

JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA Y EL ESPACIO ESCÉNICO
COMO MICROGEOGRAFÍA EN *EL ALCALDE DE ZALAMEA*
(2000), UN MONTAJE DE LA COMPAÑÍA NACIONAL
DE TEATRO CLÁSICO

Olivia Nieto Yusta
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
Paseo Senda del Rey, 7
28040 Madrid. España
olivianieto.nieto@gmail.com

1. AÑO 2000, UN CENTENARIO MUY ESPECIAL

En el año 2000 se celebró el 400 aniversario del nacimiento de Calderón de la Barca. Con tal ocasión la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) quiso rendir homenaje a uno de los grandes autores de nuestras letras con una programación especial que contó con la puesta en escena de tres grandes títulos: *El alcalde de Zalamea* con dirección de Sergi Belbel, *La dama duende* de la mano de José Luis Alonso de Santos y *La vida es sueño* bajo la dirección de Calixto Bieito. Si bien no era la primera vez que la CNTC programaba estas tres piezas dramáticas¹, es preciso destacar que entre ellas existía un antecedente muy significativo: *El alcalde de Zalamea* que José Luis Alonso Mañes dirigió en 1988 y con el que consagró un modelo de representación del teatro áureo. A pesar de los doce años transcurridos entre ambos montajes inevitablemente fueron comparados por la crítica y el público, una reacción

¹ En 1988 José Luis Alonso Mañes dirigió *El alcalde de Zalamea*. Dos años después, en 1990, asumió la puesta en escena de *La dama duende*. Y por último, Jean-Pierre Vergier dirigió *La vida es sueño* en 1996.

que debemos considerar natural dada la repercusión que tuvo el trabajo de Alonso en la Historia del Teatro Español y, en concreto, dentro de la CNTC. En este sentido es preciso hacer una breve aproximación a dicho montaje y al contexto en el que se produjo para poder entender mejor la recepción que en el año 2000 tendrá el trabajo de Sergi Belbel junto a José Manuel Castanheira².

En la década de 1980 España arrastraba una imagen decimonónica de nuestro teatro clásico del que se había hecho un uso ideológico excesivo y cuya interpretación se caracterizaba por una declamación exagerada y ostentosa que, en conjunto, resultaba poco o nada atractiva a la sociedad española de la época. A todo esto cabe añadir la presencia de los puristas dispuestos a defender los valores de un patrimonio que consideraban 'intocable'. En este contexto irrumpió la CNTC, fundada por Adolfo Marsillach en 1986, dispuesta, por un lado, a actualizar y revalorizar el teatro clásico español y, por otro, a crear un repertorio propio que, a su vez, lograra definir una estética moderna y personal. Dado que nunca había existido una institución de estas características se generó una desconfianza generalizada entre el público y la crítica. La respuesta de Adolfo Marsillach no se hizo esperar y en el programa de mano de *El médico de su honra*, obra fundacional de la CNTC, escribió: «Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa, nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra, si no necesaria, al menos deseable»³. A pesar de que la elección de *El médico de su honra* fue considerada provocadora y poco humilde la modernidad con que fue planteada la puesta en escena «cambió de una manera muy considerable el rumbo del teatro español del Siglo de Oro en los escenarios contemporáneos»⁴. A pesar de ser un texto fundamental de Calderón no era muy conocido por el público (la última vez que se representó fue en octubre de 1946 en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena) y al tratarse del primer espectáculo de la compañía se esperaba algo más convencional. Por el contrario Marsillach ofreció una puesta en escena neutral con el fin de

² Este estudio se centra en la escenografía diseñada por José Manuel Castanheira. Para profundizar en los distintos elementos dramáticos de la obra de Calderón, ver Ruano de la Haza, 1989; Valbuena Briones, 2011; y Arellano, 2006.

³ Andura Varela, 2000, p. 147.

⁴ García Lorenzo, 2011.

obligar al público a tomar partido ante unos hechos atroces: el asesinato de una mujer a manos de un marido celoso sometido al rígido código del honor⁵. En sintonía con estos parámetros el escenógrafo Carlos Cytrynowski optó por un escenario desnudo de madera como solución única y plurivalente, una escenografía abstracta claramente alejada de la fastuosidad y el decorativismo con que tradicionalmente se escenificaba a los clásicos. Unos pocos bancos manipulados por los actores servían para sugerir los distintos espacios dramáticos. Roberto Alonso Cuenca, por entonces Adjunto a la Dirección Escénica de la CNTC, vio en esa sobriedad escénica la voluntad del director: «todo el protagonismo para el texto y el actor»⁶; una máxima que acabaría convirtiéndose en una de las líneas más características de la trayectoria escénica de la CNTC⁷. Esta gran hazaña capitaneada por Marsillach y Cytrynowski solo fue el primer paso en una larga carrera hacia la renovación de nuestros clásicos.

En 1988 la CNTC estrena *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso Mañes. Antes de subir a las tablas este gran título de Calderón Alonso ya contaba con una trayectoria sólida que había gozado de un amplio reconocimiento años atrás con el estreno de *El mejor alcalde, el rey* (1955), *El anzuelo de Fenisa* (1961), *La bella malmaridada* (1962), *La dama duende* (1966) y *El galán fantasma* (1981). La sobriedad, la sencillez, la claridad en la dicción y el respeto al texto dramático han sido los grandes pilares

⁵ Adolfo Marsillach confiesa que se decantó por este texto de Calderón porque le fascinaba la historia que se cuenta en él, la de una mujer que es asesinada por su marido por miedo *al qué dirán*, una historia que no deja indiferente y que obliga al espectador a tomar partido. En ella se encuentra la terrible naturaleza del pueblo español, el miedo a la deshonra y sus consecuencias, un tema que para el director estaba más vivo que nunca pero continuaba (y continúa) siendo un tabú en la sociedad actual. Por este motivo decidió hacer un montaje neutral en el que no se condenase ni justificase el crimen; la última palabra debía tenerla el público. Ver Marsillach, 2002, pp. 450-455. Para profundizar en el código del honor dentro de la obra dramática de Calderón, ver Arellano, 2006.

⁶ Alonso Cuenca, 2001, p. 413.

