina, a don Álvaro de Ataide. La

primera ocasión que este lo usa es para anunciar su empeño en descubrir dónde guarda a su hija Pedro Crespo: «Solo por tema la he de ver, y una / industria he de buscar» (vv. 596-597). La segunda es para confesar abiertamente su pasión por ella:

Este fuego, esta pasión,
no es amor solo, que es tema,
es ira, es rabia, es furor.

[vv. 935-937]

El cambio propuesto por la versión en este parlamento fundamental para entender lo que va a ocurrir no puede ser más acertado, al respetar no solo el sentido, que queda totalmente diáfano para cualquier espectador actual, sino también la asonancia y la medida del verso gracias a la sinalefa que propicia el cambio de posición de dos palabras: «no es solo amor, que es demencia». No tan acertadas parecen las otras dos soluciones ya que, si evitan la opacidad del término, su sustituto no es sinónimo: «En buena desdicha ha dado» (v. 361) y «Solo por gusto la he de ver...» (v. 596).

La personalidad de Pedro Crespo y otros personajes

Un grupo de cambios busca reformar o clarificar la caracterización de los personajes. Ocurre en particular con el protagonista. Para empezar, es evidente el interés por corregir su edad, o más exactamente la calificación de su edad. En ningún lugar se concreta el número de años que tiene, aunque cabría asignarle en torno a la cincuentena, a juzgar por los que se suponen a sus hijos. Hasta hace apenas medio siglo, a quien tuviera esa edad se le podía tratar como «viejo» o «anciano», sin demasiadas renuencias ni siquiera por parte de los afectados. Y así le ocurre al protagonista, a quien unos y otros le califican en estos términos hasta en seis ocasiones. La mitad de ellas se modifican en la versión⁴⁴, en lo

⁴⁴ Aunque de menor alcance, también había un interés por reducir la caracterización como viejo en las versiones de Brines y Vasco. En el primero se mani-

que se adivina un intento de sintonizar con los cambios de apreciación respecto a la edad experimentados en las últimas décadas en las sociedades desarrolladas, merced al aumento en la esperanza de vida y en la estimación de la juventud como valor preferente, entre otros factores:

| | |
|---|---|
| será dar nueva mancilla a un <i>anciano</i> padre mío [vv. 1829-1830] | será dar nueva mancilla a un <i>amado</i> padre mío [Versión de Tato] |
|---|---|

| | |
|---|--|
| <i>Viejo</i> cansado y prolijo [v. 2306] | <i>Hombre</i> cansado y prolijo [Versión de Tato] |
|---|--|

| | |
|---|--|
| Llantos no se han de creer de <i>viejo</i> , <i>niño</i> y mujer. [vv. 2319-2320] | Llantos no se han de creer de <i>villano</i> y de mujer. [Versión de Tato] |
|---|--|

Se mantienen las otras tres ocurrencias de «viejo» del original, todas ellas con sentido despectivo, lo que hace factible su uso también hoy día: vv. 591, 1472 y 2333.

En ocasiones, el intento de matizar la caracterización del protagonista comporta no solo retocar algunos componentes de los versos sino suprimirlos por completo. Cuando Pedro Crespo ruega al capitán que acepte a su hija Isabel como esposa, llega en algún momento a tal grado de autohumillación en sus súplicas que al versionador le ha podido parecer que afectaba a su dignidad de héroe y ha preferido omitirlo:

Y si queréis desde luego
poner una ese y un clavo
hoy a los dos y vendernos,

fiesta en una ocasión: los versos «de suerte que el viejo es ya / quien pesadumbre nos da» (vv. 1473-1474) se convierten en «de suerte que el padre es ya / solo el que pesar nos da»; se mantienen, en cambio, los usos de los vv. 591, 2307, 2321 y 2334, y están suprimidos los versos en que se incluye el 1831. En la versión de Vasco, son dos los cambios: «a un anciano padre mío» (v. 1831) pasa a ser «a un honrado padre mío», y «de suerte que el viejo es ya / quien pesadumbre nos da» (vv. 1473-1474) se convierte en «y es solo el villano ya / quien pesadumbre nos da».

será aquesta cantidad,
 más del dote que os ofrezco.

