

ÍNDICE

Prólogo. Se abre el telón.....	17
---------------------------------------	----

PRIMERA PARTE

Capítulo 1: EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS	21
1. Raíces semióticas	21
1.1. La Asociación Española de Semiótica.....	22
1.2. AES y otras entidades semióticas	24
1.3. Semiótica literaria y teatral en España	25
2. Líneas de investigación	27
2.1. Semiótica literaria	28
2.1.1. <i>Escritura autobiográfica</i>	28
2.1.2. <i>Literatura e historia</i>	31
2.1.3. <i>Narrativa breve</i>	32
2.1.4. <i>Literatura femenina</i>	33
2.1.5. <i>Teoría</i>	36
2.1.6. <i>Revista Signa</i>	37
2.2. Literatura, teatro y nuevas tecnologías	37
2.3. Semiótica teatral.....	39
2.3.1. <i>Pórtico</i>	40
2.3.2. <i>Génesis de la distinción</i>	40
2.3.3. <i>Posturas encontradas</i>	41
2.3.4. <i>Aspectos esenciales</i>	42
2.3.5. <i>Final</i>	44
Capítulo 2: EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y EL TEATRO	47
1. Estados de la cuestión.....	47
2. Seminarios Internacionales	49
2.1. Estudios bibliográficos.....	58

2.2.	Estudios panorámicos	59
2.2.1.	<i>Tendencias escénicas</i>	59
2.2.2.	<i>Análisis de espectáculos teatrales</i>	60
2.2.3.	<i>Teatro breve</i>	61
2.3.	Estudios temáticos.....	63
2.3.1.	<i>Teatro e historia</i>	63
2.3.2.	<i>Teatro y (auto)biografía</i>	65
2.3.3.	<i>Teatro y mujer</i>	66
2.3.4.	<i>Teatro de humor</i>	67
2.4.	Teatro y multimedia.....	67
2.4.1.	<i>Teatro y prensa</i>	67
2.4.2.	<i>Teatro y cine</i>	68
2.4.3.	<i>Del cine al teatro</i>	72
2.4.4.	<i>Teatro, cine y televisión</i>	72
2.4.5.	<i>Teatro y televisión</i>	72
2.4.6.	<i>Teatro y radio</i>	73
2.4.7.	<i>Novela y teatro</i>	73
2.4.8.	<i>Novela, teatro y cine</i>	74
2.4.9.	<i>Teatro y música</i>	75
2.4.10.	<i>Teatro y nuevas tecnologías</i>	76
2.5.	El teatro en distintas zonas de España.....	77
2.5.1.	<i>Andalucía</i>	78
2.5.2.	<i>Aragón</i>	78
2.5.3.	<i>Baleares</i>	79
2.5.4.	<i>Canarias</i>	79
2.5.5.	<i>Castilla-La Mancha</i>	79
2.5.6.	<i>Castilla-León</i>	79
2.5.7.	<i>Cataluña</i>	80
2.5.8.	<i>Comunidad de Madrid</i>	81
2.5.9.	<i>Comunidad Valenciana</i>	82
2.5.10.	<i>Galicia</i>	82
2.5.11.	<i>La Rioja</i>	82
2.5.12.	<i>Murcia</i>	82
2.5.13.	<i>País Vasco</i>	83
2.5.14.	<i>Fuera de España</i>	83
3.	El teatro en la revista <i>Signa</i>	84
3.1.	Edición y reseñas de textos teatrales.....	85