⁷ Este escenario desnudo estaba compuesto por dos puertas a cada lado y una al fondo, un diseño que según Cytrynowski, 2006, p. 51, «recuerda los escenarios del Renacimiento con sus cinco puertas en fuga». En este espacio se colocaron varios bancos de madera que eran manipulados por los propios actores para recrear, de manera abstracta, los distintos espacios dramáticos en los que transcurre la acción. Esta fórmula sintética y esquemática sirvió para anunciar una tendencia estética que poco a poco iría cobrando fuerza en la CNTC, la fórmula del espacio vacío a la que recurrirán otros escenógrafos como Carolina González, Calixto Bieito, Carles Pujol, Jean-Pierre Vergier, Alejandro Andújar Esmeralda Díaz o José Hernández entre otros.

que han definido su sello personal⁸; unas pautas que también estuvieron presentes en el montaje de *El alcalde de Zalamea* con el que Alonso logró conmover a un espectador poco o nada acostumbrado a escuchar los versos de Calderón con tanta naturalidad y en una puesta en escena de gran calidad estética. La crítica de la época fue unánime a la hora de valorar este trabajo que supuso la consolidación de un modelo de representación de nuestro teatro clásico⁹ y que a día de hoy sigue siendo considerado un montaje insuperable¹⁰. En este acontecimiento tuvo mucha importancia la escenografía «frugal y funcionalísima»¹¹ de Pedro Moreno que ayudó a reforzar los criterios escénicos del director. El escenógrafo recurrió a un escenario desnudo con un inmenso muro que sugería los alrededores del pueblo de Zalamea. Sobre él una pequeña casa colgada (a modo de maqueta) representaba la vivienda de Pedro Crespo vista a lo lejos; y un robusto pilar de madera en el centro del escenario bastaba para acoger las escenas que transcurren en el interior de la casa del labrador¹². En conjunto se trataba de una

⁸ El gusto por la sencillez y la sobriedad en José Luis Alonso Mañes es, para Eduardo Haro Tecglen (Calvo, 1991, p. 111), consecuencia de las primeras representaciones teatrales que hizo el director en su propia casa, con pocos medios, sin artificios, centrado en los actores y la palabra, una experiencia que definitivamente condicionó su discurso teatral. Si revisamos algunos de sus montajes encontramos el mismo *leitmotiv*: en *Lo invisible* (1954) de Azorín la «sobriedad de medios caracterizó la puesta en escena» (Calvo, 1991, p. 111); en el *Retablillo de don Cristóbal* (1986) Alonso convirtió el montaje «en uno de sus más limpios y sencillos, siguiendo tanto la línea propuesta por Brook en su despojamiento escénico, como el precepto de que ‘menos es más’» (Quirós Alpera, 2010, p. 223); del mismo modo encontramos las mismas inquietudes del director en *La enamorada del rey* (1988) de Valle-Inclán: «Más que nada pensé en hacer un espectáculo muy, muy simple, muy sencillo, despojado, para que fuera la palabra, la belleza de la palabra, hoy en día a veces tan maltratada en el teatro, la que quedase flotando en el aire; que no hubiera nada que distrajerse la palabra» (Alonso Mañes, 1991, p. 359).

⁹ Para profundizar en la puesta en escena de este montaje teatral véase Mascarell, 2016 y Nieto Yusta, 2015. En el estudio firmado por Mascarell la autora recoge algunas de las críticas que la prensa publicó en 1988 tras el estreno de *El alcalde de Zalamea* en las cuales se valora el trabajo de Alonso por su transparencia y honestidad, la ausencia de pedantería y la claridad con que los actores lograron transmitir los versos de Calderón, todo lo cual llevó a la crítica a calificar esta producción como «el más conseguido montaje de cuantos ha hecho la Compañía», una representación «magistral, un auténtico éxito artístico» (Mascarell, 2016, p. 69).

¹⁰ Vallejo, 2015.

¹¹ Alonso Cuenca, 2001, p. 421.

¹² Para conocer en profundidad la escenografía diseñada por Pedro Moreno para este montaje, ver Nieto Yusta, 2015.

escenografía esquemática, sobria y sencilla de notable deuda brechtiana¹³. Si bien el escenógrafo introdujo unas mínimas referencias realistas que desprendían ecos de paraje extremeño, en todo momento Alonso quiso mantenerse distante del imaginario del mundo rural para evitar que el montaje se pudiera convertir «en la típica anécdota de ‘pueblo español’»¹⁴. En esta desnudez escénica el vestuario de Pedro Moreno añadió más notas de realismo y contribuyó a potenciar esa atmósfera agreste con tejidos marrones, grises y ocres, un contraste (espacio vacío-vestuario realista) que Francisco Nieva identifica como una de las tendencias más características de la escena contemporánea europea y que también aplicarán Eduardo Vasco y Helena Pimenta en sus respectivos montajes¹⁵. Las escenografías de Carlos Cytrynowski y Pedro Moreno

¹³ Esta deuda brechtiana presente en la desnudez plástica de la puesta en escena ha sido señalada por Susan L. Fischer quien también encuentra semejanzas con *Madre Coraje* en el comienzo de la representación que se abre con los soldados que se dirigen a Zalamea dando vueltas en círculo y empujando un carro. Véase Fischer, 2002, pp. 307-308. José Luis Alonso conocía bien las teorías teatrales de Brecht. Movido por el compromiso de dar a conocer el teatro universal y el actual, y en su afán por cubrir algunas lagunas del repertorio nacional, no dudó en incluir a este autor en la programación del Teatro María Guerrero (*El círculo de tiza caucásico*, 1971) cuando estuvo al frente de esta institución, entre 1960 y 1975.

¹⁴ Rojo, 1989, p. 25. El tópico de ‘pueblo español’ que tanta aversión causa a José Luis Alonso hunde sus raíces en proyectos llevados a cabo durante el régimen franquista como fue el Museo del Pueblo Español. Creado en 1934, este proyecto de Luis de Hoyos Sáinz quiso ofrecer una visión de las tradiciones de los distintos pueblos de España, como reza su decreto fundacional: «las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales, en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural» (Varios Autores, 1935, p. 5). Tras varias modificaciones, en 1993 el Museo del Pueblo Español se fusiona con el Museo Nacional de Etnología, derivando en el actual Museo Nacional de Antropología. Un caso similar es la revista de arquitectura *Cortijos y Rascacielos*, dirigida por Guillermo Fernández-Shaw y publicada entre 1930 y 1954; dos ejemplos que ofrecen una imagen tópica y conservadora de España, y que en el caso del teatro, encontró su máximo exponente en la zarzuela (de ahí que Alonso evite cualquier tipo de similitud con este género).

