

# TRAS LA HUELLA DE UN ESTILO AUREO

Carmelo Santana Mojica

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

## 1. Del estilo que se trata

**E**l teatro del Siglo de Oro no conserva una tradición escénica, similar a la francesa o inglesa, que dicte un estilo de representación. Desconocemos el modo y las técnicas de actuación, carecemos de “cuadernos de director” que ilustren la puesta en escena. Al respecto se lamentaba el reconocido investigador español José María Díez Borque:

“[...] el pasado se obstina, a veces, en ocultarnos cosas, ofreciéndonos, a cambio, amplias y detalladas informaciones sobre aspectos que puede que no nos interesen en la misma medida. [...] sabemos bastante más de la economía del actor que de su técnica de oficio, de la jerarquización profesional que del modo de decir el verso, de su Cofradía de la Novena que del modo en que gesticulaba, movía manos y cuerpo para encarnar personajes.”<sup>1</sup>

Ciertamente, desconocemos casi todo sobre el “modo, manera, forma”<sup>2</sup> y técnicas de interpretación del actor del siglo XVII español, sin embargo, conocemos bastante bien el “uso, práctica, costumbre, moda”<sup>3</sup> que articulaba la representación barroca.

Encontramos documentado el desarrollo de la representación en diversas fuentes desde la **Loa de la comedia** de Agustín de Rojas (1603) hasta **El día de fiesta por la tarde** de Juan de Zabaleta (1660). El análisis y difusión de esta práctica ha estado en manos de destacados especialistas durante décadas: Emilio Cotarelo y Mori (1911), José Deleito y

Piñuela (1944), José M<sup>a</sup> Díez Borque (1978).<sup>4</sup> Sin embargo, fue necesario esperar hasta 1981 para que un director de teatro se aventurase a experimentar con el complejo conjunto que constituía el espectáculo barroco en una amalgama de textos, música, cantos y danzas.

El espectáculo barroco seguía, con variantes, la siguiente fórmula: música y loa / primera jornada / música y entremés / segunda jornada / baile y música / tercera jornada / fin de fiesta con una jácara, música, un sainete o una mojiganga. Una estructura similar sostenía el montaje de **Casa con dos puertas, mala es de guardar**, de Calderón, cuando en 1981 sorprendió a críticos literarios y teatrales en el VI Festival del Siglo de Oro Español del “Chamizal Memorial”, en El Paso, Texas. Esta producción del Teatro Rodante Universitario sentó un precedente a ambos lados del Atlántico.

La autoridad del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico en la representación de comedias del Siglo de Oro es hoy reconocida internacionalmente. Dicha autoridad tiene un nombre: **Dean Zayas**. Así lo demuestra su selección por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura de España para estrenar, en 1988, **Alesio**, obra escrita a la manera antigua por el novel dramaturgo Ignacio García May.

Ahora bien, todos concordaremos en que la especial sucesión de textos no constituye en sí un estilo. Tampoco basta el cambio de acepción para poder afirmar o negar la existencia de un estilo. Tratar del “modo, manera, forma” de representar conlleva el estudio del “uso, práctica, costumbre, moda” de una época, pero sobre todo, el “carácter

propio que da a sus obras el artista”.<sup>5</sup> Entre las 12 acepciones que recoge el **Diccionario de la Lengua Española**, esta última es la que más nos interesa. En los diferentes talleres que hemos ofrecido en San Juan y Nueva York, siempre hemos aclarado que el estilo áureo no es sino una visión personal y contemporánea de un proceso histórico preservado en múltiples documentos literarios, artísticos y críticos que atesoran los modos y maneras del Siglo de Oro.

Conviene citar aquí la definición de estilo que ofrece Edward A. Wright en su sencillo, pero útil manual, **Para comprender el teatro actual**: “Definimos el estilo como la suma de todas aquellas cualidades que diferencian la obra de arte de la realidad”.<sup>6</sup> Y concluye: “el estilo posee dos cualidades. la personal y la estética”.<sup>7</sup> Esa cualidad personal es la que destaca la Real Academia de la Lengua cuando define el “estilo” como el “carácter propio” que un artista imparte a su obra.

