



GRAN TEATRO LICEO
EMPRESA: JUAN A. PAMIAS
COMPAÑIA DEL TEATRO NACIONAL
EL ZAPATO DE RASO

DE
PAUL CLAUDEL

VERSION DE
ANTONIO GALA

EL ZAPATO DE RASO

DE

PAUL CLAUDEL

1868-1955

DEDICADO AL PINTOR

JOSE MARIA SERT

Deus escribe dereito por linhas tortas (proverbio portugués)

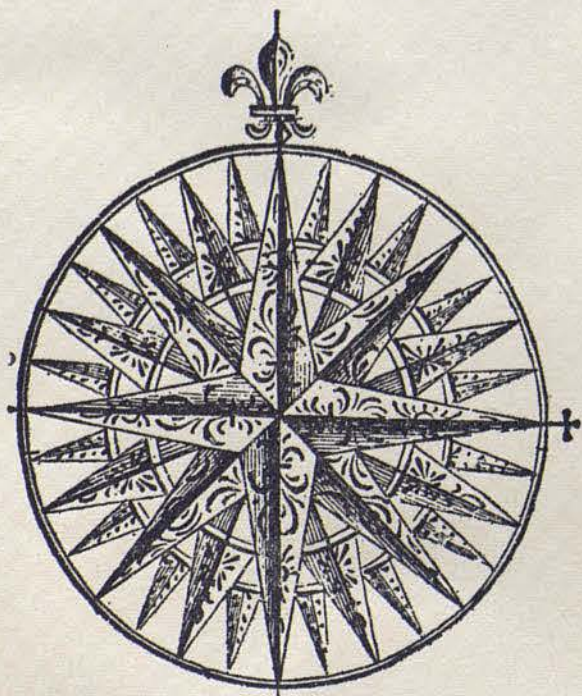
Etiam peccata

SAN AGUSTIN

PALABRAS DEL
SEÑOR MINISTRO
DE
INFORMACION Y TURISMO

Creo sinceramente que estamos
ante una obra extraordinaria.
Nunca el espíritu del
Barroco católico y español
ha sido mejor reflejado
que en este drama
grandioso. Pocos veces el
teatro contemporáneo ha
tenido una ambición tan alta.
Candela alcanza en "El
Tapato de Roso" la cima

de su teatro
trágico, y de
su análisis en profundidad
de unos destinos humanos,
insertos en el plan pro-
videncial. Sus personajes,
no son víctimas, ni héroes,
ni mitos, ni desechos
del psicoanálisis; son
hombres y mujeres que
viven, sufren, mueren
a la vez como seres humanos
y como cristianos. Y
España aparece estremecida,



entre sus intereses
políticos y su
vocación evangelizadora,
entre su Imperio y su
Cruz, entre Don Quijote y
Sancho, como realmente
lo estuvo en los momentos
más grandes de su Historia.

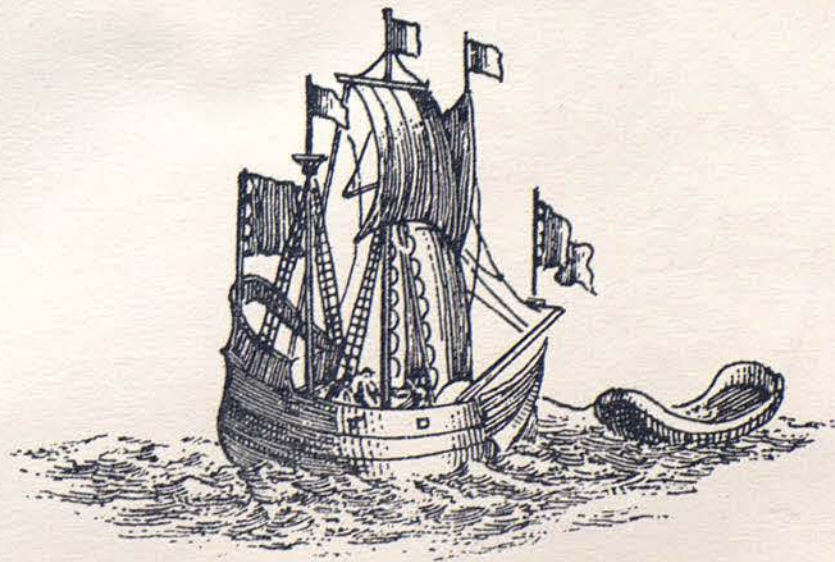
Paul Claudel fue,
no lo olvidemos, también
el autor del gran poema
"A los mártires de España". Fue
un entendedor y un amante de
la España eterna, que le
debía este homenaje póstumo.

Manuel Fraga Iribarne

CREO sinceramente que estamos ante una obra extraordinaria. Nunca el espíritu del Barroco católico y español ha sido mejor reflejado que en este drama grandioso. Pocas veces el teatro contemporáneo ha tenido una ambición tan alta. Claudel alcanza en "El Zapato de Raso" la cima de su teatro poético, y su análisis en profundidad de unos destinos humanos, insertos en el plan providencial. Sus personajes no son víctimas, ni héroes, ni mitos, ni desechos del psicoanálisis; son hombres y mujeres que viven, sufren, mueren a la vez como seres humanos y como cristianos. Y España aparece estremecida, entre sus intereses políticos y su vocación evangelizadora, entre su Imperio y su Cruz, entre Don Quijote y Sancho, como realmente lo estuvo en los momentos más grandes de su Historia.

Paul Claudel fue, no lo olvidemos, también el autor del gran poema "A los mártires de España". Fue un entendedor y un amante de la España eterna, que le debía este homenaje póstumo.

MANUEL FRAGA IRIBARNE



CARTA DE PAUL CLAUDEL

Carta dirigida a don Octavio Saltor Soler, abogado de Barcelona y delegado general en España de los "Amis de Paul Claudel", de París.

Chateau de Brangues.

Brangues, 29 de julio del 52

Querido señor y amigo:

Gracias por su afectuosa carta. El recuerdo de los grandes días de Barcelona no se ha borrado y continúa vivo en mi corazón.

María Bell con su compañía (la que la estrenó) va a hacer una gira por el Mediodía francés con "El zapato de raso". Estará en Toulouse el 21 de noviembre.

Se me ha ocurrido entonces una idea: Si pudiera ir a Barcelona.

Se necesita un gran teatro, porque la obra exige muchos gastos...

¿Cree usted esto posible? ¿Sería posible obtener una subvención para esta obra nacional española (el héroe principal, don Rodrigo de Manacor, es catalán) sea de la municipalidad o incluso del Gobierno?

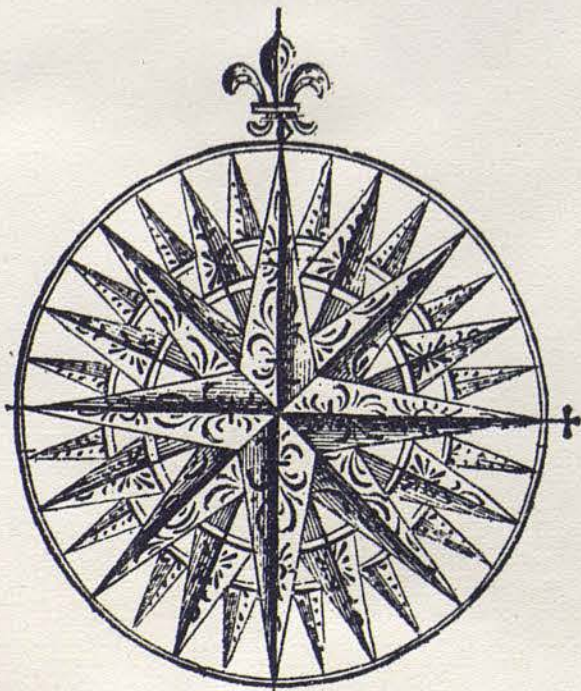
El ministro de Asuntos Exteriores ha sido muy amable conmigo y el Jefe del Estado acaba de darme una prueba de su benevolencia concediéndome esta magnífica condecoración, que será el honor de mi vida.

¿Sería tan feliz si fuera por fin representada en España — y en Barcelona, la tierra de José María Sert — esta obra, enteramente inspirada en su espíritu y en sus tradiciones!

Dígame usted lo que piensa.

Estrecho afectuosamente su mano.

PAUL CLAUDEL



CHÂTEAU DE BRANGUES
ES 53 MORESTEL
TEL. N°2 BRANGUES
ISÈRE

Brangues, le 29 juillet 52

Cher monsieur et ami

Merci de votre lettre si affectueuse. Le souvenir des grands jours de Barcelona ne s'est pas effacé et continue à vivre dans mon cœur.

Marie Bell avec sa troupe (celle de En l'Action) va faire une tournée dans le midi de la France avec le Soleil et l'été. Elle sera à Toulouse le 21 novembre.

Alors une idée m'est venue. Si elle pouvait aller à B. n'est-ce pas? Seulement il lui faudrait un grand théâtre — et cela n'est pas facile...

