



Aproximación teatral a la puesta en escena de la *Tragicomedia de Don Duardos*, dirigida por Ana Zamora: un diálogo con el equipo artístico

Mar Zubieta Tabernero

Abstract

El presente artículo recoge un pequeño estudio dedicado al montaje de la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente en 2006, dirigido por Ana Zamora para la Compañía Nacional de Teatro Clásico española. Vamos a comentar los pormenores de Zamora como directora de escena y directora de compañía, y a mostrar los recursos escénicos que concretó en este montaje. Nos detendremos brevemente en su versión. Para todo ello ha sido de gran ayuda una comunicación fluida a lo largo del tiempo con la directora y su equipo, a través de charlas y entrevistas formales e informales; todos ellos, siempre amables, han aportado una información muy útil.

Palabras clave: Ana Zamora, compañía Nao d'amores, Compañía Nacional de Teatro Clásico española, teatro castellano-portugués, teatro renacentista español.

We collect here a small study dedicated to the staging of the *Tragicomedy of Don Duardos*, by Gil Vicente, in 2006. Ana Zamora directed it for the Spanish National Classical Theater Company. We will comment on Zamora's career as a stage director and director of her company (Nao d'amores), and we will show the scenic resources that she specified in this work, stopping briefly at the textual version. For all this, fluid communication over time with the director and her team, through formal and informal talks and interviews, has been of great help; All of them, always friendly, have provided very useful information. Keywords: Ana Zamora, Nao d'amores Company, Spanish National Classical Theater Company, Castilian-Portuguese Theater, Spanish Renaissance Theater.

§

Punto de partida

Ana Zamora vivió en casa de sus abuelos¹ y sus padres² un ambiente de dedicación y estudio hacia la historia, la filología y la etnología. Se tituló en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD (1996-2000).

Entre 1999 y 2000 formó parte en Segovia del comité organizador del Festival Internacional Folk y de Titirimundi-Festival Internacional de Teatro de Títeres, y en 2001 funda Nao d'amores, compañía especializada en la puesta en escena del teatro prebarroco español. Ana Zamora cuenta siempre que el suyo fue un proyecto que no surgió de un estudio de mercadotecnia (que hubiera podido revelar al teatro medieval y renacentista como una parcela de nuestro repertorio prácticamente sin llevar a escena y por tanto con un posible potencial de negocio) sino del interés, común y fundamental para un grupo de personas, de incorporar al mundo de la representación una serie de títulos y temas de gran interés y trascendencia, realmente muy pocas veces escenificados. Ellos eran y son un colectivo de especialistas en distintas áreas artísticas, provenientes en muchos casos del ámbito del teatro clásico que, dicho de forma muy amplia, deseaban integrar en sus montajes aspectos como la música antigua y el manejo de títeres, pensando que su empleo como técnicas dramáticas podría servir para que el público pudiera identificarse de una manera renovada y profunda con un espectáculo.

Buscaban, además, acercarse a los textos desde una perspectiva rigurosa pero contemporánea, no arqueológica (Vélez Sanz 2014, 115-120). En una materia como el teatro prebarroco, a Ana Zamora le hubiera sido muy fácil situarse en un punto de vista preferiblemente centrado en

¹ Su abuelo fue Alonso Zamora Vicente, catedrático de Filología Románica en la Universidad de Madrid, miembro de la Real Academia y compañero de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y Pedro Salinas en el Centro de Estudios Históricos; y su abuela, M^a Josefa Canellada, fue poeta y especialista en fonética.

² Su padre es Alonso Zamora Canellada, arqueólogo y director del Museo provincial de Segovia, y su madre Teresa Tardío, etnóloga. Ana Zamora dice que «En su momento, me quise dedicar a la historia, por influencia de mi padre. De mi madre aprendí todo lo que tiene que ver con la etnografía. Y su enorme capacidad de sociabilización» (Arribas, 2019).

el texto. Desde luego no solo no lo descuida en sus versiones sino que, desde el primer momento, le dedica mucho de su trabajo en cada montaje, pero opina que la reconstrucción arqueológica de un texto teatral es asunto más propio de otras instituciones, y que los resultados pueden verse en otro marco, no exactamente en un teatro. Sería algo muy útil desde una perspectiva científica, pero lejano para el espectador de hoy, que quiere encontrar en el escenario un texto que le interese, que le atrape, que tenga cosas que decirle que él pueda entender y con las que sentirse aludido. Y ese es un fondo que existe en el teatro prebarroco, que tiene mucho de universal y por tanto de contemporáneo.

Nao d'amores organizó en 2001 su centro de estudio y montaje en Segovia, y el grupo que se formó acompaña a Ana Zamora desde entonces de una u otra forma. Entre otros, estamos hablando de Ana Lázaro (fallecida en septiembre de 2022), directora musical de la Compañía y autora de los arreglos necesarios para cada montaje; de Vicente Fuentes o Ernesto Arias como asesores de verso; de la figurinista Deborah Macías; del iluminador Miguel Ángel Camacho; de la producción ejecutiva de Germán Solís; y de intérpretes como Daniel Albadalejo, José Luis Alcobendas, Jorge Basanta, Javier Carramiñana, Elvira Cuadrapani, Alba Fresno, Natalia Huarte, Eva Jornet, Eduardo Mayo, Elvira Pancorbo, José Vicente Ramos, Elena Rayos, Francisco Rojas, Alejandro Saá, Alejandro Sigüenza, Fernando Sendino, Nati Vera, Isabel Zamora y la ayudante de dirección Henar Montoya. No olvidamos al maestro de danza Javier García Ávila, ni las coreografías de Lieven Baert, los títeres y figuras de Miguel Ángel Coso y David Faraco, las escenografías de Richard Cenier o la dramaturgia y versión de Ana Zamora, que es quien dirige los montajes. Ella refiere que Nao d'amores empezó a funcionar en 2001 como una ONG de Noviembre Teatro (Zamora 2007, 87-98), gracias a la buena voluntad y amistad que mantenían con Eduardo Vasco, su director.

Actualmente, el equipo artístico de Nao d'amores³ está integrado por:

³ Web de la Compañía: <https://www.naodamores.com>. En ella puede verse con detalle el transcurrir de Nao d'amores: los montajes que han ido estrenando, sus componentes y los premios y reconocimientos que han conseguido.

Ana Zamora, dirección artística.
Alicia Lázaro, dirección musical.
Vicente Fuentes, palabra y verso.
Déborah Macías (AAPEE), vestuario.
Javier García Ávila, coreógrafo.
Miguel Ángel Camacho, iluminación.
Ricardo Vergne (AAPEE), escenografía.
Cecilia Molano, escenografía.
Fernando Herranz, dirección técnica.
Pedro Yagüe, iluminación.
David Faraco, títeres y escenografía.
Fabio Mangolini, máscaras y movimiento.
Germán H. Solís, gerencia.

Tanto los componentes del equipo artístico como la propia compañía Nao d'amores han recibido numerosas distinciones a lo largo del tiempo, y también sus montajes o incluso la propia trayectoria del proyecto. Quisiéramos destacar aquí solo algunos: el Premio Teatro de Rojas a la mejor dirección escénica recibido en 2022 por Ana Zamora con *Nise, la tragedia de Inés de Castro*; el Max del 2021 recibido por Deborah Macías al mejor vestuario por *Numancia*; el tercer premio del Público del Festival Don Quijote de la Mancha 2014 por *Penal de Ocaña*⁴; el premio San Frutos 2013 de la Asociación de Prensa de Segovia a la Compañía Nao d'amores; el premio Fuente de Castalia 2012 a Ana Zamora «por su empeño en rescatar una parte fundamental de nuestro teatro», del Ayuntamiento de Alcalá de Henares; el premio Joseph Caudí de escenografía 2011, de la ADE, a David Faraco por *Dança de morte*; el Premio Nebrija Escena 2011 a Ana Zamora, «por su contribución con Nao d'amores al mundo de la investigación y la puesta en escena en torno al teatro medieval y renacentista», otorgado por la Universidad de Nebrija; el Premio Ojo Crítico de Teatro 2008 a Ana Zamora, concedido por Radio Nacional de España por «su imprescindible viaje a los orígenes de nuestro

⁴ Reforzando así la pretensión de la Compañía de emprender con este título una ampliación de su campo de especialización, enfocándose hacia el mundo contemporáneo.

teatro guiados por una mirada respetuosa a la vez que imaginativa; culta al tiempo que popular». Y el Premio José Luis Alonso 2001 otorgado por la ADE a Ana Zamora, como Mejor Director Joven de la Temporada, a su puesta en escena de *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda. Ana Zamora ha ganado en 2023 el Premio Nacional de Teatro que concede el Ministerio de Cultura de España, «por su recuperación del patrimonio teatral español medieval, renacentista y prebarroco durante más de 20 años al frente de *Nao d'amores*, con excelentes resultados y acercándolo al gran público».

1. Ana Zamora como directora de escena

Las puestas en escena de la directora han sido las siguientes:

- 2001⁵. *Comedia llamada Metamorfosea*, de Joaquín Romero Cepeda, la primera vez que este texto se representa en la escena actual, NA⁶.
- 2002. *El amor al uso*, de Antonio de Solís, Ana Zamora para la compañía de José Estruch.
- 2003. *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, NA.
- 2004. *Auto de los cuatro tiempos*, de Gil Vicente, NA. Otro texto que no se había montado nunca.
- 2005. *Viaje del Parnaso*, de Cervantes. Ana Zamora interviene como ayudante de dirección de Eduardo Vasco en la CNTC⁷.
- 2006. *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente. Ana Zamora es directora invitada en la CNTC en este montaje.
- 2007. *Misterio del Cristo de los Gascones*, inspirado en una talla del románico castellano, NA.
- 2008. *Auto de los Reyes Magos*, NA en coproducción con el Teatro de La Abadía de Madrid.
- 2008. *Hojas del árbol caídas*, sobre textos de Espronceda. Ana Zamora dirige para la ESAC⁸.

⁵ El año que se indica en cada caso es el del estreno del montaje.

⁶ NA, Nao d'amores. Se indica así que es una puesta en escena llevada a cabo por esta compañía, bien sola o en coproducción con alguna otra, y siempre dirigida por Ana Zamora.

⁷ CNTC, Compañía Nacional de Teatro Clásico, en adelante CNTC.

⁸ ESAC, Escuela Superior del Actor.