Puesto que el objeto de este artículo es el análisis del estilo de representación desarrollado por Dean Zayas para las comedias del Siglo Oro, privilegiaremos esa cualidad personal del estilo, los rasgos característicos de los montajes de este artista y maestro. Pero antes, para situar esa labor en su perspectiva estética, se establece, en el siguiente apartado, una clasificación de los diferentes acercamientos por los cuales, según nuestro criterio, el director contemporáneo puede optar cuando concibe la puesta en escena de un texto clásico.

## 2. De la conceptualización de la puesta en escena

Autores, directores, diseñadores y actores, todos, tenemos nuestro estilo. Y juntos, según la teoría de la comunicación, constituimos un emisor múltiple. A cada uno corresponde una fase o momento de creación que articula y modifica el mensaje que fluye desde el texto literario hasta la representación. Sin embargo, la responsabilidad final de la escenificación contemporánea descansa primordialmente sobre la labor del director. Debe ser éste quien establezca las pautas, elabore el

concepto y conduzca el estilo de la producción. Destacamos ese “debe” porque cada día, con mayor frecuencia, los productores se van apropiando del concepto y restringen la labor del director a un mero “regisseur” que ubica los actores en un espacio dado. No obstante, en condiciones ideales, o mejor dicho, en condiciones apropiadas, recae sobre el director establecer la correlación pertinente entre el texto literario y los creadores teatrales para proyectar con coherencia la puesta en escena.

Patrice Pavis define la puesta en escena como la confrontación entre el texto literario y el texto escénico. Esta confrontación puede seguir dos vías principales: la interpretación fiel al texto literario o la reinterpretación mediante el desarrollo de un concepto escénico. Según Pavis:

“La aparición del director en la evolución del teatro pone de manifiesto un cambio de actitud frente al texto teatral: durante mucho tiempo, en efecto, éste fue el recinto cerrado de una sola interpretación posible que había que descubrir (testimonio de esto es la fórmula de LEDOUX, quien recomendaba al director enfrentado al texto “servirlo y no servirse de él”). Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a buscar numerosas significaciones: permite así provocar una interpretación nueva concretada en una puesta en escena original.”<sup>8</sup>

En su búsqueda de significaciones, el director moderno ha seguido cuatro caminos o acercamientos. La siguiente clasificación no constituye un juicio valorativo de cada opción. La gradación se establece a partir de la vinculación entre texto y puesta en escena, desde la más estrecha hasta la más distante.

En primer lugar, el director puede optar por escenificar el texto literario ajustándolo a la escena de

forma literal. Siguiendo este sendero alcanzaríamos, siempre que la documentación correspondiente lo permita, una puesta en escena arqueológica, ajena a los adelantos técnicos del teatro actual. El interés de este tipo de montaje descansa en la investigación histórica que conduce a un mayor conocimiento de las técnicas y recursos de la época del autor.

En este acercamiento, la función del director queda subordinada a la investigación histórica y, por su parte, los diseñadores de vestuario, luces, escenografía, sonido, etc. deben ajustarse a los convencionalismos de la época del autor. La puesta en escena de un texto como **La venganza de Tamar** de Tirso de Molina no se ambientaría en la época salomónica sino que recrearía la visión barroca del aquel período bíblico. La fidelidad al texto dramático abarca, hasta donde la documentación lo permite, tanto el aspecto literario, o discurso verbal de la obra, como el texto espectacular constituido por todos los indicios para la representación.

Desde la misma perspectiva de fidelidad textual, pero ajustando el ámbito espectacular para un público, espacio y época modernos, el director puede armonizar su interpretación con la esencia ideológica y cultural del texto literario. Este es el tipo de montaje que propiciaba la academia hasta que la semiótica se alzó con el imperio de la crítica. La búsqueda del texto espectacular ideal, imaginado por la tradición literaria como "correcto", guía, pues, desde esta perspectiva, al director, quien debe moverse entre la erudición histórica y la interpretación crítica.

Desde esta óptica, los signos de la escena afloran en función del texto. Con frecuencia no interesa tanto la época de composición del texto, sino el momento y lugar de la acción. Ambientar **Fuenteovejuna** en la Edad Media y **La venganza de Tamar** en la época pre-cristiana, se considerarían

las alternativas correctas para esos textos barrocos. Sin coartar la creatividad de los diseñadores, el director debe -y puede- lograr una feliz ecuación entre la realidad textual y la escena contemporánea.