[vv. 2275-2279]

Como veremos luego, también el hecho de que forme parte de un largo monólogo favorecerá su eliminación. Las mismas razones pueden estar detrás del corte de los cuatro versos finales de este pasaje:

Mirad
 que a vuestros pies os lo ruego
 de rodillas y llorando
 sobre estas canas, que el pecho,
 viendo nieve y agua, piensa
 que se me están derritiendo.

[vv. 2290-2295]

A la excesiva manifestación de rebajamiento y al deseo de aligerar el monólogo se ha podido unir, como causa de supresión, el pensar que la artificiosa metáfora climatológica era inadecuada para el momento de gran patetismo al que ha llegado el parlamento, algo que parece haber pesado también en otros cortes, como se verá.

En el cambio propuesto en los vv. 2289-2290, que preceden inmediatamente a estos, cuando el alcalde le dice al capitán que se case con su hija sin preocuparse por la descendencia, parece que se han asociado el deseo de corregir algo que no se considera adecuado para la pintura de Pedro Crespo y la dificultad de entender bien hoy lo que dice el original:

porque los merecimientos
 que vuestros hijos, señor,
 perdieran por ser mis nietos,
 ganarán con más ventaja,
 señor, con ser hijos vuestros.
 En Castilla, el refrán dice
 que el caballo (y es lo cierto)
 lleva la silla...

[vv. 2283-2290]

La mayoría de los espectadores, incluidos los más cultos –de no ser duchos en paremiología clásica–, no entenderían lo que quiere decir en realidad este refrán, que sí que era familiar para cualquier espectador de la época de Calderón: «que la hidalguía se continúa por la línea del varón». Esta es la explicación que de él da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*⁴⁵, y que al responsable de la versión no parece haberle convenido, quizá para evitar la aceptación por el héroe de la prevalencia del hombre sobre la mujer, y ha decidido tirar por otro lado: «En Castilla, el refrán dice / que más vale (y es lo cierto) / algo que nada...». Aunque la expresión sustitutiva también sea de época y Correas la registre, no parece congeniar demasiado con la situación⁴⁶.

Modificaciones menores que tienen que ver con lo que Pedro Crespo dice o dicen de él, y pueden afectar a su configuración como personaje dramático, las encontramos en otros versos. Así, cuando en uno de sus jugosos intercambios de palabras el protagonista le dice a don Lope de Figueroa: «Agravio hacéis a mi amor; / que nada de eso me inquieta...» (vv. 1189-1190), se ha trocado «amor» por «afecto», que se habría considerado más acorde con las acepciones actuales de ambos términos. En seguida, el general, deslumbrado por la inteligencia práctica de su anfitrión, expresará lo que piensa de él en un aparte: «¡Qué ladino es el villano / o cómo tiene prudencia!» (vv. 1199-1200). «Ladino» hoy está marcado negativamente y se ha debido de creer inapropiado para reflejar la simpatía que se está fraguando en don Lope. El versionador, sutilmente, ha elegido «sagaz» para sustituirlo, el término más positivo de los tres que enumera la definición de «ladino» del *Diccionario* de la Real Academia Española: «Astuto, sagaz, taimado».

⁴⁵ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006, p. 376. En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas se recoge: «En Castilla, el caballo lleva la silla; y en Portugal, el caballo la ha de llevar. / Dícese por la hidalguía que sigue la varonía» (ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000, ref. 8484).

⁴⁶ El refrán se mantiene en las versiones de Brines, Díez Borque y Vasco.