¹⁵ Nieva, 2011, p. 147. Pedro Moreno ha aplicado esta misma fórmula (escenografías sobrias y sintéticas junto a vestuarios ricos y elaborados) en otros montajes teatrales en los que es responsable, de manera conjunta, de la escenografía y el vestuario. Sirva de ejemplo este *El alcalde de Zalamea* así como *La dama duende* (1990) de la CNTC con dirección de José Luis Alonso y *El lindo don Diego* (2005) de Agustín Moreto bajo la dirección de Denis Rafter.

son reflejo de una época experimental: la década de los ochenta. Para César Oliva la escenografía española de estos años fue uno de los terrenos que experimentó un mayor avance de la mano de Gerardo Vera, Pedro Moreno, Javier Navarro, Francisco Nieva, Fabiá Puigserver y Iago Pericot, junto a aportaciones de profesionales foráneos que se asentaron definitivamente en España, como es el caso de Andrea D'Odorico y Carlos Cytrynowski. La puesta en escena se abrió a nuevas fórmulas que nada tenían que ver con grandes volúmenes y aparatosas transformaciones: «se prefirió la elegancia del espacio vacío, con suelos espléndidos y muy elaborados, fondos intercambiables por modernas y silenciosas maquinarias y, sobre todo, sofisticados vestuarios que en sí mismos eran signos de decoración»¹⁶. Del mismo modo, esta renovación escénica no se podría haber producido sin directores como Lluís Pasqual, José Luis Alonso, José Luis Gómez, Miguel Narros, Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Salvador Távora, Adolfo Marsillach, o los grupos *Els Joglars*, *Dagoll Dagom* y la *Fura dels Baus*.

Como tendremos ocasión de ver la versión presentada por Sergi Belbel en el año 2000 fue completamente diferente a la puesta en escena de José Luis Alonso. Pero, además, las versiones posteriores que Eduardo Vasco y Helena Pimenta ofrecieron del clásico de Calderón contribuyeron a consolidar el trabajo del director catalán como uno de los montajes más originales y polémicos que ha conocido la CNTC¹⁷.

2. UNA 'MICROGEOGRAFÍA' COMO ESPACIO ESCÉNICO DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA* (2000)¹⁸

Como ya hemos adelantado, el IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca fue el marco que propició la primera colaboración

¹⁶ Oliva, 2004, p. 261.

¹⁷ Para profundizar en las puestas en escena de José Luis Alonso Mañes y Eduardo Vasco, así como sobre la trayectoria de la CNTC, puede consultarse Varios Autores, 2000; Huerta Calvo, 2006; y Bastianes, Fernández y Mascarell, 2014.

¹⁸ El estreno absoluto fue el 21 de septiembre del 2000 en el Teatre Nacional de Catalunya de Barcelona y el 29 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Comedia de Madrid. La gira recorrió Córdoba, Almería, Sevilla, Jerez, Valladolid, Alicante, el XXIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2001), Niebla, Toledo, Lorca, Logroño, Bilbao y Albacete. Es un espectáculo coproducido por la CNTC y el Teatre Nacional de Catalunya. Para su estudio me he apoyado en la grabación realizada el 8/02/2001 por el Centro de Documentación Teatral. La ficha técnico-

de Sergi Belbel y José Manuel Castanheira con la CNTC. Si bien ambos profesionales han trabajado en la puesta en escena de autores clásicos, *El alcalde de Zalamea* constituye su primer Calderón¹⁹. Frente a la desnudez escénica y el sobrio realismo que caracterizaron el montaje de Alonso vamos a encontrar, en el año 2000, una puesta en escena muy diferente en la que van a dialogar dos poéticas teatrales, la de Belbel y la de Castanheira, bajo una óptica común. Si hay un rasgo que ha distinguido al director catalán desde que irrumpió en la escena teatral contemporánea este ha sido su capacidad para ofrecer una nueva mirada sobre los montajes tradicionales. A lo largo de su trayectoria como autor dramático y director escénico la experimentación ha estado muy presente en su trabajo donde el lenguaje esencial y los espacios desnudos han tenido especial protagonismo, parámetros heredados, en parte, de sus inicios en el teatro universitario²⁰. Eduardo Galán se aventuró a definir el estilo dramático de Belbel cuando este apenas había comenzado a irrumpir

artística del espectáculo fue la siguiente: ayudante de dirección: Oriol Broggi; música original: Óscar Roig; iluminación: Quico Gutiérrez (A.A.I.); vestuario: Mercè Paloma; escenografía: José Manuel Castanheira; dirección: Sergi Belbel. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Raúl Pazos (*El rey Felipe II*), Jordi Dauder (*Don Lope de Figueroa*), Óscar Rabadan (*Don Álvaro de Ataide, capitán*), Paul Berrondo (*Un sargento*), Pepe Viyuela (*Rebollo*), Clara Segura (*La Chispa*), Roberto Quintana (*Pedro Crespo, labrador*), Fermín Casado (*Juan, hijo de Pedro Crespo*), Carmen del Valle (*Isabel, hija de Pedro Crespo*), Mónica Aybar (*Inés, prima de Isabel*), José Luis Santos (*Don Mendo*), Camilo Rodríguez (*Nuño*), José Ramón Muñoz (*Escribano/Soldado*), Bruno Oro (*Soldado*), José Luis Massó (*Soldado*), Joan Artés (*Soldado/Labrador*), Néstor Busquets (*Soldado/Labrador*), Marc Elías (*Soldado/Labrador*) y Óscar Moles (*Soldado/Labrador*). Dicha grabación está disponible online a través de la plataforma *Teatroteca* del Centro de Documentación Teatral (<<http://teatroteca.teatro.es>>). Pueden consultarse fotografías del montaje y de la escenografía en Banu, Freydefont y Carneiro, 2013, pp. 199-212.

¹⁹ En el caso de Castanheira la mayoría de sus escenografías corresponden a obras de Antón Chéjov, sin embargo el teatro clásico también forma parte de su repertorio con montajes de Shakespeare y Molière, entre ellos *El rey Lear* (1990) y *Ricardo II* (1995) dirigidos por Carlos Avilez, *Hamlet* (2007) con dirección de Joao Mota, *El avaro* (1984) dirigido por Adolfo Gutkin y dos versiones de *El tartufo* (1987, 1990) dirigidas por Rogério de Carvalho.