Por el carril contrario, el director tiene la opción de seguir una ruta subjetiva y privilegiar su visión personal sobre el texto del autor. Sin alterar de manera significativa la estructura del discurso literario, puede destacar una escena, eliminar otra, retocar algunos diálogos, o matizarlos torciendo su sentido para ofrecernos una interpretación coherente con el texto, pero que no necesariamente es aquella que la crítica acepta como "correcta". La actualización y destaque de algún tema, la especial focalización de algunos personajes, la manipulación de las estructuras y la transgresión semántica de los diálogos son algunos de los recursos empleados por el director para develar la vigencia del texto. La ruta es escabrosa y presenta grandes riegos, pero se apoya en el reconocimiento de la independencia de la puesta en escena y puede aportar, cuando acierta, una nueva lectura del texto literario.

La exégesis y la investigación histórica, literaria y crítica no son menos importantes en este caso. No obstante, su fin no persigue el retrato de una época (montaje arqueológico) ni la búsqueda de un estilo e interpretación estimados como correctos (montaje interpretativo). El objetivo de este tipo de montaje (que podríamos llamar "reinterpretativo") es el descubrimiento y revelación de constantes y tangentes entre la realidad literaria del texto y el momento histórico presente.

Finalmente, el director puede tomar la autopista de la plena negación textual y convertir el texto literario en un pretexto o punto de partida para la creación de un nuevo texto. Este no tiene por qué ser verbal, así, por ejemplo, el reciente montaje de **Fuenteovejuna** por Antonio Gades. Generalmente, este tipo de acercamiento propicia un cambio de género, pero podría darse el caso de una parodia del texto sin abandonar el género dramático. Otras vías

son posibles,<sup>9</sup> pero las cuatro reseñadas bastan -por el momento- a nuestro propósito.

### 3. Del desarrollo de un estilo de escenificación

El estudio de las producciones de 10 comedias y 2 colecciones de entremeses del Siglo de Oro realizados por Dean Zayas entre 1970 y 1998 nos permite establecer tres momentos con características bien definidas en el desarrollo de su creación. Las fechas de cada etapa evidencian la gradual transición de una variante estilística a la otra. La primera época, el momento de creación del estilo, ocupa la década de 1970 a 1980; pero culmina en 1982, con **La moza**

**del cántaro**, cuando ya se ha iniciado la segunda etapa en 1981. Durante la década de 1980 se consolida la variante arqueológica, la cual, resurge en 1995 con **La villana de la Sagra**. Una tercera fase abre un período de transición en 1985, con **La noche de San Juan**, y se extiende hasta el presente.<sup>10</sup>

#### 3.1 La creación del estilo

**Los melindres de Belisa** de Lope de Vega fue la primera comedia del Siglo de Oro que Dean Zayas dirigió para el Teatro Rodante (1970-71). En ella, el artista afina su acercamiento al texto y establece el código escénico que extenderá hasta las producciones de las siguientes etapas. En su aproximación al texto, Zayas se centra en la variante interpretativa de corte académico y pone a

disposición del texto literario los adelantos escénicos modernos.

Tres características definen este momento: el respeto por la unidad del texto, una clara influencia de la pintura y otro tanto de la danza, especialmente de la escuela bolera clásica. De la pintura (Velázquez, Ribera, El Greco, pero también las escuelas flamenca e italiana) brotan no sólo las composiciones de grupos y los juegos de pareja, sino también los contrastes entre una escena y otra, especie de claroscuro escénico. La danza aporta la fluidez de los movimientos. El braceo sirve de guía a las entradas y salidas, marcadas en semicírculo.



**Los melindres de Belisa (1976)**  
Dirección de Dean Zayas

En **Los melindres de Belisa** la arquitectura mozárabe sirvió también de inspiración. En ocasiones, gracias al movimiento y las composiciones, el cuadro escénico se entretejía como un arabesco ante nuestros ojos o daba la impresión de ver la escena a través de una celosía. Un rico vestuario de Gloria Sáez y una sencilla, pero efectiva, escenografía (constituida por diversos elementos cuya función variaba según las necesidades de la escena sin interrumpir el ritmo escénico) completaron la belleza de esta producción laureada con 7 premios del Primer Festival del Siglo de Oro Español de Chamizal en El Paso, Texas (1976).