2009. *Ligazón*, de Valle Inclán, dentro del retablo de la *Avaricia, lujuria y muerte*, de Valle Inclán, para el CDN⁹. La directora interviene junto a Alfredo Sanzol (que dirige *La cabeza del Bautista*) y Salva Bolta (que dirige *La rosa de papel*). Ana Zamora es, en este caso, directora invitada en el CDN.
2010. *Dança da Morte*, NA en coproducción con Teatro da Cornucópia de Lisboa.
2012. *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández, NA en coproducción con la CNTC.
2013. *Penal de Ocaña*, de M^a Josefa Canellada. Una puesta en escena que responde, en palabras de su directora, «a la voluntad de la Compañía de ampliar el ámbito de su repertorio y buscar otras vías de comprensión de nuestra realidad»¹⁰. Con esta obra de M^a Josefa Canellada,¹¹ Nao d'amores pone sobre el escenario un proyecto deseado durante mucho tiempo. Zamora llama a esta otra vía «Nao d'amores navegando hacia el presente».
2014. *Carmen*, ópera de Bizet, en castellano para el TZ¹². Ana Zamora es directora de escena invitada, interviniendo Déborah Macías en el vestuario.
2015. *Triunfo de Amor*, a partir de textos y músicas de Juan del Enzina, NA.
2016. *Tragicomedia llamada Nao d'amores*, de Gil Vicente, NA en coproducción con Compañía de Teatro de Almada, Portugal.
2017. *Europa, que a sí misma se atormenta*, de Andrés Laguna, (1499- 1559) NA.
2018. *Comedia Aquilana*, de Bartolomé Torres Naharro, NA en coproducción con la CNTC.
2019. *Nise, la tragedia de Inés de Castro*, NA en coproducción con la CAM¹³.
2021. *Retablillo de Don Cristóbal* o *Andanzas de don Cristóbal Polichinela*, a partir de textos de Federico García Lorca. Es una producción de Nao d'amores con la colaboración de Titirimundi, Ayuntamiento de Segovia, Junta de Castilla y León, INAEM¹⁴ y Real Academia de España en Roma. Se exhibió en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares del Teatro de La Abadía, y se enmarca dentro del proyecto de teatro contemporáneo «Nao d'amores navegando hacia el presente».
2021. *Numancia*, de Cervantes, NA en coproducción con la CNTC.
2023. Ana Zamora ha presentado durante el Festival de Almagro el segundo CD de la Compañía. La música de sus montajes es siempre un aliciente más, y editarla un homenaje a Alicia Lázaro.
2024. La lista se cierra, por el momento, el 25 de enero del 2024 con el estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid de *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la

⁹ CDN, Centro Dramático Nacional.

¹⁰ Página web de la Compañía: www.naodamores.com

¹¹ Finalista del premio Café Gijón en 1954, y publicada íntegramente por primera vez en 2013.

¹² TZ, Teatro de la Zarzuela de Madrid.

¹³ CAM, Comunidad Autónoma de Madrid.

¹⁴ INAEM, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música de España.

Barca, nueva coproducción de Nao d'amores con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Este es, muy simplificado, el recorrido de la directora, a la que podemos ver casi siempre junto a Nao d'amores, pero no en todas las ocasiones. Zamora formó parte del equipo de La Abadía como ayudante de dirección en varios espectáculos, como *Ubú Rey* de Alfred Jarry bajo la dirección de Àlex Rigola en 2002, *El libertino* de Eric Emmanuel Schmitt en 2003, dirigido por Joaquín Hinojosa y *Sobre Horacios y Curiacios* de Bertolt Brecht, dirigida por Hernán Gené en 2004. También perteneció al equipo de la CNTC durante los años 2005 y 2006 como ayudante de dirección de Eduardo Vasco para los montajes de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (2005) y *El viaje del Parnaso* de Cervantes (2005). Así Zamora, como directora teatral independiente, ha colaborado con instituciones como La Abadía, la CNTC, el CDN y el TZ¹⁵ y con alguna compañía privada como la de José Estruch. Para RTVE y Fundación SGAE realizó en 2009 *La fiesta de la Libertad: Gala de los Premios MAX de las Artes Escénicas* (2019). Nao d'amores también ha coproducido espectáculos con compañías teatrales portuguesas, como la Compañía de Teatro de Almada y Teatro da Cornucopia. Desde 2015 Zamora forma parte como docente del Máster en Creación Teatral dirigido por Juan Mayorga para la Universidad Carlos III.

2. La tragicomedia de Don Duardos. Dirección y versión de Ana Zamora con Nao d'amores

Don Duardos de Gil Vicente es un texto hermoso, suma de un fondo medieval y una arquitectura renacentista que nos proporciona belleza, poesía y acción sobre una base tremendamente humana. Se lleva a escena en 2006 por la CNTC con versión, dirección y equipo de Ana Zamora,

directora muy joven entonces pero con mucha formación, experiencia y sensibilidad. Ella había montado ya otros dos textos de Vicente¹⁶ con *Nao d'amores*, y la óptica con la que emprende sus montajes es siempre muy parecida: un texto atractivo, tanto por lo que muestra como por lo que contiene, cargado de significado, que ella y su equipo son capaces de descubrir y hacer brillar a través de la investigación y el trabajo conjunto, incluyendo siempre una perspectiva antropológica (Vélez Sainz, 2022). Un sistema de colaboración en equipo dentro del que, a partir de unas premisas comunes que ofrece la directora, cada profesional desarrolla sus propios cometidos y colabora con los demás, aplicando unas técnicas dramáticas que siempre tienen que ver mucho con lo popular, con el teatro de títeres y con la música. Su sede está en Segovia y allí trabajan. Repasaremos ahora los recursos escénicos que Zamora y su equipo pensaron y concretaron en *Don Duardos*, deteniéndonos brevemente en la versión.

Sabemos que la *Tragicomedia*, editada por primera vez en 1512, es una teatralización de *Primaleón*, la famosa novela de caballerías continuación de *Palmerín de Olivia*¹⁷, sobre la que tenemos nuevos hallazgos en cuanto a su reescritura teatral (Vega García-Luengos 2003, 469-544)¹⁸. En ambas novelas vemos ejemplos de la relación entre damas y caballeros que se ha llamado «amor cortés»¹⁹, y los dos son textos que los contemporáneos de Gil Vicente conocían perfectamente, por lo que hacer esta adaptación

¹⁶ En 2003, el *Auto de la Sibila Casandra*, y en 2004 el *Auto de los cuatro tiempos*.

¹⁷ *Palmerín de Olivia* (2004). Para el estudio y la edición de la comedia, véase Pérez de Montalbán (2006).

¹⁸ Vega García-Luengos afirma que el famoso libro de caballerías gozó de una reescritura teatral gracias a la pluma de Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, según las últimas investigaciones.

¹⁹ Gloria Chicote define el amor cortés como «Una relación desigual entre un caballero y una dama de condición social más elevada, que homologa, en forma invertida, la relación de vasallaje, siendo esta la causa de que, en la mayoría de los poemas, la amada esté invocada con un tratamiento masculino. La dama está desposada porque accedió al matrimonio en la forma en que estaba establecido en la organización de la sociedad feudal, como práctica de alianza entre los miembros de la nobleza. Un matrimonio previamente concertado por los padres, determina que el amor estuviera necesariamente ubicado fuera de la institución matrimonial. La dama es casada, por lo tanto la relación adúltera debe ser secreta» (2009, 245-353). La iconografía y documentación de la época no nos permite saber con certeza si los trovadores hacían el amor, pero la historia real de Abelardo y Eloísa, que finaliza con la castración de él y el enclaustramiento de ella, no nos permite ser optimistas, indica Chicote (2009, 351).

supuso una gran novedad en ese momento, siendo la primera vez que esto sucede en nuestro teatro. Hay que tener en cuenta que el público de las obras llamadas «tragicomedias» en la *Compilaçam* de Vicente era un público cortesano, y esos textos estaban escritos pensando en agradarle en ocasiones relacionadas con la fiesta en palacio (matrimonios, llegadas a la corte, viajes de Estado, nacimientos o bautizos reales...). De ahí el uso de un estilo elevado, retórico y poético, la presencia de personajes altos y la elección de una temática amorosa extraída de las novelas de caballería²⁰. No estamos en la iglesia ni en la plaza, pero tampoco en el corral.

Don Duardos está escrita hacia 1522 y es una iniciativa muy personal del autor, que en 1533 utilizará por segunda vez otra novela de caballerías para transformarla en teatro con la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*. El escritor, con una sensibilidad ya renacentista, consigue así dramatizar en clave lírica un material narrativo medieval y lo hace evolucionar, dotándole de una intensa poesía que nos revela que las claves vivenciales e intelectuales estaban cambiando. Con ellas lo hace el concepto de amor cortés o *fin'amors*, formando parte de ese material narrativo caballeresco que va perteneciendo al pasado²¹. En este punto, y como Singer afirma, «Los siglos XV y XVI exploran la idea del sexo como parte intrínseca del amor» (1984, 153) y continúa: «La entrada de Shakespeare (c. 1564-1616) en la escena literaria supone un antes y un después, además de la recuperación del amor conyugal» (1984, 167-190). Así, el amor cortés empieza a evolucionar hasta lo que llegaría a ser luego nuestro concepto de amor romántico, transformándose en otra emoción diferente y

²⁰ «Es poética, sobre todo, por hallarse inserta (no solo genéticamente sino, en cierto sentido, hasta genéricamente) en el ámbito de la novela. La paradoja es solo aparente. Extraída de un libro de caballerías, el *Primaleón*, esta tierna y diáfana comedia, simultáneamente etérea y carnal, no hace más que restituir a la temática novelesca la opción del verso que siempre le perteneciera por derecho desde el mismo momento en que, con el *Roman d'Alexandre*, cuatro siglos antes, este género se declaró independiente de la epopeya» (Reckert 1996, XV).

²¹ Comienza a hablarse del amor cortés a finales del siglo XI con los trovadores, consolidándose entre la élite social hacia 1150, para desvanecerse en el siglo XV y desaparecer en el XVI finalmente. En Paraíso Almansa (2015, 1-2). Claramente *La tragicomedia de don Duardos* y *la Tragicomedia de Amadís de Gaula* son algunas de sus últimas manifestaciones, marcando la pervivencia del concepto pero escasamente representativas en lo fundamental.

surgiendo, entre otras circunstancias, la sexualidad entre los amantes como expresión de su amor, y el deseo y la posibilidad de una unión matrimonial entre ellos, como sucede en *Don Duardos*.