²⁰ Así lo advierte Xavier Puchades, 2003, p. 292: «Su formación en el teatro universitario como actor, director y traductor, le lleva a un teatro de mínimos recursos. Esta tendencia hacia una “teatralidad menor”, como lo llamará Sanchis Sinisterra, la consolida aún más, precisamente, con los cursos y proyectos compartidos con el director del Teatro Fronterizo. Para Belbel, esta escenográfica neutra o mínima, parece ser más una opción estética desde el principio».

en el panorama teatral actual junto a una nueva generación de dramaturgos entre los que se encontraban Ernesto Caballero, Paloma Pedrero e Ignacio del Moral; y lo hizo en los siguientes términos:

La experimentación de Belbel parte de la ruptura con todo tipo de convenciones: no respeta ni tiempo ni espacio. Tiende al escenario vacío, a la ambientación sugerida, ambigua, no determinada, en la que la acción (interna, por lo general) pueda desarrollarse en toda su esencialidad, sin contaminaciones externas²¹.

En este sentido su máxima expresión es su texto *En companyia d'Abisme* (1989) donde la acción se sitúa en una «zona abismal indefinida, completamente vacía» y en una «época abismal indefinida, completamente moderna» de manera que «todo el ambiente conduce al abismo, a la aniquilación, a la misma nada que el título (*En companyia de abismo*) ya preludia»²². Estos espacios indefinidos y atemporales son para el director el marco perfecto para reflexionar sobre el conflicto humano y las luchas interiores de los protagonistas. Para Belbel el conflicto humano, como objeto de reflexión, admite ser abordado desde distintas ópticas pero nunca desde la estética realista. Por el contrario el dramaturgo prefiere «una perspectiva fantástica» en la que «la ambigüedad y el misterio rodean siempre la acción dramática»²³. De ahí que el director encuentre en la escenografía onírica de Castanheira el espacio idóneo para acoger los grandes conflictos humanos del drama calderoniano. Precisamente el distanciamiento de la estética realista en favor de una atmósfera onírica y de tintes surrealistas será el elemento que marque la diferencia con los montajes de Alonso, Vasco y Pimenta. En sintonía con el imaginario de Belbel encontramos una inclinación del escenógrafo por los espacios indefinidos y misteriosos. Como asegura Georges Banu, gran conocedor de su trabajo, en Castanheira se produce «un deseo de erigir paredes (a menudo inclinadas) que crean un clima de incertidumbre; la necesidad de cavar aberturas hacia un fuera-de-escena misterioso, aberturas que absorben la mirada e inquietan al espectador que las observa», en definitiva, unos diseños que siempre aspiran «a cuestionar la extrañeza del mundo»²⁴. Y al igual que el director catalán el realismo

²¹ Galán, 1990, p. 84.

²² Galán, 1990, p. 87.

²³ Galán, 1990, p. 84.

²⁴ Banu, Freydefont y Carneiro, 2013, p. 486.

no responde a sus inquietudes creativas; por el contrario extrae la esencia de la obra para «hacer una aportación simbólica, metafórica»²⁵. Por otro lado, el gusto por la experimentación le ha llevado a investigar las posibilidades que brinda la caja escénica teniendo como resultado escenografías calificadas por la crítica de ‘arriesgadas’, ‘asombrosas’, ‘espectaculares’ o ‘apabullantes’. Entre los ejemplos más destacados encontramos *La serrana de la Vera* (2004) donde «el escenario se prolonga por parte del patio de butacas»²⁶; o *San Juan* (1998) de Max Aub cuya escenografía consistió en la cubierta de un barco «varada en el patio de butacas»²⁷. El espacio escénico de *El alcalde de Zalamea* también fue sometido a una experimentación de estas características (toda la caja escénica fue transformada en una caverna) despertando todo tipo de reacciones por parte de la crítica y el público. A la hora de idear la escenografía el director pidió a Castanheira «que diseñara un espacio orgánico donde los actores no pisaran sobre seguro» y que a su vez «hubiera un único escenario. Es decir, que prescindiera de los cambios de escena que establece Calderón en la obra»²⁸. Los dos se mostraron partidarios de mantener la ambien-

²⁵ Perales, 1999. En este sentido cabe señalar el papel determinante que tiene su faceta de pintor a la hora de extraer las ideas esenciales de una obra, como atestigua Georges Banu (Banu, Freydefont y Carneiro, 2013, p. 485): «José procede a la alianza entre la imagen capturada del decorado y unos gestos plásticos deslumbrantes: el pintor que hay dentro de sí acompaña al escenógrafo. Y así se las arregla para recuperar el impulso de su búsqueda, para hacer visible el proceso que le lleva desde la intuición inicial —a la que Brook llama “preimagen”— hacia la respuesta final. Lo que se pierde con la ausencia de una maqueta se gana observando la evolución plástica y su proceso, hasta hallar el escenario: desde la abstracción de la visión a la materialización de un decorado. Caminando, pues, seguimos esta evolución con una emoción teatral, y a la vez pictórica».

²⁶ Silió, 2004.

²⁷ Perales, 1999. Desde sus inicios Castanheira ha tratado de implicar al espectador en la escena, un gesto que es considerado por Eugénia Vasques, 2002, p. 2, «un acto político de conciencia democrática» en sí mismo. Prueba de ello son algunos espectáculos de su etapa como escenógrafo-aprendiz como *Pequeños burgueses* (1973) de Gorki dirigido por Fernanda Lapa o *El Avaro* (1984) de Molière dirigido por Adolfo Gutkin. Lo que pretende el escenógrafo con este recurso es romper la comunicación que tradicionalmente ha impuesto el teatro a la italiana e implicar, así, al espectador: «Siempre que puedo, me gusta modificar el espacio para proponer nuevas formas de relación con el público» (Perales, 1999). Si bien es consciente de que «a veces es difícil demostrar que el teatro está siempre en permanente evolución cuando lo normal es que trabajemos en teatros a la italiana que no han evolucionado en los últimos siglos» (Torres, 1997).