Con **Don Gil de las calzas verdes** de Tirso de Molina, también premiada en Texas (1979), y



Cordelia González y Carmelo Santana  
**Don Gil de las calzas verdes** (1979)  
 Dirección de Dean Zayas

representada luego en Santiago de los Caballeros, República Dominicana (1980), se consolida el juego escénico y el estilo de actuación. Para Zayas, el actor debe reforzar la palabra con sus gestos. Este principio básico nos llega desde el mismo siglo XVII, Zabaleta recomendaba:

“Repárese si las acciones son las que piden las palabras, y le servirán de más palabras las acciones. Mire si los que representan ayudan con los ojos lo que dicen, que si lo hacen, le llevarán los ojos”.<sup>11</sup>

Contrario a la actuación realista, donde el movimiento brota de las motivaciones interiores, en el teatro clásico es la palabra el motor de toda acción y gesto. La perfecta ecuación entre palabra y gesto facilita, además, la comprensión del texto para la audiencia moderna.

En este momento, la aportación de dos profesoras del Departamento de Drama, Maricusa Ornés -el decir articulado- y Gilda Navarra -el movimiento preciso- contribuyen a consolidar el modo de decir y moverse en escena o estilo de actuación. El ritmo del texto (Zayas) aflora en el ritmo del decir (Ornés) y del hacer (Navarra). Técnicas de la declamación, la danza -nuevamente- y la mímica refuerzan la formación de quienes nos forjamos al amparo de estos tres pilares.

**La moza del cántaro** de Lope de Vega (1982) cierra este período. Esta bellísima producción no viajó a Texas por problemas administrativos, pero sirvió de entrenamiento a un nutrido grupo de actores que enriquece hoy la cartelera teatral del país. Esta producción evidencia la solidez del estilo propuesto por Zayas, quien un año antes había iniciado un giro en su visión del espectáculo sin que ello constituyera

una ruptura en sus acercamientos al texto y la actuación.

### 3.2 La recreación del espectáculo barroco

Esta segunda etapa, producto de múltiples lecturas especializadas,<sup>12</sup> persigue llevar a la escena la cultura y sociedad barrocas recreadas en los textos estudiados. La pasión por la lectura e investigación lleva a Dean Zayas a experimentar con la perspectiva arqueológica. **Casa con dos puertas, mala es de guardar** de Calderón (con loa, música en vivo y entremeses) abre en 1981 este período que se caracteriza por la pluralidad textual y el predominio de la música.

Diferentes melodías medievales y renacentistas florecen en la guitarra de Luis Enrique Juliá y sus acompañantes. La escenografía, obra de Carmiña Bouet, recrea el espacio del corral. El vestuario de Sáez compite con el pincel de Velázquez en líneas, formas y colores. En fin, otra avalancha de premios en Chamizal y el reconocimiento internacional. De la fuerte impresión que causó este espectáculo en Texas, surgirá la invitación para asistir al prestigioso Festival de Almagro, en España.

El salto atlántico se realiza en 1984 con **Habládmelo en entrando**. Esta comedia, atribuida a Tirso, recogerá los aplausos que **La moza del cántaro** no conoció. **Habládmelo** fue una producción afortunada en muchos sentidos. Con un elenco entrenado en **Casa con dos puertas**, **La moza** y la primera colección de entremeses (**El retablo de las maravillas y otras maravillas** de Cervantes, 1982-83) resultó una producción brillante desde la actuación. Desde la dirección constituyó la culminación de la variante arqueológica iniciada con la obra de Calderón.

El nuevo espectáculo barroco descansaba en un coro de voces, cuyas canciones a capela servían de ilación a las jornadas de la comedia, loa y entremeses.

Los actores-cantantes movían la sincrética escenografía de esbeltos arcos formados por tubos. Este elemento moderno, producto del ingenio de Checo Cuevas, acompaña el montaje a Texas, pero desaparece en España ante la imponente del Corral de Almagro. Cuando Zayas ajusta su montaje para el espacio real de un corral del siglo XVII, logra concretar su proyecto arqueológico.