3.2.	Secciones monográficas sobre teatro	86
3.3.	Teoría y repertorios bibliográficos.....	89
3.4.	Carteleras teatrales	90
3.5.	Teatro clásico	92
3.6.	Siglos XVIII y XIX.....	93
3.7.	Siglos XX y XXI.....	94
3.8.	Lo (auto)biográfico y el teatro	96
3.9.	Teatro, cine, televisión y nuevas tecnologías.....	97
3.10.	Final.....	98
4.	Publicaciones de textos teatrales.....	98
5.	Premio de Escenografía Teatral.....	101
Capítulo 3: RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA ESCÉNICA (SIGLOS XIX-XXI)		103
1.	Un método de estudio	103
1.1.	Pautas metodológicas	103
1.2.	Reconstrucción de una cartelera teatral.....	108
2.	Carteleras teatrales estudiadas	111
2.1.	En España (por siglos)	111
2.1.1.	<i>Siglo XIX</i>	111
2.1.2.	<i>Siglo XX</i>	115
2.2.	En España (por Comunidades Autónomas).....	118
2.3.	El teatro español en América y Europa.....	124
2.4.	Un momentáneo cierre.....	125
3.	Propuesta metodológica para el estudio del personaje en escena...	126
3.1.	El personaje teatral en nuestras investigaciones	126
3.2.	El personaje en el texto literario teatral	128
3.2.1.	<i>El autor teatral</i>	128
3.2.2.	<i>Los personajes de las obras literarias teatrales</i>	129
3.3.	El personaje en el escenario.....	130
3.3.1.	<i>Información sobre los actores que representaron personajes</i>	130
3.3.2.	<i>Juicio sobre la interpretación de personajes</i>	132
3.3.3.	<i>Recepción del personaje por el público</i>	135
3.4.	Coda.....	137

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4: PUESTAS EN ESCENA DE OBRAS ÁUREAS EN DIVERSOS LUGARES DE ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.....

	141
1. Pórtico.....	141
2. Carteleras teatrales tenidas en cuenta.....	143
2.1. Albacete	143
2.2. Badajoz.....	144
2.3. Ferrol	145
2.4. Las Palmas de Gran Canaria.....	145
2.5. León.....	146
2.6. Logroño	147
2.7. Pontevedra.....	148
2.8. Toledo	148
2.9. Otras investigaciones no tenidas en cuenta	149
3. Autores y obras representadas.....	150
3.1. Calderón de la Barca	150
3.1.1. <i>El Alcalde de Zalamea</i>	151
3.1.2. <i>La vida es sueño</i>	154
3.1.3. <i>Casa con dos puertas, mala es de guardar</i>	156
3.1.4. <i>El mayor monstruo, los celos</i>	157
3.2. Lope de Vega	157
3.2.1. <i>El perro del hortelano</i>	158
3.2.2. <i>La niña boba</i>	158
3.2.3. <i>El castigo sin venganza</i>	161
3.3. Francisco de Rojas Zorrilla	161
3.3.1. <i>Del rey abajo, ninguno o el labrador más honrado, García del Castañar</i>	162
3.3.2. <i>¡Lo que son las mujeres!</i>	164
3.3.3. <i>Entre bobos anda el juego</i>	165
3.3.4. « <i>El catalán de Serrallonga</i> »	165
3.4. Agustín Moreto	165
3.4.1. <i>El desdén con el desdén</i>	166
3.4.2. <i>Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá</i>	167
3.4.3. <i>San Franco de Sena</i>	167
3.5. Tirso de Molina	168
4. Algunas conclusiones	169

Capítulo 5: OBRAS DE LOPE DE VEGA EN ALGUNAS CARTELERAS DE PROVINCIAS ESPAÑOLAS (1900-1936)	173
1. Inicio	173
2. Carteleras teatrales tenidas en cuenta.....	174
2.1. Albacete	175
2.2. Alicante.....	177
2.3. Logroño	177
2.4. Pontevedra.....	178
2.5. Segovia	178
3. Obras de Lope a escena.....	179
3.1. <i>La niña boba</i>	179
3.2. <i>El castigo sin venganza</i>	180
3.3. <i>La moza de cántaro</i>	181
3.4. <i>Fuenteovejuna</i>	181
3.5. <i>La estrella de Sevilla</i>	182
3.6. <i>El ausente</i>	182
3.7. <i>El perro del hortelano</i>	182
3.8. <i>La esclava de su galán</i>	182
3.9. <i>La locura por la honra</i>	183
3.10. Un auto sacramental: <i>La siega</i>	183
3.11. Un entremés: <i>El degollado fingido</i>	183
3.12. Una zarzuela: <i>La villana</i>	183
3.13. Una glosa poética.....	184
4. Algunas conclusiones	184
Capítulo 6: TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL A ESCENA, A LAS PANTALLAS DEL CINE Y TELEVISIÓN Y OTROS MEDIA	185
1. El teatro áureo español y el SELITEN@T (Seminarios, <i>Signa</i> y otros).....	185
2. Se abre el telón.....	186
3. Los clásicos al cine y a la televisión	191
4. Teatro, novela y cine.....	193
5. Teatro, prensa y nuevas tecnologías.....	194
6. Otros estudios.....	195
7. Cierre.....	198