Dissez-vous la chose possible? et peut-être il est possible d'obtenir une subvention pour cette pièce nationale espagnole (le principal héros Don Rodrigo de Manacor est catalan) soit de la Municipalité, soit même sur gouvernement! Le Ministre des Affaires Étrangères a été si aimable pour moi — et le Chef de l'État veut de me donner une preuve de sa bienveillance en me décorant cette magnifique décoration qui sera l'honneur de ma vie!

Je serais si heureux que fût jouée enfin en Espagne — et à Barcelona, le pays de José María Sert — cette pièce tout entière inspirée de son esprit et de ses traditions!

Dites moi ce que vous en pensez.

Je vous salue très affectueusement la main.

— Claudel

PALABRAS DEL SEÑOR EMBAJADOR DE FRANCIA EN ESPAÑA

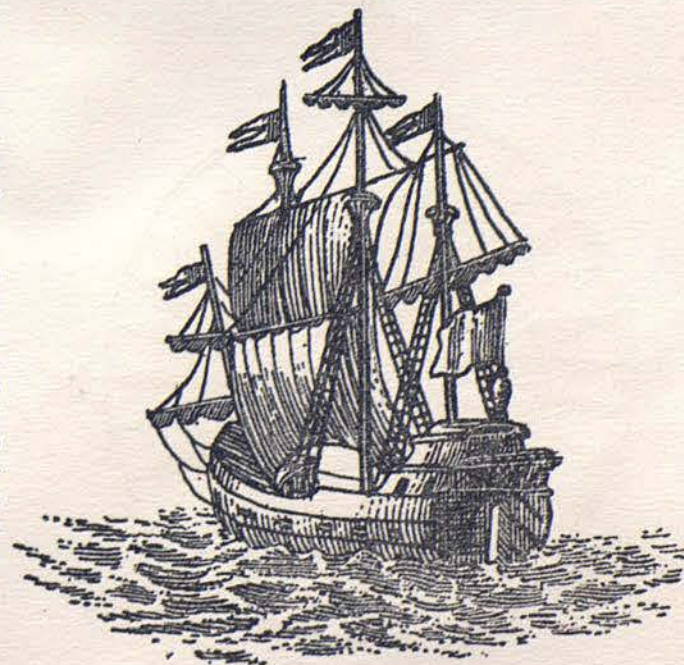
DIX ans après sa mort, l'oeuvre de Claudel commence à nous apparaître dans sa juste lumière. Nous apercevons mieux son caractère multiple et débordant, la vitalité puissante qui l'anime, la générosité, en somme, de son inspiration. Mais nous voyons aussi son unité, ou plutôt son pouvoir poétique *d'embrasement*: la force qui permet finalement à ce monde jaillissant de s'organiser selon l'ordre, sacré, d'une Création. Eclatement et regroupement, tels sont bien les deux mouvements profonds de cette oeuvre. Claudel a déclaré lui-même qu'il voulait "rassembler toutes les images", qu'il voulait être le "rassembleur de la terre de Dieu".

Le dessein est particulièrement manifeste dans *Le Soulier de Satin*, où nous pouvons voir son oeuvre la plus profonde, la plus totale. La forme, peu classique, risquera peut être de surprendre d'abord le spectateur — la scène de ce drame n'est autre en effet que l'Univers, saisi dans sa profusion la plus baroque dans l'analyse des lieux, des races, des éléments, de l'étroite union aussi du plan de la nature et du plan de la surnature. Le dramaturge nous montre alors comment, sur quels chemins cette "création déchainée" se soumet à l'aventure du rassemblement. Ce travail de réunification peut y être suivi sur divers plans: celui d'abord, tout privé, de la passion de Rodrigue et de Prouhèze. Passion dès le départ condamnée et qui, après de longs déchirements, finit par se renoncer sur terre pour se réaliser au ciel. Les rapports de ces deux amants se placent sous le signe d'une sorte de "psychologie surnaturelle": saints, anges, intercesseurs divers interviennent tout au long de sa maturation pour faire que l'écart devienne réunion, et la distance mariage — Mais Prouhèze et Rodrigue sont investis et outre d'une mission historique. Ils appartiennent à cette Espagne du XVIème siècle, celle de Charles Quint et de Philippe II (le "roi de coeur" et le "roi de pique"), Espagne conquérante, soutien mondial de la chrétienté, attachée à en défendre les valeurs aussi bien en Europe qu'en Amérique (avec Rodrigue) ou en Afrique (avec Prouhèze). Espagne qui s'épuise à réunir le monde, et finira par mourir de sa générosité. Le dessein historique ne se sépare donc pas ici du projet religieux. Ce que voulut évoquer Claudel dans *Le Soulier de Satin* c'est la grande entreprise de "libération des âmes captives", leur affranchissement de l'ignorance ou de l'hérésie, "l'inscription de tous les territoires de la planète sous le sceau de la chrétienté". A la fin du drame, rien n'échappe plus à la signification divine, ni à la signification poétique: car le monde se referme sur soi, et se pose dans la main de Dieu; le rapport du Créateur, le Salut, ne se sépare pas de l'harmonie, de la consonance des créatures les unes avec les autres. Ou, comme le dit Claudel, "Tout est devenu Religion, tout est ensemble solidaire".

BARON DE BOISSESON

DIEZ años después del fallecimiento de Paul Claudel su obra empieza a aparecernos en su ángulo más exacto. Distinguímos mejor el carácter polifacético y arrollador, la potente vitalidad que la anima, en una palabra, la generosidad de su inspiración. Asimismo vemos mejor su unidad o, mejor dicho, su poder poético, que abarca el Universo: la fuerza que permite finalmente a un mundo surgiente de organizarse según el orden sagrado de una Creación. Desmoronamiento y reconstrucción, tales son los dos movimientos profundos de dicha obra. El mismo Claudel declaró que deseaba reunir todas las imágenes, que quería ser el unificador de la tierra de Dios. El propósito aparece, con toda claridad, en "El zapato de raso", que se nos presenta como su obra más significativa. Su forma, poco clásica, sorprende tal vez al espectador. La escena de ese drama es, en realidad, el Universo, captado en su abundancia más barroca, en el barajar de los lugares, de las razas, de los elementos, en la estrecha unión también del plano de lo natural y de lo sobrenatural. El dramaturgo nos muestra entonces cómo y por qué caminos esa "creación desenfadada" se entrega a la aventura de la unificación. Este movimiento de reunión puede observarse en varios planos: primero, el tan particular de la pasión de Rodrigue y de Prouhèze; pasión condenada desde el principio y que, después de largos desgarramientos, renuncia a sí misma en la tierra para lograrse en el cielo. Además, las relaciones de los dos amantes se sitúan bajo el signo de una psicología sobrenatural: santos, ángeles y varios intercesores intervienen a lo largo de la maduración de esa pasión, de tal manera que la separación se hace reunión, y la distancia, acercamiento. Por fin, a Rodrigue y a Prouhèze les incumbe, al mismo tiempo, una misión histórica: pertenecen a aquella España del siglo XVI, la España de Carlos V y de Felipe II ("El rey de Corazones y el rey de Picas"), España de conquistadores, apoyo mundial de la Cristiandad, empeñada en defender sus valores tanto en Europa como en América (Rodrigue) o en África (Prouhèze). España que se agota en su esfuerzo por reunir el mundo, y casi se muere por su generosidad. Así el propósito histórico no puede separarse del proyecto espiritual: lo que quiso evocar Claudel en "El zapato de raso" es la gran empresa que consistió en "redimir las almas cautivas", en su rescate, su alejamiento de la ignorancia y herejía, en la "inscripción de todos los territorios del planeta debajo del sello de la Cristiandad". En el desenlace el significado divino y el significado poético lo abarcan todo; en efecto, el mundo se cierra sobre sí mismo y descansa en la mano de Dios; la relación con el Creador, la salvación, no se apartan de la armonía, sea de la consonancia de los seres unos con otros. Mejor dicho, y lo dice el mismo Claudel, "todo se hizo Religión, todo es un conjunto solidario".

BARON DE BOISSESON



FE, POESIA Y AMOR DE PAUL CLAUDEL

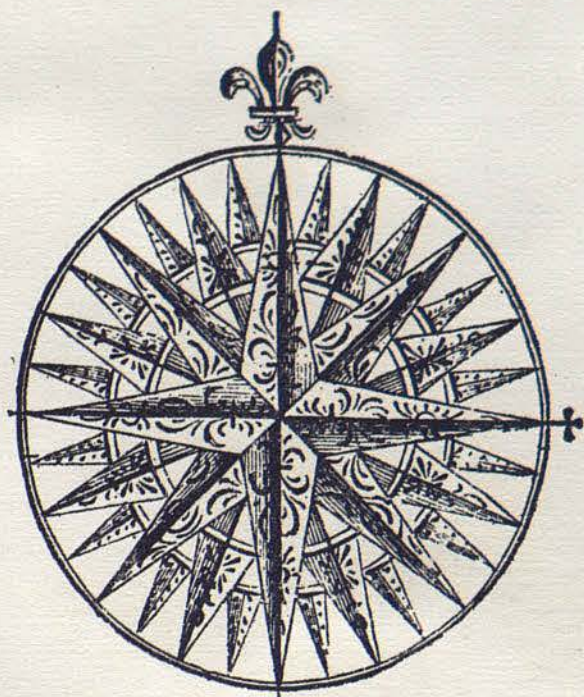
CUANDO hace diez años Paul Claudel, un 25 de febrero, descendía al sepulcro, sobre su féretro, su amigo y varias veces su intérprete, Juan Luis Barrault, decía con emoción: «Vuestra obra es un nido profundo en el que se han acurrucado ya tres generaciones.» Ahora, a los diez años, vemos que la cuarta se está acurrucando también. En las universidades de América o en los teatros del Japón se reponen sus obras en su honor. «El final de su existencia fue una apoteosis», escribió Wladimiro Ormerson al morir el poeta. Pero su mayor apoteosis es ésta de ahora: cuando vemos que aquél no fue el final de su existencia.