En *Don Duardos* aparece, así, el amor desinteresado, el que tiene en cuenta los sentimientos personales y la calidad humana de los amantes sin reparar en el linaje ni las riquezas de cada uno: el que hace mejores a quienes lo viven, que han de profundizar en sí mismos para cambiar y ofrecerse al otro por entero, y la dialéctica entre Flérída y don Duardos es el eje fundamental de la trama. Ella está varada en su educación y sus costumbres, y en saber quién es el caballero que ve pelear en la corte de su padre y el hortelano que conoce en su huerta, para poder justificar lo que siente; y don Duardos (a quien el encuentro con Flérída le hace detenerse en su camino de luchas ganadas y de aventuras) pretende desesperadamente que ella lo ame por cómo es y por los sentimientos que han surgido entre los dos, independientemente de quién sea socialmente cada uno. Al conocerla él ha cambiado y le pide a ella lo mismo, pero Flérída se resiste, cómodamente situada en su mundo y en su seguridad. Todo muy cercano ya al concepto de amor romántico, ciertamente en uso hasta el día de hoy.

En su texto, Gil Vicente se desembaraza hábilmente del enmarañado bosque de la épica medieval y nos deposita suavemente en el cultivado jardín renacentista donde el tercer protagonista de la trama es el huerto: su vegetación, sus árboles y sus flores, la protección melancólica que ofrece por la noche a los personajes y la alegría que muestra cada una de las mañanas, marcando los soliloquios del protagonista; es otra evolución renacentista. Finalmente, juntos por fin, los amantes van a alejarse del terreno conocido para construir una nueva realidad entre los dos. Lo importante es que el autor ha establecido con su trabajo un gran cambio de enfoque que conlleva no solo pasar de la prosa a la poesía, sino también de la épica al teatro y de lo social a lo personal. Pudo haber sido el inicio portugués de la «comedia nueva», pero no fue así.

2.1. *El trabajo escénico de Ana Zamora en Don Duardos*

Vayamos ahora al trabajo escénico de la directora en este caso. En 2005, un momento en el que el repertorio de la CNTC se quiere ampliar hasta el Renacimiento, surge la idea de poner en escena la *Tragicomedia de don Duardos*. Ana Zamora estaba entonces trabajando en la CNTC como ayudante de dirección y se le ofrece dirigir este montaje. Ella piensa²² que la poesía es la clave del texto y que lo fundamental es encontrar la línea para contarlo, lo que ella llama «el código». En realidad, cree que *Don Duardos* cuenta «el eterno viaje del héroe que va de aventura en aventura», conociéndose a sí mismo y conquistando el mundo «como los caballeros de la corte del rey Arturo o Luke Skywalker de *La guerra de las galaxias*»²³. En un momento dado, conoce a Flérida y ve que a ella no la puede conquistar, que es más libre que muchas otras y que piensa y siente por su cuenta, así que tiene que ganársela con otro esfuerzo diferente y mayor, porque para él es fundamental que lo quiera. Y en esta mujer detiene su viaje. Flérida en cambio, para empezar a viajar a su lado, ha de abandonar el mundo de equilibrio y seguridad en el que estaba junto a sus padres para conocer al lado del héroe tierras extranjeras, llenas de maravillas y también de monstruos. Así, la *Tragicomedia de don Duardos* de Zamora «sería el final del viaje para uno y el principio del viaje para la otra», y el montaje tendría que ver, fundamentalmente, «con ese amor idealista y al mismo tiempo muy carnal presente en todo el texto; estamos en pleno Renacimiento, y se está viendo en los personajes todo el tiempo» (Zubieta, 2006, 21)²⁴, y con el amor como vía de conocimiento, orientado hacia la búsqueda de uno mismo «que a todos nos preocupa, y que es igual en el Renacimiento que ahora. El conocimiento a través del reconocimiento. Una vez que tuvimos esa orientación, ya todos los elementos de significación del

²² La entrevista incluida en Zubieta (2006, 20-27), unida a dos conversaciones telefónicas, una en 2022 y otra en 2023, nos ha proporcionado un gran material del que proceden los textos entrecomillados que se comentan en este apartado.

²³ Saga estadounidense de películas *Star Wars*, del director George Lucas. La primera se estrenó en 1970, y su protagonista es Luke Skywalker (Zubieta, 2006, 21).

²⁴ Como apuntábamos en los comentarios y notas sobre *el amor cortés*, hace un par de páginas.

espectáculo se pudieron articular en torno a ella, y el equipo pudo enfocar su trabajo»²⁵, afirma la directora.

Como es habitual en su línea de dirección, Zamora escoge un texto, lo trabaja y pide al equipo artístico que lo lea individualmente; después los creativos vuelven a repasarlo con la directora por áreas. Ana Zamora siempre transmite a todos la información de cada uno y cómo concibe ella el montaje para que, finalmente, se reúnan los resultados y juntos, el equipo ajuste los criterios con ella.

2.2. *La versión*

Como sucede siempre en sus montajes respecto a la versión que la directora hace del texto original, Ana Zamora no cree en realizarla al margen de la puesta en escena, muy al contrario, y prefiere hacerla ella misma en el caso de Gil Vicente, pues «Mi relación con este autor es ya de mucho tiempo y absolutamente íntima, así que me costaría más explicarle a una tercera persona cuál es mi lectura que hacer la versión» (Zubieta, 2006, 22)²⁶. En esta ocasión fue elaborando el material literario-dramático sobre el que quería sustentarla, preparando su adaptación para contar y destacar los temas de los que habla el autor con los recursos habituales: supresiones y cambios textuales, adiciones de versos de algún otro texto de Gil Vicente, e incluso la aparición de un personaje nuevo, el Autor. Había dos grandes dificultades iniciales: la primera, que no era fácil la verbalización del discurso, puesto que está escrito en su mayoría en sextillas de octosílabos con pie quebrado²⁷ y, si no se dicen de una forma apropiada, suenan muy cantarinas. La segunda dificultad era hacer comprender al espectador el mundo del Renacimiento al que remite Vicente «muy distinto al de Lope, que tiene mucho que ver con las

²⁵ Y añade: «Antes se hizo una enorme labor de documentación en torno a cada aspecto artístico, sin duda, pero no se tomó ninguna decisión sin saber a dónde íbamos, exactamente igual que yo al empezar con la versión» (Zubieta, 2006, 21).

²⁶ Ella suele hacer todas las versiones de sus montajes.

²⁷ Dos grupos de 3 versos que van juntos. En cada grupo, los dos primeros versos son octosílabos, y el tercero tetrasílabo.

imágenes y la lírica popular y que creo que es uno de los grandes vacíos culturales de mi generación», dice Zamora (Zubieta 2006, 22). Naturalmente, cada momento histórico de representación teatral crea su propio código de signos, muy expresivo cuando es construido pero también muy contingente, puesto que elementos que eran funcionales en un determinado momento y participados por todos dejan de serlo con el paso del tiempo, pierden su significación original y ya no se comprenden bien. Sin embargo, hay mucho de universal y permanente en la teatralidad de Gil Vicente, y eso es lo que una versión y una dramaturgia apropiada rescatan y ponen en valor, sirviendo siempre al presente sin perder el original²⁸.

Ana Zamora ha utilizado para hacer su versión la edición de Manuel Calderón (1996, 187-261); en ella la *Tragicomedia* tiene 2054 vv. La versión de Zamora (2006) tiene 1942 vv. y 90 líneas en prosa. Treinta y nueve de ellas provienen de acotaciones presentes en el texto original, que en la función se dicen por el personaje del Autor como parte de su texto. Otras 51 líneas más provienen de un fragmento de *Primaleón* que Zamora intercala en el texto, hablado en prosa por todos los personajes. Como suele suceder en las versiones en general, Zamora suprime las intervenciones más discursivas o reiterativas, pero también hemos encontrado que añade versos y prosa proveniente de otras obras de Vicente: el *Auto dos Físicos*, la *Tragicomedia del Templo de Apolo*, el *Auto das Fadas*, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y la *Tragicomedia de Nao d'amores*, de la que agrega un fragmento amplio al final del texto, destacando mucho la última escena. También incluye un villancico popular y el *Romance de Flérida y don Duardos* para finalizar su versión, como hace Gil Vicente²⁹. Cambia de lugar versos de *Don Duardos* e incluso alguna de las escenas; una ocasión

²⁸ Afirma Zamora: «Volví a trabajar en el texto, y me di cuenta de que lo que se ve de la obra al principio es que se ajusta a un montón de tópicos, y que, aparentemente, parece que no habla más que del amor idealista, sin otro alcance... Mi puesta en escena trata de contar una serie de cosas de las que habla el autor, y yo necesito que la versión se adecue a esa pretensión, realizándolas y ajustándolas» (Zubieta, 2006, 22).

²⁹ Una primera aproximación al mosaico textual presente en la versión de Ana Zamora puede verse en Bastianes (2012).

especialmente importante por el valor que tiene como recurso dramático es el aplazamiento en 120 versos del momento en que Flérida bebe de la copa mágica de la maga Olimba.

A continuación vamos a detallar lo fundamental de esos fragmentos y modificaciones textuales que aparecen en la versión, para que el lector se pueda hacer una idea más ajustada de la aportación de la directora al montaje en este aspecto. Las líneas generales de dirección van a ser explícitas, así que enumerar todas las supresiones y modificaciones en el texto sería reiterativo e imposible por el sentido y la extensión del presente artículo; también algo un poco complicado de seguir para el lector al no ser fácil disponer de la versión del montaje, pues solo existe la editada por la CNTC en 2006 con ocasión del estreno³⁰, como hemos visto. Las modificaciones están numeradas según vienen dispuestas en la versión; también hago referencia a su situación con respecto a las acotaciones de la edición que he consultado, la de Manuel Calderón, para favorecer la localización del lector.

- El primer fragmento que Zamora añade, (ocupando 20 líneas en la edición de la versión), está escrito en prosa y abre la representación. Consiste en el texto de la carta que el autor envía al rey Juan III manifestándole su voluntad de mejorar su escritura (empleando altas figuras y conveniente retórica) para satisfacer al delicado espíritu de sus protectores. En el montaje el texto de esta carta se representa como Prólogo y declaración de intenciones y se pone en boca del personaje del Autor. Es el siguiente:

«Como quiera, excelente Príncipe y Rey muy poderoso, que las comedias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía, quanto en caso de amores fueron figuras baxas en las cuales no había conveniente retórica que pudiesse satisfacer al delicado espíritu de Vuestra Alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y assí, con desseo de ganar su

³⁰ Texto de Teatro Clásico 42, *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Disponible en el Centro de Documentación Teatral y de la Música, INAEM. Todas las referencias que hago a la versión de Zamora se basan en esta edición, única hasta el momento. Las líneas de las que hablo son las que ocupa un verso en ella. Cuando me refiero a la prosa son líneas también y, aunque es difícil establecer su extensión objetiva, para estas reflexiones es indispensable establecer una cuantificación. De esa edición tomo los fragmentos conservando la división versal, grafía y signos de puntuación empleados, y también la utilizo para el cómputo versal.

contentamiento, hallé lo que en extremo desseava, que fue don Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia recuenta; con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcançar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiziera si se pudiera tanto como la mitad del desseo que de servir a Vuestra Alteza tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta cómo don Duardos, buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforçados cavalleros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la cual Primaleón tenía enojada. Y comienza luego don Duardos a hablar, pidiendo campo al Emperador contra Primaleón su hijo».