Capítulo 7: SOBRE PUESTAS EN ESCENA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO	201
1. La importancia del cierre en las dramaturgias de <i>La Celestina</i> y <i>Don Juan</i> , dos mitos redivivos por la CNTC.....	201
1.1. Pórtico.....	201
1.2. Hipótesis de partida.....	202
1.3. El caso de <i>La Celestina</i>	205
1.4. El caso de don Juan.....	209
1.5. Cierre del cierre.....	219
2. Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (sobre <i>Sainetes</i> , de Ramón de la Cruz y la CNTC).....	220
2.1. Exordio.....	220
2.2. ¡A gozar con don Ramón!.....	223
2.2.1. <i>La versión</i>	231
2.2.2. <i>El marco dramaturgico y metateatralidad</i>	233
2.2.3. <i>Actualización sí, pero...</i>	237
2.2.4. <i>Un trabajo de orfebrería</i>	239
2.3. Cae el telón.....	241

TERCERA PARTE

Capítulo 8: SOBRE TEATRO Y PUESTAS EN ESCENA (SIGLOS XVIII Y XIX)	245
1. Teatro entre siglos (XVIII y XIX).....	245
1.1. Del pasado... ..	245
1.1.1. <i>Carteleros</i>	245
1.1.2. <i>Autores y obras</i>	250
1.2. Al presente... ..	251
1.3. Cierre.....	254
2. Bretón de los Herreros a escena.....	254
2.1. Pórtico.....	254
2.2. Albacete.....	255
2.3. Toledo.....	257
2.4. Badajoz.....	262
2.5. Las Palmas de Gran Canaria.....	265
2.6. Bilbao.....	266
2.7. Cádiz.....	268
2.8. León.....	269

2.9. Otros lugares	270
2.10. Coda.....	271
3. El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles.....	272
3.1. Otra vía más de estudio sobre el teatro francés en España....	272
3.2. Un ejemplo: Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX.....	275
3.2.1. <i>Un acercamiento al tema</i>	275
3.2.2. <i>Bases de esta investigación</i>	276
3.2.3. <i>Puestas en escena</i>	278
3.3. Algunas conclusiones.....	285
4. El 98 y el teatro representado en España a fines de siglo (un procedimiento de estudio y ecos del acontecimiento histórico).....	287
4.1. Pórtico	287
4.2. Bases de esta investigación	288
4.3. El 98 y el teatro en las carteleras estudiadas.....	288
4.4. Para cerrar, por el momento	294
5. Otros estudios	294
Capítulo 9: SOBRE TEATRO Y PUESTAS EN ESCENA (SIGLOS XX Y XXI)	297
1. Ruperto Chapí: más allá de los escenarios madrileños.....	297
1.1. Un nuevo modo de acercarse a Chapí	297
1.2. Alicante.....	299
1.3. Ferrol	304
1.4. Albacete	307
1.4.1. 1901-1923	308
1.4.2. 1924-1936	312
1.5. Segovia	316
1.6. Algunas conclusiones.....	319
2. Sobre un teatro (en) <i>vivo</i> : el nuevo teatro en la escena madrileña (1970-1974).....	320
2.1. Pórtico	320
2.2. ¿Un teatro <i>vivo</i> ?	324
2.3. El <i>nuevo teatro</i> en escena	327
2.4. Para concluir	334
3. Los dramaturgos y el SELITENAT	335
3.1. Inicio.....	335