Satisfecho con el éxito alcanzado en España y en pie de renovación, el próximo montaje - realizado para la inauguración del Teatro Julia de Burgos (1985)- abre un paréntesis en la vía arqueológica. **La noche de San Juan** de Lope de Vega es quizás el único montaje de estos, cuya escenificación conlleva un concepto reinterpretativo. La idea de trasladar la acción al San Juan colonial abrió espacio para un espectáculo bellísimo en el cual el vestuario de Sáez y la escenografía de Cuevas abandonan los oscuros patios y callejones toledanos para recorrer las calles sanjuaneras de trazado neoclásico y colores pasteles. No obstante, el respeto de Zayas por el texto le lleva a encargarse la adaptación a Jaime Ramírez. Una vez concluida la revisión, al maestro se le aproxima con la misma fidelidad que tendría ante el original.

El retorno al montaje arqueológico no tarda en volver a imponerse: tras una segunda colección de entremeses (1984-85), se estrena **Por el sótano y el torno** de Tirso de Molina (1986). Esta es, quizás, la última gran producción que nos ofrece esta ruta ya ampliamente recorrida. **La villana de la Sagra**, también de Tirso, evidencia, en cambio, el agotamiento de la fórmula. Estrenada en 1995, resulta fuera de perspectiva. Lo que fuera experimental e innovador durante la década de 1980, se torna repetitivo en la nueva década y deja de causar interés. Por otro lado, el barroquismo del espectáculo multiforme se traslada al estilo de actuación y se pierde la medida en el decir y hacer que caracterizó los montajes de la primera época y de las primeras piezas arqueológicas. Consciente de la escisión que se fragua entre su estilo y el de sus

actores, el maestro se aparta del enfoque arqueológico y se apoya en textos de gran belleza poética y/o profunda efectividad teatral; fortaleciendo, así, el tercer período de creación.

### 3.3 El retorno a la prioridad textual

Este nuevo ciclo abre, como queda dicho, con **La noche de San Juan** de Lope de Vega (1985) y aglutina otros tres textos del Fénix de los Ingenios: **Peribáñez y el Comendador de Ocaña** (1989), **Los melindres de Belisa** (remontaje a 25 años de su estreno) y **Fuenteovejuna** (1998). De un lado, se caracteriza este momento por la reconquista de la unidad textual y el retorno al cuadro pictórico. Ambas características persiguen facilitar el fluir de la palabra. Desde el otro lado, la definitiva integración de la música al texto evidencia el paso por la etapa anterior.

Entre Lope y Lope, sendas obras de Calderón y Tirso, **No hay burlas con el amor** y **La villana de la Sagra**, reinciden en la perspectiva arqueológica. No obstante, este hecho no constituye en sí mismo un retroceso, más bien evidencia una búsqueda y un afán de hacer justicia al texto barroco. Lope surge, pues, como un remanso de amor entre el texto verbal y el texto espectacular; con Lope florece el amor de Zayas por la palabra hablada. En cambio, Tirso y Calderón tienden a la dispersión y la confusión propias del barroco y del momento actual.

El reciente montaje de **Fuenteovejuna** muestra, en sus aciertos y desaciertos, la continua exploración del maestro incansable. La ecuación entre el talento de sus estudiantes y las necesidades y los valores del texto se concreta en el primer montaje verdaderamente interracial del Departamento de Drama. La asignación del noble y linajudo Comendador Don Fernán Gómez de Guzmán a un actor negro, sin que ello implique un cambio de significado ni en el personaje ni en la acción, es la mayor aportación de este montaje. Asignar los personajes en concordancia con los talentos internos de los actores, sin atender a consideraciones externas

como la raza, es más o menos frecuente en los escenarios europeos y estadounidenses. En Puerto Rico, Producciones Aleph ha empleado el recurso, pero no es frecuente en nuestra escena. En nuestro montaje de **El burlador de Sevilla** para el Departamento de Drama, varios actores y actrices negros representaron los pescadores, pero ello conllevó cambios en el texto. Tisbea no era una pescadora de Tarragona, sino una mujer negra igual que las actrices que la interpretaban. En cambio, ante el Comendador y su criado de la **Fuenteovejuna** de Zayas, el público debe percibir los personajes desde sus actos y palabras, independientemente de la raza de los actores que los interpretan.