Porque no podía serlo. Claudel es, ante todo, un «viviente». De tal modo es en él una misma cosa vida y pensamiento que esa frase trivial «está vivo en su obra» tiene en él mucho más radical significado: y el que tiene a Claudel en su biblioteca lo tiene de comensal en su casa, de interlocutor en sus pensamientos. Porque para él, como él escribió, Poesía es arte de conocer con una vibración del ser entero, no de una sola facultad aislada.

En realidad, en el hecho central de su vida, conversión religiosa, acaecido el 25 de diciembre de 1886, queda dosificado, por dentro y fuera, su vida toda y su arte. Fue la suya una conversión que tiene lugar cierto, como una piedra o mojón que en una carretera señala una dirección o un kilómetro. Ahora, con ocasión de su homenaje, se ha podido colocar la lápida concretamente en la tercera columna de la nave derecha de Nuestra Señora de París. Porque aquí fue. Como todo lo suyo, su conversión fue un gran acontecimiento interior que tuvo su «aquí». Fue cosa de la Gracia de Dios y de un buen «Magnificat» polifónico oído apoyado en esa columna: cosa de mística y liturgia. Siempre le gustó el culto divino, desde entonces muy dorado y suntuoso, pero alejado por una espesa neblina de incienso. Todo: la fe, el arte, el amor, le gustaba con suficiente corporeidad plástica para entenderlo y con suficiente misterio para prevenir su naturaleza carnal. Era un tremendo campesino francés que osaba todo y se temía a sí mismo.

Y como la fórmula de su fe —mística y liturgia— fue, desde entonces, la fórmula de su Poesía. Subía a buscar sus palabras a la mayor altura trascendente; pero volvía de su viaje como el vendimiador vuelve del lagar; tambaleante y «todo violeta y pegajoso de la orina azucarada del racimo». Amaba al cuerpo. Según su «diario íntimo» que ahora se ha encontrado, le horrorizaban, como a la Iglesia, los hornos crematorios por el ultraje que hacen al cuerpo humano del que sólo dejan un montón de cenizas, unos huesos calcinados y los botones intactos de los calzoncillos. Para él toda criatura corpórea habla de otra cosa que no es ella; si no fuera así «estaríamos en paz» con la rosa, como lo estaba Anacreonte. Pero no podemos estarlo, porque la rosa nos mueve querella en nombre de Dios. Por eso su lenguaje poético fue un lujo, pero un lujo impotente y alusivo. El que sólo despliega palabras por sí mismas, hace como el pavo real, que creyendo enseñar su cola sólo enseña su trasero.

No es extraño que un poeta tan místico y tan litúrgico, unido a toda la realidad por una especie de ligazón espesa; casi un «pantésta» al revés, fundido al Todo, no porque Todo sea Dios, sino, al contrario, porque nada es Dios y todo se junta para desearlo y buscarlo, fuera a dar, en sus estímulos de poeta con esta realidad plástica y altiva que es España. La tercera columna de la nave derecha de «Notre Dame» fue el «aquí» de su fe. Pero España fue también columna de su nave y «aquí» de su Poesía. Cantó los «Mártires del Alcázar» a contrapelo con sus amigos con el mismo furor con que prodigó pala-



brotas e insultos a Voltaire, Renán, a Víctor Hugo: casi como un integrista español; único francés que entró en el Panteón con el sombrero puesto. Cantó la hazaña de Cristóbal Colón. Y al fin, como quien redacta su «Suma» y su Odisea, se derramó, se desbordó, en «El zapato de raso». Esa obra sin linderos en cuya primera página escribió: «La escena se desarrolla en España y en el mundo.» Un modo de que no se pusiera el sol en su Poesía.

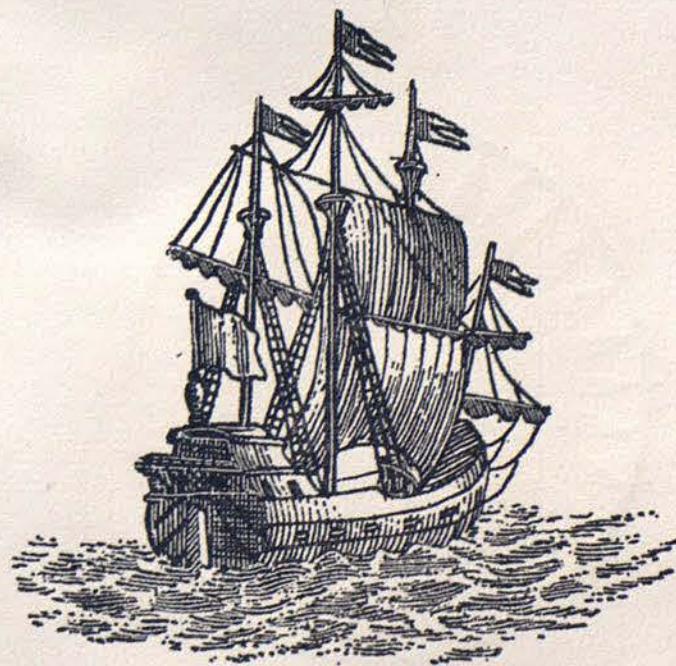
Su «aquí» no se contenta ya, en esta obra, con menos de ese volumen y extensión. Su protagonista, Don Rodrigo, se pasea por todo lo más caótico de la tierra: Panamá, las Indias, China, España. Representa el ímpetu y la aventura. En él ha metido Claudel toda su experiencia física de diplomático andariego. La columna en que ahora se apoya, hinchazón y expansión de la columna católica que le respaldó en «Notre Dame», hay que medirla ya con la circunferencia del ecuador.

Y según su fórmula de ambivalencia de dentro y fuera, tan ancho como tanta tierra, es el impetuoso amor de Don Rodrigo por Doña Proeza. Dice con razón Louis Chaigne que no es posible aislar «El zapato de raso», de «Partage du Midi»: la «Partición del Mediodía». Esta es la obra del pecado, de la pasión adúltera. Un enfebrecido demonio del mediodía, de la madurez difícil, cuando el final de la capacidad erótica impulsa a un galope final para ocupar los últimos kilómetros, turba a los dos amantes que abordo, en un crucero marítimo, se dividen el mediodía: se parten, como un trozo de pan negro, la desesperación apasionada. Sólo la muerte, como en Tristán e Iseo, resuelve el problema. Pero esto no podía quedar así. «El zapato de raso» tiene un segundo título: «Lo peor no es siempre seguro». Grito de optimismo final. Nada puede ser del todo perdido. Claudel se siente «contable del universo» y no puede cerrar su cuenta con saldo en contra.

Un viaje por mar le acerca a la otra España interior. Ha exaltado la España del Imperio, ahora encuentra la de la Mística. Conoce en el viaje a unas monjas carmelitanas que enderezan su oración y le ponen en contacto con el método de Santa Teresa de Ávila. Siempre unida su experiencia literaria a la religiosa, se une a su descubrimiento místico la composición de su «Zapato de raso». Coincide con la atmósfera creada por el centenario de Dante. Entonces, entre teresiana y dantesca, Doña Proeza va a decirle a Don Rodrigo: «Despójate, arroja todo, da todo, a fin de recibirlo todo.» Es la renunciación ascética, y es la transferencia de la experiencia amorosa a un nivel metafísico. Beatriz le dice a su enamorado en la oda que Claudel ha compuesto para el centenario del Florentino: «Bella, he querido para ti ser más bella; joven, he querido pasar a una juventud mayor. Desde la primera vez que te vi hice el juramento de no morir.» He aquí el privilegio de los poetas: hacer inmortales a sus amadas. Doña Proeza ha colgado su zapatito de raso, como ex-voto, en una hornacina de la Virgen para que conduzca sus pasos. Y ha sido conducida a la renuncia... Pero a lo único que no ha renunciado es al Poema. Claudel ha podido decir, como Dante, de su amada: «Diré de ti lo que de ninguna otra se dijo.»

Y así lo que se renunció cristianamente quedó poéticamente vivo en el libro, en el escenario... *y en la pantalla de la Televisión. Ahí, en ese pequeño cuadrilátero donde todo cabe*, va a estar «El zapato de raso», y España, y el mundo; para que esta cuarta generación joven y naciente se acurruque también en el difícil regazo de Paul Claudel: el que tiene palabras de colega para el creyente, para el poeta y para el enamorado.