3.2.	Dramaturgos españoles	337
3.3.	Sobre actores y directores	368
3.4.	Dramaturgos hispanoamericanos.....	371
3.4.1.	<i>Argentina</i>	372
3.4.2.	<i>Chile</i>	373
3.4.3.	<i>México</i>	373
3.4.4.	<i>Venezuela</i>	374
3.5.	Dramaturgos europeos	374
3.5.1.	<i>Alemania</i>	375
3.5.2.	<i>Francia</i>	375
3.5.3.	<i>Italia</i>	376
3.5.4.	<i>Polonia</i>	378
3.5.5.	<i>Portugal</i>	378
3.5.6.	<i>Reino Unido</i>	378
3.6.	Dramaturgos de otros países.....	379
3.6.1.	<i>Brasil</i>	379
3.6.2.	<i>Canadá</i>	379
3.6.3.	<i>Estados Unidos</i>	380
3.6.4.	<i>Haití</i>	380
3.6.5.	<i>Martinica</i>	380
3.7.	Conclusiones	381
4.	Las dramaturgas y el SELITENAT	381
4.1.	Pórtico	381
4.2.	Estudios teóricos y panorámicos	385
4.3.	Dramaturgas españolas	387
4.4.	Dramaturgas hispanoamericanas	400
4.4.1.	<i>Argentina</i>	400
4.4.2.	<i>Chile</i>	401
4.4.3.	<i>Costa Rica</i>	401
4.4.4.	<i>México</i>	402
4.4.5.	<i>Puerto Rico</i>	403
4.5.	Dramaturgas de otros países.....	403
4.5.1.	<i>Estados Unidos</i>	403
4.5.2.	<i>Italia</i>	404
4.5.3.	<i>Portugal</i>	404
4.5.4.	<i>Reino Unido</i>	405
4.5.5.	<i>Suiza</i>	405

4.6. Del teatro al cine, la televisión y otros medios.....	405
4.7. Para terminar.....	407
5. Estudios generales.....	411
Capítulo 10: MÁS ADEFERAS PARA LA INVESTIGACIÓN TEATRAL	415
1. Otras Tesis de Doctorado y Memorias de Investigación	415
2. Otras actividades	417
2.1. Cursos de Tercer Ciclo	417
2.2. Cursos de extensión universitaria.....	419
2.3. Cursos de corta duración	420
2.4. Intervenciones en Congresos, Cursos y Conferencias	422
2.4.1. Aspectos teóricos	422
2.4.2. Teatro clásico.....	424
2.4.3. Teatro del siglo XIX	427
2.4.4. Teatro español actual	427
2.4.5. Autores actuales	429
2.4.6. Teatro y autobiografía	432
2.4.7. Teatro e historia.....	433
2.4.8. Teatro y cine	434
2.4.9. Teatro, prensa y nuevas tecnologías.....	435
2.4.10. Sobre diferentes temas	435
3. Otro caudal para la investigación teatral: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE)	436
3.1. Para comenzar... ..	436
3.2. Semiótica teatral.....	438
3.3. Teatro y (auto)biografía.....	440
3.4. Dramaturgias femeninas	441
3.5. Reconstrucción de la vida escénica	441
3.6. Para acabar... ..	442
4. Impulso al estudio del teatro Iberoamericano en Casa de América	442
4.1. Para empezar	442
4.2. Recordando... (aunque sea brevemente)	444
4.3. Bases del impulso: dos entidades (en este caso)	446
4.4. Publicaciones teatrales de la Casa de América	449
4.4.1. Revista «Cuadernos Escénicos»	449
4.4.2. Colección «Teatro Americano Actual»	451
4.5. Se cierra el telón... momentáneamente	461

La labor sobre la reconstrucción de la vida escénica en España, desde la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días, y la presencia del teatro español en Europa y América, constituye la mayor empresa que en este sentido se haya llevada a cabo en España por un grupo de investigación, como ha sido reconocido por la crítica especializada y, por otra parte, ha sido subvencionada, en convocatoria pública, en seis proyectos de investigación —como señalé, anteriormente, en una nota—, realizados bajo mi dirección como investigador principal, con la colaboración de los Catedráticos de Universidad Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López y la Profesora Titular M.^a Pilar Espín Templado, además de los investigadores que han trabajado y lo siguen haciendo con nosotros.

3. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DEL PERSONAJE EN ESCENA

3.1. El personaje teatral en nuestras investigaciones

Teniendo como base tanto los fundamentos de la semiótica del teatro, como algunas de las carteleras teatrales estudiadas en nuestro Centro de

de, 1998, págs. 77-108), en el que se expone la rentabilidad que se le puede extraer a estas investigaciones, al cruzar datos de las diferentes tesis de doctorado ya realizadas, tanto para el estudio del personaje del texto literario teatral (autor dramático y personajes de sus obras dramáticas) como del personaje en el escenario (información sobre los actores que representan los personajes, juicios sobre su interpretación y recepción del personaje por el público); «Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo xix», en M.^a Rosario Ozaeta *et alii* (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora* (Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa, 2004, págs. 193-203); «El 98 y el teatro representado en España a fines de siglo (Un procedimiento de estudio y ecos del acontecimiento histórico)», en M.^a José Porro Herrera (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Otros'98: literatura y cine* (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, págs. 45-57); «Sobre un teatro (en) vivo», en Salvador Montesa (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental* (Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002, págs. 45-62) —sobre teatro español de los años setenta—; «Sobre teatro (musical) y globalización en España», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo xxi* (Madrid: Visor Libros, 2006, págs. 119-128) —una versión reducida apareció como «Sobre interculturalidad y globalización en el teatro», en Félix J. Ríos (ed.), *Interculturalidad, insularidad, globalización (Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 2004)* (La Laguna: Universidad, 2007, págs. 93-103. También en CD)— y «Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (Sobre *Sainetes* de Ramón de la Cruz y la Compañía Nacional de Teatro Clásico)», en M.^a Carmen García Tejera *et alii* (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)* (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2007, vol. I, págs. 1-26); «Sobre el teatro de

Investigación, anteriormente mencionadas, presento ahora una propuesta metodológica para el estudio del *personaje*, llevado a escena, a través de algunos botones de muestra, con el fin de mostrar la posible utilidad de este tipo de investigaciones; metodología que presenté en una sesión plenaria en el *II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro y Personaje*, celebrado en la Universidad de Vigo, el 7 y el 8 de mayo de 1998, en el que, por cierto, participó también uno de los grandes especialistas de la semiótica teatral, Tadeusz Kowzan⁵³.

Dentro de la atención que la crítica ha prestado al estudio del personaje teatral⁵⁴ he de reseñar que nuestro Centro de Investigación (el SELITEN@T), además de lo estudiado al respecto en diversas actividades, dedicó el decimoctavo Seminario Internacional —celebrado en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 14 al 16 de julio de 2008— al examen colateral del tema, como puede verse en sus Actas, publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).

Es cierto que el personaje dramático tiene unas características diferenciadas de las establecidas en otros géneros, debido a que el proceso de comunicación que se da en el hecho teatral en su conjunto es distinto del que poseen otras modalidades literarias. Como no puedo detenerme en su pormenorización, traeré a colación algunos aspectos de dichos personajes tanto en el texto dramático-literario como en las puestas en escena.

humor y sus alrededores en el siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 51-66), etc. Algunos de estos trabajos se incluyen en este volumen.

⁵³ Se inserta en este epígrafe parte del trabajo, «El personaje en escena (Un método de estudio)», publicado en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia II. El personaje teatral* (Vigo: Universidade, 1998, págs. 77-108). Cf. el trabajo en el mismo volumen de T. Kowzan, «Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia» (págs. 283-307).

⁵⁴ Como puede verse, por ejemplo, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático* (Madrid: Taurus, 1985); José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática* (Madrid: Castalia, 1998, págs. 191-290) y *Manual de teoría y práctica del teatro* (Madrid: Castalia, 2007, págs. 113-139); Kurt Spang, *Teoría del drama* (Pamplona: EUNSA, 1991, págs. 155-197); José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2003, 2.ª ed.º, págs. 70-76 y 153-191); Juan Antonio Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (Madrid: Publicaciones de la ADE, 2008) —muy especialmente—; el citado volumen editado por Jesús G. Maestro, etc.