²⁸ Santos, 2000.

tación rural que fue especialmente asumida por la escenografía, una decisión completamente opuesta a la que adoptó José Luis Alonso en 1988; recordemos que para él la ambientación rural constituía un obstáculo, postura también compartida por Eduardo Vasco que llevará a ambos directores a inclinarse por una sugerente atmósfera rural. Siguiendo estos parámetros Castanheira creó un espacio único de carácter agreste capaz de sintetizar los tres espacios dramáticos en los que transcurre la acción (los alrededores de Zalamea, la villa propiamente dicha y el bosque). El carácter agreste de su escenografía se nutrió de sus incursiones a Zalamea y a los alrededores de Extremadura donde tomó numerosas fotos que le sirvieron para reproducir, en el escenario, «la orografía y los colores de los paisajes que encontró»²⁹. A partir de aquí ocupó toda la caja escénica con un espacio rocoso similar a una cueva donde se podían advertir pinturas rupestres de color rojizo en clara alusión a las cuevas de Altamira. Sobre el escenario suspendió unas figuras de caballos que proyectaban sus sombras sobre la roca logrando simular, a su vez, la pintura rupestre levantina³⁰; en definitiva, un espacio primigenio que para Miguel Media Vicario resulta «muy apropiado a una España de contundentes rasgos medievales»³¹. No es la primera vez que Castanheira encuentra en la pintura rupestre una fuente de inspiración. En 1999 colaboró con la directora Aída Gómez en *Carmen* de Bizet y lo hizo diseñando la siguiente escenografía:

Carmen es un tema típicamente español y no quería hacer nada que tuviera que ver con el realismo, que reprodujera lugares típicos. Me inspiré en las pinturas de Altamira, en los paisajes de Andalucía, en la obra de Barceló, de Sorolla, de Picasso. Y al final lo que hice fue crear una especie de caja amarilla que concentra el calor pesado de Andalucía y en la que se proyectan imágenes y dibujos en movimiento que se refieren a los lugares de la obra³².

²⁹ Santos, 2000.

³⁰ A diferencia de la pintura rupestre paleolítica la pintura rupestre levantina, más tardía, se encontraba en abrigos rocosos al aire libre y presentaba figuras esquemáticas de animales, monocromas y sin volumen. De ahí su semejanza con las sombras proyectadas por los caballos en la escenografía de Castanheira.

³¹ Medina Vicario, 2010.

³² Perales, 1999.

Todos estos componentes hacen de la escenografía de *El alcalde de Zalamea* un paisaje que es concebido por el escenógrafo como una ‘microgeografía’. En una entrevista concedida a Liz Perales en 1999 Castanheira definió así su papel dentro de un montaje teatral: «en el teatro es el escenógrafo quien dice bajo qué arquitecturas deben vivir los actores y el público. Debe inventar una microgeografía para que el público se sienta bien y tiene que plantearse el mejor espacio posible»³³. Varios años más tarde, en una entrevista concedida en 2013, el escenógrafo volvió a reafirmarse en esta idea pues la escenografía es para el portugués «portas de entrada para um universo que o próprio define como ‘uma microgeografia para a representação’»³⁴. En 2014 publicó uno de sus textos fundamentales, *Desenhar Nuvens. Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, un compendio de pensamientos, reflexiones e inquietudes en torno a su profesión (y cómo en ella influyen las pequeñas cosas de la vida cotidiana y de todo cuanto le rodea) que resultan imprescindibles para conocer el imaginario artístico del portugués. En uno de estos textos, *Ler o mundo*, incide en la capacidad que tiene el artista para captar la esencia del mundo e inventar nuevos espacios y nuevos territorios (que él denomina ‘microgeografías’) que surgen cada vez que se enfrenta a un nuevo montaje teatral: «Vejo, nestes anos todos, que o meu trabalho passou assim por tentar ler o mundo, inventando depois novas geografias, talvez apenas micro-geografias ou partículas de novos e indefinidos mapas»³⁵. En este sentido *Carmen* y *El alcalde de Zalamea* constituyen dos buenos ejemplos de ‘escenografía como microgeografía’, dos diseños que condensan, de una manera sugerente, las cualidades ambientales y orográficas del territorio con el que se identifica la obra en cuestión, dos montajes que ejemplifican a la perfección lo que para Castanheira debe ser el cometido de un escenógrafo.

Tras su visita a Zalamea y a los alrededores de Extremadura el escenógrafo plasmó sus impresiones en un diseño en el que su faceta de pintor le ha llevado a concebir el espacio en términos pictóricos:

un lugar inhóspito, aislado, de tierra desértica pero al mismo tiempo tranquilo y pacífico; un paisaje petrificado de colores cálidos y muy fuertes, muy pictórico pero buscando la tridimensionalidad para dar la sensación

³³ Perales, 1999.

³⁴ Costa, 2013.

³⁵ Castanheira, 2014, p. 14.

de que los actores están dentro de un cuadro. Por otro, me interesa que los espacios interiores y exteriores no estén definidos³⁶.

Lejos de pretender una recreación fiel llevó a cabo una interpretación libre del paisaje extremeño y creó un espacio rocoso de carácter onírico dotado de un halo de misterio que, por momentos, consigue la sensación de que estamos ante unas ruinas, un tema recurrente en la obra de Castanheira que siempre aparece «associado ao tema da memoria»³⁷ (un buen ejemplo del uso que hace de la ruina se encuentra en la escenografía que diseñó para *El rey Lear* en 1990 junto al director Carlos Avilez). Esta escenografía matérica adquiere ecos de paisaje surrealista gracias a la textura, color y protuberancias del terreno que, en conjunto, logra una estética afín a la poética de la Escuela de Vallecas, especialmente a los paisajes de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez³⁸. Del mismo modo se ha querido ver en esta escenografía pictórica y de gran riqueza matérica una evocación de la obra de Tàpies³⁹ (precisamente este mismo artista inspirará la escenografía de la versión teatral que hará Helena Pimenta en 2015). En este paisaje rocoso hay una inmensa columna azul incrustada en el suelo con la que Belbel ha querido

³⁶ Santos, 2000. Para profundizar en el papel que desempeña la pintura en los diseños escenográficos de Castanheira, véase Castanheira, 2014 y 2016.

³⁷ Vasques, 2002, p. 2.

³⁸ Fundada en 1927 por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia con el fin de crear un arte nacional capaz de competir con el que se fraguaba por entonces en París, la Escuela de Vallecas se caracterizó por «elaborar una interpretación 'surrealista' del paisaje castellano» en la que «tanto las composiciones como los collages integran, al mismo nivel que cualquier objeto hallado portador de cualidades plásticas, como piedras y palos corroídos, alusiones a la geología, las formas y los colores de Castilla. Un proyecto así está además vinculado a una visión 'popular' del paisaje apta para captar sus secretos y metamorfosis» (Durozoi, 2007, p. 213). Este imaginario se concretó en los primeros pasos de la Escuela de Vallecas, como recuerda Alberto Sánchez: «Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían encima, porque esa era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos nuevas formas del dibujo y del color. Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que a lo largo de una carretera anunciaban automóviles; hoteles, etcétera, eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la Naturaleza. Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla» (Sánchez, 2007, pp. 31-32).