En el otro lado de la balanza, el principal problema de la producción radicó en la falta de ecuación entre la escenografía y el texto verbal. Los continuos y gratuitos cambios escenográficos destruyeron el ritmo de las escenas, lo cual constituye una contradicción crasa en un momento en que el director ha optado precisamente por privilegiar el texto. No sin razón, ha escrito Francisco López Estrada en su edición de esta comedia:

“Las escenas son cortas y se suceden casi con vértigo, sin que pudiese haber un escenario montado para cada una; las alusiones a través del diálogo bastan para establecer una situación sobre las tablas”<sup>13</sup>

En casos como éste, menos es más. La falta de correspondencia entre la visión del escenógrafo y la dirección, evidencia la necesidad de un concepto rector que asigne a cada espacio (palacio, villa, campo) su valor escénico.

Pese a éste y otros reparos que podamos tener de esta producción, la cual no es representativa del quehacer de nuestro maestro en materia del Siglo de Oro, este montaje cumple una función importante. Con esta comedia de honor villano, Zayas aborda por

segunda vez un tipo de texto muy diferente al de la comedia de capa y espada. La perseverancia del respetado lopista puertorriqueño, Eduardo Forastieri, ha llevado a Zayas a enfrentar la necesidad de conciliar su estilo, desarrollado para la comedia ligera, con textos de una dimensión más compleja como **Peribáñez** y **Fuenteovejuna**. La belleza lírica de **Peribáñez** condujo a puerto seguro esa producción, última premiada en Texas (1989). **Fuenteovejuna**, por su parte, demuestra que el reto continúa en pie y el maestro, en plena ebullición. Quizás esta etapa culmine algún día con el esperado montaje de la más hermosa de las comedias del Fénix: **El caballero de Olmedo**.

#### 4. A manera de conclusión

Centrado en la perspectiva interpretativa, Dean Zayas ha sabido jugar con la puesta en escena sin faltar a la fidelidad que siente por el texto literario. Su visión, tradicional y académica, no siempre ha sido bien comprendida, pero es apropiada dentro de un Departamento de Drama cuyo objetivo es la formación de artistas de la escena. El estudiante debe conocer las formas tradicionales durante sus años de formación; su posterior realización personal depende de la interacción entre lo que aprende y lo que innova. Para innovar, sin embargo, necesita conocer el origen, las estructuras y las formas tradicionales. El conocimiento de los clásicos, la actuación realista y la experimentación vanguardista deben engranarse equitativamente en el desarrollo de la vida académica. No siempre el estudiante ve la necesidad de establecer un balance de corrientes en su formación, pero, su desarrollo dependerá de la diversidad de influencias a que se exponga. De la personal mezcla que realice cada uno saldrá el nuevo artista.

Dean Zayas ha tenido siempre presente su función como maestro de artistas. Nunca ha pretendido moldear a sus estudiantes, sino servir de

modelo indicador. Su exploración personal es el modelo a seguir, no su estilo. Este sólo le pertenece a él. Cada uno debe luchar por alcanzar su propio estilo tomando de sus maestros aquello que le resulte pertinente y desarrollando nuevas formas y maneras.

Es normal que los primeros trabajos profesionales de los discípulos muestren la influencia directa del maestro, pero la perseverancia en el medio establecerá las diferencias. Esto se evidencia en los frutos de Teatro La Noche de San Juan, compañía fundada por Gilberto Rodríguez, y Teatro Círculo, grupo neoyorquino bajo la dirección artística de José A. Oliveras. Teatro La Noche de San Juan escenificó en 1991, **El acero de Madrid** de Lope de Vega, en una versión puertorriqueña, **El acero de San Juan**, que sigue los pasos de la producción de la cual toma su nombre la compañía. Es lamentable que este grupo no haya continuado en la ruta iniciada. ¡Cuántas comedias clásicas podrían adaptarse perfectamente a nuestra Isla, a nuestra realidad, a nuestra época!

Con tres producciones clásicas estrenadas y un espectáculo unipersonal en desarrollo, Teatro Círculo, ejemplifica mejor la proyección del trabajo de Zayas. La primera producción de Círculo, dirigida por Oliveras, fue una colección de entremeses cervantinos entretnejidos con canciones y escenificados a la manera de Zayas. Más tarde, el estreno de **La dama duende** de Calderón de la Barca y **La celosa de sí misma** de Tirso, ambas bajo nuestra dirección, siguen también la línea interpretativa y arqueológica de la compañía.