3.2. El personaje en el texto literario teatral

3.2.1. *El autor teatral*

En el proceso semiótico de la comunicación teatral, siempre que la base del espectáculo tenga como base una pieza dramática literaria, es preciso empezar el estudio por el emisor que ha compuesto el texto literario que después podrá ser llevado a la escena. Es cierto que por los estudios especializados y por las historias de la literatura sabemos mucho, en general, sobre este productor dramático. Pero también lo es, que conviene acudir a las referencias que, sobre dicho emisor, nos proporcionan los críticos de una determinada época, con ocasión de llevar a las tablas alguna de sus piezas, para ver el juicio que se tenía de él en una determinada época.

Como no podía ser de otra forma, traeré a colación una referencia sobre un emisor teatral de la vida escénica de Pontevedra⁵⁵, con el fin de que se pueda ver más claramente lo que quiero poner de manifiesto. Elijamos, por ejemplo, una obra clásica: *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. El drama en tres actos se representó en el teatro del Liceo de la ciudad gallega, el domingo 1 de marzo de 1885. Gracias a esta representación, podemos saber la valoración de Calderón, como *personaje* de la historia de nuestro teatro. El cronista de la época en *La Unión Republicana* (23/6/1892: 2-3), señalaba al respecto:

Mientras que Calderón es para los escritores clásicos del pasado siglo, encastillados en los preceptos de Aristóteles y Horacio, un loco que corrompe nuestra literatura dramática con sus extravagancias, sus monstruosidades y sus desvaríos, para los modernos preceptistas (los alemanes especialmente) es el ingenio más acabado y portentoso de nuestra escena. ¿Por qué? Por la grandeza y universalidad de su genio demasiado colosal para contenerse en los moldes de un estrecho clasicismo. Calderón, al heredar de Lope de Vega el cetro de la escena española, da a la obra comenzada por el 'fénix de los ingenios' todo el caudal de su reflexión. Realizada la fusión artística de toda la

⁵⁵ Tomo los datos de la tesis de doctorado de mi alumno Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en abril de 1997, bajo mi dirección, publicada en microforma por la UNED, 1998). Después de redactado este trabajo la investigación se publicó con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, con prólogo de José Romera Castillo), que también puede leerse en la página web de nuestro Centro de Investigación (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

poesía erudita y popular en forma artística llevada a cabo por Lope y verdadero productor del genuino teatro nacional, aparece Calderón abillantando la obra del maestro con su inspiración poética y profundo pensamiento filosófico (Ruibal: 960).

Para proseguir a continuación:

Calderón de la Barca es el poeta nacional por excelencia. El respeto al monarca aparece determinado en todas sus obras. El sentimiento religioso se refleja en todas sus producciones; ese católico ferviente y no librepensador como creyeron varios escritores, pero ese sentimiento religioso es totalmente igual al que caracteriza a su siglo, que ora aparece elevado y puro como en La vida es sueño, ora supersticioso como en El sitio de Breda. El sentimiento del honor también se muestra reflejado en casi todos sus dramas (Ruibal: 960).

Un juicio certerísimo de la figura, y consecuentemente, de la obra de tan eximio *personaje* de nuestra dramaturgia barroca.

3.2.2. Los personajes de las obras literarias teatrales

Calderón, como emisor dramático —siguiendo con el mismo ejemplo—, creó una serie de personajes en sus diferentes obras literarias de teatro. Dichos personajes están asentados sobre las ideas más sobresalientes que se repiten en sus creaciones inmortales (españolismo, sentido didáctico, universalidad de concepciones, profundidad de pensamiento, elevación de ideas, galas de fantasía, etc.). De ahí, que el anónimo crítico señale al respecto varios detalles dignos de interés. En primer lugar, una observación muy general sobre ellos:

Pero, ¿y el hombre? Ése no aparece jamás. Todos sus personajes son ideas, sentimientos, etc., etc., encarnados en una figura que no se mantiene en pie por sí sola: es preciso que la sostenga Calderón (Ruibal: 961).