³⁹ Santos, 2000.

representar la ‘inquietante presencia externa’ que irrumpe en este paraje y que ha despertado todo tipo de interpretaciones (la vara de la justicia, una espada militar, un palo de barco o cucaña, una guía de un gran reloj de sol...). La escenografía logra así una «atmósfera descaradamente simbólica» en palabras de Fischer⁴⁰ que ha suscitado lecturas como la sugerida por Miguel Medina Vicario: «para quienes puedan alargar su imaginación, la Caverna de Platón no les resultará ajena. La sociedad española permanece anclada entre las engañosas sombras del pasado»⁴¹.

La prensa se mostró unánime en señalar el tratamiento respetuoso que se dio al texto dramático, conservado en su totalidad, «sin quitar ni una coma»⁴². Se alabó la capacidad de Belbel para hacer una puesta en escena «con tanta corrección, de una forma tan nítida, dándole protagonismo a unas palabras que viste con sobriedad y elegancia»⁴³. La valoración de la escenografía fue muy desigual. Entre los defensores del trabajo de Castanheira encontramos a Care Santos que tildó la escenografía de bellísima y sobrecogedora⁴⁴; Pablo Ley alabó la factura moderna que Castanheira inoculó al espectáculo «sin caer en arqueologismos inútiles»⁴⁵; y Carlos Gil Zamora la consideró «realmente magnífica» y capaz de aunar «la grandiosidad, el servicio, la evocación, la belleza y el concepto estético»⁴⁶. Por el contrario el diseño de Castanheira resultó excesivo para algunos críticos como Eduardo Haro Tecglen para quien «la escenografía tiende a ser fea, y a veces, con algunas de las luces, lo consigue muy bien»⁴⁷. En opinión del crítico Enrique Centeno el carácter pictórico de este diseño prevalece sobre su papel funcional hasta el punto de llegar a desplazar al resto de componentes del espectáculo: «el bello espacio escénico, con materiales y texturas, hermosas, no se sabe para qué es, no ubica acciones, desconcierta en el juego»⁴⁸. Podríamos añadir las observaciones que hace María José Carrasco quien

⁴⁰ Fischer, 2003, p. 135.

⁴¹ Medina Vicario, 2010.

⁴² Santos, 2000.

⁴³ Ley, 2000.

⁴⁴ Santos, 2000.

⁴⁵ Ley, 2000. Precisamente uno de los principios que la CNTC ha defendido desde sus orígenes ha sido el de ofrecer una visión actual de nuestro teatro clásico y huir de toda reconstrucción arqueológica.

⁴⁶ Gil Zamora, 2001.

⁴⁷ Haro Tecglen, 2001.

⁴⁸ Centeno, 2011.

considera que «la palabra es la reina del escenario y la escenografía un mero apoyo»⁴⁹. No cabe duda, a la vista de estas críticas tan dispares, de que la escenografía de José Manuel Castanheira no dejó indiferente y supuso una verdadera novedad en la trayectoria de la CNTC. Probablemente el motivo de la discordia fue, en parte, el marcado protagonismo que tuvo su escenografía en el montaje de *Belbel*. No cabe duda de que el teatro contemporáneo ha superado la idea de escenografía como mero decorado o simple elemento ornamental; y por todos es sabido el papel funcional que esta desempeña dentro del espectáculo y su contribución al desarrollo dramático de la puesta en escena. Ahora bien. Junto a su carácter funcional es innegable la aportación individual y la impronta personal del escenógrafo, especialmente marcada en el caso de Castanheira. El portugués dota a todos sus trabajos de un lenguaje muy expresivo y de fuerte carácter pictórico (resultado de la confluencia de sus dos facetas, la de escenógrafo y la de pintor) a lo que se suma una constante reivindicación del valor artístico que la escenografía tiene en sí misma. Todos estos factores hacen de sus diseños trabajos impactantes que no siempre son entendidos por un público acostumbrado a presenciar puestas en escena con escenografías más discretas, sintéticas o de corte minimalista (una de las tendencias que prevalece en la trayectoria de la CNTC). En el caso de *El alcalde de Zalamea* su faceta de pintor se ha visto especialmente potenciada por un espacio concebido en términos pictóricos que ha logrado «dar la sensación de que los actores están dentro de un cuadro»⁵⁰, una propuesta original y atrevida y del todo necesaria por su capacidad para mantener vivo el debate sobre la puesta en escena de nuestros clásicos.

3. VUELTA A UN SOBRIO REALISMO

En 2010 Eduardo Vasco presentó una tercera versión de *El alcalde de Zalamea* y lo hizo con un planteamiento muy similar al empleado por José Luis Alonso. Tomando como referentes a Giorgio Strehler, la Royal Shakespeare Company o la *commedia dell'arte* (recuperada por compañías como la del TAG de Venecia), Eduardo Vasco cree firmemente que todo el peso del espectáculo debe recaer sobre la palabra, sobre el actor y, en

⁴⁹ Carrasco, 2001.

⁵⁰ Santos, 2000.

consecuencia, el espacio escénico no debe obstaculizar la interpretación actoral; de ahí que siempre opte por escenografías esenciales en las que prevalece el espacio vacío. En su versión de *El alcalde de Zalamea* el director quiso recuperar la esencia del corral de comedias con un montaje que dejaba a la vista todo el entramado teatral y, al igual que Alonso, alejado de una excesiva ambientación rural⁵¹. La escenógrafa Carolina González, colaboradora habitual de Eduardo Vasco, diseñó una escenografía sencilla compuesta por un suelo de madera, un gran muro y varios bancos que eran manipulados por los actores durante la representación, una fórmula que recuerda claramente a la planteada por Cytrynowski en *El médico de su honra*, y que por otro lado permitía a los actores sentarse en el lateral del escenario para poner de relieve la convención de ‘estar representando’⁵². Lorenzo Caprile diseñó un vestuario historicista siguiendo la voluntad del director con una gama cromática que evidencia el contraste entre el ejército (negro, colores muy oscuros) y los labradores (colores claros, marrones, blanco hueso) para establecer la dialéctica mal/bien, ciudad/campo, corrupción/inocencia. Este trabajo fue uno de los mejor recibidos de su trayectoria como director dentro de la CNTC y, además, supone una buena muestra de su sello personal: una escenografía esencial y un vestuario realista que conceden todo el protagonismo al texto dramático y al actor⁵³. La crítica valoró