Al personaje de Inés, la prima de Isabel, también le atañen algunas alteraciones. De cierta relevancia en su caracterización es la de plantear una relación amorosa con su primo Juan, para la que el texto primigenio no parece dar pie. Sin embargo, esto no comporta ningún cambio en los parlamentos de ambos personajes, confiándose a los gestos y a la prosodia su manifestación en escena. En todo caso, su función en ambos textos es acompañar a Isabel, a la que une el afecto y la complicidad juvenil. Por ello, no deja de sorprender en el original la reacción que tiene cuando al final de la segunda jornada ocurre el asalto del capitán y sus compinches, y ella, entre los gritos de su prima y su tío, abandona la escena tras decir: «Yo quiero aquí retirarme» (v. 1728). Tal manifestación de aparente cobardía –enmendada poco después, cuando vuelve con la espada de Pedro Crespo– es rectificada por: «¡Ah, traidores! ¡Ah, cobardes!».

Juan, el hijo del protagonista, manifiesta tener un carácter valiente y un alto sentido del honor. Al autor de la versión no le ha parecido acertado que para los espectadores del siglo XXI le diga a don Lope de Figueroa al final, en ese momento importante para consolidar el mensaje de una obra: «Las plantas, señor, me dad; / que a ser vuestro esclavo iré» (vv. 2759-2760), y lo deja en un escueto, y muy de época, «A vuestras plantas», a lo que el militar responde, para completar el verso, «Marchad».

Los versos omitidos

La versión firmada por Álvaro Tato prescinde de 270 versos de la edición crítica. Las supresiones se distribuyen a lo largo y ancho de los tres actos, con especial concentración en el tercero. También se aprecia una clara incidencia sobre dos convenciones dramáticas, las cuales, aunque están presentes en las manifestaciones más variadas del teatro universal, fueron explotadas muy activamente en la *comedia nueva*: los apartes y los monólogos. Una de las explicaciones de esta propensión podría estar en el interés por conseguir una mayor naturalidad en el comportamiento escénico de los personajes. También guardarían relación con otro de los rasgos característicos de

esa manifestación teatral como es la tendencia a la reiteración –o a la saturación informativa, si se quiere–, con que se intentan paliar los problemas de ruido en el canal de comunicación que genera el ambiente alborotado de los corrales, con el que hoy no es necesario contar. En fin, otras reducciones buscarían simplificar lances, formulaciones retóricas y alusiones que se han juzgado poco claras para el público: suprimir es una posibilidad alternativa a la de buscar expresiones comprensibles. Oportunidad habrá de comprobar estas motivaciones adelantadas en un breve recorrido por algunos de los pasajes más ilustrativos.

Entre los cortes que parecen buscar una mayor facilidad en el juego escénico y limitar el uso de los apartes estarían los que se producen en la secuencia en que don Lope, Pedro Crespo y Juan, cada uno por su cuenta y sin dar noticia al otro, quieren salir a hacer frente a los cantantes nocturnos que rondan a Isabel (vv. 1243-1246 y 1271-1278); y, poco más adelante, desaparecen también los apartes que Crespo y el general profieren cuando están en la calle sin identificarse aun (vv. 1341-1348).

Asimismo, se suprimen 12 versos de la escena en que se produce el rapto de Isabel y su padre echa de menos la espada para poder seguir a los captores⁴⁷. El momento de tensión al que la acción ha llegado se ha debido de encontrar poco oportuno para reflexionar sobre el inconveniente de una persecución sin espada:

¡Ah, quién tuviera una espada!
 Cuando sin armas te sigo
 es imposible, y si airado
 a ir por ella me animo,
 los he de perder de vista.
 ¿Qué he de hacer, hados esquivos?
 Que de cualquiera manera
 es uno solo el peligro.
 [vv. 1736-1743]

⁴⁷ Tampoco estos versos figuran en la versión de Brines.

Cuando Inés la trae, desconcierta la asociación de la espada con la honra, concepto nuclear de la obra y que ha encontrado en boca de Pedro Crespo formulaciones tan espléndidas en fondo y forma, y también se ha omitido:

A buen tiempo la has traído.
Ya tengo honra, pues ya tengo
espada con que seguirlos.