JOSE MARIA PEMAN



TEXTO SOBRE EL ZAPATO DE RASO

Jean Louis Barrault refundió con Paul Claudel la versión que se estrenó en la Comedia Francesa el 27 de noviembre de 1942. Transcribimos algunos fragmentos del artículo en el que el mismo Barrault nos cuenta las peripecias de aquel estreno. Lo publicó con motivo de la reposición de «El zapato de raso» en el teatro Odeón hace dos años.

JEAN Louis Vaudoier no podrá compartir con nosotros la alegría de conmemorar los veinte años del estreno de «El zapato de raso». El, que tan estrechamente estuvo unido a esta revolución teatral que estalló en la Comedia Francesa el 27 de noviembre de 1943, fecha del estreno de la obra maestra de Paul Claudel. Hay algo cierto y es que «El zapato de raso» un día u otro hubiera subido a un escenario. Mi maestro y yo estábamos decididos a montarla donde fuera: teatro, garaje, granja o bajo las vigas de un mercado. Pero sin Jean Louis Vaudoier esta obra, probablemente la más considerable del teatro francés moderno, no hubiera visto la luz del día sobre nuestro primer escenario nacional.

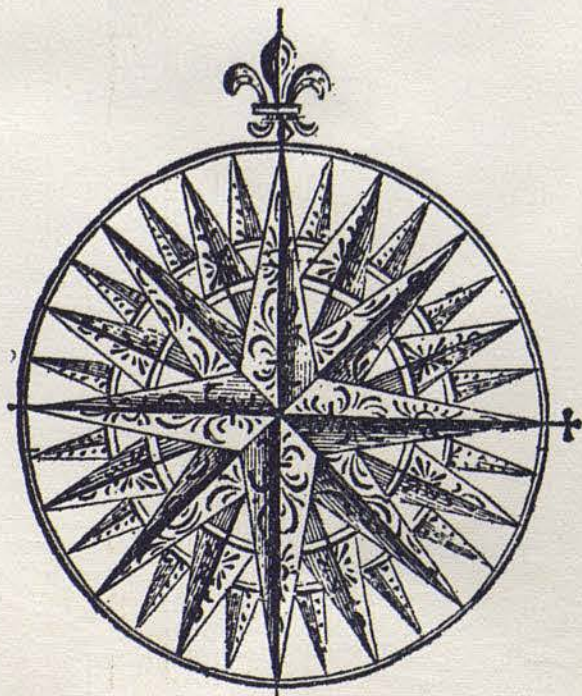
Todo empezó a principios del año 1942. En aquella época yo frecuentaba casi diariamente a Jean Paul Sartre. Teníamos una gran amistad y durante algún tiempo ejerció una gran influencia sobre mí. Yo estaba en la Comedia Francesa, pero soñaba con abandonar la compañía, asociarme con Sartre y tomar un teatro. En ausencia de Louis Jouvet llegué a un acuerdo con Pierre Renoir para quedarme con el «Athenée». Nuestra programación era la siguiente: inaugurar con «El zapato de raso» y estrenar a continuación «Las moscas». Sartre sentía especial predilección por el «El zapato», y me citaba de memoria grandes tiradas. Le recuerdo ahora cuando decía una réplica de Doña Proeza: «Eh quoi! Il ne connaitra point ce gout que j'ai?» Encontramos un socio de nombre prometedor: ¡Nerón! Pero todo se hundió por falta de dinero y por un ligero desacuerdo sin importancia sobre el reparto de una de las obras. Fue Charles Dullin quien más tarde había de montar «Las moscas»; en cuanto a «El zapato de raso» me dije: ¿Por qué no llevarla a la Comedia Francesa?, y hablé con Jean Louis Vaudoier. Su reacción fue inmediata, entusiasta, y desde aquel momento el administrador de la Comedia Francesa se convirtió en mi cómplice.

Tuve que ir varias veces a Branger, a través de la línea de demarcación, para convencer a Paul Claudel, y el proyecto fue admitido.

Ya he relatado en otras ocasiones las dificultades que surgieron desde el primer momento. Hubo que someter dos veces la adaptación al comité de lectura. Y empezaron los ensayos que por tres veces tuvieron que ser interrumpidos.

Visto desde fuera, «El zapato» se convirtió en el emblema de la resistencia espiritual francesa en contra de la ocupación. Periódicos como «Je Suis Partoust» nos lanzaron indirectas: «¿Qué esperan para montar «El zapato de raso»? ¿La venida de Eisenhower?» En la Comedia algunos socios la emprendieron con el teatro llamado poético y acusaron al administrador de malgastar el dinero. Le proponían obras de perspectivas más lucrativas.

Gracias a la tenacidad de Jean Louis Vaudoier y a la ayuda de las Tres Grandes: Marie Marquet, Marie Bell y Madeleine Ranaud, pudo llevarse a cabo el proyecto, a pesar de lo mucho que arriesgaba Jean Louis Vaudoier política y administrativamente.



Llegamos a los últimos ensayos con los nervios destrozados. Unos hablaban de retrasar el día del estreno, otros de hacer cortes a la obra. La música ahogaba las voces. Los decorados no estaban terminados. Los cambios eran difícilísimos. Esto además ocurría en una época en que todo faltaba: la madera, la tela; todo lo que era indispensable para valorar los más mínimos detalles. Además, «El zapato de raso», al estar dividido en un número inusitado de cuadros (34, si recuerdo bien), el espíritu y el cuerpo del poema dramático se nos mostraban a trozos. Los obreros franceses, los maquinistas, los electricistas, gustan de saber muy bien y ver claro a dónde van. Al principio, esta cantidad de cuadros que iban cortando constantemente la acción era descorazonadora, «desconcertante», como dijo Andrés Gide en la lectura.

Qué profunda satisfacción, premio de nuestros esfuerzos, asistir al éxito popular de esta obra de largo alcance.

«La alegría, la fuerza y la inteligencia son las condiciones de un teatro popular», decía Romain Rolland. En medio de la adversidad en que los franceses y los parisinos en particular tenían que debatirse, en esas nieblas de la ocupación que envolvían a París, «El zapato de raso» fue como un rayo de luz, como un grito de gozo y de salud. Nuestras almas, nuestros corazones se revalorizaron, la dimensión poética de Claudel borró la vergüenza y la humillación.

No era que «El zapato de raso» se pareciera al Cid; era su autor, que por su condición de poeta rechazaba toda invasión espiritual y consolidaba en revancha nuestro vigor fundamental.

Poco a poco nos dimos cuenta de que «El zapato» daba un nuevo impulso al teatro francés de nuestros días. Alterando todas las leyes, Claudel tenía de Racine por su pasión casi femenina, de Corneille por su vuelo épico, de Molière por su buen humor crítico, de Shakespeare por su alcance universal. A todo esto se añadía una estallante libertad de inspiración.

Aquella noche una bocanada de oxígeno fue lanzada sobre nuestro mundo teatral. La prueba estaba hecha: el arte es la libertad.

Le estaba reservado a Claudel levantar la trompeta anunciadora de un estilo teatral que debía percibirse después en el estilo de Brecht, en las realizaciones del «Berliner Ensemble», en las grandes puestas en escena de Peter Brook, por no hablar de otras realizaciones extranjeras. Estilo occidental que, al acercarse al estilo de Extremo Oriente, nos deja la esperanza de una unión de todas las tendencias hacia un estilo universal, hacia una nueva edad de oro del arte teatral.

J E A N L O U I S B A R R A U L T



EL ZAPATO DE RASO

DE
PAUL CLAUDEL

(35 cuadros, divididos en DOS JORNADAS)



REPARTO DE PERSONAJES POR

Anunciador	<i>Guillermo Marín</i>
El Padre jesuita (hermano de don Rodrigo)	<i>Víctor Valverde</i>
Don Pelayo (primer marido de doña Proeza)	<i>Joaquín Molina</i>
Don Baltasar	{ <i>José Vivó</i> <i>Enrique Vivó</i>
Doña Proeza o Doña Maravilla ...	<i>María Asquerino</i>
Don Camilo (segundo marido de doña Proeza)	<i>Fernando Nogueras</i>
Doña Isabel	<i>Victoria Rodríguez</i>
Don Luis	<i>Jesús Martínez</i>
El Rey de España	<i>Miguel Angel</i>
El Canciller	<i>Víctor Gabirondo</i>
Don Rodrigo	<i>Alfredo Alcón</i>

El Chino (criado de don Rodrigo).	<i>Anastasio Alemán</i>
La Negra Jorbárbara	<i>Olga Peiró</i>
El Sargento Napolitano	<i>Ricardo Ferrante</i>
Don Fernando (hermano de doña Isabel)	<i>Manuel Otero</i>
Doña Música o Doña Delicias ...	<i>Montserrat Carulla</i>
El Angel de la Guarda	<i>Enrique Paredes</i>
El Alférez	<i>Víctor Santos</i>
Un Sargento Español	<i>Francisco Curto</i>
Soldado 1.º	<i>Juan Jesús Gómez</i>
Soldado 2.º	<i>César Olmos</i>
Un Servidor	<i>Mario Toas</i>
Voz	<i>José Enríquez</i>

Oficiales, guardas, soldados, señores de la Corte

Dirección musical
Alberto Blancafort

Decorados y fig.
Francisco I.