⁵¹ Ante el problema de la ambientación rural Eduardo Vasco se justifica en los mismos términos que José Luis Alonso: «Yo insistí mucho en ello, porque llevo esquivando lo rural desde que empecé a hacer teatro clásico. Lo rural siempre me ha asustado mucho y me impuse casi como reto este año hacer *La moza de cántaro* y *El alcalde* porque quería encontrar una vía para contar todo ese mundo que a mí tanto me frenaba. Yo encontraba *La moza* y *El alcalde* dos obras interesantísimas para un director de escena y para el público, pero no hallaba la manera de narrar ese mundo rural sin que apareciese lo costumbrista abriendo las puertas de par en par. Para evitar irnos a la postal, al tópico, hemos esencializado mucho todo ese entorno rural, desde el vestuario hasta la escenografía, y hemos jugado con la convención más elemental, es decir, que un elemento puede tener muchos significados» (Zubieta y Navarro, eds., 2010, p. 71).

⁵² En una entrevista a Mar Zubieta Eduardo Vasco explica con qué objetivo introdujo estos bancos: «No hay transiciones, los personajes se ven unos a otros todo el rato y hablan de que se ven y para eso hicimos la propuesta de los bancos laterales. Los actores se sientan en esos bancos para mostrar la convención de “estar representando”, que yo quería mantener durante toda la función, pues por un lado refuerza mucho el trabajo de compañía y por otro lado tiene que ver con qué le estamos contando al espectador: “Somos los que veis y estamos aquí para hacer la función”» (Zubieta, 2010, p. 71).

⁵³ El gusto de Eduardo Vasco por el contraste entre el vestuario de corte historicista y una escenografía desnuda también está presente en *Amar después de la muerte*, como

la capacidad de Vasco para hacer «una función que aglutina, con preciso equilibrio, lo poético, lo dramático y lo filosófico»⁵⁴ e hizo hincapié, en el caso de Jerónimo López Mozo, en el diseño escénico que «ha puesto por encima de todo el texto» con un escenario desnudo que «se convierte así en el exclusivo territorio de los actores»⁵⁵. Este trabajo comparte muchos elementos con el montaje de 1988 hasta el punto de que podemos hablar de «una especie de homenaje de Eduardo Vasco a la puesta en escena del maestro Alonso»⁵⁶ y que nada tiene que ver con la propuesta que hizo Sergi Belbel en el año 2000 a pesar de lo cual las tres versiones conforman para Rosana Torres «un trío genial»⁵⁷.

La última versión del clásico de Calderón ha tenido lugar en 2015 a cargo de la directora Helena Pimenta. El escenógrafo Max Glaenzel ha diseñado un espacio vacío inspirado en la desnudez de los corrales de comedias (al igual que hizo Vasco). Sobre el escenario ha dispuesto un muro de piedra y unas gradas de madera sobre un suelo cubierto de arena; tres elementos con texturas diferentes que han dotado a la escenografía de las cualidades propias de la pintura matérica, un efecto que el escenógrafo ha buscado inspirándose en los pintores informalistas y, muy especialmente, en Tàpies. El propio Glaenzel define su escenografía como «un cuadro matérico vivo» en el que se produce «un diálogo entre dos lienzos, el del suelo y el de la pared»⁵⁸. Si bien Glaenzel nunca había diseñado el espacio escénico de una obra de Calderón, este reconoció tener un referente muy cercano como espectador: *El alcalde de Zalamea* de Sergi Belbel, un montaje que parece haberle inspirado a la hora de dotar a su escenografía pictórica de un marcado carácter matérico, si bien con un marcada sobriedad y sencillez ausentes en el diseño de Castanheira. El vestuario de Pedro Moreno ha contribuido a dotar de

confiesa la figurinista Rosa García Andújar: «Como en otras ocasiones, Eduardo [Vasco] me llamó y en esta ocasión me planteó un espectáculo histórico desde el punto de vista del vestuario, ya que la escenografía era una estilización abstracta y minimalista del espacio. Me pidió seguir la línea ya habitual en él, realista, sobria y nada estridente, y en esas coordenadas me he movido yo» (Zubieta, 2005, p. 44).

⁵⁴ Anónimo, 2010.

⁵⁵ López Mozo, 2010.

⁵⁶ Mascarell, 2014, p. 203.

⁵⁷ Torres, 2010.

⁵⁸ Este ‘diálogo’ entre la pared y el suelo se produce en varias ocasiones, por ejemplo cuando un actor lanza tierra contra el muro en un momento de rabia (Zubieta, 2015, p. 87).

un sobrio realismo a la puesta en escena. Con una fórmula similar a la aplicada por Lorenzo Caprile en el montaje de Eduardo Vasco, Moreno ha hecho una distinción cromática entre los dos bandos dotando de color piedra al vestuario de los militares y de color tierra a los tejidos de los campesinos con el fin de transmitir la misma dialéctica señalada por Caprile. La crítica se ha mostrado satisfecha, aunque no plenamente, en la acogida del clásico de Calderón: para Javier Vallejo «el montaje se impone desde el principio, aunque luego se vaya frenando»⁵⁹ y para Carlos Ordóñez es «(con alguna pega) de lo mejor, más rítmico y ceñido que nos ha dado Helena Pimenta». Con el trabajo de 2015 la CNTC parece querer aglutinar, bajo una única solución, las fórmulas empleadas en los montajes anteriores: el espacio vacío con apenas unos pocos elementos polivalentes que articuló la propuesta de Alonso y Vasco junto al juego de texturas y el carácter pictórico tan característicos de la escenografía de Castanheira, cerrándose así una tetralogía escénica a la espera de que llame a la puerta una nueva versión de *El alcalde de Zalamea*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CUENCA, Roberto, «Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-428.
- ALONSO MAÑES, José Luis, *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991.
- ANDURA VARELA, Fernanda, «Calderón en la escena española, 1900-2000», en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 2000, pp. 123-152.
- ANÓNIMO, «El honor calderoniano», *Intereconomía*, 25/10, 2010, <<https://intereconomia.com/noticia/alcalde-zalamea-calderon-barca-20101025-0000/>>.
- ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- BANU, George, FREYDEFONT, Marcel y João CARNEIRO, *Castanheira. Cenografia*, Lisboa, Caleidoscópio, 2013.