[vv. 1745-1747]

Pero, sobre todo, las omisiones afectan a los cuatro monólogos extensos que presenta la pieza: dos en boca de Pedro Crespo y otros dos en la de su hija Isabel⁴⁸. Es evidente en todas ellas la voluntad de evitar que se remanse demasiado la acción, fundamental en la obra –como lo es en la *comedia nueva*, en general, de acuerdo con la famosa formulación de Parker⁴⁹–. No se trata de eliminar información sino, principalmente, de limitar las redundancias y los ensanchamientos líricos, tan estimados en los corrales como considerados prolijos por los espectadores de hoy.

El primero de los monólogos extensos, en el que Crespo da consejos a su hijo antes de su partida a la milicia (vv. 1576-1638), pasa de los 63 versos del original a 39⁵⁰. Interesan especialmente los ocho últimos, cuyo remate dice: «... A Dios, hijo, / que me enternezco en hablarte» (vv. 1638-1639). Sea para no presentar a un héroe demasiado tierno, sea –y lo creo más probable– para evitar los apartes y las reiteraciones, el caso es que esta y otras manifestaciones similares posteriores son eliminadas: «Agora que no le miro, / hablaré más consolado» (vv. 1657-1658); «Enternecido al instante / me deja, cierto, el mucha-

⁴⁸ Con excepción de la propuesta conservacionista de Belbel (2000), la reducción de este tipo de parlamentos se aprecia también en las de Alonso (1988) y Vasco (2010).

⁴⁹ PARKER, Alexander A., «The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation», en E. Bentley (ed.), *The Great Playwrights*, Nueva York, Doubleday and Co., 1970, 2 vols., 1, pp. 679-707.

⁵⁰ En 50 versos queda la de Alonso y en 53 la de Vasco.

cho, / aunque en público me animo» (vv. 1669-1671). La reducción consigue, de alguna manera, que la emoción se concentre en el memorable aparte, que sí se mantiene en la versión, en el que Crespo da la verdadera razón por la que no quiere entrar en casa:

A la verdad no entro dentro,
 porque desde aquí imagino,
 como el camino blanquea,
 que veo a Juan en el camino.

[vv. 1678-1681]

Los dos monólogos de Isabel tras su violación experimentan un número apreciable de sangrías. Los 66 versos del primero en la edición crítica (vv. 1788-1853) disminuyen a 41, tras la omisión de cuatro segmentos dispersos. Los 174 del segundo (vv. 1894-2067) se reducen a 84, y son 16 los fragmentos eliminados, entre los que está el más extenso de toda la obra, con 29 versos⁵¹. El móvil principal de las supresiones es sin duda la reducción en conjunto de ambas intervenciones, con cuidado de no afectar a ninguna de las ideas principales. Lo eliminado suele consistir en desarrollos que abundan sobre algo ya apuntado. Para alguno de los cortes ha podido coadyuvar la dificultad de que un espectador medio entienda lo que quieren decir algunos de los versos eliminados sin poder consultar notas a pie de página⁵².

El cuarto y último de los monólogos es el que dirige Pedro Crespo a don Álvaro de Ataíde para rogarle que acepte casarse con Isabel (vv. 2192-2304). Sus 114 versos se quedan en 95, después de los tres cortes realizados, de cuya motivación principal ya hemos hablado a propósito de las correcciones que inciden en el perfil de los personajes.

⁵¹ La versión de Brines reduce a 44 los 66 versos del primer parlamento y a 88 los 174 del segundo; ambos, además, experimentan cambios abundantes en su textura verbal con respecto al original. 38 y 130 son las cifras resultantes de la reducción de ambos monólogos en la versión de Vasco.

⁵² Por ejemplo, los vv. 2002-2003: «que son linceos los pesares / que penetran con la vista».

Los versos nuevos

De todos los tipos de maniobra sobre un texto, el de la adición es el que mayor riesgo tiene de traicionar al autor, al hacernos pasar por suyo lo que no lo es. Esto se ha limitado drásticamente en la versión que comentamos.