Nuestro montaje de **El burlador de Sevilla** para el Departamento de Drama establece el primer escalón hacia la búsqueda de un estilo diferente dentro del mismo campo. Por su parte, Teatro Círculo se encuentra en estos momentos preparando un trabajo que parte de textos del Siglo de Oro, pero se proyecta desde una perspectiva hispanoamericana. La búsqueda de diferenciación e independencia del estilo y las formas establecidas por el maestro no



constituye un rechazo al camino establecido por él, por el contrario, muestra la validez de su labor.

La labor de Dean Zayas en el Departamento de Drama no se ha limitado, sabido es, al estudio y escenificación del teatro del Siglo de Oro. La diversidad de textos que ha dirigido recorre todas las épocas y estilos desde **Las troyanas** de Eurípides hasta **Bernardo de Palissy** de Alejandro Tapia y Rivera, desde **El Rey Lear** de William Shakespeare hasta **Bodas de sangre** de Federico García Lorca. Su constante búsqueda, su amor a la investigación, es quizás su mayor legado; pero, si su nombre se haya principalmente ligado al Siglo de Oro, es porque su constante labor en este campo le ha llevado a alcanzar la máxima aspiración de todo artista: la creación de un estilo con aura propia.

---

<sup>1</sup> José M. Díez Borque, "Prólogo" a Josef Oehrlein, **El actor en el teatro español del Siglo de Oro**, Madrid: Castalia, 1993, p. xiii. Toda la Bibliografía citada y consultada se consiga en las notas para eludir la duplicación de la información.

<sup>2</sup> Real Academia Española, **Diccionario de la Lengua Española**, 21ª Ed., I, Madrid: Espasa Calpe, 1992, p. 913b.

<sup>3</sup> *Ibid*

<sup>4</sup> *Vid.* Emilio Cotarelo y Mori (Ed.), **Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas**, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles" XVIII. Madrid, 1911; José Deleito y Piñuela, **También se divierte el pueblo**, Madrid, 1944, se puede consultar en Alianza, 1988; José M. Díez Borque, **Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega**, Barcelona, Bosch, 1978.

<sup>5</sup> **Diccionario de la Lengua Española**, *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Edward A. Wright, **Para comprender el teatro actual**, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 121.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Patrice Pavis, **Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología**, Barcelona Buenos Aires-México, Paidós, 1983 pp. 386-387.

---

<sup>9</sup> *Vid.* Oscar G. Brockett, **The essential theatre**, Hartcourt Brace College, 1992, pp. 310-315 y P. Pavis, *Op. Cit.*, pp. 388-89.

<sup>10</sup> Para este estudio contamos con material impreso, fotos, un vídeo de **No hay burlas con el amor**, dos entrevistas a Dean Zayas y nuestro propio testimonio como actor, asistente de estilo, coreógrafo, supervisor de vestuario, autor de las notas al programa o público de las producciones comentadas. Por ello, el trabajo oscila entre el testimonio y la crítica.

<sup>11</sup> Juan de Zabaleta, **El día de fiesta por la tarde**, Madrid, 1660; citado por David Castillejo (Ed.), **El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores.**, Madrid, Teatro Español, 1984, p. 281.

<sup>12</sup> Entre los diferentes textos que Zayas nos ha señalado cabe destacar: Othón Arróniz, **La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española**, Madrid, Gredos, 1939; del mismo autor, **Teatros y escenarios del Siglo de Oro**, Madrid, 1977; Noël Salomon, **Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega**, Bordeaux, 1965, cuya traducción se puede consultar en: **Lo villano en el teatro del siglo de Oro**, Madrid, Castalia, 1985; José Antonio Maravall, **La cultura del barroco**, Barcelona, Ariel, 1975; José M. Díez Borque, **Sociología de la comedia española del siglo XVII**, Madrid, Cátedra, 1976; y otros textos ya citados.

<sup>13</sup> Francisco López Estrada, "Interpretación conjunta y variedad de las dos versiones de **Fuenteovejuna**" (p. 353) en su Ed. de: Lope de Vega, Cristóbal de Monroy, **Fuenteovejuna (Dos comedias)**, Madrid, Castalia, 1969.