⁵⁹ Vallejo, 2015.

- BASTIANES, María, FERNÁNDEZ, Esther y Purificació MASCARELL, *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- CALVO, María del Carmen, «La recepción por la crítica de los primeros montajes de José Luis Alonso», en *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991, pp. 105-112.
- CARRASCO, María José, «Llega al Lope de Vega *El alcalde de Zalamea* en versión de Belbel», *El País*, 04/04, 2001, <http://elpais.com/diario/2001/04/04/andalucia/986336563_850215.html> [05/07/2017].
- CASTANHEIRA, José Manuel, *Desenhar Nuvens. Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2014.
- *O Tempo das Cerejas (Manual de sobrevivência de um cenógrafo. II volume)*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2016.
- CENTENO, Enrique, «*El alcalde de Zalamea*. Calderón, el bochorno», *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 29/08, 2011, <<http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2011/08/el-alcalde-de-zalamea.html>> [05/07/2017].
- COSTA, Tiago Bartolomeu, «A vida de um cenário em dois novos livros», *Público*, 29/11, 2013, <<https://www.publico.pt/2013/11/29/culturaipilon/noticia/a-vida-de-um-cenario-1614484>> [02/02/2018].
- CYTRYNOWSKI, Carlos, *20 años en escena (1986-2006). Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006.
- DUROZOI, Gérard, *Diccionario Akal de Arte del siglo xx*, Madrid, Akal, 2007.
- FISCHER, Susan L., «Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 303-326.
- «La apropiación de Calderón en escena: *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 129-144.
- GALÁN, Eduardo, «Sergi Belbel, artífice de la renovación escénica», *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 233, 1990, pp. 82-88.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Estrenos para la historia del teatro español contemporáneo. *El médico de su honra*», *Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes*, 12, 2011, en <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agos-to_11/18082011_01.htm#> [07/02/2018].
- GIL ZAMORA, Carlos, «*El alcalde de Zalamea* / Calderón de la Barca», *Artezblai El Periódico de las Artes Escénicas*, 24/11, 2001, <<http://www.artezblai.com/artezblai/el-alcalde-zalamea-calderon-de-la-barca.html>> [07/02/2018].
- HARO TECLEN, Eduardo, «La herencia», *El País*, 08/01, 2001, <http://elpais.com/m/diario/2001/01/08/espectaculos/978908403_850215.html> [05/07/2017].

- HUERTA CALVO, Javier, *Clásicos entre siglos*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006.
- LEY, Pablo, «Un clásico bien montado», *El País*, 23/09, 2000, <https://el-pais.com/diario/2000/09/23/catalunya/969671262_850215.html> [02/02/2018].
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «*El alcalde de Zalamea*. Palabra y desnudez escénica», *Madridteatro.eu*, 19/10, 2010, <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1986:el-alcalde-de-zalamea-2010-critica&catid=153:critica&Itemid=69> [02/02/2018].
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- MASCARELL, Purificación, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls defendida en la Universitat de València, 2014, <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>> [04/02/2018].
- «José Luis Alonso y *El alcalde de Zalamea* (1988): realismo y claridad interpretativa para un clásico en escena», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 5, 2016, pp. 65-87.
- MEDINA VICARIO, Miguel, «*El alcalde de Zalamea*. Otra mirada», *Madridteatro.eu*, 18/10, 2010, <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1984:el-alcalde-de-zalamea-2000-sergei-belbel&catid=153:critica&Itemid=69> [05/07/2017].
- NIETO YUSTA, Olivia, *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la función dramática de la escenografía*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo defendida en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_olivia_nieto.pdf> [07/02/2018].
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.
- PERALES, Liz, «José Manuel Castanheira», *El Cultural*, 26/12, 1999, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Manuel-Castanheira/17851>> [05/07/2017].
- PUCHADES, Xavier, «Tratamiento del espacio en la nueva dramaturgia entre 1984-1993. Sergi Belbel, Ernesto Caballero y Rodrigo García», en *Homenaje a Luis Quirante*, ed. Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universitat de València, 2003, vol. 1, pp. 289-304.
- QUIRÓS ALPERA, Gabriel, *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*, tesis doctoral dirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2010, <<http://eprints.ucm.es/11845/1/T32285.pdf>> [08/02/2018].
- ROJO, José Andrés, «Entrevista a José Luis Alonso», *Teatra. Revista de Teatro*, 7, 1989, pp. 20-25.

- RUANO DE LA HAZA, José María, *El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- SANTOS, Care, «El honor con sangre se limpia», *El Cultural*, 20/09, 2000, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-honor-con-sangre-se-limpia/2534>> [05/07/2017].
- SILIÓ, Elisa, «La Compañía de Teatro Clásico rescata una obra de Vélez de Guevara», *El País*, 25/03, 2004, <http://elpais.com/diario/2004/03/25/espectaculos/1080169203_850215.html> [05/07/2017].
- TORRES, Rosana, «Castanheira crea una de sus “microgeografías” para el montaje de la *Electra* de Giradoux», *El País*, 11/07, 1997, <http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010_850215.html> [05/07/2017].
- «La más bella obra de propaganda», *El País*, 4/07, 2010, <http://elpais.com/diario/2010/07/04/cultura/1278194402_850215.html> [08/02/2018].
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Cátedra, 2011.
- VALLEJO, Javier, «No hay dudas con Calderón», *El País*, 22/10, 2015, <https://elpais.com/cultura/2015/10/21/actualidad/1445436989_722735.html> [08/02/2018].
- VARIOS AUTORES, *Anales del Museo del Pueblo Español: etnografía, folklore y artes populares. Geografía Humana*, Madrid, República Española, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1935. vol. 1.
- *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 2000.
- VASQUES, Eugénia, «Da cenografia como laboratorio de todas as artes: José Manuel Castanheira», *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa*, 2002, <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/Jos%C3%A9%20MCastanheira.pdf>> [05/07/2017].
- ZUBIETA, Mar, *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca*, *Cuadernos Pedagógicos* vol. 18, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005.
- *El alcalde de Zalamea*, *Cuadernos Pedagógicos* vol. 35, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010.
- *El alcalde de Zalamea*, *Cuadernos Pedagógicos* vol. 52, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015.