A continuación pasa a señalar lo más sobresaliente del personaje más importante de la obra reseñada. «No hay más excepción que *El Alcalde de Zalamea*» —se apresura a señalar el crítico—. Para seguidamente comparar el tratamiento del protagonista de esta obra con los personajes de otras piezas del dramaturgo madrileño:

El D. Alfonso de No hay burlas con el amor, el Segismundo de La vida es sueño, el D. Manuel de La dama duende, el Cipriano de El mágico prodigioso y el Herodes de El mayor monstruo, los celos, ese Herodes al que Revilla en un momento de ceguera quería colocar nada menos que a la altura del Otelio de Shakespeare, todos esos caracteres son muñecos de biscuit a la altura de Pedro Crespo. El sentimiento del honor, el religioso, el respeto al rey, la energía, la firmeza, la moderación, están en él retratados de una manera maravillosa y verdaderamente magistral. Es un hombre. El primer sentimiento, sobre todo, se revela en esta obra con mucha más fuerza que en las demás producciones de Calderón (Ruibal: 961).

3.3. El personaje en el escenario

Vistas ya estos dos pasos (el personaje-creador de la pieza y algunas de las características de su protagonista, frente a otros de diferentes piezas calderonianas), nos centraremos en analizar algunos aspectos del personaje llevado a la escena.

3.3.1. Información sobre los actores que representaron personajes

Desde el punto de vista de la puesta en escena, tenemos varias informaciones al respecto. Sabemos que *El Alcalde de Zalamea* se llevó a los escenarios, en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX, en tres ocasiones y en una sola ocasión en el teatro Jofre del Ferrol (entre 1892 y 1896). La primera, por la compañía profesional de José Valero —que actuó en Pontevedra desde el martes 24 de febrero hasta el 8 de marzo—, el domingo 1 de marzo de 1885, en una misma función junto con una pieza secundaria de un acto, *El que no está hecho a bragas*, de Antonio Mencía y Echevarría (Ruibal: 247). Sabemos quiénes fueron los actores que interpretaron los principales personajes de la obra: además del primer actor y director de la compañía José Valero, intervinieron en la representación las actrices (Concha Constán, Salvadora Cairón y Carmen Cobeña) y los actores (Ernesto Valero, Luis Amato, Manuel Espejo, Antonio Franco, Antonio Bueno, Manuel Carretero, Carlos Miralles y Benito Cobeña), entre otros de la citada compañía (Ruibal: 890).

Sabemos que el teatro Jofre de Ferrol⁵⁶ se inauguró el 19 de mayo de 1892. La compañía encargada de iniciar su actividad escénica fue la de Antonio Vico⁵⁷, con la obra de Calderón, *El Alcalde de Zalamea*, junto con el juguete cómico de Vital Aza, *El sueño dorado* (sobre el que volveremos luego), refundida por Adelardo López de Ayala, con la actuación de las actrices Antonia Contreras, Rosario Sánchez y Concha Morell, y de los actores Antonio Vico, Alfredo Cirera, Antonio Perrín, Ramón Vallarino, Carlos Sánchez, Francisco Perrín, Pedro Moreno, Juan Rubio y Pinto. La compañía de Vico realizó diez funciones de abono, despidiéndose el día 29 de mayo del citado año (Ocampo Vigo: 65 y 69).

Con estos datos, podemos ya ir estableciendo eslabones de la cadena del itinerario de compañías. ¿A dónde fue la compañía de Vico desde Ferrol? Lo más probable es que recalase en algún lugar intermedio de Galicia. Lo que sí sabemos es que en Pontevedra, el miércoles día 22 de junio de 1892, a las 21 horas —junto con el juguete cómico en un acto, *La primera postura*, de José Arantiver— se representó *El Alcalde de Zalamea* —segunda puesta en escena de la pieza calderoniana en la citada ciudad, en la segunda mitad del XIX—, con la refundición de Adelardo López de Ayala, actuando la compañía de Antonio Vico —que debutaba en la ciudad—, de la que también conocemos quienes interpretaron los personajes de la obra: las actrices Antonia Contreras, Concha Morel y Rosario Sánchez y los actores Calvo, Alfredo Cirera, Antonio Vico, Ramón Vallarino, así como Antonio y Francisco Perrín, entre otros (Ruibal: 341)⁵⁸.