Secretario de dirección
Víctor Andrés Catena





ACCION ESPAÑOLA

según la adaptación para la escena en colaboración con
JEAN LOUIS BARRAULT

Versión de
ANTONIO GALA

Música de
ARTHUR HONNEGGER

POR ORDEN DE INTERVENCION

Doña Honoria (madre de don Rodrigo) *Margarita García Ortega*
Santiago el Mayor *Claudio Sentís*
El Virrey de Nápoles *Vicente Ros*
La Sombra de doña Proeza *Isabel Garcerán*
La Sombra de don Rodrigo *Pedro Consuegra*
La Luna *Maruchi Fresno*
Almagro *Manuel Gallardo*
La Esclava *María Luisa Hermosa*
Don Rodilardo (secretario de Rodrigo) *Luis Cuesta*
Don Ramiro *Federico Chacón*
Don Leopoldo, Augusto *Pedro Consuegra*
La Posadera *Ana María Ventura*

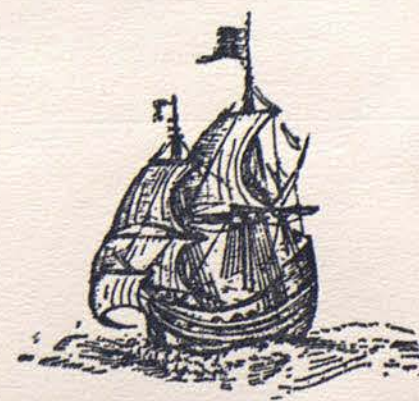
Un Capitán de barco *Alfredo Cembreros*
Oficial 1.º *Francisco Díez Matesanz*
Oficial 2.º *Pedro Moreno*
Doña Siete Espadas (niña) *Yolanda Hurtado*
Doña Siete Espadas *Estrella G. Flores*
El Hermano León *José Franco*
Soldado 1.º *Manuel Toscano*
Soldado 2.º *César Martínez*
Soldado 3.º *Antonio Ramallo*
Soldado 4.º *Juan José Gómez*
Soldado 5.º *José Luis Manrique*
La Hermana Trapera *María Rus*
La Hermana Acompañante *N. N.*

a Corte de España, servidores, marineros, etc., etc.

dos y figurines de
Francisco Nieva

Coreografía
Alberto Portillo

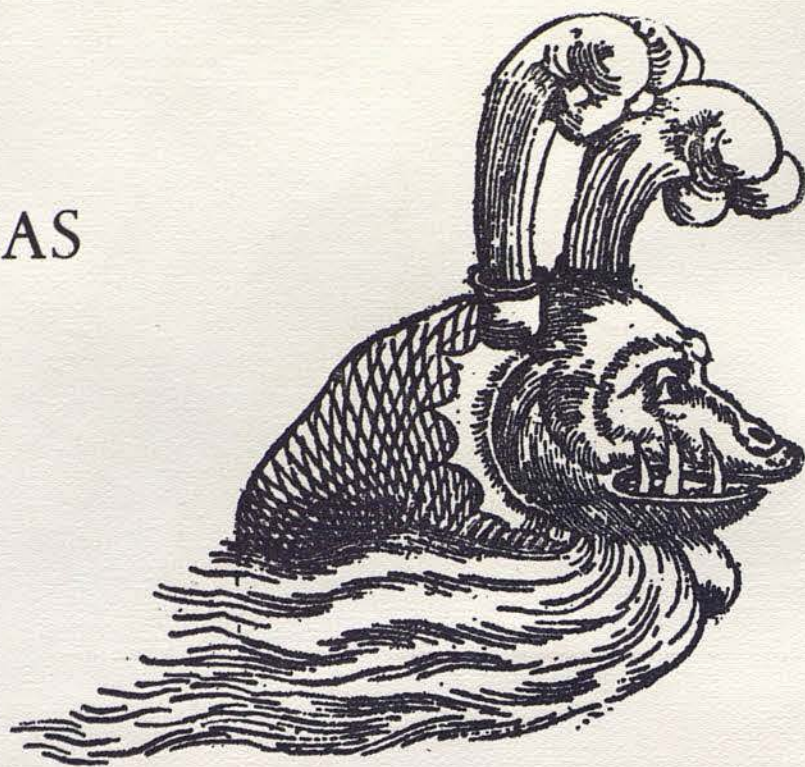
Dirección escénica
José Luis Alonso



COLABORACIONES ARTISTICAS

CUERPO DE BAILE

<i>Estrella G. Flores</i>	<i>Carlos Sánchez</i>
<i>Marcelina del Real</i>	<i>Juan Carlos Pané</i>
<i>María Lu Wen Yen</i>	<i>Alfredo del Mazo</i>
<i>Isabel Garcerán Golos</i>	<i>Alberto Fuertes</i>
<i>Ana María la Pastora</i>	<i>Pedro Consuegra</i>
	<i>Rafael Liarte</i>
	<i>Reinaldo Bussallen</i>
	<i>Julián Castellanos</i>
	<i>Luciano Castorina</i>
	<i>Emilio Mancilla</i>



Orquesta del "GRAN TEATRO LICEO"

Ejecutante del Aparato «Ondas Martenot» :
Madame JEANNE LORIOD

Cantante: ALICIA DE LA VICTORIA

Joyería: NORAH

Esculturas: FRANCISCO LOPEZ

Flores Artificiales: BELON

Tapicerías: IGUELDO

Ayudante de Escenografía :
Margarita de Kramer

Realización de Decorados :

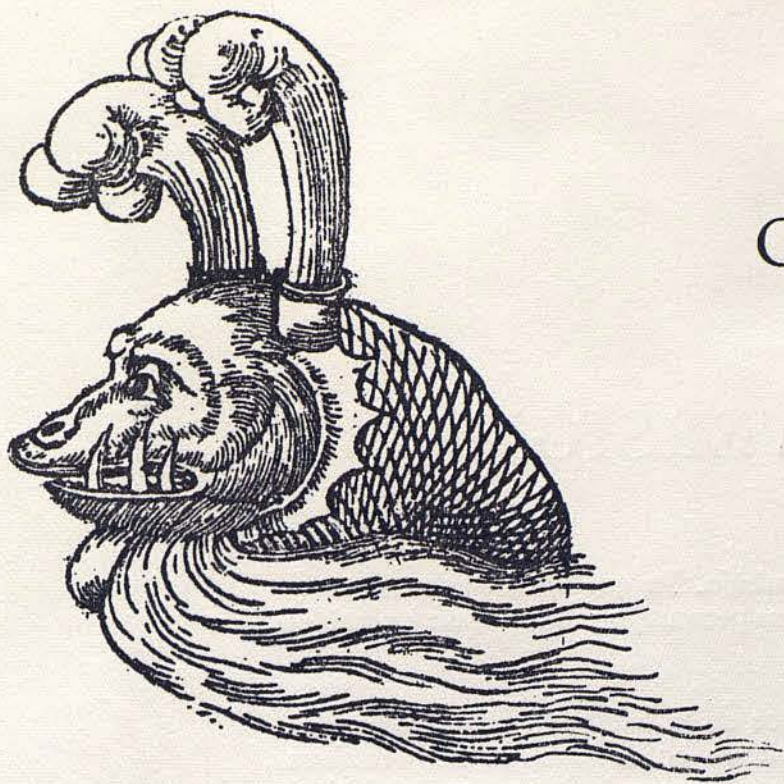
SABATER Y TALENS, de Barcelona

ACHILE BROGGI, de Milán

MANUEL LOPEZ, de Madrid

PINTO, del Teatro Español de Madrid

Litografía: BARRERO



COLABORACIONES TÉCNICAS

EQUIPO TÉCNICO DEL TEATRO NACIONAL

Jefe de Escenario: EDUARDO DE LALAMA

Apuntador: MANUEL M. MARQUEZ

Jefe Maquinaria: ANTONIO REDONDO

Jefe Carpintería: MANUEL PINTO

Jefe Electricidad: JUAN MORENO

Jefe Utilería: BENITO CAMPOAMOR

Representante: JESUS L.-PATIÑO

EQUIPO TÉCNICO DEL GRAN TEATRO LICEO

Jefe Maquinaria: CONSTANCIO ANGUERA

Jefe Electricista: RAFAEL LAIN

Jefe Utilería: SALVADOR ROMERO

REALIZACIÓN DE VESTUARIO:

PERIS, ANITA, PILAR

Sombrería: *Angelita y Leopoldina*

Zapatería: BORJA

Peluquería: PUYOL

Atrezzo: MATEOS

Sonido, Fotografía y Proyecciones: FONOPOLIS, FRASSI

Hermanos y BLASCO

Han colaborado en el montaje de «El Zapato de Raso»:

Servicio Fotográfico del Museo del Prado

Servicio Fotográfico del Ministerio de Información y Turismo

Archivo Cinematográfico del Semanario «No-Do»

Instituto Central de Conservación y Restauración. Casón del Buen Retiro



NOTA A UNA VERSION

PAUL Claudel concibió su obra como una vasta *misión*. Su quehacer trashumante de diplomático acentuó ese matiz de *misionero*. Y todos sus personajes vibran como investidos, desbordados por misiones susurradas.