El Autor del que hablamos es Gil Vicente, y su presencia en el montaje es aportación de la directora. Él sabe lo que ha pasado, conoce el alma del resto de los personajes y está al corriente de lo que va a venir y, como una suerte de *deus ex machina*, anuncia, anima, prohíbe o consiente el devenir de la acción. Es un personaje extraordinario; por un lado uno más, que interactúa con normalidad con todos los otros, que le atienden y obedecen; nadie muestra extrañeza al verlo y escucharlo y le dirigen miradas y gestos amables de complicidad. Pero por otro lado es muy especial, y una parte de sus palabras solo son escuchadas por los espectadores. Únicamente Flérída y don Duardos hablan con él y le contestan. Al no existir como personaje en el texto de Gil Vicente, considero adiciones todo lo que el Autor cuenta, ya sea en prosa o en verso, bien provenga su texto de las acotaciones de *Don Duardos* o sean versos de alguna otra obra de Gil Vicente. Además, y como personaje dentro de la ficción, el Autor es el empresario de la compañía teatral que viene a representar a la corte del rey Juan. Resaltemos que, junto a los detallados explícitamente, hay algunos fragmentos más en prosa y en verso que cambian de lugar o se suprimen a tenor de la escritura de la versión.

- El segundo fragmento añadido en prosa, en boca del Autor, es la tercera acotación de *Don Duardos*, de 3 líneas, y está bajo el v. 108 de la versión y del texto original (Calderón 1996a, bajo v. 108): «Entra Camilote, caballero salvaje, con Maimonda, su dama, por la mano. Y siendo ella la cumbre de toda fealdad, Camilote la viene alabando de esta manera».

- El tercer fragmento en prosa, también pronunciado por el Autor, es la quinta acotación de *Don Duardos*, de 2 líneas, bajo el v. 355 de la versión: «Estos se van todos y queda la infanta Olimba con don Duardos» (Calderón 1996a, bajo v. 423).
- El cuarto fragmento, en boca del Autor, proviene del *Auto de los Físicos*, de Gil Vicente. Son diez versos que están bajo el v. 445 de la versión: «Quede así este misterio / suspenso hasta el verano / sobre vos pongo la mano, / como diz el Evangelio / y haced cuenta que sois sano. / Voyme a la huerta de amores / y traeré una ensalada / por Gil Vicente guisada, / y diz que otra de más flores / para Páscoa tien sembrada» (Calderón 1996a, bajo v. 519).
- El quinto fragmento dicho por el Autor es una acotación de 3 líneas, bajo el v. 550 de la versión: «Viene Flérída con sus damas, Amandria y Artada, y viene platicando por la huerta sobre el desafío de don Duardos con Primaleón» (Calderón 1996a, bajo v. 607).
- El sexto fragmento, proviene de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*³¹ (Calderón 1996b, vv.162-171) y se intercala bajo el v. 704 de la versión: «Flérída: En cuanto se platicar/ de cosas que no entiendo, / ¿qué tengo d'estar haziendo?/ Voyme al tanque del pomar/ por ver cuántos pexes tengo. / Artada: ¿No holgáis de oír nombrar / aquel tan buen caballero, / vuestro criado primero? / Flérída: Más estimo ver nadar / los peces de mi bivero».
- El séptimo fragmento es un villancico tradicional, siete versos que prolongan el sentido de los vv. 816-817 de *Don Duardos* que canta Julián el hortelano. En la versión son los vv. 736-744: «Soledad tengo de ti, / tierra mía donde nació. Zamora añade: «Si muriere sin ventura, / sepúltenme en alta sierra, / porque no extrañe la tierra / mi cuerpo en la sepultura. / Y en sierra de grande altura, / por ver si veré de allí, / tierra mía donde nació».
- El octavo fragmento son los versos 870-879 de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* dichos por el Autor bajo el v. 785 de la versión de *Don Duardos*: «Muy ageno de placeres / yo me pasmo de mil suertes. / ¡Cuán fuertes son los poderes / que Dios dio a las mujeres / sobre los hombres más fuertes! / ¡Don Duardos! ¿Qué os hezistes? / Esfuerço de los esfuerços, / ¡cuántas glorias merecistes! / Y el amor a quien servistes / os paga con los desiertos...» (Calderón 1996b, vv. 870-879).
- El noveno fragmento es una acotación bajo el v. 836 de la versión, que dice el Autor: «Vienen Flérída, Artada y Amandria a la huerta». Es la undécima acotación del texto original.
- El décimo fragmento son 14 versos provenientes de la *Tragicomedia del Templo de Apolo*, de Gil Vicente. Los recita el Autor y pide a la Compañía que cante, así

³¹ *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* es la versión del libro de caballerías compilada y «definitiva» que editó en 1508 en Zaragoza Garci Rodríguez de Montalvo.

que Todos lo hacen: «Yo no soy nada de prosas, ni salmos ni aleluias; / agrádanme las folías/ y bailes; y otras cosas / saltaderas son las mías. / Cantadme por vida vuestra / en portuguesa folía / la causa de su alegría, y veré de eso la muestra, / y veréis la gloria mía. / (*Cantando*) Halcón que se atreve con garça guerrera, / peligros espera. / Todos: Peligros espera» (vv. 970-983 de la versión).

- El undécimo fragmento de texto que se altera, reduciéndose 6 versos y demorándose además 100 versos su aparición en la obra, como decíamos antes, son los vv. 1006-1029. Es el pasaje en el que interviene la magia a través de la maga Olimba. En escena están Amandria, Constanza, Flérida y don Duardos, que fue quien pidió la intervención mágica. En la versión el fragmento ocupa los vv. 1111- 1128, y en el original los vv. 1006-1029, como vemos. Zamora consigue con ello disminuir el peso de una acción, resuelta de manera muy bella y con un significado dramático importante: la influencia de la magia en la pasión de Flérida, o la utilización de la figura de la *philocaptio* (Cebollada Gil, 2014), tan cercana a ciertos libros de la época relacionados con la magia y la hechicería. Con este cambio de lugar, la princesa tiene en la versión 100 versos más para enamorarse de don Duardos antes de que la magia que convoca el príncipe pueda hacerle efecto... Un efecto que nos confirma con estas palabras al beber de la copa misteriosa: «¡Oh, qué agua tan sabrosa! / Toda se me aposentó / nel corazón. / Y la copa, muy graciosa. / ¡Oh, Dios libre a quien la dio / de pasión!». Para conseguir todo esto y que le ayuden, don Duardos ha enseñado previamente la copa a los hortelanos, diciéndoles que ha de entregársela a Flérida pues es herencia de sus antepasados. Constanza, su fiel aliada, y Julián su marido, el bondadoso hortelano, son obsequiados con los 300 ducados que don Duardos «ha encontrado» durante su «trabajo» previo en el jardín y la huerta.
- Detallamos el duodécimo ejemplo de la forma de trabajar de Zamora con este texto. Para dar salida a la pasión de Flérida y don Duardos, la directora inserta aquí un fragmento de texto que había retirado antes (los vv. 994-999 del original), y en este momento argumental lo une a otros fragmentos posteriores, montando con ellos uno de los diálogos más vibrantes de la versión, ocupando en ella los vv. 1147-1167. Hablan Flérida (perdido ya el control sobre sí misma) y don Duardos (enamorado, triste y tenaz):
Flérida: «¿Sabes leer y escribir? (v. 994 y v. 1147)
Don Duardos: Señora, no soy acordado / si lo sé. (vv. 995-996 y vv. 1148-1149)
Flérida: ¿Haste de tornar a ir? (v. 997 y v. 1150).
Don Duardos: Si me prendió mi cuidado, / ¿a dó me iré? (vv. 998-999 y vv. 1151-1152)
Flérida: Quédate adiós, Julián. (v. 1153)

Don Duardos: Yo, señora, no me quedo; / también vo. / Los cuidados quedarán, / pero yo quedar no puedo: / tal estó. (vv. 1154-1158).

Flérida: ¿A dónde te quieres ir? / No te vayas, por tu vida; / tien sosiego. / Y si te havías de partir, / ¿para qué era tu venida / y irte luego? (vv. 1159-1164)

Flérida: Si eres para librar / mi corazón de fatigas, / ¡ay, por Dios, tú me lo digas!» (vv. 1165-1167).

La escena finaliza con un sentido reproche de don Duardos a sí mismo y a la maga Olimba, pues gracias a su magia ve triste a la princesa Flérida; y se intercala el episodio cómico de Grimanesa.

- El fragmento décimotercero de texto, dicho en esta ocasión por el Autor, está tomado de la acotación 26 del texto original y dice: «La princesa Flérida, queriéndose apartar de esta conversación, temiéndose del mal que se le podía seguir, determinó no venir a la huerta». En el original y en la versión precede al tercer soliloquio de don Duardos.
- El décimocuarto fragmento de texto puesto en boca del Autor pertenece al *Autodas Fadas*, de Gil Vicente. En la versión son los vv. 1374-1391. Dice así:
«*Amor vincit omnia*. / Discretas, ilustres señoras hermosas, / en cuyo servicio es justo el morir, / la verba del tema quiere decir, / el amor vence a todas las cosas. / ¡Oh, qué palabras tan maravillosas! / ¡Oh, qué palabras de tanto saber! / Escriviólas el gran poeta Virgilio; / guardadlas, señoras, que es muy grande alivio / a quien del Amor se sienta vencer. / Pues, ¿por qué, señoras, no os confesáis / que hacéis a los vivos morir por serviros? / Hacéis a los muertos allá dar suspiros, / porque no están acá donde estáis / *Amor vincit omnia*, y vos lo causáis, / *Orbis terrarum et semitas maris*. / Oh, diosas hermosas juzgadas por Paris, / ¿adónde se escriben las vidas que dáis? Apretando el amor a la princesa Flérida y no pudiendo cumplir el decreto que en sí misma puso, manda primero a Artada». Hace ya tres días que Flérida no acude a la huerta. Don Duardos se lamenta amargamente y maldice el lugar que antes le parecía mágico, porque se siente en un infierno. La princesa manda a Artada por delante, para que intente averiguar quién es en realidad... La versión presenta reducciones de texto, como es lógico, pero se conserva en boca de don Duardos una poesía de tradición petrarquista enmarcada en la poesía de Cancionero («Soy quien anda y no se muda...»). Artada no consigue saber la identidad del príncipe, y ahora es Flérida la que va a hablar con él.
- El fragmento décimoquinto pertenece a la *Tragicomedia del templo de Apolo* de Gil Vicente, y está también recitado por el Autor:
«O Copido mi señor, / *In te speravi* e espero, / pues testigo eres que quiero / a ti por mi valedor / neste mal de que me muero. / Suave eres llamado, / Amor blando y apacible, / pues neste trance terrible / ayuda a este cercado / de tormenta y tan horrible».