⁵⁶ Tomo los datos de la Memoria de Investigación inédita de mi alumna María Eva Ocampo Vigo, *La vida escénica en el teatro Jofre de Ferrol (1892-1896)* (defendida en la UNED, bajo mi dirección, en septiembre de 1997). Después de redactado este trabajo se realizó y publicó la tesis de doctorado, bajo mi dirección, de la autora, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (2001), publicada con igual título (Madrid: UNED, 2002, con prólogo de José Romera Castillo), que también puede leerse en la página web de nuestro Centro de Investigación (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

⁵⁷ Cf. de Antonio Vico, *Mis memorias (Cuarenta años de cómico)* (Madrid: Serrano Editor, 1902).

⁵⁸ He aquí una relación de sus componentes: primer actor y director (Antonio Vico), primera actriz (Antonia Contreras), primer actor galán joven (Antonio Perrín), primera dama joven (Enriqueta Val), primer actor de carácter (Alfredo Cirera), segundos galanes (Carlos Sánchez y Ramón Vallarino), actrices (Carmen Ortega y Felisa Romero), actriz cómica (Rosario Sánchez), otra dama joven (Concha Morell), característico (Pedro Moreno), primer actor cómico y director (Francisco Perrín), segunda dama (Rosa Tovar), característica (Manuela Moral), segundos galanes jóvenes (José Vico y Manuel Vico), actores (Rafael Pino y Juan Rubio), apuntadores (Eduardo Alonso, Teobaldo Cardone y Enrique Mazoll), autor (Antonio Vico, hijo), representante (Emilio Páramo), maquinista (Antonio Casal), sastre (viuda de Vila) y guardarropía (A. Casal) (Ruibal: 894).

La misma obra se llevó a la escena por tercera vez por la citada compañía profesional del primer actor y director Antonio Vico, que inició su actuación de nuevo —y por segunda vez— en Pontevedra, con la citada obra de Calderón, el martes día 2 de mayo de 1889, a las 20.30 horas —junto con el proverbio en un acto de Joaquín Estébanez (pseudónimo de Tamayo y Baus), *Más vale maña que fuerza*—, a cargo de un elenco algo renovado con las actrices Valdivia y Bermejo y los actores Vico y Rodríguez, entre otros (Ruibal: 401-402).

3.3.2. *Juicio sobre la interpretación de personajes*

Además de las anteriores informaciones, conocemos también la valoración crítica del modo cómo interpretaron algunos actores ciertos personajes de la pieza calderoniana. En primer lugar, el crítico de la representación, destacaba la labor del primer actor y director Antonio Vico:

Vico, cuyos relevantes méritos no han llegado ni llegarán a igualar los que blasonan de haber ocupado los más altos puestos de la escena patria y se creen el Helicón inclusive: el eminente actor que ha sabido como nadie, sin excluir al célebre Latorre, manejar los misteriosos resortes del arte según el autorizado criterio de D. Federico Balart y de D. Ángel Lasso de la Vega, fue el que anoche inauguró sus campañas en el Teatro de esta capital con el drama de Calderón El Alcalde de Zalamea [...] Vico es un actor de primer orden.

Si hubiéramos de enumerar las portentosas creaciones que este admirable actor ha hecho con solo la fuerza de su genio, sería cosa de citar una por todas las obras que ha estrenado. Es un artista que no tiene rival: nadie como él conoce tan a fondo el carácter del personaje que interpreta, ni nadie como él sabe dar vida, color y acentuado relieve a las figuras, a más de esa prodigiosa facilidad con que, sin recurrir a falsos artificios y golpes de efecto, logra interesar, conmover, arrebatar.

Distando de él miles de leguas los actores vivos, Vico solo puede encontrar digno rival entre los muertos. En lo relativo al paralelo que pudiera hacerse entre el actor que nos ocupa y Latorre, Arjana y Romea, arriba queda apuntada una opinión del mismo Balart. Y como en buenas manos está el pandero (las de Balart) ni una palabra más diremos acerca de este punto (Ruibal: 1.137-38).