Un ejemplo del cuidado puesto también en esta operación puede apreciarse en el segundo monólogo de Isabel, en que le refiere a su padre, que aún permanece atado, la agresión del capitán:

Porque querer sin el alma
 una hermosura ofendida,
 es querer una belleza
 hermosa, pero no viva.
 ¡Qué ruegos, qué sentimientos
 ya de humilde, ya de altiva,
 no le dije! Pero en vano,
 pues (calle aquí la voz mía),
 soberbio (enmudezca el llanto),
 atrevido (el pecho gima),
 descortés (lloren los ojos),
 fiero (ensordezca [a] la envidia),
 tirano (falte el aliento),
 osado (luto me vista) ...
 Y si lo que la voz yerra,
 tal vez el acción explica
 de vergüenza cubro el rostro,
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira...
 Entiende tú las acciones,
 pues no hay voces que lo digan.

[vv. 1964-1985]

Porque querer sin el alma
 una hermosura ofendida
 es querer una belleza
 hermosa, pero no viva.
 ¡Soberbio, atrevido, fiero,
 tirano! (Que el pecho gima...)
 ¡Qué ruegos, qué sentimientos
 ya de humilde, ya de altiva,
 no le dije! Pero en vano;
 que calle aquí la voz mía.
 Y si lo que la voz yerra,
 tal vez una acción explica,
 de vergüenza cubro el rostro,
 de dolor lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira.

[Versión de Tato]

El trabajo se ha hecho con el esmero acostumbrado, en el que se habrían tenido en cuenta dos factores: uno de carácter general, que

opera sobre todo en los monólogos, y que está motivado por la necesidad de acortar en beneficio de una mayor concentración y del tiempo total de la representación; el otro es particular de este pasaje y buscaría evitar un recurso retórico que puede resultar hueco en relación con la impresionante verdad que transmite la mayoría de los versos de Isabel. Me refiero a la secuencia de incisos paralelos⁵³. La solución adoptada se sitúa a medio camino entre la supresión y el mantenimiento, y consiste en crear dos versos nuevos a partir de las imprecaciones que conforman los primeros hemistiquios de los eliminados: «¡Soberbio, atrevido, fiero, / tirano! (Que el pecho gim...)».

El espacio de las palabras. Los problemas de su concreción escénica

El alcalde de Zalamea se ha resistido siempre, como pocas obras importantes del siglo XVII, a la interpretación naturalista del espacio escénico, lo que contrasta con la impresión de realidad que ha intentado potenciar el autor. Aunque las palabras de esta «comedia municipal» –como la denominaba Menéndez Pelayo– transmitan una sensación de concreción y normalidad, no resulta fácil plasmarlas en el tiempo y el espacio escénico con los medios habituales en el teatro realista, al que los espectadores actuales están acostumbrados.

El problema surge desde el principio y abarca todo lo que en el texto original constituye la jornada primera. Desde que aparecen las tropas y avistan Zalamea hasta que don Lope de Figueroa se va a la cama al final del acto, 894 versos después, no hay un solo corte temporal, a pesar de que los espacios dramáticos en que transcurre la acción son variados y los personajes cambian. Lo que se mantiene es el tiempo, un tiempo que ni se detiene ni salta. De un lugar más o menos lejano desde el que se ve la torre de la iglesia, se pasa a la calle donde vive Pedro Crespo, de ahí al interior de la casa en su parte baja, para terminar en el desván donde se encuentran Inés e Isabel, y hasta el que llegan Rebolledo, don Álvaro de Ataide y el sargento⁵⁴.

⁵³ De ellos han prescindido Brines y Vasco en sus respectivas versiones.

⁵⁴ Según José M. Ruano de la Haza, quien dedica una atención especial a este caso en su libro fundamental *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de*

En ocasiones como esta es cuando se hace más evidente que aquel teatro se basaba en unas convenciones específicas. Es claro el importante peso que en él tenía la palabra, capaz de asumir cometidos que el teatro en el que se ha educado el público de hoy delega a otros sistemas de signos. Aquella fórmula había dispuesto un poderoso pacto antinaturalista entre emisores y receptores según el cual las palabras podían crear espacios dramáticos⁵⁵. Esto facilitaba la presentación de múltiples ubicaciones y ambientes, ya no entre cuadros o jornadas distintos, sino dentro incluso de un mismo cuadro⁵⁶. Lo expresó muy bien Francisco Ruiz Ramón, pionero de tantos aspectos de la normalización de nuestros clásicos teatrales en los estudios y escenarios actuales: «en lo que se refiere al espacio, el dramaturgo opera sobre el supuesto convencional de que el escenario no es un espacio físico, sino dramático, es decir, dinámico»⁵⁷.