Concretamente en el teatro, Claudel *irrumpe*. Carece de la habitual *buena educación*: la carpintería, los recursos, las habilidades técnicas devienen en él términos despreciables. Es decir, en un sentido ideológico, es mucho más actual que la mayoría de los autores de hoy.

Quizá esas características de *misión* (Panamá, jerarquía, renuncia, Mogador) e *irrupción* (escenas como fognazos, quebranto de normas, concomitancias pirandellianas) en pocas piezas queden tan claras como en «El zapato de raso».

Aquí se plantea un ardiente tema: «¿Cómo algo tan esencial (el amor prohibido de Rodrigo y Proeza) puede ser malo?» Y se responde, apasionadamente, con palabras de otro apasionado: «Todo sirve. Hasta el pecado. Etiam peccata.»

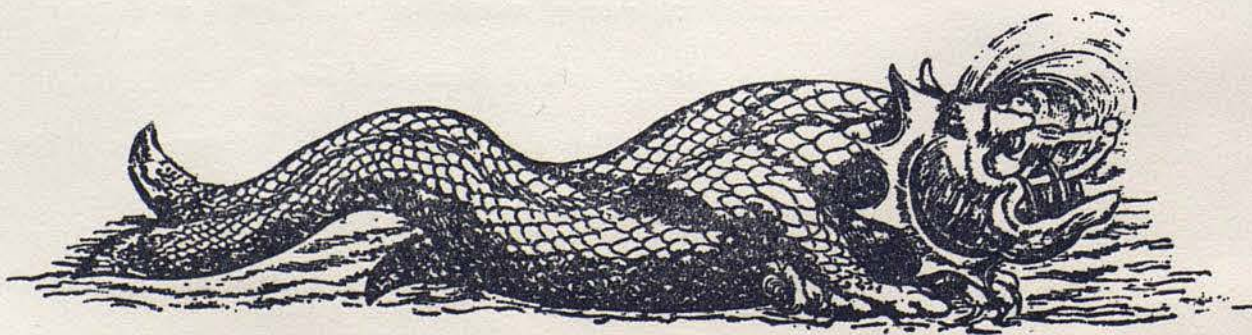
He ahí, entera, la anécdota. El resto son los bellos tapices de fondo: nuestro siglo de oro alhajando las estancias.

Yo me he acercado a ellas con temor y temblor. Utilicé la versión para la escena que redactó Claudel con Barrault. En ella se reducía casi a la mitad el texto íntegro, tan representativo como irrepresentable. Texto que no he perdido de vista en mi labor, porque el espectador presente español difiere mucho del espectador francés de hace veinticinco años.

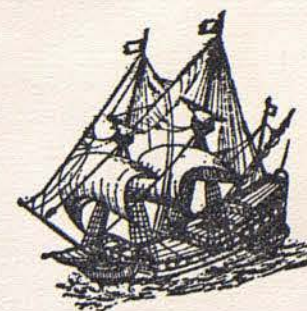
De ahí que haya procurado clarificar conceptos; dialogar monólogos o entremezclarlos no sé qué ritmo subterráneo que los tiñese de poema. Era lógico que, en Claudel, donde no me llegara el hombre de teatro, tuviera que alcanzarme el poeta.

No ha sido, pues, cuestión de inventarse a Claudel en castellano: mejores traductores han tenido sus poemas y sus dramas. Lo único que he hecho es prestar a sus cálidos personajes españoles mi garganta española. Eso sí: devotamente.

Antonio GALA



PERIPECIA DE UNA ESCENOGRAFIA PARA CLAUDEL



DESPUES de haber leído para mi placer, íntegramente, "El zapato de raso", así como la versión teatral de Claudel-Barrault y la respetuosa adaptación de Antonio Gala, he llegado al convencimiento de que lo que yo me encontraba en la interesante obligación de materializar escenográficamente era una ópera.

Cuando Claudel dice, "lo que no comprendáis es lo más hermoso, lo que os parezca más largo es lo más interesante, y lo que no encontréis divertido es lo más gracioso", se burla un poco de nosotros. En realidad, lo que nos propone es, sencillamente, otro modo de "percibir" su pensamiento no precisamente por medio de un "texto" vulgarmente explícito, sino por aquel otro sentido musical al que una profusión de notas le hace sumergirse en un estado de beatitud muy distinto del estado de "alerta" que procura la prosa llana.

Cierto que "El zapato de raso" no es la única obra nacida con esta vocación operística, pero, dentro del teatro moderno, sí es una de las primeras. En su misma técnica se adelantó en muchos años al "Galileo", de Brecht. En mi cambio de impresiones con José Luis Alonso ésta ha sido la idea que con mayor claridad se ha ido insinuando en nuestro espíritu.

Esta apreciación de orden literario, que aparentemente nada tiene que ver con la escenografía, no viene aquí sin justificación, puesto que Brecht, además de poeta y dramaturgo, era un quintaesenciado hombre de teatro que creó una pauta no sólo para la puesta en escena de sus obras, sino de aquellas otras a las que les puede unir cierto parentesco. El estilo del pintor puede muy bien no ser alterado por esa pauta ni por esas teorías, y su independencia o, mejor dicho, su emancipación del maestro puede ser total, limitándose tan sólo a la mejor solución de unos problemas prácticos de espacio y almacenamiento de los elementos decorativos que van a entrar en juego. Al decir esto quiero también significar que si mi modo de materializar "El zapato de raso" en formas y colores no es afortunado debo asumir toda la responsabilidad sin cargárselo en cuenta a Bertold Brecht.

En el fondo, esta solución de orden material desciende directamente del teatro expresionista, cuyas técnicas dominan hoy la escena dentro del mejor teatro literario. Brecht ha sido el genial catalizador de esas corrientes.

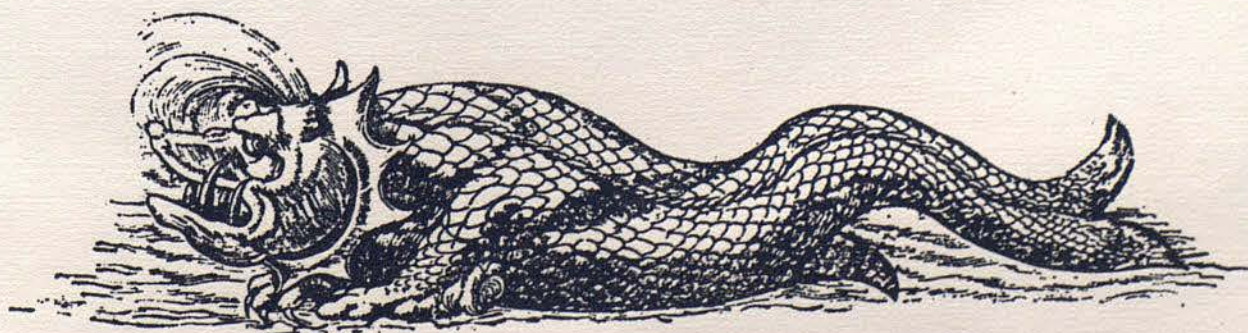
Con la mayor espontaneidad, desde el primer momento, me vino a las mientes la idea de separarme —o "distanciarme"— de la anécdota teatral o escenográfica —plantando un decorado-base, en el que se repite infinitamente un motivo barroco reproducido en poliéster— que procurase un marco general a la España fabulosa y excesiva recreada por Claudel. Al final de "El zapato de raso" todo ese zigzag de sus numerosas escenas, todo ese vertiginoso "ballotage" o balanceo ecuménico queda plenamente justificado. Y asimismo quisiera que sucediese con mi decorado fijo y no descriptivo de la pequeña situación. También yo, dentro de mis modestos límites, he querido hacer explícita una sensación y no un discurso. Debe comprenderse este decorado fijo como expresión total de la obra y los diferentes elementos que en él se van insertando obligarán al espectador a tener presente estas dos cosas: una, el lugar que requiere el autor; otra, la estancia total que abriga —dentro de una particular impresión— los diferentes puntos de la acción.

Un poco asustado por su exceso de imaginación "viajera", y pensando sin duda en las dificultades económicas que la puesta en escena de su obra habría de crear en el futuro, Claudel aconsejó para posteriores montajes de "El zapato de raso" una austeridad escenográfica que está muy poco en consonancia con su verdadero espíritu. Esto no debiera inducirnos al error de seguir el taimado consejo. Este es el del músico que vela por la permanencia en los repertorios de su "ópera", ya que no en su total interpretación, al menos en "versión de concierto". La obra de Claudel fue concebida por él mismo como una gran fiesta teatral, y amputar de ella esta intención sería una verdadera torpeza.