- El fragmento decimosexto está en boca del Autor, de don Duardos y de Flérida en la versión de Ana Zamora. Pertenece a la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*³² (Calderón 1996b, vv. 525-544 y 555-594, pp. 295-297) y en ella hablan Mabilia, Amadís y Oriana. Es el más largo de todos los que la versión toma de otros textos (a excepción del *Primaleón*):

Mabilia / El Autor: «Yo os diré lo que supiere, / con tal que guardéis en vos / esto que ahora os dixiere. / Señor, Oriana / Flérida os quiere, / ¡que así me quisiese Dios! / Y, aunque el amor la fatiga, / su prudencia, su bondad, / su fama, su honestidad / no consiente que os lo diga, / mas yo sé su voluntad. / Ella os vino a buscar / por hablaros y oiros; / y ahora fuese a llorar / porque no os osa mostrar / sus amores y suspiros.

Amadís / Don Duardos: Pues ¿por qué su disfavor / da conmigo en el abismo?
Mabilia / El Autor: Porque es muy cuerda, señor.

Amadís / Don Duardos: Harto poco es el amor / que puede consigo mismo» (vv. 525-544, *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y vv. 1612-1631, *Don Duardos*).

Mabilia / El Autor: «Ansí gozáis vuessa fama, / señor, que os acordéis / della y otra no améis, pues ella tanto os ama; / catad que la perderéis.

Amadís / Don Duardos: Voyme con esta pasión; / encomiándoos mis dolores. / Y, cuanto a essa razón, / no pueden en un corazón / estar diversos amores.

Oriana / Flérida: ¿Luego Amadís / Julián se fue?

Mabilia / El Autor: Señora, partido es ya.

Oriana / Flérida: ¿Sabéis cuándo bolverá?

Mabilia / El Autor: No lo siento ni lo sé, pero muy sentido va. / Vuessa Alteza bien comprende / esta culpa en que ella jaze, / y bien sé que se arrepiente.

Oriana / Flérida: Creed que, donde amor entiende, / ninguno sabe qué haze. / Pero si yo le ofendí, / contra mí misma pequé; / si lo reprendí, no erré, / si me fui, bien lo sentí / y con lágrimas pagué. / Mas él habló amores tales / y palabras tan odiosas, / que passavan de coriosas, / y los oídos reales / no han de oír todas cosas.

Mabilia / El Autor: Señora, yo le descubrí / vuesso amor y *mi secreto*³³, / y lo más que le pedí / que su amor fuese secreto; / y dixo que será ansí, / sin querer otra ninguna / sino a Vuessa Magestad. / Y porque sois sola una, / no hay viento ni fortuna / que mude su voluntad» (vv. 555-594 *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y vv. 1632-1671 versión de *Don Duardos*).

Oriana: «Tal consuelo es mal doblado. / Ìos, dexadme ado estó; / que sola yo y mi cuidado / ternemos mi mal guardado, / pues para mí se guardó» (vv. 645-649, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*).

³² Habla Mabilia y contesta Amadís. Ellos se refieren a Oriana, lógicamente. En cambio, en *Don Duardos* habla El Autor y contesta Don Duardos, y mencionan a Flérida.

³³ El Autor, en *Don Duardos*, dice «que es *tan discreto*».

Oriana: «Y así le escribiré / que hizo como villano, / y nunca más lo veré. / Y sepultaré su fe / dentro del mar Oceano; / y el amor que le tenía, / verdadero y muy sereno / y toda la afición mía, / sepultaré neste día / en el mar Medioterreno» (vv. 696-705, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*).

Flérida: «Tal consuelo es mal doblado. / ¡Íos, dexadme ado estó!; / que sola yo y mi cuidado / tendremos mi mal guardado, / pues para mí se guardó. / Y así yo recordaré / quel gallardo villano, / y nunca más lo veré, / y sepultaré su fe / dentro del mar Oceano / y el amor que le tenía, verdadero y muy sereno / y toda la afición mía, / sepultaré neste día / en el mar Medioterreno» (vv. 1672-1685 en la versión de *Don Duardos*).

- Fragmento decimoséptimo, vv. 1687 y ss. A partir de este momento, la acción sucede muy rápidamente en *Don Duardos*. El Autor le propone a Flérida enviar a su amado una carta «¡Remedio, señora!» (utilizando un motivo de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*), y la dama emplea como mensaje la manzana (que el Autor ya ha utilizado en varias ocasiones en la función con significado amoroso elocuente), enviándosela al caballero.
- El fragmento decimooctavo del Autor es amplio y proviene de *Primaleón*. Ana Zamora lo emplea para introducir un gran segmento en prosa, que recuerda y soluciona argumentalmente la lucha entre Camilote y don Robusto, (suspendida en el v. 355 de la versión y en el v. 423 del original de la *Tragicomedia de don Duardos*, después de que el Emperador diera licencia para que combatieran don Robusto y Camilote).
Bajo el v. 1728 de la versión de *Don Duardos* dice El Autor: «En cuanto estas cosas habían pasado, sepamos cómo se resolvía el reto de Maimonda contra Flérida. Camilote y don Robusto, muy sañudos, se fueron luego a armar». Es la trigésima acotación de la versión de *Don Duardos*. Después El Autor continúa explicando, en prosa, cómo el extraño animal que monta Camilote le da la victoria en el encuentro, puesto que el caballo de don Robusto tuvo miedo de él y se espantó. Intervienen Camilote, don Robusto, Maimonda y finalmente don Duardos, que desafía a Camilote y le da muerte. Con las palabras de todos ellos podemos saber lo sucedido. En la corte del emperador Palmerín de Constantinopla se comenta el suceso (Calderón 1996a, vv. 1828 y ss), poniéndose al descubierto la auténtica personalidad de Julián, aunque nadie sabe aún quién es. «Es un príncipe extranjero», dice Primaleón, el hijo del Emperador (v. 1732 de la versión). El hecho es que así vemos que don Duardos ha salido de su ocultamiento, vence en la lucha y vuelve a palacio llevando en la mano la guirnalda de Maimonda para entregársela a Flérida.
- Zamora continúa utilizando el mismo recurso para introducir segmentos de prosa, pertenecientes a *Primaleón*, que describen el combate y la épica que está teniendo lugar; así incluye los amplios fragmentos décimonoveno y vigésimo del Autor. Hablan también Camilote, don Robusto y Maimonda.

- En este punto, Zamora resalta el intenso amor de don Duardos a Flérida, poniendo en boca de Amandria la cantiga «Al Amor y a la Fortuna/ no hay defensión ninguna», vv. 1950-51 del original y en la función los vv. 1756-1757, recogiendo a continuación la declaración de don Duardos en los versos 1758-1770 de la versión, entregando la corona a Flérida: «A vos, señora, son devidas / flores de más altas rosas / y peligro; / aunque estas fueron cogidas / en las sierras más hermosas / desde siglo. Yo a vos amo y no más. / Por princesa, por ventura, / no, cuitado; / que mucho queda detrás / de vuesa gran hermosura / vuessó estado».
- Es don Duardos también quien primero anuncia el viaje que Flérida y él van a acometer como final y principio de su historia, buscando su «Ventura más cierta». Zamora pone en su boca estas palabras como los versos 1770-1779 de su versión: «Y pues todo el trabajar / es viento sin la ventura, / quiérome aventurar, / y matar la desventura / por las ondas de la mar. / Porque me han dicho, señora, que la Ventura más cierta / en una ínsula mora, / solitaria muy desierta, / hazia do sale la aurora».
- A partir de este momento, las intervenciones del Autor ya no son aisladas y amplifican las acotaciones de la función, sino que participa en la situación como un personaje más, aunque siempre como motor de los hechos que se desencadenan, como no podía ser de otra manera. Es el Autor y el que pone en marcha la construcción de la nao d'amores que llevará a los príncipes a su nuevo destino. Todos los actores, ahora solo vestidos con el traje negro que cuenta su pertenencia a la compañía teatral del XVI, toman parte en la construcción de la nave. Y son los versos de la *Tragicomedia de Nao d'amores* los que sirven a Zamora para poner voz a los personajes.
La versión detalla cómo ha de construirse la nave y de qué partes ha de constar; cada actor nos habla de uno de los elementos del barco: las estopas, el mástil, las mesas de guarnición, el cabrestante, el calibre, el farol, el estandarte real, etc. Y de cómo «Será capitán mayor, / piloto, maestro y patrón / aquel bivo Dios d'amor». Son los versos 1795-1843 de la versión, utilizándose para ello la descripción de la *Tragicomedia de la Nao d'amores*.
- Zamora hace que El Autor, en su vigésimo fragmento vuelva de nuevo a *Nao d'amores* y diga en los vv. 1846-1854 de la versión: «He aquí la nave acabada, / y puesta en sus estaleros; / falta ser calafetada: / calafetad, mis obreros. / Quien quisiere ir a buscar / Ventura, si no la alcanza, / venga luego a embarcar / mientras el mar está en bonanza / y el tiempo da lugar».
- Une a ellos los vv. 1964-1969 del original de *Don Duardos*: «Señor, es ya pleamar / y son horas naturales / de partir; / porque puedan bien nadar / las diez galeras reales / y salir». Los une a los vv. 1976-1987, también de la *Tragicomedia de don Duardos*: «Parta vuesa señoría, / pues la noche haze oscura / y es hora».

- El príncipe le pregunta su opinión a Flérída, y ella confiesa, rendida también a su sentimiento «Ya me di a la Ventura, / mi señora. / Y pues sabe este pomar / y la huerta mi dolor / tan profundo, / quiero que sepa la mar / que el amor es el señor / deste mundo».
- La versión (y el original de Gil Vicente) finalizan con el emotivo *Romance por fim do auto*, vv. 1882-1942:

El Autor: «En el mes era de abril, / de mayo antes de un día, / cuando lirios y rosas / muestran más su alegría; / en la noche más serena / que'l cielo hazer podía, / cuando la hermosa Infanta / Flérída ya se partía. / En la huerta de su padre / a los árboles dezía:

Flérída: Quedaos adiós, mis flores, / mi gloria que ser solía. / Voyme a tierras extranjeras, / pues Ventura allá me guía. / Si mi padre me buscare, / que grande bien me quería, / digan que amor me lleva, / que no fue la culpa mía; / tal tema tomó conmigo, / que me venció su porfía. / ¡Triste, no sé adó vo / ni nadie me lo dezía!

El Autor: Allí habla don Duardos:

Don Duardos: No lloreís, mi alegría, / que en los reinos d'Inglaterra / más claras ágoas había / y más hermosos jardines, / y vuessos, señora mía. / Ternéis trezientas doncellas / de alta genelosía; / de plata son los palacios / para Vuessa Señoría / d'esmeraldas y jacintos, / d'oro fino de Turquía, / con letreros esmaltados / que cuentan la vida mía. / Cuentan los vivos dolores / que me distes aquel día, / cuando con Primaléon / fuertemente combatía. / ¡Señora, vos me matastes; / que yo a él no lo temía!

El Autor: Sus lágrimas consolaba / Flérída, que esto oía. / Fuéronse a las galeras / que don Duardos tenía: / cincuenta eran por cuenta, / todas van en compañía. / Al son de sus dulces remos, / la Infanta se adormecía / en braços de don Duardos, / que bien le pertenecía. / Sepan cuantos son nacidos / aquesta sentencia mía: / que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía. / Lo mismo iremos cantando / por essa mar adelante, / a las serenatas rogando / y Vuestra Alteza mandando / que en la mar siempre se cante».

Después de estos versos tan bellos, queda recogido lo fundamental en cuanto a variaciones textuales y contemplada la evolución desde los textos originales a la versión, siempre con la poesía presidiendo el trabajo de Ana Zamora.

2.3. *La música y Alicia Lázaro*³⁴

La música siempre les pareció a Ana Zamora y a Alicia Lázaro una manera de buscar recursos dramáticos para sus montajes³⁵. Alicia Lázaro era la directora musical y una colaboradora especial y esencial en *Nao d'amores*, que ha dejado detrás de sí una profunda labor de investigación e interpretación musical. Estaba especializada en música antigua de los siglos XVI y XVII, y se fue aproximando a este texto de Gil Vicente con naturalidad, porque era el tercer montaje del autor que hacía con Zamora. Lázaro hizo de él un compendio de música del siglo XVI, buscando y encontrando muchas partituras apropiadas, incluso alguna con referencias directas en el *Cancionero de Palacio* y el *Cancionero de Upsala* («Si la noche se hace oscura») y también en los libros de Pisador.

Directora de escena e investigadora buscaron, por supuesto, la música del *Romance de Flérida y Don Duardos*, pero no pudieron encontrarla. Decidieron entonces escoger «un romance de la misma época, del mismo ámbito y con las mismas referencias [...] y escogimos el *Romance del Conde Claros*, y a partir de ahí surgió la línea musical para contar esa historia» (Zubieta, 2006, 24).

Alicia Lázaro también empleó en el montaje romances como *Sin amor, penas sentí*, apropiado para la escena de magia con la infanta Olimba, o *El romance del Conde Claros*, ajustado a los momentos más épicos, incluso un villancico portugués de Luis Milán, *Que en amores tenga en fin...*, para la escena en que se construye la barca. Muchas cosas, dice Zamora, «las proporciona el propio Gil Vicente en piezas que él menciona, los personajes cantan y las músicas están todavía, y Alicia las ha recuperado,

³⁴ Véase la entrevista a Alicia Lázaro en Zubieta (2006, 38-41).

³⁵ Afirma Ana Zamora: «Alicia y yo hemos trabajado juntas desde el principio dentro de un horizonte de investigación, como una manera de buscar recursos dramáticos para los montajes; y la música siempre nos ha parecido que es de primerísima línea en este contexto histórico. Y en Gil Vicente más que nadie, porque [...] lo tenía todo; era él mismo un hombre del Renacimiento, que naturalmente es donde hemos situado la puesta en escena. Así que [...], para mí es absolutamente primordial, imprescindible, [...] emplear la música como un recurso dramático más. [...] No es casual que la escena central del enamoramiento de don Duardos sea cantada [...]. Y más allá de lo que significara para Gil Vicente, lo significa para mí, y mi manera de contarle hoy pasa por ahí» (Zubieta 2006, 24).

arreglado e instrumentado para *Don Duardos*. Algunas piezas ha habido que componerlas, y de otras piezas desaparecidas se ha encontrado alguna versión con la ayuda de un gran amigo, Pepe Rey, como ha sucedido con *Al Amor y a la Fortuna*» (Zubieta, 2006, 24).

Lázaro utilizó como instrumentos lo que ella llamaba «el combo del Renacimiento»: «Tiene que haber cuerda, que sería la vihuela de arco, el instrumento rey en ese momento, y la vihuela o viola de gamba que es obligada para el Renacimiento, y el laúd. El órgano, para tener un instrumento de *fiatto* que no fuera solo la flauta, porque el viento nos da mucho juego también. Y un virginal, que es precioso, y evoca el mundo cortesano en manos de las damas», y la percusión en manos de los hortelanos, que lo hacen magníficamente. «Con cuatro músicos y los actores hay muchas combinaciones posibles», afirma la investigadora en la entrevista a la que hacemos referencia.

2.4. *El trabajo con el verso. Vicente Fuentes y Francisco Rojas*³⁶

Lo primero que hizo la Compañía fue un taller de investigación con Vicente Fuentes para trabajar no la versión, sino el texto original de Gil Vicente, con la intención de abordar el proyecto desde la poesía que encierra el texto y no tanto desde el punto de vista de hacer teatro, en el sentido de decir la versión. Es lo habitual en su procedimiento de trabajo puesto que Zamora piensa que, en un texto difícil como este, es fundamental que los versos se llenen de imágenes para que vayan solos, independientemente del apoyo de la técnica y de la práctica. Ambos, Zamora y Rojas, creen que Gil Vicente piensa en portugués en ocasiones, de forma que entender su teatro no es solo contar versos sino saber que puede disponerse una sílaba de más o de menos conscientemente por esta razón, para resaltar algo; así, no es necesario modificar nada, sino saberlo y acoger esta característica dentro del montaje.

³⁶ Véase la entrevista a Francisco Rojas en Zubieta (2006, 22-23).

Francisco Rojas, siempre muy unido a dirección, se ocupó como asesor de mejorar el entendimiento y la dicción de los versos por parte de los actores para que llegaran diáfanos y llenos de significado al espectador, algo muy importante en este tipo de teatro. Rojas destaca también el cuidado que hay que prestar en este caso a la lengua en que se expresa Gil Vicente, un castellano del siglo XVI con influencias portuguesas, trabajando con los actores para naturalizar el texto lo más posible e intentar que parezca que los actores lo dicen como lo dicen porque es así, por propio impulso³⁷. Las sextillas mantienen un ritmo constante de ocho / ocho / cuatro sílabas, creando una cadencia inevitable, desde luego; pero al perseguir que el texto se diga de la manera más natural y orgánica posible, ese ritmo estará ahí sin tener un papel preponderante, como una especie de música de fondo, una cadencia que no molesta, afirma Rojas en la entrevista que le hicimos para el estreno del montaje. Y hay que tener en cuenta que el autor escribe como lo hace reflejando el momento en el que vive, todavía lejano el teatro barroco.

2.5. *La escenografía y sus referencias plásticas*³⁸

Ana Zamora y Richard Cenier, el escenógrafo del montaje, trabajaron sobre la idea del *locus amoenus*, el jardín de las delicias, que conlleva unos referentes históricos amplios y complejos: es a la vez un espacio que reúne en sí lo sagrado y lo profano, cerrado y abierto a un tiempo, y un prado que no es un vergel, sino una naturaleza comedida. La coincidencia entre ambos acerca de lo que la función necesitaba fue inmediata. Nuestro referente, dice la directora, ha sido siempre «la naturaleza domada y absolutamente de época» (Zubieta 2006, 25).

³⁷ El peligro de que el verso no esté bien dicho, afirma Rojas, es que «puede crear un sonsonete, que se acentúa con la rima en infinitivos o con versos agudos. Hay que intentar equilibrar eso y contrarrestarlo, para que no se produzca y el espectador no lo perciba nunca en primer término; es como una estructura musical, en la que oyes una canción, donde música y letra están perfectamente ensambladas, y no molestan» (Zubieta 2006, 23).

³⁸ Las reflexiones de este apartado proceden de Zubieta (2006, 29-31).

Cenier utilizó como la fuente de investigación más importante para su trabajo³⁹ los grabados de un magnífico libro, *Hypnerotomachia Polífili o Sueño de Polífilo*, escrito al parecer por Francesco Colonna, con una impresión delicada y primorosa realizada en Venecia en 1499⁴⁰. Consta de dos libros y tres partes, conteniendo muchas ilustraciones de arquitectura clásica, jardines, animales y hermosos carros que desplazan cortejos de hombres, mujeres y parejas de amantes. Colmado de encanto y misterio, cuenta una historia también interesante en sí misma, que nos importa porque todos sus detalles, aun llenos de fantasía, plasman la idea que en el Renacimiento se tenía de la antigüedad clásica, a la que se utiliza como marco estético del libro. Escrita quizá alrededor de 1499⁴¹ en una lengua mezcla de latín con palabras de raíces griegas e italianas, cuenta la historia de Polífilo, un joven que, rechazado por su amada Polia, recorre en sus sueños extraños paisajes con animales salvajes y exóticos y una arquitectura fantástica, pero clásica. Duerme y despierta en sueños varias veces, encontrando a su paso diferentes historias que mostrar al lector, hasta que finalmente, cuando va a tomar en sus brazos a Polia, el sueño se desvanece y él despierta definitivamente. Traducida al castellano magníficamente por Pilar Pedraza⁴², profesora de la Universitat de Valencia, la historia, la fantasía con la que está contada y la importancia que en ella tiene la alternancia de sueño y vigilia, han podido tener una gran influencia en la literatura posterior, especialmente en los libros de

³⁹ También tuvo presentes imágenes de las iglesias de monasterios del País Vasco, hechas solo de madera, y *L'Architettura*, tratado en 7 volúmenes de Sebastiano Berlio, publicado a partir de 1537. Berlio fue arquitecto y también pintor y diseñador de escenografías teatrales.

⁴⁰ Consultada la edición facsímil de la obra (impresa en Venecia en 1499 por Aldo Manuzio, con más de 200 xilografías), que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano. Ha sido realizada conjuntamente por la Fundación Lázaro Galdiano y Vicent García Editores.

⁴¹ «Fecha cercana a su impresión, a tenor de las influencias de obras posteriores a 1467 que pueden verse en ella», afirma Pedraza en su edición *Sueño de Polífilo* (Colonna 1999, 27).

⁴² Pedraza añade: «Pese a que se trata de uno de los libros más atractivos del Renacimiento, salido de una imprenta ilustre y hermoseedo con abundantes y preciosas xilografías –a las que debe en gran medida su fortuna-, todavía está envuelto en misterios: sólo se conoce su autor por conjeturas, y hay al menos dos candidatos a serlo: un veneciano y un romano; se ignora el nombre del artista que diseñó los grabados y la razón que impulsó al mecenas, Leonardo Grassi, a sufragar la edición» (Colonna 1999, 19).

caballerías, pues parece que era una lectura favorita de sus autores. En España pueden verse varios de sus grabados reproducidos en los relieves de uno de los lados del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca⁴³.

¿Qué hace entonces el escenógrafo con estas imágenes?⁴⁴ Las convierte en recurso dramático, utilizándolas para el diseño de la huerta de Flérida que, naturalmente, tampoco es un jardín realista. En él Cenier tiene muy presente a la Naturaleza y por tanto al elemento vegetal del espacio, convocado a través de la utilización de maderas muy diferentes entre sí, como son el nogal y el roble, de colores y vetas muy distintas. Las entremezcla para componer un suelo de taracea, utilizando solo el nogal para simbolizar los arbustos de la huerta y solo el roble para los pasillos de su escenografía, que representa un claustro. Un espacio que es al tiempo un jardín interior y un área exterior; está construido con un característico pasillo alrededor marcado por las columnas y con arreglo a la normativa renacentista de la simetría y la perspectiva en fuga, pero es también el espacio de la representación palaciega, como veremos, al final de la cual será capaz de convertirse en un barco⁴⁵. En el pasillo de la izquierda se sientan los músicos y en el de la derecha la corte, espectadores privilegiados de la comedia palaciega de Gil Vicente, que es lo que vemos también los espectadores del siglo XXI.

Los atriles y bancos, de nogal, son vistos por el escenógrafo como brotes y arbustos que salen de la escenografía; y con todo ello Cenier consigue que el reparto de espacio sea el mejor posible. Los personajes pueden moverse con bastante libertad a través del pomar, donde están presentes los manzanos de madera, madera que también da cuerpo a una

⁴³ «Como indicaron Luis Cortés y Santiago Sebastián. Yo misma tuve ocasión de demostrar que se había utilizado parte del texto mismo de la obra de Colonna» (Colonna 1999, 48).

⁴⁴ Cada rama artística que concurre en un montaje tiene a su disposición una serie de recursos físicos: imágenes, la luz, los trajes, la música, la voz, el canto, la lucha escénica, etc. Lo interesante es qué hace con ellos dirección y cada miembro del equipo. Todas son formas de contar (apoyando, resaltando o contradiciendo) lo que sucede en el texto y dicen los actores. La elaboración artística es lo que los convierte en recursos dramáticos.

⁴⁵ Se utiliza también como otro espacio indeterminado, que podría ser una sala lejana del palacio, donde la infanta Olimba mantiene el encuentro con don Duardos.

misteriosa manzana que circula entre los personajes durante la representación, simbolizando el amor⁴⁶. Está surgiendo, como vemos, un nuevo modelo de Naturaleza, diferente al que proponía la Biblia y más atractivo para las cortes reales y aristocráticas. Cenier nos contaba que «se documentó mucho, también, sobre suelos de Alberti, Colonna y otros arquitectos renacentistas, y vimos que funcionaba un diseño de Sebastiano Serrio, otro arquitecto del siglo XV que publicó su tratado de arquitectura en 1532; es realmente la época» (Zubieta, 2006, 30).

Cenier quedó muy satisfecho con el resultado del espacio, planteado como una escenografía en fuga, y también con uno de los recursos escénicos principales que permite, el juego de sombras que se incluye al final. Para hacerlo se cierran los arcos del fondo del claustro (que constituyen sus puertas) con telas espesas de algodón, utilizadas también cuando viene la noche o cuando hay un cambio de escena. Sobre ellas se proyectan las sombras de una batalla medieval, mediante la manipulación de dos títeres por dos actrices. Así vemos una escena en prosa con texto de *Primaleón* muy difícil de contar dentro de una representación teatral: el combate entre Camilote y don Robusto y luego entre Camilote y don Duardos, creando un ambiente cálido y mágico para resolver un duelo terrible. Los personajes de *Don Duardos* se convierten así en espectadores, junto a los del Teatro Pavón, dando vida a todo el fragmento. «Yo, dice Cenier, le veo la función de ser una sorpresa y una variación para el espectador, aportando una gran frescura al montaje. Es una forma mágica de contar un duelo entre caballeros» (Zubieta, 2006, 30).

⁴⁶ «Acerca de la naturaleza se puede observar como el arte gótico evoluciona hacia un cambio imprescindible en la actitud europea hacia el entorno natural. La naturaleza se convirtió en una serie de objetos, dejando atrás los símbolos. Mostraba las mismas tendencias hacia la observación detallada que la teología, poesía y literatura científica de la época. La naturaleza no era sólo una cosa, sino una fuerza. [...] Además, la naturaleza en el amor cortés significaba una alegoría de signos amorosos; y en el jardín, una naturaleza construida artificialmente, su objetivo era tanto estético como simbólico, y también lo era la utilización de animales, pues a través de ellos se intentaba explicar lo que no se podía decir con palabras, como sucedía con la figura del halcón» (Martínez Franqueza y Sánchez López 2022, en línea: <https://www.ucm.es/ecologiaysostenibilidadenlaedadmedia/la-naturaleza-en-el-amor-cortes>).

2.6. *Diseño de iluminación y trabajo de sombras*⁴⁷

En cuanto a la dramaturgia de la luz, es obra de Miguel Ángel Camacho. La luz ayuda a la escenografía a transmitir cómo es el espacio de la obra; influye mucho en el color de los elementos constructivos del escenario, pero también nos revela el paso del tiempo, en este caso el transcurrir del día a la noche y de la noche al día las tres veces que ocurre. Además, con su calidez o frialdad, nos habla de la psicología y los sentimientos de los personajes, y puede marcar en el escenario zonas de interés. La acción se alarga varios días y Zamora pidió que se marcara esa duración, acompañando a los personajes y buscando la verosimilitud. Así, la luz cambia lentamente durante el día, variando para servir a diferentes recursos dramáticos no realistas:

El baile inicial, que es una suave presentación de la corte a los espectadores, lleva una luz ámbar que no tiene nada que ver con el contexto del montaje.

Los amaneceres, que llevan una luz más blanca y no son paulatinos sino bruscos, porque es tiempo teatral, no real.

El enamoramiento entre Flérida y don Duardos donde la iluminación destaca, con una intensa luz blanca que ilumina las caras de los personajes, la fuerza del aturdimiento y el flechazo que surge entre ellos, resaltando el lirismo de la escena y apartándoles del resto de los personajes. Después de cada una de estas interrupciones se retoma el discurso narrativo realista, y así sucesivamente.

Lo que la luz nos dice del espacio escénico es que estamos en un claustro renacentista apacible, ameno, lleno de paz. En la parte central Flérida y sus damas hablan, escuchan música, cantan, pasean, observan los árboles y las flores y viven los hortelanos que se ocupan de ellas: es la huerta del palacio de Palmerín de Constantinopla. En los pasillos laterales el claustro acoge a un lado a los músicos de corte que tocan durante la representación y al otro a los cortesanos que la están viendo, como hemos

⁴⁷ Véanse mis entrevistas a Miguel Ángel Camacho y a David Faraco en Zubieta (2006, 25; 44-45).

dicho, pues los espectadores del siglo XXI estamos asistiendo a una representación palaciega en la corte del rey Juan III de Portugal. La luz ha de acompañar todo esto, revelando el día y la noche sin hacerse notar demasiado para que no se rompa la ilusión realista, algo que sí sucede en tres momentos decididos por Zamora como trascendentales: el primero cuando don Duardos, consecuente con el enamoramiento que siente por Flérída, lo arriesga todo y pide ayuda a la infanta Olimba (que es pedir la colaboración de la magia para conseguir el amor de la dama). Entonces la escena recibe una potente luz blanca, antinatural, centrada en la acción de ambos personajes, y vemos que el héroe entrega sus armas a Olimba⁴⁸, recibiendo a cambio un plan de acción, monedas de oro y una copa mágica que hará que Flérída se enamore de él cuando la utilice. Recordemos que en el original esto sucede pronto; en el montaje el momento se retrasa 120 versos, con intención de mostrar que son las acciones del príncipe y no la magia las que mueven el corazón de la dama. La copa llega a Flérída misteriosamente, mediante una línea de luz.

La segunda y la tercera ocasión en que se rompe el realismo suceden cuando la acción se desarrolla en el pasillo del patio de butacas del teatro Pavón de Madrid, donde se estrenó la función: primero llega don Duardos a la corte persiguiendo a Primaleón, y luego llegan Camilote y Maimonda para buscar el reconocimiento de los cortesanos. La iluminación es muy blanca, y sirve para crear un camino muy marcado para que sea evidente tanto a los espectadores como a los personajes, que lo recorren hasta el escenario, el palacio donde están los nobles.

Por lo que respecta al juego de sombras (que concluye el relato épico del duelo entre caballeros planteado al principio del texto y de la representación), es obra de David Faraco⁴⁹, especialista en la manipulación de títeres y muñecos. La directora quería que se resolviera así la escena del combate entre Camilote y don Robusto y entre Camilote y don Duardos,

⁴⁸ La *philocaptio* de la que hemos hablado, en este caso oficiada por una maga, Olimba, y no una bruja, que podría ser el caso de Celestina. La bruja sí ha prestado juramento al diablo y pertenece al ámbito del cristianismo. La maga, no.

⁴⁹ Véase la entrevista a Miguel Ángel Camacho en Zubieta (2006, 25 y 46-48).

alargando la acción. Esto es un momento muy difícil de solucionar en un teatro convencional, de forma que Zamora intercala unas líneas de *Primaleón* y concluye la acción dramáticamente con este recurso, solucionando esa historia de una forma poética, puesto que lo que vemos es lo que el Autor recuerda y nos puede contar de la batalla que tuvo lugar. Se sirven de unas cortinas que caen detrás de los arcos que cierran el escenario cuando llega la noche y van iluminadas por detrás. Hubieran sido de seda si Cenier la hubiera encontrado de más de metro y medio, así que hubo que hacerlas de un algodón muy fino para los laterales y algo más grueso para el fondo, con un tono como de pergamino antiguo para que contrastaran más con el negro de la sombra (Zubieta 2006, 30). Dos actrices manipulan las siluetas de los dos caballeros que se enfrentan, manteniéndose la acción siempre con un doble nivel: uno más lúdico, más de juego, porque se percibe el entramado que tiene que ver con el baile con el que las actrices transmiten movimiento a los objetos, y además el resultado narrativo de sus acciones a través de la historia que cuentan las sombras... Este es un momento en que la precisión y el trabajo de equipo (actuación, iluminación, títeres, escenografía) es de la mayor importancia: la iluminación, la música y el movimiento de las actrices proyectado a los objetos transmite una vida propia y una inmensa fuerza.

2.7. *Diseño de vestuario y estética del montaje*⁵⁰

Deborah Macías, la figurinista, ya había trabajado con Zamora en otras ocasiones. Macías ha previsto un ambiente medieval y unos trajes renacentistas para este montaje, apoyándose en una de las bases de datos más significativas a estos efectos⁵¹. Para ella el vestuario es una forma de leer el texto, y en sus bocetos juega con el color y la forma de los trajes, evitando siempre lo superficial y siguiendo pautas muy concretas. Macías destaca de esta función que es absolutamente teatral, no hay historicismo,

⁵⁰ Véase la entrevista a Deborah Macías en Zubieta (2006, 32-37).

⁵¹ Se trata de la base de datos de vestuario La Couturière Parisienne. Es muy amplia y contiene patrones de época auténticos, desde la Edad Media hasta principios del siglo XX.

y eso le gusta porque prefiere trabajar de una forma muy sobria, muy esencial, y transmitir con naturalidad emociones que resalten la autenticidad del sentimiento que tienen los protagonistas el uno por el otro. Piensa que cuanto más «real» se pretende que sea un montaje peor es el resultado, porque se quiere ser tan convincente que a veces la verosimilitud se pierde y el trabajo no resulta creíble⁵²: todo queda muy forzado,

En este caso le ha dado al vestuario un sentido práctico empleando algodones y lanas, tejidos naturales para que luego el mantenimiento sea más fácil y los actores no pasen tanto calor como si utilizaran fibras sintéticas, como puede suceder en lugares como Almagro, en Ciudad Real, durante el mes de julio⁵³. El efecto que consigue es perfecto para una compañía de cómicos del XVI que representa ante la corte portuguesa. Los actores llevan unos trajes negros, sobrios, que funcionan como una base que contrasta con la ropa de los nobles, mucho más colorida, que se ponen encima. Del comediante sale el cortesano añadiendo prendas al traje, pero también el hortelano, quitándose el actor la chaqueta y remangándose; son transformaciones que han de ser discretas, porque se hacen a la vista del público.

Como Macías no quería adornos sobre el traje, como cuentas o pasamanería, ha utilizado para vestir a los nobles una tela con mucho contraste entre el fondo y los dibujos, que son hojas bordadas en color como reflejo de la huerta en que transcurre la acción. El color varía según los personajes, de manera que Flérida va en rojo como la gran flor del jardín que es y sus damas en verde, pues son las hojas que protegen esa flor. Olimba la maga, viste de morado, el emperador en negro y el príncipe Primaleón en azul plomo. Don Duardos, que es extranjero, va a rayas, como contraste con los trajes «vegetales» de los demás. Finalmente

⁵² No hay que intentar convencer tanto intelectualmente al espectador, es preferible dejar que los trajes hablen por sí mismos, dice Macías.

⁵³ Fechas en que tiene lugar anualmente el Festival de Teatro Clásico en esa ciudad.

Camilote y Maimonda⁵⁴ van también con trajes bordados pero la tela no es uniforme, sino que están hechos con trozos de todos los colores, simbolizando ese aire que tienen estos personajes de ser nobles pero «raros», algo revueltos y desajustados con respecto a la corte. Mencionemos el travestismo del personaje de Maimonda para acentuar la vis cómica de un episodio de tradición popular. Un espejo deformado en el que don Duardos podría verse reflejado.

2.8. *La coreografía*⁵⁵

Lieven Baert, coreógrafo del montaje, atiende la sugerencia de Zamora en el sentido de que cada grupo de gente ha de tener o presentarse con una música y una danza concretas a los espectadores, ya sean Camilote y Maimonda, la corte o los hortelanos. Lieven utiliza las folías para los hortelanos, la danza Júpiter para los cortesanos y temas populares para Camilote y Maimonda, de manera que podríamos reconocer a todos los grupos sociales aunque no nos fijáramos en su vestido. Son bailes con coreografías concretas y fácilmente reconocibles, integrando música y danza.

⁵⁴ Camilote es un perfecto cumplidor de las leyes de caballería, en el que don Duardos puede mirar el desarrollo sin fisuras de un proyecto vital que era también el suyo, unas convenciones que le parecen ya un camino equivocado. Don Duardos lo percibirá cuando descubra, con sorpresa, que Flérida no es una batalla ni un objeto de conquista, sino una oportunidad para colocarse en la vida de otra manera, para cambiar. Ambos abandonan el camino que seguían para desarrollar otro juntos, dejando a un lado sus respectivos proyectos individuales. Con un fuerte impulso universalizante, a Zamora le gusta explotar la modernidad vicentina. Por ejemplo, en el episodio de Camilote y de Maimonda del *Don Duardos* traviste al personaje femenino con el fin de reivindicar una lectura contemporánea de la obra. No pierde, sin embargo, la visión renacentista.

⁵⁵ Véase la entrevista a Lieven Baert en Zubieta (2006, 39-41).

2.9. *Lucha escénica*⁵⁶

José Luis Massó se ha encargado de la lucha escénica y de todo lo relativo al trabajo con las armas. Ha elegido las espadas bastardas, muy sencillas de forma, para el desafío entre príncipes; son medievales, grandes y muy pesadas, así que necesitan pelearse con las dos manos. Cuanto más peso tienen las armas que se manejan en la pelea menos se controla dónde para el golpe que se da con ellas, así que en la esgrima teatral lo que se hace es no llegar a golpear, sino detener el impulso del golpe antes de que lo pare el cuerpo de la otra persona al recibirlo. Como la espada bastarda pesa mucho, una vez lanzas el golpe cae por su propio peso, de forma que hay que esmerarse en que no lo haga violentamente sobre el contrincante. A la pelea escénica hay que añadir luego la teatralidad, los gritos, el falso esfuerzo...



Bibliografía citada

- Arribas, Sergio, *El Día de Segovia*, «Somos iguales que hace cinco siglos», 10-11-2019.
- Bastianes, María, «Nueva (pro)puesta en escena para un teatro poco convencional. *La Tragicomedia de Don Duardos*, de Ana Zamora» en *Don Galán, Revista de Investigación Teatral*, 2, Centro de Documentación Teatral, vol. 2, INAEM, MECD, 2012. URL: <https://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_7&pag=1> (cons. 29/09/2023).
- Calderón, Manuel (ed.), «*Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente» en *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996a, pp. 187-261.

⁵⁶ Véase la entrevista a José Luis Massó en Zubieta (2006, 42-43).

- (ed.), «Tragicomedia de Amadís de Gaula, de Gil Vicente», en *Gil Vicente. Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996b, pp. 275-318.
- Cebollada Gil, Verónica, *De amores y “philocaptio”: influencia entre «La Celestina», el «Primaleón» y la «Tragicomedia de Don Duardos»*, Tesis dirigida por M. del Carmen Marín Pina. Fac. F^a y Letras, Universidad de Zaragoza, 2014.
- Chicote, Gloria, «El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval», *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 12-14 de septiembre de 2007, p.348*. L Galán y G Chicote (ed.), [Actas], Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 2009, pp. 245-353.
- Colonna, Francesco, *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, 1999.
- , *Hypnerotomachia Polífili*, edición facsimilar, realizada conjuntamente por la Fundación Lázaro Galdiano y Vincent García Editores, S.A., Artes Gráficas Soler, bajo el cuidado de Ricardo J. Vicent, el 24 de octubre de 2000.
- La Couturière Parisienne: URL: < www.marquise.de > (cons. 28/09/2023).
- Martínez Franqueza, Serena; Sánchez López, Alba (comisarias), *Ecología y sostenibilidad en la Edad Media: arte, ODS e innovación docente*, exposición de arte solo visitable en internet, Universidad Complutense de Madrid, 2022. URL: < <https://www.ucm.es/ecologiaysostenibilidadenlaedadmedia/> > (cons. 28/09/2023).
- Palmerín de Oliva*, Giuseppe Di Stefano (ed./coord.), Colección Libros de Rocinante, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Paraíso Almansa, Isabel, «Cortés [amor cortés]», en *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, dirigido por Miguel Ángel Garrido, Madrid, CSIC, 2015, pp. 1-22.
URL: < https://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos > (cons. 28/09/2023).
- Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva*, Claudia Demattè (ed.), Viareggio, Mauro Baroni, 2006.
- Reckert, Stephen, «Estudio preliminar» en Manuel Calderón (ed.) *Gil Vicente. Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.

- Singer, Irving, *La naturaleza del amor. 2: Cortesano y romántico*, Siglo XXI editores, 1984, p.153 y pp. 167-190.
- Vega García-Luengos, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope; confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega*, 29 (2023), pp. 469-544.
- Vélez Sanz, Julio, «El Renacimiento ibérico a la vanguardia: Ana Zamora, directora de Nao d'amores», *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, Núm. 6, pp. 115-120, 2014.
- , «Antropología, canon y primitivismo en el acercamiento de Nao d'amores al primer teatro clásico (Encina, Torres Naharro, Gil Vicente)», *A la sombra de las luces: Homenaje a Fernando Doménech*, coordinación Ana Contreras Elvira y Guadalupe Soria Tomás, 2022.
- Web de la Compañía Nao d'amores: URL: <<https://www.naodamores.com>> (cons. 28/09/2023)
- Zamora Tardío, Ana, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, versión y dirección de Ana Zamora, Textos de Teatro Clásico 42, ed. al cuidado de Mar Zubieta (Dpto. de publicaciones CNTC), CNTC-INAEM, Madrid 2006.
- , «*Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente: el conocimiento a través del reconocimiento», Asociación de directores de escena de España, 114, 2007, pp. 87-98.
- Zubieta Tabernero, Mar, *Cuaderno Pedagógico nº 20, Tragicomedia de Don Duardos*, INAEM-CNTC, Madrid 2006.

Apéndice



Figura 1: «Los músicos». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 2: «El Autor». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 3: «Don Duardos desafía a Primaleón». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 4: «Camilote y Maimonda», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 5: «Los hortelanos». *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Fotógrafo Daniel Alonso, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 6: La maga Olimba y Don Duardos, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 7: «Flérida, sus damas y Don Duardos», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 8: «Flérida bebe de la copa mágica», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 9: «El amor de Flérida y Don Duardos», Fotógrafo Manuel Martínez, foto cortesía del CDAEM, Ministerio de Cultura.



Figura 10: «La corte asiste a la representación», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 11: «Don Duardos y el Autor», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.



Figura 12: «Y la nave se va...», *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Dirección Ana Zamora, 2006, CNTC. Foto de Chicho.