Oro (Madrid, Castalia, 2000), el punto más difícil de resolver es el paso del patio de la casa a la habitación superior. Se produce entonces el cambio de lugar más «abrupto» sin que el tiempo se corte como cabe deducir de la sucesión de parlamentos. Y no deja de encontrarle un sentido simbólico a esta utilización del espacio: «Este movimiento inexorable que trae la discordia desde el exterior hasta lo más interior de la casa de Crespo es acentuado mediante la utilización de un espacio dramático cambiante» (pp. 131-132). Ver también VAREY, John E., «Space and time in the staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*», en Margaret A. Rees (ed.), *Staging in the Spanish theatre*, Leeds, Trinity and All Saints' College, 1984, pp. 11-25.

⁵⁵ Ver DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92; ARELLANO, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.

⁵⁶ Según Ruano de la Haza, responsable de una de las definiciones más extendidas en los estudios sobre la materia, un cuadro es «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos...» (*La puesta en escena...*, p. 69).

⁵⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 132.

En su época esta primera jornada se corporeizaría con las condiciones de las «comedias pobres», según Ruano de la Haza, es decir, aquellas «que no requerían decorado alguno, bastando para su escenificación la cortina al fondo, el balcón o corredor, la vestimenta de los actores, la música y los accesorios escénicos»⁵⁸. Y propone precisamente como ejemplo esta primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, de la que dice que «tiene mucho de cinemática». Efectivamente, está planteada como si de cine se tratara, en el que una cámara o cámaras sucesivas pudieran seguir a los intérpretes de un emplazamiento a otro sin necesidad de interrumpir la acción para cambiar la escenografía. No hay entre las consagradas como grandes obras del siglo XVII otra que ofrezca un testimonio más claro de la vocación de cine –permítaseme el juego– que ese teatro tenía.

Todos los montajes contemporáneos acusan ese contraste entre la concreción de aquello que los personajes nombran y el desarrollo de la trama necesita, y la indefinición de los espacios escénicos que el espectador ve sobre el escenario. Esto marca ya todo el espectáculo, aunque el resto de la acción correspondiente a las otras dos jornadas no presente ese mismo problema.

La opción de Helena Pimenta es acorde con su interés en universalizar la fábula, al tiempo que manifiesta el conocimiento de las condiciones de puesta en escena para las que fue discurrida la obra por Calderón, y de alguna manera lo refleja en su planteamiento: las gradas de los laterales del escenario recuerdan su presencia a ambos lados del patio en los corrales de comedias, sin que faltaran tampoco bancos en los flancos del propio tablado. Ofrecen posibilidades muy plásticas y efectivas para la manifestación visual a distintas alturas de personajes que se contraponen, así como para apariciones y desapariciones inadvertidas. También la parte superior del muro de fondo, donde se colocan algunos personajes en ciertas escenas, quiere evocar

⁵⁸ «Este espacio vacío –prosigue Ruano– es el que permite mayor flexibilidad al *autor de comedias*, ya que, gracias a la imaginación del público y la ingeniosidad del poeta, logra transformarse en lugares extraordinariamente originales» (*La puesta en escena...*, p. 131).

la disposición de corredores en la conocida como «fachada del teatro» de dichos corrales. Y es un recurso muy presente en los montajes de Helena Pimenta.