He trabajado mucho, abrumado por la cantidad de cuadros, de figurines y detalles de todo orden; pero puedo decir que Claudel ha llegado a contagiarme con su casi monstruosa euforia teatral. A pesar de mi fatiga física, me excita sobremanera ver las dependencias del teatro abarrotadas de actores presurosos vestidos con terciopelos, encajes y plumas; el olor de los maquillajes, el amontonamiento de los decorados...

Todo esto queda en las manos de nuestro director, José Luis Alonso, que le dará su forma definitiva, y cuya entrega total a la escena es siempre el mejor estímulo para sus colaboradores.

FRANCISCO NIEVA



NOTA A UN MONTAJE

CASI todos los elementos internos y externos que en el teatro han sido, son y serán, entran en juego en "El zapato de raso".

"El zapato de raso" es una obra "oceánica". Sus proporciones son las de una inmensa carabela. Todo aquí es desusado. Desde el número de actores que intervienen en el reparto y necesidades de toda clase, hasta la duración: tres horas y media.

En nuestro país, el trabajo de los que nos dedicamos al teatro está condicionado por la "inquietud" del público. Decía Lope de Vega: "La impaciencia de un español sentado en el teatro sólo es satisfecha si en dos horas se le presentan todos los acontecimientos que van desde el Génesis hasta el Juicio Final." Por eso en el montaje de "El zapato de raso" he procurado recrearme, dar todo el relieve posible a la historia de amor entre Rodrigo y Proheza y en menor proporción a los cuadros alejados de esa hermosa historia. En una obra de tan larga duración había que embarcar al público en el hilo argumental, que es como un río que unas veces se desborda caudaloso por la superficie y otras desaparece ante nuestros ojos bajo tierra para volver a reaparecer más tarde.

"El zapato de raso" tiene dos zonas perfectamente delimitadas. De un lado, el texto; del otro, el espectáculo, necesario y no inventado o querido por el director. Y ahí surge el primer problema. En ese equilibrio que debe tener el conjunto de una obra; ¿cuántos gramos de espectáculo habrá que ponerle a ésta? Bastantes. Eso sí. Pero intentaré ante todo que la palabra no sea invadida y ahogada por el espectáculo, intentaré dar unidad con algunos hilos invisibles a ese "maremágnum" de escenas de tan diverso estilo. Intentaré amalgamar todos los elementos: actores, ballet, música, cantantes, decorados, cambios, efectos, luces, para que el conjunto tenga la mayor armonía dentro del "desorden", aunque suene a paradoja, que pide Claudel. He seguido también muy de cerca otros consejos suyos, consejos utilísimos para todo director que materialice su obra. No se interrumpirá la acción con oscuros ni echando el telón. Los actores de una escena se entremezclarán con los decorados y a veces con los actores de la escena posterior. Ellos mismos, cuando sea necesario, moverán los muebles. Resaltaré esa alegría de "la improvisación", también pedida por el autor. He procurado matizar cada escena y que quedasen muy claras las motivaciones de cada personaje.

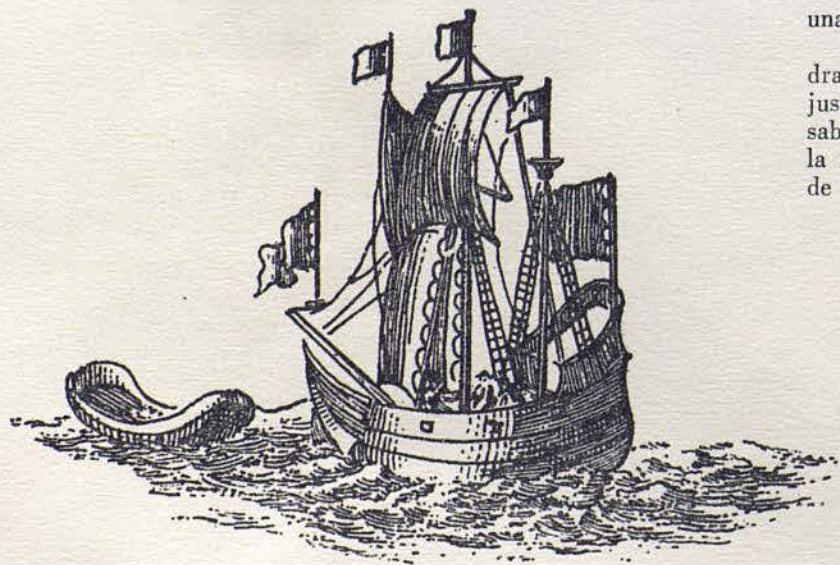
Hay muchas razones para que un teatro nacional monte "El zapato de raso". Paul Claudel era un enamorado de la historia de España. De Paul Claudel se cumple este año el X aniversario de su muerte. En Alemania, en Francia, en Inglaterra, en Estados Unidos, se celebran homenajes a su memoria. Pero en España, exceptuando los círculos minoritarios del Teatro de Cámara, Claudel era un desconocido para el público que todos los días va al teatro en nuestro país. Era obligación de nuestro teatro nacional montar precisamente este año un Claudel. "El zapato de raso" es su obra más grande y la muestra más clara de "teatro total".

La adaptación española es de Antonio Gala, sobre la refundición que Claudel hizo para la escena en colaboración con Jean Louis Barrault. Necesitábamos a un poeta y a un autor teatral. En Antonio Gala, su juventud por añadidura, se cubren de un modo perfecto estas dos "necesidades". Francisco Nieva se ha encargado y "entregado" de lo que en una obra se considera estética. Figurines, decorados y toda clase de detalles de ambientación son obra suya.

Otros dos colaboradores preciosos han sido Alberto Blancafort, al frente de una orquesta de 40 profesores, y Alberto Portillo con su ballet.

Es otro experimento y otro riesgo dar en el Gran Teatro del Liceo una obra dramática, pero algunas de sus características especiales, orquesta, ballet, etc., lo justifican. Desde el primero hasta el último, tenemos conciencia de la gran responsabilidad que pesa sobre nuestras espaldas; todos sabemos que se va a cumplir la máxima ilusión de Paul Claudel: ofrecer al público de Barcelona "El zapato de raso".

JOSE LUIS ALONSO



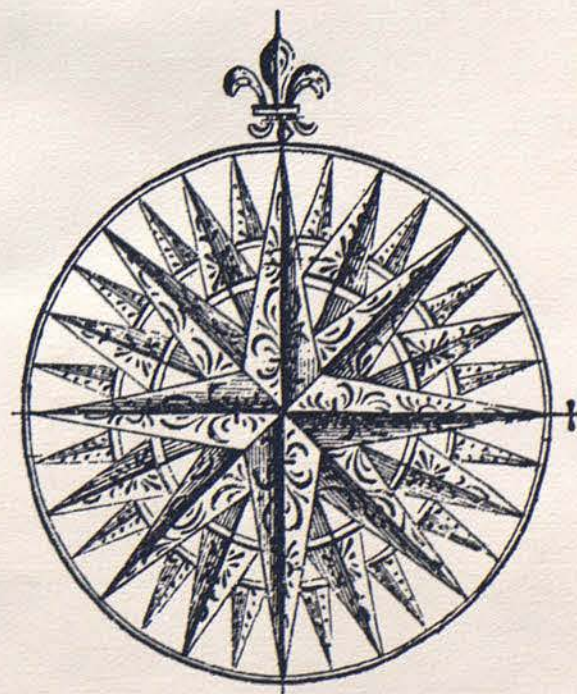
APUNTES BIOGRAFICOS

Claudiel —Paul Louis Charles Merie— nace el 6 de agosto de 1868 en Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, aldea de trescientos habitantes, del Departamento de Aisne.

- 1894. Consulado de Nueva York.
- 1895-1909. Actividades diplomáticas en China.
- 1896. Conversión.
- 1906. Casamiento con Reine Sainte-Marie-Perrin.
- 1907. Nacimiento de su hija Marie.
- 1908. Nacimiento de su hijo Pierre.
- 1909-1914. Actividades diplomáticas en Alemania, hasta su expulsión por la declaración de guerra.
- 1910. Nacimiento de su hija Reine.
- 1912. Fundación de la Nouvelle Revue Française.
- 1916. Plenipotenciaria en Río de Janeiro.
- 1917. Nacimiento de su hija Renée.
- 1920. Plenipotenciaria en Copenhague.
- 1921. Embajada en Japón.
- 1925. Viaje a España: Madrid, El Escorial, Segovia, Toledo, Avila, Burgos.
- 1926. Japón.
- 1928. Embajada en Washington.
- 1934. Embajada en Bruselas.
- 1951. Lectura de poemas en la sala del Consistorio del Vaticano, en presencia de Pío XII.
- 1952. Gran Cruz de la Legión de Honor.
- 1953. Viaje a Barcelona con ocasión del Congreso Eucarístico. Peregrinación a Montserrat.