Ese muro en su conjunto es elemento fundamental de su proyecto dramático, por su funcionalidad escénica y su simbolismo. Por lo que a esto último se refiere, son dos los momentos en que cobra un protagonismo especial. El primero es justo al comienzo de la representación, cuando ante el espectador se presenta transformado en un frontón ante el que dos mozos juegan en medio de un silencio solo alterado por el ruido de la pelota y los desahogos del esfuerzo y la emoción de los contendientes. Dos funciones parece desempeñar esta imagen poderosa de arranque: una escenográfica, consistente en integrar con naturalidad las gradas de los laterales desde el principio, y otra simbólica, significar la violación de la paz campesina con la entrada de los soldados por ambos costados, anunciados por una música militar que rompe el silencio. En todo caso, la afinidad que dicha propuesta lúdica tiene con lo que el *Alcalde* refiere es tan sutil como cierta. En la primera comparecencia de los Crespo sobre el escenario, padre e hijo se comunican lo que han sido sus actividades en la Zalamea cotidiana y tranquila: Pedro viene de las eras y Juan de jugar a la pelota: «A la pelota he jugado / dos partidos esta tarde / y entrambos los he perdido» (vv. 445-447). Las labores del campo también hubieran podido ofrecer una imagen de semántica poderosa para expresar la cotidianidad interrumpida –por ella opta, por ejemplo, la película de Camus–, pero se ha elegido el juego, quizá porque anuncia mejor la contienda que espera. Al igual que los golpes de la pelota preludian los que romperán el muro cuando la obra llegue a su clímax y este no sea frontón sino pared física y barrera jurídica que Pedro Crespo está dispuesto a franquear para dar respuesta a la afrenta que sobre su familia ha sobrevenido. El espectador se verá sorprendido entonces por la metáfora visual de la ruptura –violación, si se quiere– del estatuto de noble y militar tras el cual el violador de Isabel se creía protegido. Ese constituirá el otro gran momento en la actuación del muro. Don Álvaro de Ataíde se encuentra en una casa de Zalamea, a la que Rebolledo y el sargento le han llevado para curarle de la herida que le ha hecho

Juan, y teme la represalia de los lugareños. Fuertes golpes preceden a la apertura en su superficie de una brecha que exhala polvo y luz muy intensa, por la que irrumpe el alcalde Pedro Crespo al frente de sus vecinos, dispuesto a hacer justicia (vv. 2177 y ss).

La brecha será iluminada de nuevo para enmarcar la figura del rey innominado y frío, que no llega nunca a traspasarla, como si se quisiera remarcar su condición de personaje ajeno al conflicto dramático, que desde fuera –a manera de *deus ex machina*– impone su solución perdonando a Crespo y nombrándole alcalde perpetuo de una Zalamea convertida ya para siempre en símbolo universal de dignidad humana.

Muro y gradas acotan un espacio escénico con una versatilidad semejante a la que tenían los tablados en los que pensaban los dramaturgos del *arte nuevo* cuando escribían sus obras. Como en estos, bastan pocos elementos para convertirlos en espacios dramáticos diferentes⁵⁹: si el lavado de manos en una palangana lo transforma en el hogar de Pedro Crespo, el baldeo de agua lo hace jardín dispuesto para la cena, y las lanzas, una y otra vez, proyectan su violencia sobre el mundo que simboliza Zalamea.

Debemos regresar a nuestra pequeña historia textual para cerrarla. El resultado del trabajo sobre *El alcalde de Zalamea* llevado a cabo para la puesta en escena de Helena Pimenta muestra una actitud consciente y rigurosa sobre cómo servir a los clásicos, en la doble acepción de ofrecerlos al público y de ayudarlos a comunicarse con él. Pienso que constituye un buen testimonio de la búsqueda de un equilibrio razonable entre el respeto que se debe al autor de un texto escrito hace casi cuatro siglos, por un lado, y, por otro, a los espectadores de hoy –que no deben identificarse con los especialistas en teatro del Siglo de Oro–, unos espectadores cuya lengua y concepción del mundo difieren de los primeros que tuvo la obra en bastantes aspectos, que deben ser considerados en la versión, a la par que, por supuesto, coinciden en muchos otros, entre los que estarían los principales, porque si no,

⁵⁹ Es lo que Ruano de la Haza llama «efecto sinecdóquico» (*La puesta en escena...*, pp. 24 y ss.).

tendría poco sentido reactivarlo en los escenarios, es decir, convertirlo en nuestro contemporáneo.