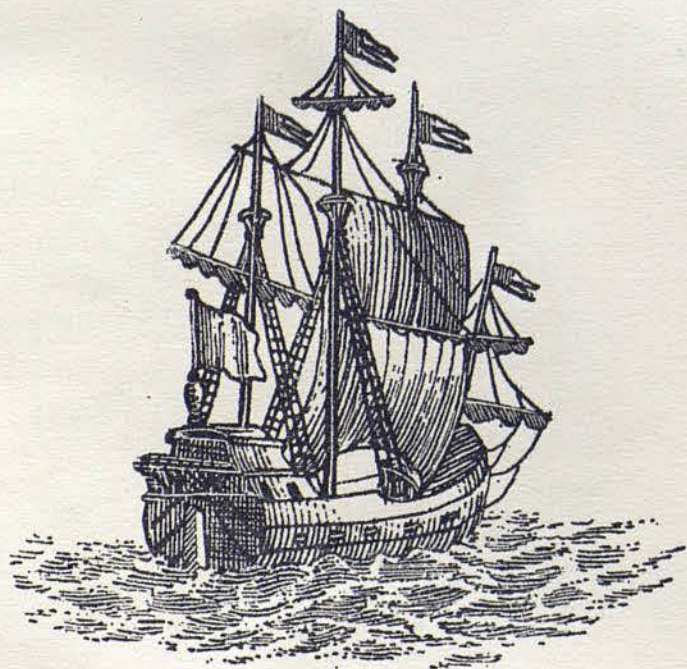
23 de febrero de 1955. Muere en su casa, en plena lucidez, después de recibir los últimos Sacramentos, diciendo a los familiares que le rodeaban: «Dejadme tranquilo; no tengo miedo.»

Su cuerpo descansa en Brangues, bajo una lápida tallada por Jean Bernard, en la que se lee esta inscripción: «Aquí reposan los restos y la semilla de Paul Claudel.»



OBRAS TEATRALES DE PAUL CLAUDEL

- 1889. Tête d'Or.
- 1890. La Ville.
- 1892. La jeune fille Violaine.
- 1894. L'Echange.
- 1895. Tête d'Or (segunda versión).
- 1906. Partage de midi.
- 1909. L'ôtage.
- 1910. L'annonce faite à Marie.
- 1914. Le pain dur.
- 1916. Le pere humilié.
- 1917. L'homme et son desir.
- 1921. La femme et son desir.
- 1923. Le soulier de satin.
- 1928. Le livre de Christophe Colomb.
- 1935. Jeanne d'Arc au bucher.
- 1943. La dace des morts.
- 1943. Le soulier de satin (nueva versión refundida en colaboración con Jean Louis Barrault).
- 1950. Tobie et Sara.

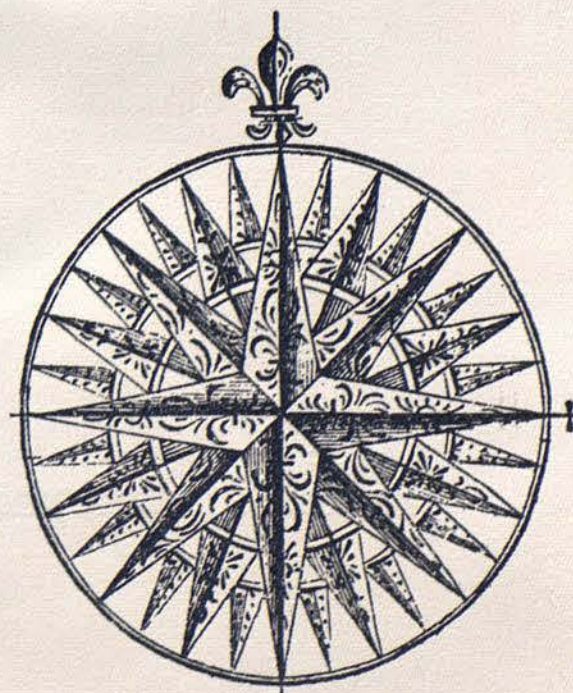


PALABRAS DE PAUL CLAUDEL SOBRE «EL ZAPATO DE RASO»

«... Como después de todo no existe una total imposibilidad para que la obra sea representada un día u otro, dentro de diez o veinte años, en su totalidad o en parte, tanto da comenzar por algunas aclaraciones escénicas. Es esencial que los cuadros se sucedan sin la menor interrupción. En el fondo, el telón más negligentemente pintado basta. Los tramoyistas harán algunos arreglos necesarios ante los ojos del público mientras la acción sigue su curso. En caso necesario, nada impedirá que los artistas ayuden un poco. Los actores de cada escena aparecerán antes de que los de la escena precedente hayan terminado de hablar y se entregarán en seguida, entre ellos, a sus pequeños trabajos preparatorios. Las acotaciones escénicas, cuando se crea conveniente y no moleste el movimiento, serán o bien colocadas o leídas por el director o por los mismos actores, que sacarán del bolsillo o se pasarán unos a otros los papeles necesarios. Si se equivocan, no importa. Un trozo de cuerda que cuelga, un telón de fondo desprendido y que deja aparecer un muro ante el cual pase y repase el personal técnico, resultará del mejor efecto. Todo tiene que tener un aspecto provisional, en ejecución, chapuceado, incoherente, esbozado en el entusiasmo. Con aciertos, de ser posible, de vez en cuando, ya que aún en el desorden es necesario evitar la monotonía.

El orden es el placer de la razón; pero el desorden es la delicia de la imaginación.»

PAUL CLAUDEL



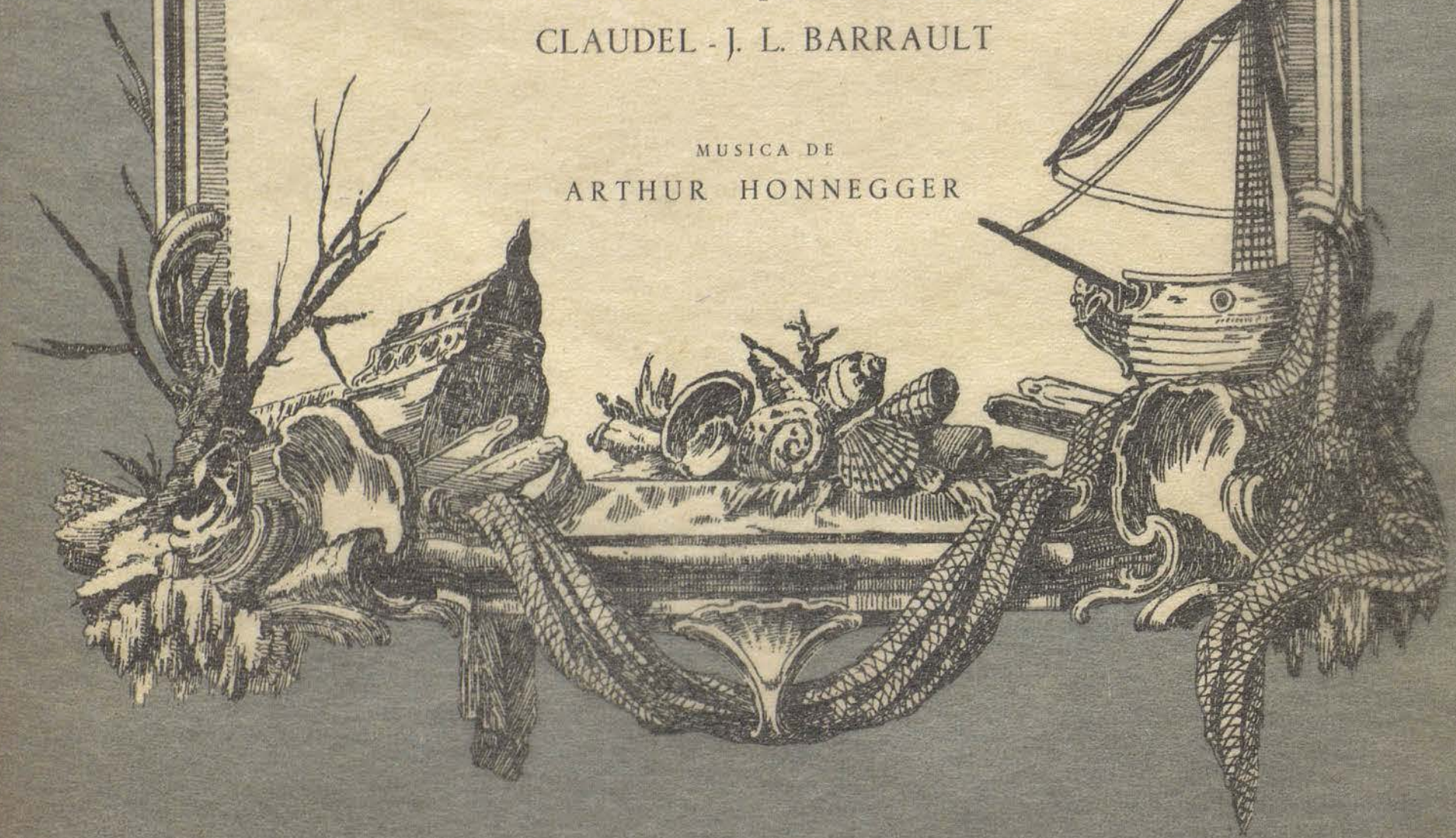




EL ZAPATO DE RASO

Texto refundido para la escena de
CLAUDEL - J. L. BARRAULT

MUSICA DE
ARTHUR HONNEGGER



42189 1960