No importa que sus modos lingüísticos y estilísticos suenen diferentes a los que se oyen en la calle o en el teatro actual; antes bien es uno de los factores que permiten que el discurso adquiera densidad y distancia para golpear con más eficacia nuestro aquí y ahora. Lo que sí debe preocupar es que se entienda bien, porque en eso consiste el respeto profundo a Calderón, cuyo designio en *El alcalde de Zalamea* fue que las palabras de los personajes llegaran nítidas e inmediatas, hasta el punto –no lo olvidemos– de que él mismo renunció a una buena parte de los afeites retóricos y metafóricos que tienen otras obras suyas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1960.
- ARATA, Stefano, «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, septiembre 2000*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2002, pp. 3-20.
- ARELLANO, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- ARJONA, José Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of doubtful *Comedias*», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 290-305.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. José M. Díez Borque, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 82), 1976.
- , *El alcalde de Zalamea*, ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- , *El alcalde de Zalamea*, adaptación de Francisco Brines, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM (Textos de Teatro Clásico, 6), 1988.

- , *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM (Textos de Teatro Clásico, 28), 2000.
- , *El alcalde de Zalamea*, versión y dirección de Eduardo Vasco, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM (Textos de Teatro Clásico, 57), 2010.
- , *El alcalde de Zalamea*, versión de Álvaro Tato, dirección de Helena Pimenta, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM (Textos de Teatro Clásico, 74), 2015.
- , *El alcalde de Zalamea y El galán fantasma*, ed. Enrique Rull, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
- , *La vida es sueño*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Intr. Rosa Navarro, Barcelona, Octaedro, 2001.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Frankfurt am Main-Madrid, Veruert-Iberoamericana, 2006.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan M., «*El alcalde de Zalamea*»: edición crítica de las dos versiones, Pamplona-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Veruert-Iberoamericana, 1998.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., «*El alcalde de Zalamea*: Álvaro de Atayde y el capitán de Malaca», *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 42-59.
- HERNANDO, Isabel, «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombres” en el teatro de Calderón», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 233-261.
- MASCARELL, Purificació, «José Luis Alonso y *El alcalde de Zalamea* (1988): realismo y claridad interpretativa para un clásico en escena», *Janus*, 5, 2016, pp. 65-87.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PARKER, Alexander A., «The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation», en E. Bentley (ed.), *The Great Playwrights*, Nueva York, Doubleday and Co., 1970, 2 vols., 1, pp. 679-707.

- REICHENBERGER, Kurt y Roswita REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, II/1, Kassel, Reichenberger, 1999.
- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en Jesús Cañas (ed.), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 355-383.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SLOMAN, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.
- URZÁIZ, Héctor y Mar ZUBIETA (coords.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29, 2014 (*Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*).
- VAREY, John E., «Space and time in the staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*», en Margaret A. Rees (ed.), *Staging in the Spanish theatre*, Leeds, Trinity and All Saints' College, 1984, pp. 11-25.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. española prologada y anotada por Felipe Pedraza; trads. y prólogos de Maria Grazia Profeti (italiano), Maria Salette Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urzula Aszyk (polaco); ed. y doc. gráfica de Mar Zubieta, Madrid-Almagro, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2009.
- [VEGA, Lope de], *El alcalde de Zalamea*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, pról. C. George Peale, Kassel, Reichenberger, 2014.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. III-142.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El cerco del peñón de Vélez*, ed. William R. Manson y C. George Peale, est. intr. de María Soledad Carrasco Urgoiti, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003.
- ZUBIETA, Mar (ed.), «*El alcalde de Zalamea*», de *Calderón de la Barca*, Madrid, INAEM-CNTC (Cuadernos Pedagógicos, 52), 2015.



PVP: 15 €

| | |
|---|--|
|  9 770214 138004 | 03217  |
|---|--|



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA