

LA VERDAD SOSPECHOSA

de Juan Ruiz de Alarcón

Versión

Ignacio García May

Dirección

Helena Pimenta





LA VERDAD SOSPECHOSA

de **Juan Ruiz de Alarcón**

Versión

Ignacio García May

Dirección

Helena Pimenta

Edición y textos **Mar Zubieta**

Septiembre 2013

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

LA VERDAD SOSPECHOSA

de Juan Ruiz de Alarcón

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 45

Primera edición septiembre 2013

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Foto de cubierta

Sergio Parra

Fotos

Ceferino López

Maquetación

Avant Garde Comunicación

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-039-4

N.I.P.O. 035-13-046-2

Dep. Legal M-23308-2013



LA VERDAD SOSPECHOSA

de **Juan Ruiz de Alarcón**

Versión

Ignacio García May

Dirección

Helena Pimenta

Reparto por orden de intervención

Tristán Fernando Sansegundo

Don Beltrán Joaquín Notario

Don García Rafa Castejón

Letrado / Don Juan de Luna Juan Meseguer

Jacinta Marta Poveda

Lucrecia Nuria Gallardo

Isabel Pepa Pedroche

Don Juan de Sosa David Lorente

Don Félix Pedro Almagro

Don Sancho Juanma Navas

Camino Óscar Zafra

Paje / Vendedor Alberto Gómez

Criada / Vendedora Anabel Maurín

Vendedora Mónica Buiza

Piano Miguel Huertas / Luis Noain

Maestro de esgrima Carlos Llavador

Asesor de verso Vicente Fuentes

Coreografía Nuria Castejón

Selección y adaptación musical Ignacio García

Iluminación Juan Gómez Cornejo

Vestuario Alejandro Andújar / Carmen Mancebo

Escenografía Alejandro Andújar

Realización de escenografía Proasur

Realización de vestuario Ángel Domingo, María Calderón

Realización de pelucas Fent i Desfent

Utilería Tapicería Hermanos García, El clavo,

Carlos del Tronco

Realización de vídeo Vicente Fontecha

Ayudante de escenografía María Matas

Ayudante de vestuario Maite Onetti

Ayudante de iluminación David Hortelano

Ayudante de dirección Javier Hernández-Simón

LA VERDAD SOSPECHOSA

de Juan Ruiz de Alarcón

Directora

Helena Pimenta

Directora adjunta

Chusa Martín

Gerente

Elena Lafuente

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Asesora técnica

Fernanda Andura

Adjunto a dirección
de producción

Jesús Pérez

Jefa de prensa

M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjunto a dirección técnica

José Helguera

Ricardo Virgós

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez

Víctor Sastre

M.ª Teresa Martín

Carlos López

Nuria Sánchez

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Secretaría

de dirección adjunta

Julia Nieto

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

José Manuel Román

Pablo J. Villalba

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José M.ª García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Javier Hernández

Arturo Dosal

Pablo Sesmero

José M.ª Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

M.ª José Peña

M.ª Dolores Arias

Rosa M.ª Sánchez

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

Ana M.ª Hernando

Maquillaje

Carmen Martín

Noelia Cortés

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Javier Cabellos

Oficiales de sala

Rosa M.ª Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Eulen

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Seguridad

Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y circunstancias de Juan Ruiz de Alarcón ¹	
Juan Ruiz de Alarcón y su producción teatral ² ,	20
José Montero Reguera, Universidad de Vigo	
El montaje producido por la CNTC. Año 2013	26
• Síntesis argumental de <i>La verdad sospechosa</i>	30
• Los personajes	32
• Entrevista a la directora de escena	48
• La versión	58
• La escenografía	64
• El vestuario	70
• La iluminación	76
• Selección y adaptación musical	82
<i>Cantos de ida y vuelta para una “Verdad sospechosa”, Ignacio García</i>	
Actividades en clase	86
Bibliografía ³	88

¹ (Nota de la editora). Síntesis de la *Cronología de Ruiz de Alarcón* de José Montero Reguera para la Biblioteca de Autor de Ruiz de Alarcón de la Biblioteca Virtual Cervantes, presentada en el Congreso del grupo TC/12 Consolidar, dentro del marco del Octavo Festival de Teatro Clásico en la Villa del Caballero (Olmedo Clásico), celebrado del 19 al 28 de julio de 2013 en Olmedo, Valladolid.

² (*Id.*). Síntesis de los trabajos elaborados por el profesor Montero Reguera con destino a su edición de *La verdad sospechosa* (Madrid: Castalia, 1999) y el capítulo sobre Juan Ruiz de Alarcón en la *Historia del teatro español* de la editorial Gredos (Madrid, 2002 [2004]).

³ *Id.* Nota 2.

CRONOLOGÍA

VIDA Y CIRCUNSTANCIAS DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

MÉXICO: Desde 1572 hasta 1600

1572

9 de marzo

Pedro Ruiz de Alarcón y doña Leonor de Mendoza contraen matrimonio. De esta unión nacerán cinco hijos: Juan (1572), Pedro (1575), Gaspar (1577), Hernando (1581) y García (1582).

diciembre

El 27 de diciembre nace, posiblemente, Juan Ruiz de Alarcón. Su fe de bautismo, del 30 de diciembre, se descubre por Leonardo Carranco en 1974.

1573

1574

1575

1576

1577

Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada en los Países Bajos. Publicación en Amberes de *La Biblia políglota* bajo la dirección de Arias Montano.

Don Juan de Austria toma Túnez. Nace el poeta Rodrigo Caro.

Sube al trono francés Enrique III, hermano de Carlos IX, y reina hasta 1589. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca. Nace Antonio Mira de Amescua.

Segunda bancarrota de la Hacienda española. Ruina del eje comercial Medina del Campo-Amberes.

Lope de Vega empieza en Alcalá estudios universitarios que no llega a terminar, y entra al servicio de don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila.

Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe *Las Moradas*.

1578	Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir. Ercilla escribe la 2ª parte de <i>La Araucana</i> .
1579	Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. Madrid construye el corral de comedias de la Cruz. Nace en Madrid Gabriel Téllez, Tirso de Molina. Nace Luis Vélez de Guevara.
1580	Nace Quevedo. Se imprimen las <i>Obras de Garcilaso</i> , con anotaciones de Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y autor.
1581	Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.
1582	Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe, inaugurado en 1583. Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. El papa Gregorio XIII impone el uso del calendario gregoriano frente al juliano; en ese momento el desfase del juliano era de unos diez días.
1583	Se imprimen <i>La perfecta casada</i> y <i>De los nombres de Cristo</i> de Fray Luis de León y <i>Camino de perfección</i> de Santa Teresa de Jesús.
1584	Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia.

1585

Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope.

1588

La Armada Invencible fracasa. Aparecen *Las Moradas* de Santa Teresa. El Greco acaba *El entierro del conde de Orgaz*. Lope es condenado a ocho años de destierro de la corte, se casa con Isabel de Urbina y se traslada a Valencia.

1589

Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia. Fue el primero de la dinastía de los Borbones; ya era rey de Navarra desde 1572, año en que se casó con Margarita de Valois, hermana de Carlos IX y Enrique III de Francia. Se divorció de ella en 1599 y en 1600 se casó con María de Médicis. Reinó hasta 1610, año en que coronó a la reina María, que un día después pasó a ser Regente de Francia en nombre del joven Luis XIII, por el repentino asesinato del Rey. Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo poemas juveniles de Lope.

1591

Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

1593

Felipe II entra con sus tropas en París, pero Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones del español al trono francés.

1596

Junio 1596 a abril 1600

Cursa cinco cursos de Derecho canónico y otros cursos de Derecho civil en la Universidad de México; sin embargo se graduará en la Universidad de Salamanca, aprovechando el convenio de validación de estudios entre ambas universidades.

Tercera bancarrota de la Hacienda española. Nace Descartes. Lope, viudo y ya en Madrid, conoce a Micaela Luján, *Camila Lucinda*.

1597

Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.

1598

Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán. Lope se casa el 25 de abril con Juana de Guardo. Publica *La Dragonte* y *La Arcadia*.

1599

Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III, que se casa en Valencia con Margarita de Austria. Se edita el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

1600

Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero.

ESPAÑA: SALAMANCA. Desde 1600 hasta 1606

1600 a 1606

Viaja a España para continuar sus estudios de Derecho en la Universidad de Salamanca; se matricula en quinto curso de canónico y de civil y finalmente recibe el grado de bachiller en Derecho canónico y Derecho civil. De estos años podría datar el comienzo de su amistad con el futuro conde-duque de Olivares, que estudió Cánones en Salamanca de 1601 a 1604. Juan continúa sus estudios a la vez que imparte clases particulares para conseguir ingresos complementarios.

1601

Tirso de Molina ingresa en el convento de la Merced de Madrid, situado en lo que hoy conocemos como Plaza de Tirso de Molina. Felipe III, siguiendo las indicaciones de Lerma, traslada la corte de Madrid a Valladolid.

1602

Shakespeare escribe *Hamlet*. Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. Lope vive en Toledo con su mujer Juana de Guardo y su familia, y viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján.

1603

Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625. Lope escribe posiblemente *La viuda valenciana*.

1604

España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Devaluación de la moneda. Segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

1605

Primera parte de *El Quijote*. Lope escribe *La noche toledana*, en Toledo nace Marcela, hija suya y de Micaela. Está al servicio del duque de Sessa como secretario.

1606

Nace Rembrandt y Pierre Corneille. Se estrena *Orfeo* de Monteverdi. Tirso de Molina comienza a escribir. En Toledo nace Carlos Félix, hijo de Lope y Juana Guardo. La corte vuelve a Madrid.

ESPAÑA: SEVILLA. Desde 1606 hasta 1608

1607

Mayo

Planea regresar a América: entrega la documentación necesaria en la Casa de Contratación de Sevilla; y es aceptado como abogado con licencia para litigar en la Real Audiencia sevillana.

Nace Francisco de Rojas Zorrilla. Nace Lope Félix, hijo de Lope y Micaela Luján, con quien finalizará su relación en 1608.

Junio

Consigue un puesto de criado al servicio de fray Pedro Godínez Maldonado, para ahorrar el dinero del pasaje a América, pero el viaje se suspende.

1607-1608

Ejerce la abogacía en Sevilla.

1608

Junio

Alarcón presenta nuevamente la documentación para poder viajar a América. Es probable que su padre haya muerto, ya que en la documentación, dice que “su madre y hermanos” viven en México, y no nombra a su padre, como sí lo había hecho un año antes.

12 de junio

Parte de Cádiz rumbo a México.

MÉXICO: Desde 1608 hasta 1613

19 de agosto 1608

Llega a Veracruz.

1609

Febrero

Alarcón presenta su certificado de estudios en Salamanca, solicitando examen para la licenciatura; y expone su tesis sobre la emancipación temporal de esclavos y sobre los efectos legales de ciertas cláusulas testamentarias, problemas de interés para la sociedad criolla. Se le otorga el grado de licenciado.

Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro. Lope posiblemente escribe *Lo fingido verdadero* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Calderón ingresa en el Colegio Imperial de los jesuitas.

Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova*. Felipe III expulsa a los moriscos de España: unas 275.000 personas, procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Lope de Vega publica en Madrid sus *Rimas* (que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*) e ingresa en la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

1609-1613

Documentos universitarios y notariales dan cuenta de sus logros y fracasos como letrado, ejerciendo su profesión en los tribunales.

1609-1613

Intenta obtener una cátedra en la Universidad de ciudad de México. Lo hará en cuatro ocasiones: verano de 1609, noviembre de 1609, abril de 1613 y mayo de 1613.

1610

1611-1612

Garcí López de Espinar, corregidor de la ciudad de México, lo nombra su asesor legal.

1611

1612

1613

Mayo

Eleva una queja a las autoridades universitarias contra los fraudes existentes en la elección de las cátedras. Al día siguiente se le confiere la cátedra a su amigo Díez Cruzate, por lo que no vuelve a intervenir.

Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. El Rey tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado, en 1642. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas en el valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*. Muere Juan de la Cueva. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte* de Lope.

Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias. Lope escribe *El villano en su rincón*.

Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita. Lope publica la *Tercera parte* en Barcelona; mueren Micaela Luján y Carlos Félix, y él ingresa en la Orden Tercera de San Francisco.

Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora. Lope escribe *La dama boba* y posiblemente *El perro del hortelano*.

Primavera-verano

Planea su vuelta a España. Parte de México a Veracruz, y de San Juan de Ulúa a España.

ESPAÑA: MADRID. Desde 1613 hasta 1639*Finales de septiembre, 1613*

Desembarca en Sevilla y, quizás para buscar un puesto en la corte, se traslada inmediatamente a Madrid. El teatro se convierte para él en una importante fuente de ingresos.

1614

Quiebran los banqueros de la corona. Muere El Greco. Calderón empieza a estudiar Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares. Alonso Fernández de Avellaneda publica en Tarragona un apócrifo *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, atacando violentamente a Cervantes en el Prólogo. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Lope se hace sacerdote; Siles publica en Madrid su *Cuarta parte*.

1615

Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias* y *Ocho entremeses*. Tirso estrena, en Toledo o en Madrid, *Don Gil de las calzas verdes*. Lope publica en Alcalá su *Quinta parte*.

1616

Vende una o varias comedias a Juan de Grajales, por 100 ducados. Convive con Ángela de Cervantes (nacida en la parroquia de San Nicolás en 1576). Esta unión nunca fue legitimada.

Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Tirso de Molina se embarca para La Española (Santo Domingo), donde vive hasta 1618, año en el que fallece su padre. Lope empieza una relación con la joven Marta de Nevares, una mujer casada. Se publica en Madrid su *Sexta parte*.

1617

Comienza su reconocimiento literario, escribiendo versos laudatorios para libros de sus amigos; pero al mismo tiempo comienzan también los ataques, que lo acompañarán hasta que se retire de los círculos literarios. El primero fue el de Cristóbal Suárez de Figueroa, en su obra *Pasajero*.

6 de enero

Es bautizada su única hija, Lorenza, en Piqueras del Castillo (Cuenca).

1617 (aprox.)-1622

Pertenece a la academia literaria que dirige en Madrid Sebastián Francisco de Medrano junto con Lope, Góngora, Quevedo y Tirso, entre otros.

1618

3 de febrero

Representación de la comedia *Las paredes oyen* (en la capilla principal de la iglesia anexa al convento de la orden de San Francisco de Paula, en la Puerta del Sol) por la compañía del actor-director Baltasar de Pinedo.

1618-1621

Composición de *La verdad sospechosa*.

1620

Se imprimen la *Séptima*, la *Octava* y la *Novena parte* de Lope.

El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Murillo. Lope de Vega publica las *Partes X* y *XI* de sus comedias.

Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el *Mayflower* con los puritanos que iniciarán la historia de *USA*. Calderón participa en el certamen poético que Madrid celebra por la canonización de San Isidro, organizado por Lope, que posiblemente en este año escribe *El caballero de Olmedo*. Lope dedica a Tirso *Lo fingido verdadero*, hablando en ella en términos muy elogiosos

1621

del mercedario. Tirso le corresponde en los mismos términos en *La villana de Vallecas*, de ese mismo año.

1622

Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria fallece y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina finaliza los *Cigarrales de Toledo*, y escribe *La celosa de sí misma*.

1623

Éxito teatral a comienzos de año con la representación de *La manganilla de Melilla*. Representación palaciega de *La cueva de Salamanca* y *La verdad sospechosa*. Sabotaje en el estreno de *El Anticristo*.

Nace Molière. Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de San Isidro y publica *La juventud de San Isidro* y *La niñez de San Isidro*. Privanza del conde-duque de Olivares con Felipe IV.

1624

Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara. El príncipe de Gales, Carlos, pretende casarse con Ana, la hermana menor de Felipe IV y viaja a Madrid para comprometerse; la boda no llega a realizarse. Calderón estrena en palacio una de sus primeras obras, *Amor, honor y poder*.

1625

19 de junio

Solicita un puesto en las reales audiencias de Indias.

Richelieu es nombrado primer ministro francés. Holanda se instala, tras luchar con los portugueses, en la ciudad de Bahía y otras posiciones de Brasil.

Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz. El Consejo de Castilla prohíbe la impresión de obras teatrales y novelas durante diez años, y destierra a Tirso de Molina, que se va a Sevilla.

1 de julio

Los señores del Consejo le envían su parecer al Rey. Reconocen el talento, capacidad y conocimientos de Alarcón, pero no se animan a recomendarlo “por el defecto corporal que tiene, el cual es grande para la autoridad que ha menester representar en cosa semejante”.

1626

Junio

Es nombrado relator supernumerario o interino del Consejo de Indias, con derecho a ocupar el primer puesto definitivo que hubiera vacante.

1627

Representación palaciega de *Los pechos privilegiados* y *El examen de maridos*.

1628

Publica en Madrid su *Parte Primera* de comedias, cuya licencia y la aprobación datan de 1622. Las comedias que allí incluye fueron retocadas cuidadosamente.

1629

Junio

Alarcón es llamado por Diego de Villegas para rendir testimonio durante las averiguaciones que la orden de Santiago hacía sobre su linaje y limpieza de sangre. Este hecho denota el prestigio del que el dramaturgo gozaba por ser funcionario de un Real Consejo.

1630-1632

Alarcón escribe una sátira contra Quevedo.

Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo.

Primera parte de las comedias de Tirso de Molina, publicada en Sevilla. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los *Sueños y discursos* de Quevedo. Se estrena *La cisma de Ingalaterra*, de Calderón.

Se publica *Movimientos del corazón* de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarém y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Publicación de *El burlador de Sevilla* de Tirso por Manuel de Sande, entre 1627-1629. Marta de Nevares, la compañera de Lope, pierde la razón.

Calderón ha escrito ya *El príncipe constante*, *El médico de su honra* y *La dama duende*.

1630

La verdad sospechosa se imprime en Zaragoza, atribuida a Lope, en *Parte veynte y dos de las comedias del Fénix de España...*, por Pedro Verges, a costa de Iusepe Ginobart.

1631

1632

1633

Junio

El Rey ordena que se le otorgue el nombramiento de relator oficial del Consejo de Indias.

1634

Publica en Barcelona, probablemente a su costa, su *Parte segunda*, que constaba de doce comedias, dedicada al duque de Medina de las Torres, una de ellas es *La verdad sospechosa*.

1635

Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. Lope imprime *El laurel de Apolo*. A finales de este año Calderón ya tiene posiblemente escrita la primera redacción de *La vida es sueño*, y comienza su década de mayor actividad dramática, en la que escribe *Amar después de la muerte*, *No hay burlas con el amor*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*, las dos partes de *La hija del aire* y *La niña de Gómez Arias*.

Lope escribe *El castigo sin venganza*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro, autor de *El Narciso en su opinión*.

Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke. Lope publica *La Dorotea*. Tirso de Molina es nombrado Cronista general de la Orden Mercedaria, y empieza a escribir la tercera parte de la *Historia de la Orden*.

Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*. Lope de Vega imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Tirso de Molina publica en Tortosa su *Tercera parte*.

Comienza una guerra con Francia, que durará un cuarto de siglo y estará muy vinculada a las guerras de religión centroeuropeas. Fundación

1636

15 de enero

Eleva una queja al Consejo de Indias por los retrasos que sufría su salario (ya que el dinero asignado a ello era destinado a cubrir necesidades militares).

1637

1638

Su salud comienza a flaquear, y en 1639 sus tareas de relator empezaron a desempeñarse por un relator interino, don Antonio de Castro.

1639

1 de agosto

Alarcón dicta su testamento ante el notario Lucas del Pozo y cinco testigos en su casa de la calle de las Urosas, y muere el 4 de agosto.

9 de agosto

Única noticia de su defunción, en los *Avisos históricos* de José Pellicer y Tovar: "Murió don Juan de Alarcón, poeta famoso así por sus comedias como por sus corcovas, y relator del Consejo de Indias".

de la Academia francesa. Tirso publica en Madrid la *Segunda parte* de sus comedias, y también la *Cuarta*, con la aprobación elogiosa de Lope de Vega. Lope estrena *Las bizzarrias de Belisa*, y publica la *Égloga Filis*, muriendo el 27 de agosto. El duque de Sessa paga su entierro.

Se publica la *Primera parte* de Calderón.

Revueltas en Évora, Portugal. *Discurso del método* de Descartes. *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor. Tirso publica la *Quinta parte*, con la aprobación, en términos elogiosos, de Calderón, que es nombrado caballero de la Orden de Santiago.

Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio. Muere Pérez de Montalbán, uno de los mejores amigos de Calderón.

Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Quevedo es detenido por Olivares.



Juan Ruiz de Alarcón y su producción teatral

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

Biografía mínima de Juan Ruiz de Alarcón

La peripecia vital del dramaturgo y letrado mejicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, a caballo entre su México natal y la España de los Austrias, se extiende desde los últimos años del siglo XVI hasta la cuarta década del siglo siguiente, con datos brevemente resumidos en la cronología que inicia este Cuaderno Pedagógico. Sin embargo quisiera destacar algunos puntos, que creo pueden ayudar a comprender mejor las circunstancias de la vida y la obra del dramaturgo.

Avanzados los días de nuestro escritor y tras años de infructuosas gestiones, concretamente el 1 de julio de 1625, el Consejo de Indias informa a Felipe IV sobre la solicitud que Juan Ruiz de Alarcón había presentado

en 1623 para obtener algún cargo de relieve en las audiencias americanas. El informe fue favorable por los muchos méritos del solicitante, pero no para un puesto del tipo que había pedido “por el defecto corporal que tiene, el cual es grande para la autoridad que ha menester representar en cosa semejante”¹, sino mejor para una prebenda eclesiástica en Indias. También se sugería el nombramiento de relator en alguno de los Consejos del Rey. Fue esta última opción por la que se inclinó el Rey, que el 17 de junio de 1626 nombró a nuestro dramaturgo relator supernumerario del Consejo de Indias, cargo que desempeñaría hasta el final de sus días. Este trabajo le proporcionó la estabilidad social y económica que le permitiría vivir desahogadamente los últimos años de su vida. Ahora, con casa que

¹ Véase W. F. King (1989), p. 200, en Bibliografía.

podía alquilar sin problemas, con coche propio y sirvientes, concentrado en su trabajo elaborando informes del Consejo de Indias, el teatro ya no le era necesario. De esta manera iría pasando poco a poco su vida, sin acontecimientos extraordinarios, y alejado como autor del mundo literario. A finales de 1638 debió de sucederle un importante revés de salud, pues las actas del Consejo de Indias revelan que de enero a julio de 1639 su labor como letrado se encomienda a un relator interino, Antonio de Castro. El primero de agosto hace testamento, quizás muy enfermo ya. Tres días más tarde, el cuatro de agosto, Juan Ruiz de Alarcón muere en su casa de la calle de las Urosas.

Un dramaturgo afecto a la causa del Conde Duque de Olivares

Ya antes se había convertido en un dramaturgo de éxito, más concretamente desde los últimos años de la segunda década del siglo XVII: sus piezas teatrales se representaban en los corrales de comedias de la corte y empezaba a despertar celos y envidia en otros escritores, que le dedicaron ataques muy duros. Se trataba, sin duda, de un autor en auge, bien considerado por la clase política dirigente: el entorno del conde-duque de Olivares. Esa buena consideración, de la que el nombramiento de relator del Consejo de Indias es el punto culminante, se muestra evidente cuando, por ejemplo, el duque de Cea encarga a Juan Ruiz de Alarcón que redacte una relación en

verso de la fiesta de toros y cañas que tuvo lugar en Madrid, el 21 de agosto de 1623, en honor del Príncipe de Gales, el futuro rey de Inglaterra Carlos I. Se trataba de uno de los muchos festejos celebrados con motivo del importante viaje del heredero del trono inglés a España, adonde había venido con el propósito de llevar a efecto su matrimonio con la hermana menor del Rey, la infanta doña María. Se trataba de un asunto de particular importancia en el que la Monarquía española tenía especial interés, aunque finalmente no se llevó a término, deshaciéndose el enlace previsto. Una relación solicitada desde altas instancias sobre un asunto de tal calibre no podía ser encargada a alguien que no fuera de confianza.

Asimismo, se tiene constancia de la representación de algunas de sus comedias en lugares destacados de Madrid, a los que acudía la nobleza más selecta: *Los favores del mundo* y *Las paredes oyen* se representaron, por ejemplo, en la iglesia de la Victoria en febrero de 1618. En este sentido, casi se puede hablar de Juan Ruiz de Alarcón como dramaturgo áulico, pues entre 1622 y 1627 consigue representar en Palacio al menos seis comedias: *Ganar amigos*, *La cueva de Salamanca*, *La verdad sospechosa* (1 de octubre de 1623), *Las paredes oyen*, *Los pechos privilegiados* y *El examen de maridos*. Estas circunstancias permiten entender mejor las dedicatorias de los dos tomos de comedias publicados por Juan Ruiz de Alarcón, en 1628 y 1634: en ambos casos van dirigidos al yerno de

² Don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Cea y Adelantado Mayor de Castilla, era hijo del duque de Uceda y nieto del de Lerma. Ocupó una posición muy destacada en la corte de Felipe IV.

Olivares, el Duque de Medina de las Torres, un joven de apenas dieciséis años (en 1628) que iba a desempeñar un importante papel en la política española de los años treinta y cuarenta. También estos datos permiten entender los celos y envidia de Lope ante la publicación del primer tomo de comedias del dramaturgo mejicano en fechas en que se ordenó no dar licencia a “libros de comedias, novelas ni otros de este género” (6 de marzo de 1625): “Las comedias de Alarcón han sido impresas: solo para mí no hay licencia; del vulgo se queja y le llama bestia fiera”³.

Ante estas circunstancias cabe hacerse la pregunta de ¿por qué era bien visto, cuál es la razón de la proximidad de nuestro escritor con el entorno del conde-duque? Se ha sugerido la posible amistad del dramaturgo mejicano con el valido de Felipe IV, amistad que vendría de los tiempos mozos de ambos cuando estudiaron en la ciudad del Tormes: Juan Ruiz de Alarcón se inscribe el 18 de octubre de 1600 en la Universidad de Salamanca para continuar sus estudios de letrado iniciados en Méjico. En la ciudad del Tormes reside hasta finales de 1605 o, quizás, comienzos del año siguiente. De allí se traslada a Sevilla, donde permanece hasta junio de 1608. Por su parte, el futuro valido de Felipe IV, como segundón de familia

noble, fue enviado a la Universidad de Salamanca en 1601 para estudiar Derecho Canónico. Y allí permaneció hasta 1604, año en que la muerte imprevista de su hermano mayor, don Jerónimo, le obligó a abandonar Salamanca como consecuencia de la institución del Mayorazgo.⁴ De su permanencia en la universidad salmantina queda la elección entre sus condiscípulos como rector (noviembre de 1603) de la que se sentía muy orgulloso, probablemente el gusto por los libros y por el estudio que le acompañaron siempre y algunas amistades.⁵ ¿Por qué no entre esas amistades la de un joven mejicano, un poco mayor que él, que también acudía a las aulas salmantinas en esas fechas?

Además de este posible vínculo personal, lo que parece evidente es que buena parte del teatro de Juan Ruiz de Alarcón compuesto desde su vuelta a España servía o puede entenderse en parte como vehículo difusor del código de conducta nobiliaria que se quería imponer en los primeros años del gobierno de Olivares y, al tiempo, se mostraba en franca sintonía con el ambiente de reformatión de costumbres que caracterizó el primer tercio del siglo XVII: ante la ostentosa relajación del reinado de Felipe III, toda una literatura (arbitristas, moralistas, poetas, dramaturgos...) se hace eco de tan terrible situación y ofrece

³ Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1895, p. 277. La carta es de mediados de agosto de 1628 y se dirige a don Antonio Hurtado de Mendoza. Pese a la prohibición de 1625, lo cierto es que al primer tomo de comedias de Alarcón se le había concedido licencia de impresión en 1622.

⁴ Recordemos que es la misma situación que se plantea al comienzo de *La verdad sospechosa*...

⁵ Véase J. H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona: Crítica, 1990, 4ª ed.

posibles soluciones; también algunas de las comedias alarconianas pueden entenderse especialmente en esa línea reformista: *Las paredes oyen*, *Los pechos privilegiados*, *Ganar amigos*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*...

La producción teatral de Juan Ruiz de Alarcón

En medio de sus pretensiones administrativas y falto de recursos económicos, Juan Ruiz de Alarcón acude a la literatura, en especial al teatro, como fuente de subsistencia. En efecto, buena parte de su treintena de obras teatrales fue representada en Madrid con éxito, lo que le proporcionaría cierta holgura económica. También le permitiría destacar en la república literaria, y, así mismo, despertar la envidia de alguno de los dramaturgos contemporáneos, como Lope de Vega y Mira de Amescua, mandados apresar bajo la acusación haber reventado el estreno de la comedia de Alarcón *El Anticristo*, y solo liberados al encontrarse en poder de Juan Pablo Rizo los materiales empleados para preparar la redoma que hizo huir despavoridos a los que acudieron al teatro. La experiencia teatral fue, en líneas generales, agridulce: le proporcionó fama, prestigio, sustento económico, pero también enemistades irreconciliables y amargas situaciones que le llevan a dirigirse así a su público: “Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias: trátalas como sueles, no como es

justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar”⁶.

El teatro de Juan Ruiz de Alarcón está compuesto fundamentalmente por los textos incluidos en las dos *Partes de comedias* que su autor dio a la estampa. En 1628 se publica en Madrid (por Alonso Pérez) la *Parte primera de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de las Indias*, que incluye las siguientes: *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *Las paredes oyen*, *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Todo es ventura* y *El desdichado en fingir*. Unos años más tarde, en 1634, se publica la *Parte segunda* (Barcelona, Sebastián de Cormellas), con las siguientes: *Los empeños de un engaño*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, *La manganilla de Melilla*, *La verdad sospechosa*, *Ganar amigos*, *El Anticristo*, *El tejedor de Segovia*, *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor* y *El examen de maridos*. Algunas de estas veinte comedias –indiscutibles en cuanto a su autoría–, se publicaron también atribuidas a otros autores, incluso bajo títulos distintos; las diferencias entre los textos publicados en las partes de comedias alarconianas y los que vieron la luz bajo otros autores y en ediciones sueltas son

⁶ “El autor al vulgo”. Preliminares de la *Primera parte* de comedias de Ruiz de Alarcón.

abundantes, y revelan una importante labor de corrección y revisión por parte del dramaturgo. Germán Vega García Luengos ha proporcionado datos que conducen a pensar en una nueva comedia alarconiana: la *Segunda parte del acomodado Don Domingo de Don Blas*.⁷ Se trata, pues, de un corpus textual breve, que no supera –incluyendo las obras atribuidas– la treintena de obras, número poco habitual entre los grandes dramaturgos de la época, muy superiores en su producción dramática. Este fenómeno se ha intentado explicar de diversas maneras, pero acaso sea una razón de carácter pecuniario la que lo justifica: las dificultades económicas con las que se encuentra Juan Ruiz de Alarcón al llegar a Madrid permiten explicar que busque en el teatro un modo de subsistencia; en cuanto consigue sus pretensiones administrativas y, por tanto, cierta estabilidad económica, abandona el teatro. Como dice el propio autor, sus comedias son “lícitos divertimientos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad”⁸.

Rasgos generales del teatro de Juan Ruiz de Alarcón

En el desarrollo del teatro español del siglo XVII, la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón se inscribe en la línea de la

comedia lopesca, cuyos elementos básicos sigue con fidelidad, aunque incluye otros que le proporcionan cierta singularidad. El malentendido en torno al nombre de la dama, la geografía madrileña, los protagonistas que se ocultan bajo su ropaje, las habituales parejas (galanes, damas, criados), los cortejos en iglesias, etc., constituyen algunos de los elementos de la trama de las comedias alarconianas que siguen la fórmula de Lope de Vega. Sin embargo, no es fácil encontrar mujeres disfrazadas de varón, los magníficos intermedios líricos del Fénix, o la belleza de la lírica tradicional incorporada a la comedia; tampoco acude, salvo rara excepción, al sonoro lenguaje gongorino.

Asimismo, la figura del gracioso adquiere rasgos muy peculiares, en ocasiones más como criado consejero que como personaje cómico, y no siempre se cambia el cauce métrico cuando se produce un cambio de escena, etc. Alarcón acude con frecuencia a esquemas similares, básicamente el del pretendiente que espera obtener algo determinado y para ello ha de superar obstáculos diversos e importantes. Estas dificultades se superan habitualmente gracias a la virtud de la que hace gala el personaje. El fin último presenta dos caras: por un lado, un aspecto moral y, por otro, uno

⁷ Véase Vega García Luengos, “Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España”, *Criticón*, 62 (1994), pp. 57-58. Y también “Alarcón y el sorprendente retorno de *Don Domingo de Don Blas*. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida”, Y. Campbell, ed., *El escritor y la escena, II*. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 1994, pp. 13-36.

⁸ Dedicatoria al Excelentísimo Señor don Ramiro Felipe de Guzmán, Duque de Medina de las Torres [...], en la *Parte primera* de las comedias de Alarcón.

amoroso. En esa coyuntura, las casualidades se convierten en recurso habitual para la superación de los obstáculos. La dramaturgia alarconiana supone un capítulo importante y singular de nuestro teatro del Siglo de Oro, en la línea del de Lope de Vega, pero que, en palabras de Ángel Valbuena Prat, “es distinto en todo. Cada palabra y frase cuidada, cada diálogo, cada personaje, han sido cuidadosamente elaborados, preparados, peinados diríamos con frase de su tiempo”⁹. Acaso los rasgos identificativos de su producción dramática son, junto al de la magnífica creación de caracteres, los siguientes, en la sintética formulación de Juan Oleza y Teresa Ferrer: “la sobriedad, la voluntad moralizadora, el gusto por lo cotidiano, el peso especial de ciertos temas, o mejor de cierta forma de tratarlos [...], la mayor nitidez de su calidad moral”¹⁰.

Proyección e influencia posterior

En más de ocasión se ha recordado el testimonio de Voltaire sobre el teatro alarconiano: “Forzoso es comentar que debemos a España la primera tragedia patética y la primera comedia de carácter que hayan dado a Francia celebridad”, en alusión al

Poema de mío Cid y a *La verdad sospechosa* respectivamente. Asimismo, Molière reconoce que “Mucho debo al *Mentiroso*: cuando se representó este, ya tenía yo deseos de escribir, pero me hallaba dudoso acerca de lo que escribiría [...] En fin, sin el *Mentiroso* hubiera compuesto algunas comedias de enredo [...] pero tal vez no hubiera compuesto el *Misántropo*”¹¹. En esta misma línea, debe hacerse notar también la influencia ejercida en otros autores y obras, como Pierre Corneille, cuyo *Le menteur* (1644) se inspira directamente en la obra alarconiana. Todo ello ha llevado a Ángel Valbuena Prat a afirmar con rotundidad que “De Alarcón arranca toda la comedia francesa”. En Italia, Carlo Goldoni se inspira en las comedias anteriores para crear *Il bugiardo* (1759)¹², etc.

En España, la dramaturgia alarconiana se proyecta sobre otros autores y obras de manera evidente, creando toda una línea teatral a la que pertenecerían acaso Agustín Moreto, todavía en el siglo XVII; y, más claramente, Leandro Fernández de Moratín, en el siglo XVIII; y, a caballo entre los siglos XIX y XX, Adelardo López de Ayala, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra...

⁹ Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona: Moguer, 1956, pp. 188-9.

¹⁰ Juan Oleza y Teresa Ferrer, eds. *Las paredes oyen. La verdad sospechosa* (1986), p. LXIII.

¹¹ Reproduzco los textos de la edición de *Mudarse por mejorarse*, ed. Sito Alba, Madrid: Clásicos Libertarias, 1999, p. 26 y 27.

¹² Sobre estas obras y su influencia alarconiana remito a la bibliografía que incluí en mi edición de *La verdad sospechosa*, p. 43.

El montaje producido por la CNTC. Año 2013





Escrita entre 1618 y 1621 y representada en palacio por la compañía de Fernán Sánchez de Vargas el primero de octubre de 1623, *La verdad sospechosa* es la gran creación dramática del autor y una de las obras maestras de nuestro teatro. Se publica Zaragoza en 1630, atribuida a Lope de Vega, en la *Parte veynte y dos de las comedias del Fénix de España*; unos años más tarde aparece ya incluida en la *Parte segunda* de las comedias de Ruiz de Alarcón, impresa en Barcelona por Sebastián de Cormellas en 1634 y cuidadosamente revisada por el autor, que afirma serlo indiscutiblemente en los preliminares del volumen. **Juan Ruiz de Alarcón** tenía poco más de cuarenta años cuando la escribió, y la escribió en España, dentro de esos viajes de ida y vuelta que realizó a México, su país natal. El texto puede inscribirse dentro de un grupo amplio de comedias de diferentes autores, en sintonía con los afanes del conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, para reformar las costumbres heredadas del reinado de Felipe III y el duque de Lerma, intentando ofrecer mejores horizontes a un país inmerso en la corrupción, la vanidad, la ostentación y el lujo. Indicaciones particularmente dirigidas a la nobleza cortesana (como son los personajes de *La verdad sospechosa*) a la que, para servir de ejemplo por permanecer cerca de la persona del rey, se le solicitaba una rectitud moral que excluía especialmente el vicio de mentir. El texto mereció muy pronto interés fuera de España como sucedió con Corneille, que tomó *La verdad sospechosa* como referente para *Le menteur*, y más tarde con Goldoni, al que le sirvió de inspiración para *Il bugiardo*.

La **dirección de escena, de Helena Pimenta**, ha tratado al personaje de don García no como el mentiroso compulsivo que muchos ven en él, sino como una persona cuyas circunstancias de desprotección y de fragilidad le empujan a la mentira como mecanismo de protección, porque se mueve en el terreno de la necesidad. El protagonista, un hombre capaz de inventar mundos, se da cuenta de que tal como es —hijo segundo, apartado largo tiempo de su padre, no considerado en modo alguno— no es aceptado por una sociedad hipócrita, que le hiere y juega un juego cuyas reglas él no conoce... Y miente, miente a todos, hasta que traiciona con la mentira a su fiel Tristán y pierde a la mujer que ama. Helena le ha pedido al **autor de la versión, Ignacio García May**, un esfuerzo riguroso de clarificación y de respeto al texto. Su adaptación ha sido un gran trabajo de dramaturgia, confirmando paso a paso toda la evolución de la historia y los personajes.

Una puesta en escena que ha querido ahondar en la búsqueda de lenguajes, especialmente desde la concepción del espacio escénico y sonoro, para encontrar la propuesta que respondiera mejor a la naturaleza de la obra. La escenografía del montaje ha partido de la idea de ciudad, sirviéndose del volumen de un cubo que, al contener la esfera, contiene el mundo. Pero para poder hablar del mundo en descomposición y desequilibrio —social, moral—, que retrata la obra, **el escenógrafo Alejandro Andújar** ha colocado en el escenario solo una de las esquinas de ese cubo, y además sobre un suelo en pendiente,

para producir en el espectador una inquietud que le comunique que no está pisando terreno firme, sino el pantano de la mentira. El color verde, inspirado en la pintura de Casas, preside el espacio, y el **diseño y tratamiento de la luz, de Juan Gómez Cornejo**, propicia en ese verde cambios que consiguen hacernos transitar por atmósferas muy diferentes. Es un viaje que tiene algo de onírico, de poético, una poesía que está en el fondo de los personajes y que la visión de la directora de escena consigue sacar a la luz...

En cuanto al **vestuario, de Carmen Mancebo**, sus líneas generales se corresponden con la propuesta de situar la acción a principios del siglo XX. Mujeres en blanco un poco evanescentes, con el referente plástico de Sorolla, y hombres más definidos en sus trajes, tanto en color como en tejido, mucho más contundentes. La sensibilidad y el conocimiento de **Ignacio García** ha puesto sobre el escenario una **música y un espacio sonoro** lleno de acordes de un

lado y otro del Atlántico, valorando las ideas de esa emigración de ida y vuelta que fue el XVII novohispano. Música grabada y el piano en vivo con **Miguel Huertas**, que recuerda también un poco a los espectáculos de principios de siglo XX, o a esas sesiones cinematográficas con música en directo para subrayar pasajes y emociones.

El elenco cuenta con muchos de los actores que hemos conocido en *La vida es sueño*, que sin miedo a trabajar con un género diferente, se han atrevido a superar la frustración de dejar un éxito al lado para seguir avanzando; han crecido porque se lo han exigido a sí mismos. A su lado, para trabajar la palabra de Ruiz de Alarcón, el **asesor de verso de la Compañía, Vicente Fuentes**, quien, a través del entrenamiento voz-palabra-verso, consigue una vez más que un actor nunca esté separado de los otros, insistiendo siempre en una escucha común, en un sonido colectivo, en un sueño compartido por todos desde la dirección de escena.



Síntesis argumental del espectáculo

Don García ha estado mucho tiempo ausente de la casa familiar, educándose en Salamanca al cuidado de un preceptor que le ha puesto su padre don Beltrán, noble y rico, que vive en Madrid. Al morir Gabriel, hermano mayor de García, su padre lo llama a casa para que se haga cargo de la herencia familiar o mayorazgo, lo que implica que se quede en la ciudad al servicio del rey. Entre García y su padre no hay afecto, sino obligaciones; apenas se conocen. Tristán, criado de la casa, pasa al servicio del joven, más como amigo y confidente que otra cosa. Al salir a pasear juntos para ir conociendo los recovecos de una ciudad tan compleja como Madrid, pasan por la calle de los joyeros y plateros y allí encuentran a dos bellas damas, Lucrecia (hija de don Juan de Luna) y Jacinta, (hija de don Fernando Pacheco, ya fallecido). Deslumbrado por la hermosura de Jacinta, y

creyendo por error que se llama Lucrecia, don García intenta enamorarla mintiéndola, para darse más originalidad y brillo; le dice que es un rico indiano que viene de Perú, y que hace un año que piensa en ella. Queda así de manifiesto el problema de carácter del protagonista, que su preceptor ha confesado a don Beltrán: ¡es un gran mentiroso!

García encuentra a continuación a don Félix y a don Juan de Sosa, un antiguo amigo y ahora novio de Jacinta, de la que viene quejándose, celoso, puesto que la noche pasada se vio el coche de su dama en una fiesta en el Sotillo del Manzanares. Inmediatamente, para quedar por encima de sus amigos y presumir, don García les miente, contándoles que él ha sido el galán que dio la fiesta, por lo que Juan se va, furioso contra Jacinta y García. Mientras, don Beltrán ha

ideado una estratagema para empequeñecer el asunto; casará rápidamente a García, así todo pasará más desapercibido. Inmediatamente decide que Jacinta será la novia ideal, y va a pedir su mano rápidamente. La dama, medio comprometida con don Juan (no se ha casado ya porque a su novio tarda en llegarle una herencia, imprescindible para ese matrimonio) pide ver a don García desde una ventana, para no ir a más sin saber si el chico le gusta, y pensando secretamente tanto en don Juan como en ese apuesto indiano que acaba de conocer. Isabel, criada de la casa del tío de Jacinta, don Sancho Pacheco, (donde vive Jacinta), y amiga y confidente de su ama, le aconseja que hable con García citándole en casa de Lucrecia, estratagema que ponen en marcha.

Mientras, don Beltrán hace dos cosas; regaña a su hijo con brusquedad, reprochándole el vicio de mentir, y le dice que va a casarle con Jacinta. García, enamorado de la mujer que él llama Lucrecia, se inventa sobre la marcha un matrimonio con una dama de Salamanca, para evitar esa unión que no desea, engañando también a su padre. Y don Juan, creyendo que García le ha ofendido, le desafía en un duelo, que no llega a celebrarse porque Félix les da a ambos garantías de que nadie ha sido insultado, ya que el coche de Jacinta, prestado, fue al Sotillo; pero su dueña no. García se va, y Félix le hace saber a Juan la condición de mentiroso del protagonista.

Viendo a don Beltrán y a su hijo pasear juntos ante su ventana, Jacinta sabe que el joven le

ha engañado diciéndole que era un indiano; y cuando García acude a la cita frente al balcón de Lucrecia, siguen aumentando los equívocos incluso entre las amigas, que ya no saben a quién quiere García, pero empiezan a notar que las dos le quieren a él. Después, García escribe a Lucrecia pidiéndole una cita en la iglesia de la Magdalena, y allá van las amigas, encontrándose con el joven acompañado de su fiel Tristán. Continúan las equivocaciones, porque García cree que está enamorando a Jacinta, que él cree Lucrecia, pero a veces se fija en una y otras veces en otra. Tristán, preocupado por los acontecimientos, pide a su joven amo, por el cariño que le tiene, alguna explicación sobre lo que pasó con don Juan de Sosa, porque hace tiempo que lo no ve; y don García le traiciona y le engaña también a él, casi la única persona con quien parece que tenía un afecto sincero...

Pronto don Beltrán, que deshizo el matrimonio con Jacinta, descubre el fingido matrimonio de García, que se disculpa alegando su amor por Lucrecia; pide que le comprometa con ella. Finalmente, esa noche todos se reúnen en casa de don Juan de Luna: don Sancho Pacheco, que ha venido con Jacinta; don Beltrán, que acude con García a pedir la mano de Lucrecia; y don Juan de Sosa, que ha recibido por fin su herencia y viene a confirmar su matrimonio con Jacinta. De golpe, se descubre todo: García se da cuenta de su error, pero ya es demasiado tarde; la palabra de matrimonio dada a Lucrecia –la verdadera Lucrecia– ha de cumplirse, y don García se encuentra casado con la mujer a la que no amaba...

Los personajes



En esta ocasión hemos pedido a los propios actores que nos ayudaran a la hora de describir sus personajes porque, ¿quién mejor que ellos para llevarnos de la mano por el interior de estas mujeres y hombres de *La verdad sospechosa*? Y el viaje que hacen algunos de ellos, los jóvenes, es largo, de tal forma que comienzan la función siendo adolescentes y la acaban con todo el peso de la “madurez” sobre sus hombros... Aquí está el resultado.



Don García, Rafa Castejón

"Creo que don García es un joven lleno de energía y entusiasmo, con virtudes y defectos como todos los seres humanos. Es arrogante, vanidoso y mentiroso, pero también es enamorado; tiene una imaginación desbordante y es idealista, poeta, muy buen actor y recién llegado a la corte, en Madrid. Las mentiras que cuenta no son, a mi entender, mentiras dañinas, sino de supervivencia. Veo que en él hay todavía una gran inocencia, propia del adolescente que es, y que está viviendo un momento difícil, del que no es muy consciente. De una vida alegre y despreocupada de estudiante en Salamanca, llena de amigos, bruscamente y sin transición pasa a venir a Madrid, solo; le llama un padre al que casi no conoce y que se confronta con él desde la primera escena, para hacerse cargo del mayorazgo de la casa al morir Gabriel, su hermano mayor y primogénito de la familia. Ruiz de Alarcón nos dice que Madrid (y la corte) son lugares donde reina la hipocresía y la mentira con mayúsculas, y las apariencias y el dinero es lo que tiene valor; y lo primero que su padre quiere hacer con él es casarle con una mujer a la que ni siquiera conoce! La segunda gran conmoción de García es enamorarse perdidamente de Jacinta (a la que él cree Lucrecia) y a partir de ahí vemos a un hombre hablando de amor desde lo más profundo de su corazón, comprometiéndose sin dudar. Después empiezan las mentiras de don García, quizás porque quiere ir más allá de la realidad. Transfigura el mundo magistralmente, imaginándolo tal como debería ser y no es y, sinceramente, esta realidad que crea a mí me parece más luminosa que la que existe...

Y en su confesión final se disculpa con su padre de esta manera: "Parecerme que sería / respetar poco tus canas / no obedecerte, pudiendo, / me obligó a que te engañara. / **Error fue, no fue delito; / no fue culpa, fue ignorancia**".

Don Beltrán, Joaquín Notario

Don Beltrán, un hombre noble y rico, es el padre de don García, y quiere que su hijo sepa comportarse en la corte como digno heredero suyo, representando también los valores propios de la clase social a la que pertenecen. Es decir, don Beltrán forma parte del sector conservador de la sociedad retratada en esta función, pero a la vez es un padre que, con la mejor intención y de la mejor manera que sabe, quiere que a su hijo le vaya bien en la vida, que se defienda en Madrid y que sea un hombre de provecho. Al ver que don García tiene el peor de los defectos de aquella época, que es el mentir, decide tomar cartas en el asunto y solucionarlo rápidamente a su manera, que es casándolo con una joven que sea un buen partido y digna de entrar a formar parte de su familia. Sin embargo, y como ocurre muchas veces, la precipitación y el carácter autoritario de don Beltrán le convierten en el agente desencadenante del equívoco de esta obra. Lo que más me atrae de este personaje es el amor que tiene a su hijo y las ganas de acercarse a él y conocerlo puesto que, al haber nacido segundo, lo ha criado en Salamanca fuera

del entorno familiar, para darle como oficio las letras. Quiere solucionarle sus problemas y creer todo lo que le cuenta su hijo, como hacemos con quienes queremos, pero claro, nunca le pregunta su opinión. Es indudable que lo que don Beltrán más desea es que todo acabe bien y que haya paz y tranquilidad en su casa.

Tristán, Fernando Sansegundo

Un gracioso como es Tristán, escrito por alguien tan poco agraciado física y socialmente como Ruiz de Alarcón, puede convertirse en un “irónico”, en un comentarista, en lo que yo doy en llamar un “espectador implicado”. Implicado, porque es parte de la trama de la comedia, pero espectador porque hace de puente entre la acción y quien la contempla. Tiene la capacidad de mirar desde fuera, pero no por ello deja de implicarse emocionalmente. Nos comenta lo que sucede y lo que le parece lo que sucede, pero no por ello quita libertad para que juzguemos libremente.

Y el autor le dota de un complemento esencial: Tristán no puede evitar ser seducido por la figura del seductor, del mentiroso atractivo, del fabulador imaginativo que es don García. Tanto, que pueda caer en el engaño de su joven amo pese a conocer la condición de aquel a quien sirve y secunda. Esa bendita inocencia es la base de toda la parte entrañable del personaje de Tristán: la seducción es más fuerte que la convicción, el espíritu de aventura vence al espíritu de racionalidad. Este irredento escéptico, desconfiado, misógino, negativo, expectante, ilusionado, discreto e indiscreto, es quien acepta y no solo tolera a García: este simpático psicópata metido para siempre en el laberinto sin salida de la mentira compulsiva. Y creativa e ilusionante, por qué no. Por eso es tan difícil contradecirle...





Doña Jacinta Pacheco, Marta Poveda

Decir que Jacinta es una mujer adelantada a su tiempo, no me gusta; prefiero, y me parece más acertado, decir que Jacinta es una mujer consciente de sus necesidades e igualmente consciente de los obstáculos que tiene que superar para satisfacerlas. Huérfana, vive en casa de su tío, don Sancho Pacheco, y parece que está supeditada a la imposición de proyectar una imagen “apropiada” de cara a la sociedad. Para ella es vital sentirse respetada y admirada, pero no puede renunciar a vivir sin gozar de su entorno, de su juventud, de su cuerpo. Le encanta la vida y le encanta hacer lo que quiere, y para eso necesita dinero, y parece que, en su situación, la única manera de tenerlo es un buen casamiento; ella aspira a conseguirlo sea como sea. En espera de ese futuro cómodo y solvente, Jacinta lleva varios años prometida con don Juan de Sosa, quien aguarda una jugosa herencia que hará que Jacinta se case con él. Mientras, durante este extraño tiempo de vacío, tiempo que le preocupa y le aterra, Jacinta no se amansa... Y odia aburrirse, y sale, se divierte, juega, busca... Siempre disimulando una falsa compostura aunque reservando en su interior una panterita ávida por salir a rugir y hacer lo que le plazca. De repente se cruza en su vida don García, que se anuncia como un indiano que le promete riquezas..., y es engañada muy fácilmente, seducida por las promesas del fingido perulero. Lo mejor de todo es que, por primera vez, se ha enamorado, no se ha podido resistir al encanto, el exotismo, la locuacidad, la vehemencia, el delirio, el frenesí de este bello mentiroso. Y la pasión. El amor, el amor verdadero es un sentimiento que Jacinta nunca había experimentado y eso le hace sentir muy confusa e insegura, y cuanto más insegura se siente más lucha por aparentar seguridad, y más finge... Por eso representa para mí a la otra gran mentirosa de la función: miente a su familia, miente a su amiga, miente a su prometido, miente al hombre que ama, y muy especialmente se miente a sí misma. ¿Y por qué? Pues porque Jacinta desconoce por completo su identidad a pesar de su instinto, algo que no era raro entonces ni ahora; elige, dentro de sus posibilidades: sólo puede hacer trampas. Su astucia nace de un instinto que le pide movimientos que no quiere permitirse, pero ella lucha a fondo. Una mujer entera, de mirada limpia y clara que sabe tomar decisiones. Una mujer difícil de interpretar, difícil de vivir, en la que me encuentro con mucho que aprender. Y cada día me gusta más.

Doña Lucrecia de Luna, Nuria Gallardo

Lucrecia de Luna vive con su padre disfrutando de una acomodada posición y de un gran linaje. Sus especiales circunstancias (la muerte repentina de su madre y el consiguiente luto) la han hecho de improviso responsable de su casa y de su padre, y ha elegido la prudencia dejando de lado un poco "su vida". Como dicen de ella, “Demás de que no es necia, / y ser, cual la veis, don Sancho, tan hermosa, / menos que la virtud la vida precia.” Por ser de edad parecida y amigo su padre del tío de Jacinta, las jóvenes van haciéndose amigas, y Lucrecia se ve envuelta de pronto en este loco enredo de Jacinta y su pretendiente, y cae profundamente enamorada de don García, de su capacidad de seducción y de los equívocos de la comedia. Joven, muy joven, es un personaje romántico hasta la médula; tanto, que no dudará en mentirse hasta a sí misma para conseguir su amor.





Don Juan de Sosa, David Lorente

Don Juan es un joven de buena familia que vive en Madrid y está enamorado de Jacinta, a la que pretende desde hace dos años. No sería un matrimonio imposible si le llegara una cuantiosa herencia que se hace esperar demasiado tiempo. Tiempo bastante a cortejar a Jacinta, a sentir celos, a esperar y a desesperar también; a ofenderse y a retar en duelo a un supuesto competidor y amigo de la infancia, don García, del que seguramente no se va a volver a fiar nunca más. Llega por fin la herencia y se casa con la mujer que quiere; pero, ¿le quiere Jacinta a él? ¿Va a serle fiel? En un ensayo me dijo Nacho García, encargado de la parte musical del montaje, grande compañero y habituado a trabajar en Méjico, que mi personaje era el más "ardido" y, por tanto, el más mejicano de todos. Desde luego que sí. Está en el propio texto, en la propuesta de Helena Pimenta, y por supuesto en mi enfoque a la hora de abordarlo. Y es desde ese apasionamiento exacerbado, propio de las más desgarradas rancheras, desde donde nace la comicidad de este pobre don Juan, que junto a su inseparable don Félix, son víctimas sin querer de toda la que monta don García.

Don Félix, Pedro Almagro

Don Félix es amigo de don Juan, o así se nos presenta, y también conoce a don García de la infancia. Mi opinión es que Don Félix necesita a Don Juan porque su amigo es más rico que él, y le conviene estar cerca de quien tiene dinero y va a tener más si logra la herencia que espera. Como económicamente no es superior a don Juan, don Félix tiene necesidad de quedar por encima de él, de dársele de inteligente y hacerle quedar en evidencia (como vemos en la escena del duelo), aunque hagan frente común contra don García. Y algo que yo he elegido es que don Félix está enamorado de doña Jacinta, lo que le mueve a desmentir a don García y a evidenciar a don Juan, por supuesto sin esperanzas claras...

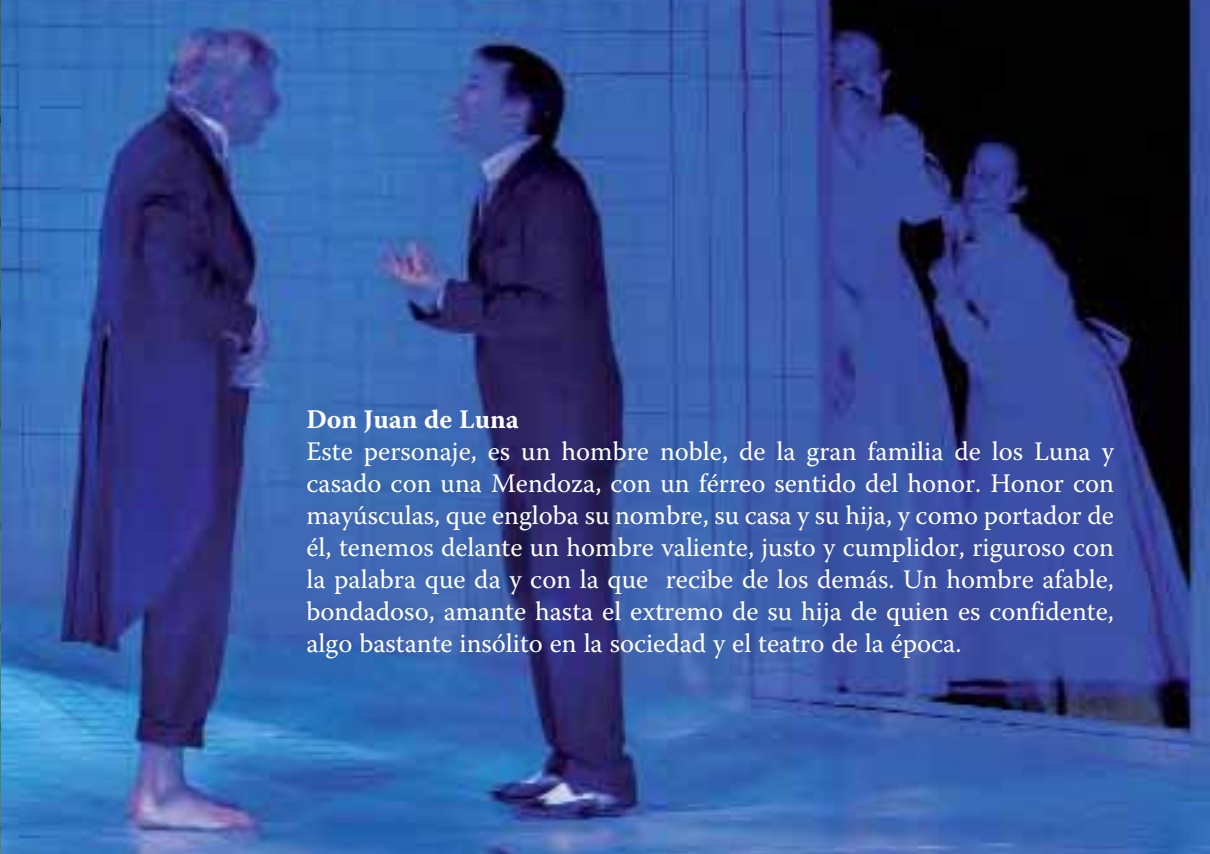




El Letrado y don Juan de Luna, Juan Meseguer

El Letrado

Es el tutor de don García, al que ha atendido mientras seguía estudios en Salamanca. Poco sabemos de él, pero hemos trabajado elementos que nos hablan de una cierta mezquindad: es adulador, arribista y servidor del amo que puede proporcionarle dinero y favores. Sin embargo, parece que tiene sincera simpatía por don García, y le disculpa, un poco irresponsablemente, el defecto de mentir, de tanta trascendencia en una sociedad absolutamente hipócrita, pero atenta observante de las “formas” de actuación y comportamiento. Su miedo a don Beltrán le hace dejar pronto en evidencia a García, temiendo perder el favor del noble. Es cuidadoso de la presentación social, y exagera sus sentimientos de cariño, de respeto y de admiración por su amo porque se trata, en suma, de un pelota.



Don Juan de Luna

Este personaje, es un hombre noble, de la gran familia de los Luna y casado con una Mendoza, con un férreo sentido del honor. Honor con mayúsculas, que engloba su nombre, su casa y su hija, y como portador de él, tenemos delante un hombre valiente, justo y cumplidor, riguroso con la palabra que da y con la que recibe de los demás. Un hombre afable, bondadoso, amante hasta el extremo de su hija de quien es confidente, algo bastante insólito en la sociedad y el teatro de la época.



Pianista, Miguel Huertas

Don Sancho Pacheco, Juanma Navas

Don Sancho, hermano de Fernando Pacheco y tío de Jacinta, parece un hombre tranquilo y algo tímido; no ha tenido más remedio que ocuparse de su sobrina al morir su hermano, y esa circunstancia le ha obligado a cambiar su estilo de vida, que sin su sobrina era más contemplativa... Jacinta ha traído la actividad y la alegría a casa de su tío, pero también la preocupación; primero porque no hay tanto dinero en casa como antes, así que es necesario casarla con alguien adinerado y segundo, porque a pesar de ser un hombre discreto, don Sancho se da perfectamente cuenta de ciertas inquietudes y rebeldías de ella, que es una chica muy inteligente además de guapa, y con muchas ganas de divertirse, a pesar de ese compromiso largamente anunciado con don Juan de Sosa. Menos mal que la fiel Isabel se ocupa de todo...



Isabel, Pepa Pedroche

Isabel es una superviviente en el entorno que le ha tocado vivir. Posiblemente era ya criada de Jacinta en casa de don Fernando Pacheco, el padre de la joven, o es criada de don Sancho y la conoce desde pequeña. Acompaña a su joven ama a la espera de que se case y, por fin, habite en una casa "propia", pero no le gusta nada el pretendiente oficial, don Juan de Sosa; no ve claro que el hombre vaya a terminar de resolver su situación económica (la de él y la de ellas...). Así que, en cuanto aparecen otros pretendientes con más poder adquisitivo en el horizonte, no duda en engatusar a Jacinta y animarla para que abandone a su prometido y se lance a perseguir una seguridad monetaria que le traerá la felicidad, sobre todo a Isabel. Hay urgencia en lo que trama, porque la "niña" ya no es tan "niña" y el arroz..., se pasa.



Camino, Óscar Zafra

Camino es el cochero de Lucrecia; y su escudero, y siempre su protector. Es un hombre simple, inocente, tierno, bonachón, que siente adoración por su joven señora. La mira con un amor entre paternal y platónico, le parece el ser mejor y más elevado del mundo y desea su felicidad. Haría lo que fuera por ella. Por eso, cuando aparece don García y la ve ilusionada, va y viene como indica su nombre, y ejerce de celestino sin miedo, contento de lo que parece ser un buen marido para su señora y un pretendiente de lo más generoso...



Vendedoras, Anabel Maurín y Mónica Buiza

Las vendedoras son captadoras de clientes del rastro de Madrid, atentas a la llegada de los posibles clientes con dinero en los bolsillos. Gente de la calle, de un estrato social muy alejado de los protagonistas. Además, **Anabel Maurín** es una criada de la casa de Lucrecia; aparece en la última escena, cuando llegan los galanes a pedir la mano de sus amadas. Es un ambiente festivo, y la criada sirve a la escena con el interés principal de no perder detalle de todo el lío que se está montando en la casa.



Paje / Vendedor / La muerte, Alberto Gómez

Paje al servicio de don Juan de Sosa. Sabe el contenido de la carta que trae a don García y se la da con cierta sorna, enfrentándole a un peligro en el que quizá tiene el mismo punto de vista que su amo.

Vendedor madrileño, gente de la calle. Un personaje muy necesitado de dinero; astuto, avisado, que sobrevive a base de pequeñas ventas. Son años difíciles, y es un trilero que vive del trueque.

La muerte, que tiene una breve aparición a cuenta de la caja de las espadas de los duelistas, sin que sepamos exactamente a qué alude... ¿Representa la sociedad que juzga al personaje? ¿O simboliza el hecho de que no todo es tan fácil como lo esperaba el protagonista?

Sirviente en casa de don Juan de Luna, al que su amo llama para que amenace de muerte a García si incumple sus promesas.

Entrevista a Helena Pimenta,

directora de escena de *La verdad sospechosa*

Licenciada en Filología Moderna por la Universidad de Salamanca, se dedica profesionalmente a la dirección de escena, producción y gestión de giras nacionales e internacionales desde que en 1987 creara la compañía UR teatro antzerkia. Especialista en Shakespeare, **ha dirigido con Ur Teatro** *Macbeth* (2011), reposición de *Sueño de una noche de verano* (2009), *Dos caballeros de Verona* (2007), *Coriolano*, (2005), *La tempestad* (2004), *Trabajos de amor perdidos* (1998), *Romeo y Julieta* (1995), y *Sueño de una noche de verano* (1992), por la que obtuvo el **Premio Nacional de Teatro**. Además ha dirigido **sus propias obras** *Rémora* (1988) y *Antihéroes* (1991), y las de otros **autores contemporáneos**, como: *Sigue la tormenta*, de Enzo Cormann (2001); *Encuentro en Salamanca*, de Juan Mayorga (2002), *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán (2002); *Sonámbulo* de Alberti-Mayorga (2003), *El chico de la última fila* y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga (2006). **Ha dirigido en centros de teatro público**, como *La comedia dels errors*, de Shakespeare en el Teatre Nacional de Catalunya (2000); *Encuentro en Salamanca*, de Juan Mayorga para el acto inaugural de la capitalidad cultural europea, Salamanca (2002); *A filha rebelde*, de J. P. Castanheira y V. Cruz para el Teatro Nacional D. María II de Lisboa (2006); y *Antígona de Mérida*, de Miguel Murillo, para el Festival de Teatro Clásico de Mérida (2011). A lo largo de estos años, y junto a su dedicación a la escena, ha desarrollado una importante **actividad pedagógica** impartiendo cursos, seminarios, clases y talleres de interpretación, dirección y dramaturgia en foros nacionales e internacionales. Además ha realizado programas pedagógicos teatrales dirigidos a alumnos de enseñanzas medias, escuelas de teatro y universidades. A lo largo de su carrera ha merecido numerosos reconocimientos y **premios**, entre los que destacan el Nacional de Teatro de 1993, los de la Asociación de Directores de Escena de 1996 y de 1998, el Ercilla de 2004 y de 1996 y el premio Lazarillo de 2002 a toda su trayectoria teatral. Para la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** ha dirigido *La dama boba*, de Lope de Vega (2002), *La entretenida* de Miguel de Cervantes (2005), *La noche de San Juan* de Lope de Vega (2008) y *La vida es sueño* de Calderón (2012). Ha participado en la formación y selección de los elencos de la Joven Compañía en las promociones de 2005 y 2009. En esta ocasión dirige *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, su segunda dirección de escena desde que, en septiembre de 2011, fue nombrada **Directora de la CNTC**.

1.- Buenos días, Helena. De nuevo una conversación, esta vez sobre la apuesta artística que evidencias en tu puesta en escena de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón. Como punto de partida, diría que se ve en ella una intención de innovar, percibida claramente a través del

espacio escénico, pero que también está presente en las otras áreas del montaje. En mi opinión, se repite así una constante en tu trabajo, que avanza siempre por la investigación, por no acomodarse. Me hace ilusión esto que me dices. Creo que aprendí muy pronto lo que



significa seguir avanzando; con Ur fuimos consiguiendo pronto éxitos que podrían haber sido paralizantes, pero teníamos la energía suficiente para decir: "No, aquí no me puedo quedar, porque la vida sigue". Y aprendimos esa frustración que está en el dolor de dar el siguiente paso. Recuerdo que después del éxito del *Sueño de una noche de verano*, el antídoto fue la obra contraria, y el tránsito hacia *Romeo y Julieta* fue duro; fueron nueve meses de trabajo hacia lo siguiente y tengo reconocido el dolor que supone no intentar repetirse, ir hacia delante, ir más allá. En la naturaleza del teatro está el ser cada día distinto. El teatro es; existe. Ya cada día es diferente, está en su naturaleza...

En este caso, la decisión de montar *La verdad sospechosa* estaba tomada antes de que llegara el éxito de *La vida es sueño* y eso ha estado bien porque el texto ya estaba allí, demandando desde su propia materia, pidiéndonos pasar a la acción. En la puesta en escena de *La verdad sospechosa* todo funciona como un mecanismo de relojería, empezando por el espacio; creo que todos nosotros, todos los que estamos en la Compañía, desde el escenógrafo a los técnicos, posibilitamos con nuestro trabajo que el público vea mejor cada día lo que hacemos, comprometidos con una búsqueda muy grande, igual que en *La vida es sueño*, pero yendo aún más allá. Me parece que la calidad, que es el objetivo fundamental, está muy conseguida; luego va en gustos, pero la

calidad está ahí. Ya sabes que yo soy muy de equipo; en el proceso teatral cada persona que forma parte de él tiene la conciencia de que su trabajo es vital todos los días, y que eso es la naturaleza del proceso y la razón de la constante búsqueda en la que nos empeñamos porque, ¿dónde empezó a concebirse una escena? ¿En qué conversación, en qué punto del trabajo diario saltó la chispa de saber o intuir, "esto es por aquí, y yo lo apunto" o "esto hay que dejarlo"? ¿En qué momento te sientes afianzado, y te dices "hay que seguir"? Debemos continuar buscando lenguajes siempre, es nuestra obligación como teatro público, intentar siempre llegar más allá, pero no gratuitamente... No se trata de hacer lo que más provoque; a veces el mayor riesgo no es lo más espectacular o lo más vistoso, sino lo profundo, y en este trabajo hay una labor profunda. En *La verdad sospechosa* una de mis ilusiones era hacer esta búsqueda desde la concepción del espacio escénico y sonoro y ahí, tú lo sabes, se ha trabajado muchísimo intentando encontrar qué propuesta respondía mejor a la naturaleza de la obra. Ya hay una búsqueda muy grande en *La vida es sueño*, pero en ese sentido me siento muy satisfecha, porque hemos asumido más riesgo y además con una obra de carácter muy diferente, manteniéndonos, pienso yo, en la calidad y en la investigación.

2.- Helena, me gustaría que nos explicaras a grandes rasgos ¿qué te llamó la atención de este texto como para elegirlo? Y también

de Ruiz de Alarcón, un autor transfronterizo y especial, dentro del XVII...

Pues me pareció que *La verdad sospechosa* habla de la distancia entre el deseo y la realidad y de cómo la puedes corregir engañándote a ti mismo o engañando a los demás, o de cómo la corriges verdaderamente, dando pasos de disciplina, de humildad, de trabajo profesional, de mucho trabajo, y de voluntad. La voluntad es un rasgo con el que me identifico y que han señalado en mi trabajo, como es el caso de Yolanda Pallín, y creo que es verdad. En el discurso de Ruiz de Alarcón he entrado directamente a buscar la emoción, sabiendo que para algunos es un autor más racional, más distante. Y siempre desde mi intuición y mi experiencia vital. Me parece que el hecho de ser mujer juega a favor del proyecto, porque hace que las emociones me impacten rápidamente y lo que hago es ir recogiendo, “administrando” emociones e intuiciones: las voy escribiendo, ordenando constantemente y el proyecto va creciendo. Es una responsabilidad que he asumido y que todos asumís conmigo; siento que es lo que me toca y lo vivo deportivamente y con mucha alegría. Y vamos adelante. Tiramos. Vamos. Es así. No estás segura, pero toda la vida ha sido así. Está claro que a la primera no puedes hacer un gran hallazgo, el hallazgo es el día a día en cualquier profesión, por supuesto; pero desde luego en el trabajo artístico, la disciplina es aceptar el vacío de los días en que no ocurre nada y reniegas y piensas, por ejemplo, que nos hemos equivocado eligiendo ese texto, o ese autor, sea quien sea; que ese Lope o ese Calderón serán muy buenos académicamente, pero... Y percibes a tu alrededor que esa lucha la

hacemos todos. En un trabajo como el que hace el teatro clásico que está aunando tantas cosas, que aúna tiempos, sensibilidades, donde te das cuentas que sí, que los seres humanos hemos cambiado, pero en realidad en estos cuatrocientos y pico años, no tanto. Y ahí son esenciales las emociones.

En el preestreno disfrutaba con el público que estaba fascinado con una cosa tan sencilla y a la vez tan compleja como es la mentira. No podían parar de reír cuando reconocían al mentiroso. Y el trabajo no está hecho desde la farsa. Era como si el espectador se reconociera en algo que nos pasa a todos. Y he descubierto una inteligencia muy grande en Ruiz de Alarcón, muy grande.

3.- Parece que fue un autor que lo pasó mal personalmente. No era de donde salió y a donde llegó no le aceptaban; además, la sintonía que mantenía con el poder político del momento podía ponerle en una postura muy difícil, proporcionándole amistades, sí, pero también enemigos...

Y con mucho dolor. A mí esto me llama también la atención en el texto, y lo he hablado con García May; esta mixtura, ese mestizaje de lo hispano, esa otra población que está al otro lado del Atlántico, que ha recibido y se ha mezclado con nuestra cultura pero que vive otra experiencia, otro clima, otras pasiones completamente distintas. Siempre he dicho que es una obra muy oceánica, porque el abismo que separa el deseo de la realidad, es ese Atlántico también y también es la melancolía de no poder estar aquí y allí al tiempo. Esto es la emigración. Quiero decir, todos los seres humanos nos vemos obligados por las circunstancias de la vida, por los anhelos, a emigrar de

muchas maneras; son emigraciones afectivas, emigraciones laborales. Entonces vives, estás aquí (es lo que los franceses llaman *là bas*; siempre hablan de *là bas*) y estás pensando en allí: es una pérdida siempre, es una pérdida. Y nosotros en el teatro trabajamos con la pérdida. Ese presente recommenzado; todo el tiempo, todo el tiempo volviendo a empezar... Y en nuestro caso con el clásico, uniéndolo con la búsqueda de nuestra cultura, de nuestros orígenes, indagando de dónde vienen nuestros valores, cuáles han permanecido y cuáles son hoy anacrónicos; indagar ahí a través del lenguaje, ver cuáles son formas y cuáles fondos.

4.- El reto de trabajar mostrando la palabra de entonces, de tal forma que revele las emociones de hoy...

Exacto. Y creo que es la herencia que deja el clásico. Para mí el texto de Alarcón habla de la distancia que hay entre la realidad y el deseo, esa distancia que vivimos en nuestras vidas. Una distancia que es un abismo y está bien. Está bien añorar, anhelar ir más allá; pero creerte lo que no eres, disfrazarte de lo que no eres porque todo lo que está alrededor te lo exige... Ahí está la trampa, porque ese día empiezas a negarte a ti mismo y a darte miedo de que los demás no te acepten. Además es muy difícil intentar mantenerse en ese lugar en el que te aceptas en un entorno donde todo se consume muy rápido. Me parece una reflexión importante que me lleva a ver que al final somos muy frágiles y nos hacemos fuertes cuando aceptamos nuestra fragilidad. Y es que, a veces, la mentira supone también una determinada protección; he tenido conversaciones sobre la mentira con psiquiatras y con psicólogos,

y la mentira en ocasiones es necesaria para sobrevivir en etapas de la vida en que uno no puede asumir determinadas cosas; entonces las mentiras protegen. El problema empieza cuando la mentira es consciente de ser destructiva, cuando un ser humano sabe que está destruyendo o se está destruyendo; ese límite es un lugar complicado.

En la obra ves las circunstancias en que viven los personajes y piensas en qué pocas verdades pueden decir realmente... Curiosamente, viendo el recorrido de la obra he encontrado mentiras muy diversas; y quizás la peor mentira sea la de las chicas, que parecería que podían tomar caminos distintos de los que siguen, pero se veían abocadas a un destino. En ellas había deseos, anhelos de aventuras un poco románticos y de salir de sus muros, pero eso solo lo pueden conseguir con el fingimiento, que es el papel que se les ha asignado, de forma que ya desde el principio fingen y eso equivoca también, es decir: nadie está en su eje, nadie dice la verdad. Es muy bonito cómo Alarcón muestra esta dificultad de la sociedad y cómo lo hace de una manera extraordinaria, colocando en primer plano a un mentiroso que a veces nos cae muy bien y a veces nos produce rechazo. En realidad este personaje ayuda a que salgan a flote otras mentiras, porque es un mentiroso muy creativo, así que el espectador asiste también a cómo se están desmontando las mentiras de los demás; mentiras sociales que están admitidas y parece que no son mentiras solo porque se toleran, están integradas en la maquinaria social, basan un orden de uso común en un momento dado. Y eso, claro, se combate con la formación, se combate

con la honestidad y con la individuación; reconocer que eres una parte de la sociedad, pero también dónde estás tú, y por tanto el control y la libertad que tienes de ti mismo, de tus propios límites y capacidades, ¿no? En *La verdad sospechosa* creo que he convivido con la fragilidad del ser humano, y eso me ha hecho mucho más tolerante, no con la mala fe, sino con esa fragilidad; más compasiva, no por relativizar el mal, no, sino por volver a las razones, desenmascarar las trampas, prestar atención a la compasión. Entender lo pequeño en lo que estamos todos, y querer más. Somos pequeñitos, pero tan grandes... Es algo que necesito expresar. Me parece además que Alarcón es listísimo en este retrato de la mentira, porque lo hace a través del juego teatral y coloca a un personaje capaz de construir un mundo. Acaba de heredar el mayorazgo, puede que su padre no le quiera... Él viene de otro lugar y está educado por un preceptor; no sabemos con qué bagaje viene a enfrentarse con ese señor desconocido que es su padre y la mentira es la herramienta que utiliza para manejarse en un mundo que, como su padre, le es ajeno. Es el lugar de la supervivencia. También es un momento en el que en Madrid las clases sociales están muy deprimidas, la nobleza está en decadencia pero nadie lo quiere decir, y eso se manifiesta en la necesidad de seguir manteniendo las reglas sociales, unas reglas que en realidad nadie podía aceptar porque, aunque necesarias como reglas del juego, el listón estaba colocado tan alto que eran inalcanzables. La tragedia de don García es que quizás cuando ha llegado a aproximarse a su nivel de sinceridad, la sociedad le

recuerda que las normas están ahí y que la norma dice que se debe casar con quien le corresponde; él, que ha montado todo ese enredo a su pesar, reconoce que miente y eso es increíble si miras, por ejemplo, otros personajes como el lindo don Diego de Moreto, que miente pero no tiene conciencia del entorno. Don García ve muy claro lo que pasa a su alrededor y a los otros. Cuando habla con su padre, cuando por primera vez su padre ejerce de padre, él recibe una gran bronca pero tiene ya veinte años por lo menos; la rabia le puede y le cuenta una gran mentira diseñada a su medida, jugando con las debilidades del padre: como al padre le preocupa la pobreza y el ser noble, la esposa inventada es pobre pero hidalga. Y deja a su padre absolutamente deshecho. Desarmado. Porque utiliza todos los mecanismos del padre y se los devuelve mejorados desde una lucidez increíble.

5.- En relación al trabajo de versión, ¿qué le has pedido a Ignacio García May?

Sobre todo la clarificación de alguna circunstancia que estaba muy lejos del momento presente y podía no comprenderse. Por ejemplo, el asunto de que el personaje de don Juan esté esperando el hábito de una Orden, que naturalmente proporcionaba un gran prestigio social, lo hemos sustituido por la espera de una herencia, aunque la cuestión del hábito en su momento tenía otras connotaciones porque simbolizaba privilegios y el reconocimiento de la limpieza de sangre del interesado. Lo principal en estas trasposiciones ha sido tomar en cuenta que la puesta en escena se sitúa hacia 1910. Otro trabajo esencial ha sido aclarar el lenguaje

de este autor que es muy particular, muy extraño, con perífrasis e hipérbaton, por ejemplo, “Le di lo que piensas de él”, y no “Dile lo que piensas de él”; parece que está hablando de “dar”, y no de “decir”. Además, el personaje principal está constantemente dando vueltas en su discurso, y no sabemos nunca cuándo estamos en la realidad y cuándo en una mentira. A veces ha sido muy difícil, y creo que en ese juego sintáctico hay una complejidad con la que Ruiz de Alarcón también busca diferenciarse de los demás. Y es curioso porque es un autor que, cuando no necesita el teatro para vivir, lo deja, pero mientras lo hace es honesto. Sabe reconocer muy bien su extranjería, él era mexicano para los españoles y español para los mexicanos. Estaba en medio, en ninguna parte, y hoy lo reivindican los mexicanos y lo reivindicamos nosotros; igual lo debíamos hacer juntos. Como con otros versionadores, pues, el trabajo con Ignacio ha sido sobre todo desde esta tendencia a la clarificación y también desde un análisis dramático exhaustivo. Ser conscientes de que íbamos a trabajar las emociones, que íbamos a ir a la hondura, sin quedarnos en el estereotipo ni en la farsa. Analizamos el texto desde un punto de vista casi *stanislavskiano*, yendo a las razones de las mentiras. No hemos creído nunca que García fuera un mentiroso compulsivo, no, sino que pensamos que las circunstancias le empujaban a la mentira y este punto de vista nos ha dado una riqueza enorme en el personaje. Con esta misma mirada hemos ido construyendo todo. En realidad, el texto se ha tocado poco; ha sido lo que yo entiendo que es un trabajo de adaptación de un dramaturgista,

porque el gran trabajo ha estado en la dramaturgia, confirmando paso a paso toda la evolución de la historia y los personajes. También decidimos juntos el traslado a principios del siglo xx. Tenía sentido porque era también una época de crisis social con la nobleza en decadencia, igual que en el siglo xvii. Encontramos muchas similitudes; teníamos la intención clara de no disfrazar a los personajes, pero necesitábamos que el espectador de hoy viviera el montaje con esa pequeña distancia de un siglo, no tan grande como la que hay entre el xvii y hoy día. Creo que en un texto tan desconocido para el espectador hacían falta elementos que nos acercaran a esa verdad que queríamos encontrar.

6.- Por lo que respecta a la escenografía, hablemos por favor de la propuesta de Alejandro Andújar. ¿Habéis pretendido un espacio costumbrista o conceptual? ¿De qué nos habla el color verde que preside el espacio? Varios lugares, pocos elementos, mucho movimiento...

El trabajo con el espacio parte de la idea de ciudad. Durante el proceso han ido apareciendo diferentes propuestas, primero unos elementos grandes que eran como cubos, porque el cubo en el escenario nos servía para concentrar el mundo, puesto que el cubo contiene la esfera; pero poder hablar con él de este mundo en descomposición y desequilibrio que se retrata en la obra, colocamos en el escenario solo una de sus esquinas. Es cierto que es un elemento un poco agresivo y además el suelo está en pendiente; son todos elementos que producen inquietud en el espectador; dan la sensación de que no estamos pisando terreno firme, y

en fin, eso es lo que la obra lo cuenta. Como es un cubo incompleto y el espectador por intuición tiende a completar las formas, es como si le hubiéramos dado la vuelta al escenario y junto a la pendiente se crea una perspectiva que sugiere inestabilidad, características relacionadas también con el juego de la mentira. Tuvimos que construir también un entramado de red para escamotear las aperturas, para ir pudiendo cambiar de paisaje y haciendo poética con lo que está oculto, con el sustrato, con el subconsciente del propio Alarcón.

Todo este mecanismo de juego es un poco también el de la magia del teatro; el espacio se convierte en algo sospechoso. En términos contemporáneos hemos trabajado con una figura geométrica muy esencial que remite también a la pantalla de cine y este recurso se ha empleado para jugar con las sombras como en los comienzos del expresionismo cinematográfico, en los que se veía toda esa exageración en los gestos. En cuanto al color verde, es cierto que es un riesgo. Está inspirado en la pintura de Casas que tiene muchos matices, así que elegimos uno para que el colorido no fuera excesivo, sabiendo también que el color iba a funcionar como un croma. El diseño de la luz de Juan propicia que con el cambio de color se consiga entrar en distintas atmósferas y que se pueda transitar por ellas. Es un viaje que tiene algo de onírico, de poético; a pesar de que académicamente dicen de Ruiz de Alarcón que está alejado de esta visión poética, sin embargo creo que la poesía está en el fondo de los personajes, y nosotros hemos intentado sacarla arriba en el espacio con estos elementos geométricos pintados por la luz.

7.- En cuanto al vestuario, las líneas generales se corresponden con la propuesta de situar la acción a principios del siglo xx.

Totalmente. En lo único en que insistí fue en que nos inspiráramos en la pintura una vez más, que es un sello de identidad en mi trabajo. Propuse a Casas y a Solana, esas mujeres en el mar, pensando en la añoranza de Madrid y el mar. A veces me pasa que doy la vuelta a una calle y veo al fondo el cielo y creo ver el mar. Pienso que a Madrid esa referencia de añoranza de eternidad, de horizonte, le viene bien; por eso aparecen esas mujeres de blanco un poco evanescentes, flotantes, románticas, con telas amplias y movimientos suaves. Quería remitir a ese mundo. Los hombres están más igualados en color y tejidos, pero necesitaba que en el vestuario de ellas se viera esa parte de lo soñado, esa capacidad de aventura, el viaje que transitan las dos, no sin dolor... Tenía además interés en que fueran vestidas prácticamente iguales todo el tiempo; ese “son la misma, pero no son la misma” está hecho completamente a propósito, como cuando están en el balcón, no se les ve la cara y es esa sombra indefinida de la que se enamora el protagonista... Son una sombra porque no hacen un proceso de individuación; están definidas por lo que los hombres proponen como estándar femenino. Ellos están más definidos, son más contundentes, y eso reflejan también sus trajes más uniformados.

8.- Música y espacio sonoro de Ignacio García. De este trabajo de selección y adaptación musical, ¿qué destacarías?

¿Qué voy a decir? Ignacio es un director excepcional, de ópera y de teatro; tiene

sensibilidad y conocimiento y ha sido un privilegio trabajar a su lado. Ha comprendido perfectamente lo que estábamos buscando, en seguida llevó unas primeras músicas, a partir de unas líneas muy sencillas, pensamos en Shostakovich y ciertos vales. Desde el principio tuvimos claro que se trabajaría con música grabada y con música en directo, un piano que remitiera a la idea de juego, que en vivo también recuerda un poco a los espectáculos de principios de siglo. Es un elemento que aporta un juego de cercanía y diálogo con los actores.

9.- ¿Y desde donde has planteado el trabajo con los actores?

Como te decía al principio, he pretendido que diéramos juntos el salto, ese salto tan doloroso, de ir hacia delante, en medio de la gira y del mayor éxito de *La vida es sueño*, sin miedo a trabajar con un género distinto, o superándolo, aprovechando todo lo que habíamos construido juntos, toda la experiencia común. Ellos dicen que soy muy exigente y yo les digo que ellos más; me gusta trabajar con gente vocacional, un poco digamos obsesiva con la creación teatral, porque si no buscaríamos el perfeccionismo que buscamos. Gente responsable que se crece actuación tras actuación y eso lo he visto en gira; han crecido porque se lo han exigido a sí mismos y eso me convence. He querido cambiar de género, ampliar registros, seguir trabajando, que descubriéramos juntos los materiales de la obra que teníamos delante, comprender su propia naturaleza. Ha sido un trabajo colectivo, ellos lo saben. Hemos manejado la comedia desde momentos de gran hilaridad a momentos de gran emoción, buscando

decir con belleza y con altura, en la idea de seguir avanzando y también incorporando nuevos profesionales que se acompañen unos a otros, pero que también se reten.

10.- Con respecto a la iluminación de Juan Gómez-Cornejo, ¿cómo ha sido el proceso?

Juan asistió muy pronto a los ensayos y hemos hablado mucho sobre la dramaturgia con él. Es muy interesante ver cómo trabaja, su disciplina; graba cada ensayo, desde el primer día, así que cuando se pone a hacer conoce muy bien todo. Trabajaba al milímetro con una exigencia como la que nosotros tenemos con la palabra. Me parece que tiene un método increíblemente exquisito, y cuando de repente, te dice: “mira, primer brochazo”, va pintando sobre la escenografía, sobre los actores, trabajando como hacemos nosotros con las escenas; no trata de ir al resultado desde el principio, va construyendo. Es un fuera de serie.

11.- Y por último, Helena, ¿qué piensas que puede ofrecer al espectador de hoy esta función? ¿Qué puede aportar a la gente joven?

Te sintetizo a partir de lo que pasó ayer, que fue muy gracioso. En la función de ayer había muchos profesores y alumnos de instituto que venían de parte de Juan, precisamente, y estaban muy contentos. Yo estaba entre ellos, y escuché dos conversaciones. Una, un diálogo entre dos personas ya mayores, donde una decía “Y qué no hará este ahora, qué será capaz de inventar”, y la otra le respondía: “Pues se inventará lo que necesite”, y esa conversación me pareció maravillosa. Luego, al salir se me acercan unas madres con sus hijas adolescentes y

me dicen que les ha encantado. Una madre me comenta: “Me parece que para la gente joven comprender el coste y el significado de la mentira es un valor fundamental”, y le dice su hija: “Bueno, mamá, te voy a decir la verdad, te miento algunas veces”, y la madre le contestó: “Entonces será porque lo necesitas...”, y la hija dijo: “Sí, a veces sí”. Me pareció que la máxima transparencia posible es ese “A veces, sí”.

Creo que la obra invita también al deleite, al disfrute; es una obra muy sensual y eso se cuenta con las palabras, con el vestuario, con la música; es importante porque está en un nivel de percepción muy directa. Y es que el teatro funciona tanto en la realidad, que asusta. El directo del teatro es brutal. Ese pacto con el espectador al que le pides que se crea algo y que juegue contigo es apasionante. M. Z.





Entrevista a Ignacio García May,

autor de la versión de *La verdad sospechosa*

Titulado en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ejerce en ella desde 1990 como profesor de Dramaturgia. Como **dramaturgo**, ha visto estrenadas muchas de sus obras, entre ellas: *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, en el CDN (1987); *Grita VIH*, en el CDN, (1994); *Corazón de cine*, en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, (1995); *Los vivos y los muertos*, (2000) y *La Ola*, en el Teatre Lliure, (2013). Como **traductor y/o adaptador** ha trabajado en *Hamlet* y *Cuento de invierno* traducción y versión libre sobre las obras de William Shakespeare; *Outskirts*, de Hanif Kureishi, en 1989; dramaturgia sobre la traducción de Jaime Siles para *El tiempo y la habitación*, de Botho Strauss, estrenada en 1994; *Par*, dramaturgia sobre diferentes textos de Henrik Ibsen, 1995; *Drácula*, adaptación teatral sobre la novela de Brian Stoker; *El actor y la diana*, traducción del libro de Declan Donnellan. Ha dirigido también *Hamlet!* (1988); *Corazón de cine* (1995), *Par* (1995) y *Drácula* (2009). **Corresponsal español** de *Performing Arts Internacional*, colabora regularmente con las revistas *Acotaciones*, *ADE* y *TEATRA*, y es colaborador ocasional de los diarios *El Mundo* y *La Razón*. Ha recibido los siguientes **premios**: Tirso de Molina (1986) por *Alesio*; el Ícaro de *Diario 16* (1987) por *Alesio*; y ha sido finalista de los Premios Mayte (2000) por *Los vivos y los muertos*. Para la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** ha realizado la versión de *Viaje del Parnaso* y *Romances del Cid*, ambos bajo la dirección de Eduardo Vasco, y en esta ocasión *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, con dirección de escena de Helena Pimenta.

1.- Ignacio, tú has colaborado varias veces con la Compañía escribiendo dramaturgias para textos clásicos que no eran teatrales; en esta ocasión ha sido distinto, porque has trabajado sobre *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón. Cuéntanos, por favor, cómo ha sido esta experiencia.

Sí, en realidad es la primera vez que hago un trabajo de versión, entre comillas, normal, para la Compañía, porque las otras colaboraciones anteriores eran a partir de textos no teatrales.

Así que esta es la primera ocasión en que hago el trabajo clásico de dramaturgia, que es coger un texto y darle una vuelta. Y lo

que ha sido interesante, creo, es que Helena y yo compartíamos la misma idea del texto y nos pusimos muy contentos cuando descubrimos que habíamos hecho una lectura muy similar de *La verdad sospechosa*, una lectura que está en desacuerdo con una idea que circula acerca de que los textos del Siglo de Oro no tienen psicología ninguna.

Precisamente dicen de Ruiz de Alarcón que es el creador de la comedia de caracteres....

Sí, en este caso es flagrante, pero incluso en otros autores también sucede. Creo que los grandes textos hay una manera de leerlos; John Barton, director de la Royal Shakespeare Company decía algo con respecto a los



textos de Shakespeare, que desde que lo oí, lo vengo aplicando al Siglo de Oro, y es que un texto podemos leerlo de dos maneras: una, decir: "Qué bonito es esto", y otra, decir: "El personaje dice esto porque tiene una razón explícita para decir esto en concreto y no otra cosa". Incluso aunque lo primero que nos sorprenda al leer un texto sea el aspecto de la belleza, es importante pensar que cada palabra se ha elegido por una razón. Y esta lección me interesó mucho, porque desde entonces leo los textos, no ya los de Shakespeare, sino los nuestros también, de esta manera. Efectivamente, Ruiz de Alarcón es el creador de la comedia de caracteres y en esta obra hay algo muy bonito; hay un primer nivel, que es el de la pura comedia, hilarante, con cantidad de recursos, que recuerda a la historia de *Pedro y el lobo*. El tipo que no deja de mentir y provoca que nadie le crea, que verdad se vuelva sospechosa. Y un segundo nivel, en el que yo me preguntaba: "Bueno, ¿y por qué miente este tipo? ¿Por qué miente tanto?".

Exactamente. Esa es la gran pregunta...

Aparece toda la historia del hermano y tanto Helena como yo nos habíamos dado cuenta de que hay algo obsesivo con ese hermano desaparecido. Es evidente que no estamos en el teatro de Ibsen, ni en el siglo XIX, pero tampoco es casual esa insistente presencia del hermano que no está. La comparación con él es negativa siempre para don García. El padre que quiere verle como otro que no es y la manera en que eso afecta al personaje. Entonces pensamos que su tendencia a

mentir venía de ese mundo insatisfactorio, en el que él nunca está a la altura de nada, porque constantemente se le compara, porque constantemente tiene que ser el hermano o no es nada. Otra cosa que me gustó mucho también es la gradación de las mentiras. Las mentiras van creciendo en este texto como una bola de nieve. Hay un momento donde el protagonista miente porque le han dicho que en Madrid eso es lo que funciona. Luego empieza a divertirse mintiendo. Y luego el asunto se le va de las manos y llega un momento donde las mentiras son disparates. Es muy curioso. Al principio las mentiras están en contexto, tienen un punto, digamos de verdad, hay algo que podría ser cierto, pero la cosa va progresando y llega a un estado que entra en el territorio de la ciencia ficción. Son mentiras totalmente fuera de control. Por eso me parece muy sabio, dramáticamente, por parte de Ruiz de Alarcón, cómo va haciendo crecer la gradación de las mentiras hasta que el personaje se da cuenta. Ese es el punto donde Tristán le dice: "¿Pero a mí me vas a mentir también?", y a partir de ese momento ya deja de mentir, se acabó la mentira. Pero vienen las consecuencias, claro.

2.- ¿Y por qué crees que a partir de un momento se acaba la mentira? ¿Quizás porque tiene conciencia de que ha perdido las riendas de la situación...?

Porque creo que en ese momento pone los pies en el suelo; porque con Tristán ha

llegado a tener una relación auténtica. En la puesta en escena esta relación está muy cuidada, no es la típica entre criado y señor, hay afecto y se ve que se tienen cariño; además Tristán es una presencia de la calle, de la realidad. Por eso, cuando Tristán se enfada y le dice “miente a los demás, pero a mí no”, el tipo piensa, “es cierto, he perdido los papeles”, y a partir de ahí empiezan a pasar otras cosas porque ya no miente, pero igual es demasiado tarde. Además todo está magníficamente construido. Es una comedia divertidísima y cuenta con todos estos sorprendentes matices de carácter.

3.- ¿Cómo describirías técnicamente tu trabajo con este texto?

En relación a otros trabajos anteriores con el Clásico en colaboración con Eduardo Vasco, en donde por trabajar con textos no teatrales tuve que inventarme la estructura porque la obra no existía, no eran textos dramáticos, sin embargo aquí prácticamente no hemos modificado nada de la estructura. Jugamos con la idea de que la mentira se basa en la sutileza del lenguaje y el trabajo ha sido en profundidad, no hay ningún cambio de esos que el lector que conozca la obra diga: “Vaya, esto ha cambiado”, pero existen cientos de pequeños matices, porque hemos pensado que cada uno de esos matices era el más adecuado para contar mejor lo que la historia estaba diciendo en ese momento.

4.- Y como autor teatral que eres, ¿hay algo que te haya llamado la atención en concreto de Ruiz de Alarcón como dramaturgo?

Sí, es curioso. Mi sensación final es como si Ruiz de Alarcón escribiera en verso porque es lo que tocaba en el momento, pero

que en realidad quisiera escribir en prosa. Es asombroso, porque, por ejemplo, con Lope, con Calderón, hay un “algo” de belleza, de lirismo, que persiste más allá del fondo de lo que escriben; sin embargo este texto de Ruiz de Alarcón no es lírico, es un texto duro. Esta es una de las cosas que más hemos trabajado Helena y yo. Lope, aunque esté hablando del tiempo es maravilloso todo, estás embobado, pero aquí es diferente; desde el punto de vista musical es rudo, como si estuviera tallado a hachazos. Parece que Ruiz de Alarcón nos dijera: “No tengo ningún interés en hacer cosas bonitas. Lo que me importa es el sentido de lo que estoy diciendo”. Eso hace que su verso sea más tosco que el de otros autores, de forma que, a veces, cuando lo escuchas, tardas un rato en darte cuenta de que los personajes están hablando en verso. Aquí es más importante el sentido que la musicalidad, incluso cuando hay asonancias no te llama la atención, y pienso que esto es lo que ha hecho que a veces se le considere un autor menor respecto a otros, pero creo que es un autor que anticipa el camino hacia el que estaba yendo el teatro, y muestra una tendencia que llegará dos o tres siglos después con el naturalismo.

5.- Ruiz de Alarcón utiliza esta sutileza en el retrato psicológico de los personajes para trasladar también al espectador un contenido concreto...

Sí, además mediante una construcción muy sabia. Ahí, como dramaturgo, me he quitado el sombrero. Lo iba leyendo y decía: “¡Chapó!”. Porque hay algo como de eliminar todo lo que no es esencial. En el trabajo te preguntas “¿qué está pidiendo la

escena?, la escena está pidiendo esto”. Y Ruiz de Alarcón te lo da y sigues leyendo y vas pensando, “Y aquí haría esto”. Y sucede. Tiene un sentido dramático muy profundo, menos literario y lírico y más de construcción dramática. Es un autor que siempre me ha gustado mucho, me sorprende la humanidad de sus personajes.

Desde ahí que el objetivo del trabajo de la versión haya sido sacar a flote el sentido del texto, y pensar en la intención de cada uno de los personajes. Por ejemplo, cuando construyes un discurso para convencer a alguien, produce efectos distintos si pones el verbo al principio o al final. He tenido muy presente cuestiones como esta para clarificar las intenciones de los personajes. Hemos trabajado en estas dos líneas, una más mecánica, más de comprender y otra afinando más, buscando la intención. Sintetizando las finalidades han sido, digamos, claridad e intensidad.

En alguna otra ocasión has comentado que lo que te interesa en los textos clásicos es hacer una lectura en profundidad.

Sí. Lo que detesto es entrar con un hacha en un texto a priori, esto, que lo vemos mucho en teatro contemporáneo no, no me gusta. Primero hay que ver qué hay ahí, porque si efectivamente hay que cambiarlo todo para poder hacerlo, pues igual no merece la pena hacerlo, ¿no?, igual es mejor pensar en otro texto. Para mí es esencial ver qué cuenta el texto, si se entiende y a partir de ahí pensar cómo hay que intervenir, porque al final se interviene, porque no estamos en el siglo XVII, pero intervenir de manera que no se altere el texto dramático. Considero que la modernización no pasa necesariamente por la actualización. Podemos entender

perfectamente una obra situada en otra época, por ejemplo, la película *Antonio y Cleopatra* con Elizabeth Taylor, está situada en la época de los romanos y la entendemos, ¿no?, En teatro, a veces parece que si los personajes no van vestidos de astronautas, no se va a entender lo que pasa, y creo que tampoco es eso... Al contrario; la cuestión es que los textos clásicos cuentan historias que siguen siendo válidas. Eso es lo importante.

6.- Hemos comentado la riqueza de los personajes en los textos de Ruiz de Alarcón. En *La verdad sospechosa*, ¿qué destacarías?

Exactamente eso, que los personajes son personajes, quiero decir no son “tipos”. No es la cosa de la “dama, el gracioso, el criado”, no, aquí son personajes complejos. Hay muchos ejemplos en la obra. Por ejemplo, la segunda dama, no es sencillamente una voz más, le pasan muchísimas cosas a esta muchacha, Lucrecia; otro caso, Jacinta, es un cúmulo de contradicciones, a veces te parece boba y otras veces piensas: “es inteligentísima”... En la primera aproximación de la versión que trabajé para Helena llené el texto de notas, marcando frase por frase para poner de manifiesto cómo veía los cambios en los personajes. Creo que también son muy agradecidos para un actor, precisamente porque no es hacer lo de siempre, no es el tópico del gracioso, de la dama o del criado, sino que tienen mucha carne para masticar. Incluso los que tienen menos texto, por ejemplo, el personaje de don Juan, es muy bonito; es un galán lamentable, pero bonito, porque en realidad es un personaje con un carácter aburrido al que Ruiz de Alarcón muestra

de manera divertida y eso es lo que hace que entiendas a Jacinta, que está un poco como que: "Vale, me voy a casar pero me da fastidio porque este tipo es un tostón, claro que me dará seguridad, aunque bien mirado tiene su encanto porque a pesar de todo es gracioso".

Son todos personajes que dan mucho juego teatral, porque lo que no olvido nunca es que estoy trabajando para el teatro, no para un libro, sino para el teatro. Y para mí ser dramaturgo consiste en eso, en escribir personajes, que no haya sobre la escena una voz hablando sino un personaje, que tenga volumen, que sea tridimensional, porque si no, son solo frases como si estuvieras escuchando hablar al autor. Creo que el dramaturgo aparece cuando dejas de acordarte del autor y cuando cada personaje tiene una voz diferente, entonces es cuando hay dramaturgia, autoría dramática.

En este caso además, la puesta en escena es muy interesante.

Sí, fluye. En esta obra se pasa de momentos muy divertidos a cosas muy tristes, pero ves la transformación y ves cómo, delante de ti, una situación se convierte en otra. El propio final es así, porque empiezas con una cosa divertida, y de pronto dices: "¿Qué pasó aquí? ¿Se ha vuelto muy triste esto? Delante de mis narices... En esta obra estos cambios están muy bien resueltos. Hay varios momentos así en el montaje y son fascinantes.

7.- Llama la atención además que prácticamente en el texto no haya apartes, muy pocos...

Muy poquitos, sí. Además, los pocos que hay están solucionados de una manera que no

parecen ni apartes. Son como reflexiones. No son tan formales como los apartes a los que estamos acostumbrados con los clásicos, quizás porque la corriente del discurso interior está más incorporada a la palabra; por decirlo de algún modo, hay más subtextos. El aparte existe porque no hay subtexto, entonces hay que decir en voz alta lo que no se puede decir sutilmente y Ruiz de Alarcón lo que consigue es colocar este nivel subterráneo de información en los diálogos de los personajes, descubriendo así que no le hace falta el aparte, que a veces corta un poco la acción. Y que no haya apartes contribuye a esa fluidez de la que hablamos. Es verdad que hay personas a las que les gustan mucho, pero a mí particularmente me resultan un poco molestos, porque tengo la sensación de que me están explicando algo, y me rebelo porque en el teatro no quiero que me expliquen. Esta idea de la presencia del subtexto, aunque el término aplicado a Ruiz de Alarcón no sea correcto porque está fuera de época, me ha fascinado. Igual ahí está el hallazgo sobre el que pivota todo el concepto de contemporaneidad o modernidad que se le atribuye a Ruiz de Alarcón. Y es además una idea útil para repensar otros textos y otros autores en apariencia más convencionales.

Helena y yo hablamos también de este asunto del subtexto en *La vida es sueño*. Porque la más allá de Basilio rey y Segismundo, lo que hay es la historia de un padre y un hijo, y esto también estaba en el montaje de Helena. Me parece que para entenderlas en profundidad habría que leer las obras sin saber el título ni el autor, aunque las conozcas, pero así podrías acercarte al texto de otra manera y descubrir realmente de qué va, dejarte

impresionar por la obra misma. Volver a las fuentes, preguntarte por el significado de las cosas, como ¿qué significa “es un galán”? Sí, lo sabemos, pero ¿qué sentido tiene?, vamos a ir más allá del tipo e incluso, si nos ponemos en plan antropología social, ¿qué significa ser un galán en el siglo XVII?... Creo que es importante leer las obras desde cero. Entender qué me están contando a mí ahora.

8.- Por último, Ignacio, ¿qué piensas que este montaje puede contar al público en general y a la gente joven en particular? ¿Crees que se van a sentir atraídos por el montaje?

Yo creo que sí, por tres cosas. La primera es que es una comedia muy divertida y se van a reír, y eso es fundamental porque ahora mismo la risa hace falta. En el teatro se está viendo que las cosas que tienen que ver con el humor, como en toda época de crisis, funcionan bien. Y esta obra, la verdad es que tiene una construcción de comedia clásica muy divertida, con momentos muy brillantes. Segundo, porque trata de la mentira, en todos sus niveles. Y nosotros estamos viviendo en una época en donde la mentira ya no da más, un momento en que nos desayunamos todos los días con mentiras sucesivas, como si la mentira misma fuera la estructura en la que vivimos. Durante años hemos creído que éramos una cosa, y ahora resulta que somos otra distinta. De ahí que el tema de la mentira nos toque mucho. Y tercero porque, como montaje específico de teatro clásico y de la Compañía, yo creo que profundiza en ese camino al que me refería antes de releer los textos en un nivel de profundidad un poco más complejo. Considero que la CNTC

ha conseguido –bueno, como sabes, soy un gran defensor de la Compañía–, una cosa que es importantísima: la normalización de los clásicos en España. Una labor que era urgente hacer y que hubiera sido terrible no llevar a cabo. Ahora tenemos nuestro repertorio más o menos claro, tenemos nuestras producciones, pienso que es el momento de dar un paso más y ese paso es esto que estamos hablando de la complejidad. Sí, al margen de las etiquetas de Lope, Calderón, Tirso, ¿cuál es el nivel complejo de los textos? ¿Qué pasa a niveles más profundos? Los ingleses ya lo han hecho, y mucho, con Shakespeare; nosotros, creo que todavía no tanto. Es verdad que primero había que normalizar que se pudiera ver y esto, algo en apariencia sencillo, ha costado muchos años.

Me parece que la Compañía ha creado una línea de trabajar los textos desde la calidad pero aun así, en España, globalmente, me parece que seguimos teniendo muchos complejos. Seguimos pensando que siempre será mejor Shakespeare que una obra del Siglo de Oro. Y creo que esto es injusto y es falso, y eso que a mí me apasiona Shakespeare. Cuando ves un montaje clásico bien hecho te emocionas y no es la cuestión intelectual, ni el ser dramaturgo de profesión, no, es que como persona, como espectador ahí sentado me emociono y una historia me conmueve. Eso me parece importante, y me ha pasado en esta *Verdad sospechosa*.

Gracias Ignacio.

Gracias a ti, Mar.

M. Z.

Entrevista a Alejandro Andújar,

escenógrafo de *La verdad sospechosa*

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y en Escenografía por la RESAD. Ha sido becado por la Akademie der Bildende Künste de Munich, por la Unión de Teatros Europeos, por la Fundación José Estruch y por Patrimonio Nacional a través del Palacio Real (sastrería histórica). Entre sus trabajos como **escenógrafo y/o figurinista** destacan: *Solo para Paquita*, de Ernesto Caballero; *He visto dos veces el cometa Halley*, de Ernesto Caballero; *Garcilaso Cortesano* (Carlos Aladro); *Himmelweg*, de Juan Mayorga (Antonio Simón); *La voz humana*, de Jean Cocteau y Francis Poulenc (Gerardo Vera); *Divinas palabras*, de Valle-Inclán y *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (Gerardo Vera); *La paz perpetua*, de Juan Mayorga (José Luis Gómez); *No puede ser guardar a una mujer*, de Moreto (José Bornas); *Platonov*, de Chéjov y *Woyzeck*, de Buchner, (CDN, Gerardo Vera); *Simón Boccanegra*, de Verdi (José Luis Gómez); *Sí, pero no lo soy* de Alfredo Sanzol; *Rey Lear*, de Shakespeare, *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht (ambas producciones del CDN dirigidas por Gerardo Vera); *Agosto*, de Tracy Letts (CDN, Gerardo Vera); *Antígona de Mérida*, de Miguel Murillo (Helena Pimenta); *Macbeth*, de Shakespeare (Helena Pimenta); *Delicades* y *Días estupendos*, de Alfredo Sanzol; *Orquesta de señoritas*, de Anouilh (J. C. Pérez de la Fuente); *La lengua hecha pedazos*, de Juan Mayorga. En esta ocasión nos habla de su segundo trabajo para la CNTC, la escenografía de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, un montaje de Helena Pimenta.

1.- Buenas tardes Alejandro. En el montaje de *La verdad sospechosa* vuelves a colaborar con Helena Pimenta y con el Clásico. Dinos, ¿conocías previamente este texto de Ruiz de Alarcón?

El texto en sí, no, pero tenía referencias del montaje que en su momento hizo Pilar Miró también con la Compañía, y del trabajo de escenografía de Quim Roy. Cuando me puse a leer y a profundizar en el texto me resultó muy atractiva la reflexión que hace sobre la sociedad y sobre un vicio muy humano como es la mentira, y sobre cómo se relacionan la mentira y la sociedad que se retrata en la obra. Me llamó la atención

la crítica a un modo de relacionarse en sociedad, que existe en todas las épocas y de alguna manera amedrenta al individuo y le empuja a usar mecanismos para sobrevivir, como en este caso es la mentira. No lo justifico, pero tampoco lo negativizo. En *La verdad sospechosa* el protagonista se encuentra con una realidad que le resulta desconocida y que conlleva unas obligaciones que debe aceptar; el hecho de que el protagonista mienta en realidad es una estrategia que utiliza para intentar moverse en un lugar lleno de trampas. Y me interesa también que no haya una lectura moral sobre este personaje en la



comedia, ya que todos los personajes reciben al final, de algún modo, la reprobación por parte del autor. La trama es más bien una radiografía que viene a decir “esta es la sociedad y cada cual tiene su responsabilidad”.

2.- En relación con la creación del espacio escénico, ¿cómo empezaste a trabajar con Helena en las ideas que inspiran la escenografía?

La primera conversación la tuvimos antes de Navidad, en 2012; ahí comentamos las primeras ideas de Helena sobre cómo debía ser este espectáculo que tiene una particularidad muy marcada, y es que hay un montón de escenarios que cambian muy rápidamente, sugiriendo un uso muy complicado de la tramoya, cambios radicales de interiores a exteriores, con localizaciones muy extremas, a veces totalmente dispares entre ellas. Partimos así de un condicionamiento muy fuerte y pensamos en un sistema que pudiera dar respuesta a todas estas necesidades sin caer en algo muy ilustrado o muy tematizado para cada ambiente. El enfoque ha sido pensar en los espacios que habitan los personajes usando algún elemento caracterizador para cada espacio.

3.- A nivel global el concepto del espectáculo al que remite la acción es al Madrid novecentista, aproximadamente. Sí. Helena quería hablar de Madrid porque la trama ocurre en la ciudad, pero de un Madrid que no nos fuera tan lejano ni tan

remoto como el Madrid del Siglo de Oro, sino situar la acción en un contexto del que tuviéramos referencias más próximas, que reconociésemos más. Entonces nos remitimos a un momento en que la ciudad va a cambiar radicalmente, que es antes del proyecto de las doce grandes vías que culminó en una sola, la actual Gran Vía, en ese proceso de modernización de Madrid que ocurrió en torno al 1916 más o menos. A Helena le interesó ese momento de cambio a principios del siglo xx para retratar una sociedad en la que la burguesía en realidad es una aristocracia empobrecida con valores equívocos y a veces contrapuestos, en un momento de cambio y transformación, que permite el desarrollo de las paradojas que plantea el texto. En mi opinión, la razón de esta transposición temporal es que cualquier reproducción “naturalista” del Siglo de Oro tiene un peso arqueologizante, entre otras cosas porque es una época que no ha podido ser fotografiada, y el hecho de que el xix y principios del xx sí lo hayan sido nos aproxima ese momento histórico en nuestra memoria colectiva; estamos hablando además, de la cercanía de la Primera Guerra mundial.

4.- Alejandro, cuéntanos qué referentes plásticos y literarios has tenido para tu trabajo en esta ocasión. Y hablemos sobre la planificación de los espacios en los que transcurre la acción, por favor...

Sobre el espacio, tomamos como referencia los colores de una serie de pintores, entre

ellos Ramón Casas, que no es de Madrid, es catalán, pero que representa la sociedad burguesa de entonces y está próximo a la idea que buscábamos. Desde ahí, el espacio se plantea a partir de establecer un color, un cierto verde oliva un poco grisáceo, un poco empolvado, muy presente en los fondos de este artista. También hay otros pintores en este momento de cambio entre el siglo XIX y el siglo XX que utilizan este color, por ejemplo simbolistas como Odilon Redon y otros como Anglada Camarasa. La gama evidentemente varía, pero hay algo simbólico en este color, porque nos remite en cierto modo a la idea de putrefacción, un concepto que está presente en el montaje para mostrar una sociedad en descomposición, y que también está presente en la literatura de autores de esa época de cambio de siglo como Maeterlinck; esos personajes del Madrid más popular, como los vendedores y también las prostitutas, están pensados por Helena con esta intención. Otro referente pictórico que trajo Helena fue Sorolla, en concreto el cuadro *Bajo el toldo*, con dos mujeres a las que no vemos el rostro, en la playa de Zarauz. De hecho, el primer vestuario de Marta y Nuria, de los personajes de Jacinta y Lucrecia, son dos vestidos blancos y dos pamelas que vienen directamente de este cuadro.

A partir de aquí, trabajamos con fotografías de Irving Penn unos fondos triangulares que remiten a la idea vacío-lleño. Este concepto espacial puede ser tan obvio como dos paredes y un suelo, dos planos verticales encontrados y una cuesta es mirar la sección de un cubo desde dentro, relleno

con color e incorporando unos trazos para fingir baldosines que son como una retícula, que sirven para escamotear las sorpresas. Y desde esta concepción espacial definimos los espacios interiores y exteriores a través de referencias muy sutiles, esencialmente conceptuales. Pequeños guiños que apoyan la acción pero que no son indispensables para que la historia se entienda. Realmente la descripción arquitectónica de los espacios se ha hecho de forma abstracta; las localizaciones y lo que ocurre en los espacios están descritas por los personajes, no hay elementos físicos en la escenografía que te indiquen que es una calle o una casa, es la acción y la palabra la que informa sobre el espacio.

5.- La propuesta de la puesta en escena parte de esa transposición temporal del Siglo de Oro a la sociedad novecentista, pero en la construcción de los espacios no hay estas referencias...

En *La verdad sospechosa* la propuesta es un prisma cubicular recorrido por una cuadrícula o retícula (puede pensarse que son baldosines) con la idea de que el espacio sea mudo, para que lo transiten el color, los personajes y la palabra. Más bien es un continente que no condiciona; introducir un elemento para luego olvidarlo es muy difícil, pero es un reto. En este el espacio en sí es abstracto y son los personajes quienes lo contextualizan y lo concretan con la palabra. No queremos dar dato alguno, pero eso es imposible, ¿no? Es un continente flexible y polimorfo; mejor que los datos que da se cierren libremente por cada cual que dar un dato cerrado.

6.- En cuanto a los materiales de la escenografía, ¿existe la intención de representar algún material concreto como piedra o madera, o sigues en esto la línea de abstracción también?

La intención es que no parezcan nada en concreto, podíamos haber elegido un acabado más cerámico para la pared con retícula, pero decidimos un acabado mate muy basto. Prácticamente está pintado y tratado el color. Intentamos que no sea nada, lo hemos enmudecido para que no sea algo concreto. Es obvio que es un panel de madera y tiene detrás una estructura de aluminio que además está sostenida en un forjado de hierro por seguridad, pero estos son los elementos constructivos, no lo que se ve en escena. En las paredes el color en sí no es plano, se ha manejado la idea de un resto de óxido, suavizado lo más posible con la idea de crear monorritmos visuales. Realmente lo que ves tiene un carácter muy naturalista, pero no sabes identificar qué es; un riesgo, pero creo que tiene sus virtudes. Permite crear un código a partir de la elección del color que hemos hablado, porque esta historia transcurre en seis lugares distintos en menos de dos horas.

La idea de generar un código a partir de un color viene también de la inspiración en el arte minimalista de los 60, que significó la ruptura conceptual con lo que se estaba haciendo entonces, partiendo de la máxima: "Lo que ves es lo que es"; pasaba que la gente veía una construcción reticulada de Shawn Levy e intentaba cargar de misticismo esas construcciones matemáticas, y realmente los propios artistas desmontaban esta visión, porque no es imprescindible que las

formas estén cargadas de conceptualidad, son en sí mismas y desde ahí se explican y se justifican y aquí hemos jugado con esta idea. Es cierto que hay una carga emotiva fuerte en el color, pero en las formas hemos trabajado con la tensión visual, por eso elegimos esquinas más que planos, pero estas tensiones, que evidentemente llevan también carga emotiva, en sí son muy matemáticas, y provocar esa tensión no era la primera idea.

7.- En cuanto a la iluminación, imagino que también has trabajado con Juan a propósito de colores, materiales, disposición de la luz...

Sí, y la elección del verde ha sido complicada para todos, también para él. Estuvimos revisando los fondos de la pintura de Ramón Casas para ver cómo respiraba ese color, vio que era posible y lo consensuamos junto a Helena. Es un espacio difícil de iluminar porque no tienes entradas perpendiculares, son laterales, pero no como en un espacio octogonal, porque las perpendiculares naturales no llegan a ser frontales al público. Es cierto que es un espacio hostil, pero no menos que lo era en *La vida es sueño* y la verdad es que Juan se crece con las dificultades.

8.- También habrá un pianista en directo; el espacio donde se sitúa la música también es interesante porque, al igual que sucedía en *La vida es sueño* con los músicos, parece que está en un lugar diferente a los demás...

Sí; será un piano de pared que nos han prestado, igual no es el piano ideal que

hubiéramos elegido pero tiene la virtud de que enrasa con la corbata, no sobresale. Está y no está. El pianista está vestido de personaje y musica lo que ocurre a partir de referencias cinematográficas de Segundo de Chomón, un fotocientífico, tipo Meliés pero a la española, que en 1905 introdujo el color en el cine. Estuvimos revisando su trabajo y fue la referencia para esta figura del pianista en escena que podría ser de algún modo quien pone la música en una película de cine mudo. Y no nos hemos olvidado de él; alguna vez baja algún actor hasta el piano...

9.- En cuanto al vestuario y los complementos, ¿cómo lo habéis planteado Carmen y tú?

La acción ocurre en verano, pero Helena nos pidió que no se dulcificara el vestuario por eso, sino que se contara también desde el vestuario esa parte grotesca de la sociedad que se quiere reflejar; por eso hay sargas, tejidos casi de invierno que llevan los hombres y los criados, y en ellas algo más de ligereza con batistas, puntillas, tul, pero prácticamente la gente va como en un entretiempo casi invernal con colores oscuros, severos. Hay algo un poco pastoso en el vestuario. Los colores van en la gama de chocolates, tabacos, berenjenas, pero son colores muy sucios, excepto en los trajes blancos de ellas que hemos comentado antes, porque son dos mujeres que ponen el contrapunto a todo ese magma que las rodea. Las percibes como un balón de oxígeno con esos trajes ligerísimos de verano. En cuanto a los complementos, en el ánimo

de estos tiempos está como sabes el ahorrar lo más posible, de forma que la zapatería la hemos reciclado en su mayor parte del stock de la compañía. Del montaje de *El castigo sin venganza* del 2005 hemos recuperado los brodequines que llevan las mujeres, que son esos botines del siglo XIX, por ejemplo. Con los hombres hemos ido al botín clásico, y en cuanto a los sombreros hemos elegido bombines y chisteras obviando el canotier, precisamente para huir de esa referencia al verano. En cuanto al resto de complementos también los hemos ido recuperando del almacén de la Compañía, completando lo que hacía falta con bastante facilidad.

10.- ¿Y cómo piensas que va a interesar este montaje a la gente joven? ¿Qué les va a llamar la atención?

Para empezar que es una historia muy bien contada y eso es fundamental, sobre todo en este caso donde hay una trama bastante enrevesada. Está contada de una manera ágil e ingeniosa y el sentido del humor ayuda, evidentemente. Descargada de ese aparente peso moral, hay algo desenfadado, menos acusatorio que lo esperable, algo así como “menos juicio y más vivir”. Creo que a la gente joven le va a gustar también porque se van a divertir; hay algo lúdico en el teatro que es su principal arma de seducción y debemos confiar en ella.

Gracias Alejandro.

Gracias a ti, Mar.

M. Z.



Entrevista a Carmen Mancebo,

vestuario de *La verdad sospechosa*

Se ha formado con maestros como Valerie Deslandes en corsetería histórica y Ana Stern en sastrería histórica, y desde 2002 forma parte del equipo artístico de Alejandro Andújar, colaborando con él en los montajes del CDN *Un enemigo del pueblo*, *Rey Lear*, *Platonov*, *Madre Coraje*, *Woyzeck* y *Agosto*, dirigidos por Gerardo Vera. Ha trabajado en *La paz perpetua*, de Mayorga, dirigida por José Luis Gómez, en *Sí, pero no lo soy*, con Alfredo Sanzol. También ha trabajado con la compañía Kaos, de Yolanda Mancebo, en títulos como *La vida es sueño*, *El castigo sin venganza*, *A las seis en la esquina del boulevard*, *El enfermo imaginario* y *La hija de nadie*; con Rosario Ruiz en *Ritter*, *Dene*, *Voss* de Thomas Bernhard, y en *La cantante calva*, con Yllana.

1.- Hola de nuevo, Carmen. Después de tu trabajo en el vestuario de *La vida es sueño*, es la segunda vez que colaboras con Helena Pimenta y la CNTC, esta vez para *La verdad sospechosa*, ¿Cómo fueron los primeros contactos alrededor del proyecto?

Pues nuestras primeras reuniones fueron para hablar de la obra. Pensamos ubicarla a principios del siglo XX, y luego lo adelantamos un poco hacia los años 30, pero llegamos a la conclusión de que en ese momento había en España una mujer mucho más emancipada que la que se describe en el texto de *La verdad sospechosa*, así que al final se situó la acción en los primeros años del siglo XX en Madrid, y empezamos a trabajar desde ahí. A Helena le gustaba mucho la idea de unas mujeres libres, también para jugar a la mentira; presentarlas en el primer momento como unas chicas más libres, que en realidad lo que van buscando es hacer una buena boda, o sea, manteniendo una

idea muy tradicional del papel de la mujer en la sociedad. El vestuario de las mujeres tiene relación con esos cuadros de Sorolla de las mujeres en la playa con sus vestidos y sus pamelas. En los hombres sin embargo, la propuesta es de sobriedad, aparentemente son muy sobrios, pero luego a lo largo de la obra te das cuenta también que cada uno lleva también su propia mentira. En realidad el de los hombres sería un vestuario que no sigue la norma tradicional del vestuario de comedia porque de hecho, los tejidos son invernales y mucho más pesados que los que llevan ellas, sugiriendo una cierta rigidez. Esta es la idea con la que hemos jugado desde el vestuario. Luego hay pequeños detalles que aportan comicidad, sobre todo cuando se unen dos personajes, por ejemplo en el caso de don Félix y don Juan, que por separado no llaman la atención pero al juntarlos, van vestidos tan parecidos que se hace cómico. Pequeños matices como ese, para que sea el actor el que vaya modulando



la comicidad en el personaje a medida que se van planteando situaciones.

2.- La acción se sitúa entonces a principios del siglo xx...

Sí, hacia 1905 o 1910, justo antes de la emancipación de la mujer. El vestuario entonces era de falda larga y botines, aunque tampoco lo hemos respetado al cien por cien, porque en esta época las mujeres todavía llevaban corsé y en la obra no lo llevan. La propuesta es que ellos van más entallados y rígidos en sus trajes que ellas, que están un poco más relajadas. Las telas del vestuario de los hombres son más gruesas, reforzando un poco esta idea de rigidez.

3.- ¿Qué referencias plásticas habéis tenido?

Sobre todo nos inspiramos en los dibujos a carboncillo de Ramón Casas, y en la pintura de Sorolla. Casas tiene una serie de dibujos de personas en momentos íntimos, como si capturase un instante, que son muy interesantes. En el vestuario queríamos huir del desfile, que no fuera un pase de modelos, por eso estas referencias a momentos de intimidad nos han servido de inspiración. Ramón Casas tiene una serie de dibujos de prostitutas de la época con los que hemos trabajado, en el caso de este pintor en concreto inspirándonos mucho más en sus dibujos que en sus óleos, a diferencia de Sorolla, porque los trajes de verano de las mujeres vienen directamente de los cuadros de Sorolla.

4.- ¿Qué tipo de espectáculo piensas que buscaba Helena en esta ocasión? ¿Muy diferente al de *La vida es sueño*...?

Sí, un planteamiento distinto pero sin limitarse a mostrar una comedia ligera, de hecho está explotada una cosa muy cruda que hay en el texto que es la mentira, la hipocresía en las relaciones sociales. Hay momentos duros en la obra, momentos de melancolía. Pienso que ha llevado la propuesta por un lado interesante, no juega a la risa fácil ni al esperpento y eso que hay personajes que lo podrían dar perfectamente, pero hay un esfuerzo de contención ahí. Este enfoque también está en la luz y en la escenografía y funciona muy bien en conjunto. Creo que hubo momentos de duda porque es arriesgado, pero el resultado es muy bueno.

5.- ¿Cuáles son las ideas fundamentales que te gustaría que transmitiera el vestuario?

Lo esencial es que el vestuario no cuente demasiado del personaje y sirva para mostrar la sociedad, un vestuario que juegue justo a eso, a engañar al público reflejando el engaño que son las relaciones entre las personas, porque en realidad nada de lo que aparece es exactamente así, ni las mujeres son tan libres ni los hombres son tan rígidos. Luego también es una obra en la que al final todos salen perdiendo y eso es muy moralista, tiene como ese fondo, así que desde el vestuario hemos querido contribuir a mostrar esa mentira general de la sociedad que se enseña en la obra. Además

el contraste en ellas entre personaje y vestuario es más pronunciado; el vestuario evidencia líneas suaves, sin rigidez, sin embargo solo están pensando en casarse y guardan totalmente el respeto a las normas, sobre todo cuando van a la iglesia, porque ahí se ponen prácticamente como monjas, con sus trajes oscuros, negros, muy cerrados y eso en la situación que se plantea se vuelve cómico. Esas dos mujeres tan compuestas y de apariencia tan seria se pelean como dos verduleras por el mismo hombre y ahí el vestuario juega a reforzar la comicidad de la situación por contraste.

6.- Los tejidos que has usado llevan también un tratamiento...

Sí, y eso también se hizo en *La vida es sueño*. La intención es quitarles el apresto y esa tiesura que tienen las telas industriales, para dar la sensación de que están vividas. En la época eran trajes artesanos no de confección industrial, por eso hemos trabajado los materiales antes y después de confeccionados, forzando la arruga que se hubiera formado cuando te pones mucho una prenda, quitando las hombreras a las chaquetas, cosas así.

7.- Háblanos de los personajes masculinos y de su rigidez, pero algunos son más flexibles que los personajes femeninos.

Claro, de hecho, hay una escena cuando don Juan de Sosa le echa en cara a Jacinta que se ha ido con otro; si piensas en la aquella época igual a ella la hubieran encerrado si se enteran que ha estado con otro hombre, pero el novio es tolerante y aunque le está cantando las cuarenta en el fondo es el que menos

miente porque desvela sus verdaderos sentimientos. Parece que va de sobrado, pero al final está enamorado de la chica y lo que intenta es superar las trabas que imponen las normas sociales para poder casarse con ella.

8.- En cuanto a los colores con los que están vestidos los personajes, ¿qué nos puedes decir, Carmen?

Los hombres van en tonos oscuros, marrones chocolate, azules oscuros, negros con diferentes matices, pensando también en el color verde de la escenografía. En cuanto a las mujeres, se ha optado por el blanco total para comunicar la idea de ligereza, y los tejidos son moarés de algodón, bordados, tules; mientras que en los hombres son lanas de invierno, linos, telas típicas de los trajes de caballero, manteniendo siempre esa apariencia de algo grueso y pesado. Cuando se ha optado por los linos, por ejemplo, los hemos forrado para dar la impresión de algo más armado; el lino tiene una textura muy bonita, pero necesitábamos también la referencia a algo con más prestancia, más armado. También porque en esta obra todos los personajes intentan aparentar que están dentro de la misma clase social, por ejemplo el personaje de Tristán que aspiró a algo a lo que no ha llegado y él va con su traje, intentando parecer elegante, pero se ve que es un traje muy usado. En este caso concreto jugamos a que el pantalón no casara con la chaqueta, de forma que Tristán va trajeado, pero en realidad no lleva un traje y se ve que puede ser un traje que él se ha hecho con cosas que le han ido dando. En esta misma línea,

aunque un poco más forzado va el personaje que interpreta Óscar, casi llevado al vagabundo, un vagabundo muy melancólico. Y luego están el resto de los personajes, las criadas y los transeúntes que venden en la calle y recrean la imagen del proletariado de la época, que van con unas faldas con más vuelo, más sencillas que las de Jacinta y Lucrecia, de unos algodones fuertes, que hacen saber que estos personajes son gente más pobre y con mucho atrezzo para marcarla diferencia de clase social. Hay otros matices en los personajes principales, por ejemplo don Juan de Sosa lleva un traje que sugiere mejor posición social, igual que don Beltrán, con detalles como el tipo de chaleco que llevan e incluso el arreglo de la corbata. Matices, sí, pequeños detalles.

9.- La comedia transcurre a principios de verano, y esta circunstancia parece que pide colores claros, ¿no?

Es cierto que cuando haces una comedia en verano lo que se te pide como diseñador es ir a tejidos más ligeros y a colores más vivos, pero a principios del siglo xx la alta sociedad no iba nunca sin su manga en los vestidos ni sin su chal. Incluso las clases más modestas tenían un traje de verano y otro de invierno y se ponían una toquilla más gruesa o más fina, pero no había tanta diferencia entre una estación de año y otra. También está claro que cada diseñador cuando piensa en una comedia hace una propuesta y habrá miles de propuestas, pero sí es cierto que el sentido común sugiere un tipo de colores y tejidos en relación a la idea de comedia.

10.- Los personajes femeninos apenas salen de casa, excepto para ir a misa y lo que tienen es un vestuario para estar por casa más rico, mientras que los personajes masculinos en general están fuera de casa. ¿Es así, Carmen?

Sí, también porque hemos jugado a la economía del vestuario, nos parecía que tampoco era necesario mucho más, porque la obra transcurre prácticamente en un día y entre el segundo y tercer acto no sabemos el tiempo que pasa, pueden ser tres o cuatro días, una semana, pero tampoco está explícito en el texto. En realidad también podría ser al día siguiente, ¿no?, y pensamos que cambiar de vestuario en cada escena lo único que iba a hacer es enredar. Así que decidimos jugar con un traje y que hubiera momentos en que salieran con el mismo traje pero por ejemplo sin la corbata, o en mangas de camisa o en chaleco, como nos imaginamos que estarían en casa los personajes masculinos en las situaciones concretas que plantea la obra. La cuestión de utilizar batas es para diferenciar los momentos más íntimos en un entorno de clase alta y en cuanto a las mujeres, efectivamente cuando salen de casa es para ir a misa y en la casa llevan una ropa sencilla, sin corsé, un tipo enagua, una prenda relajada.

11.- ¿Qué nos puedes decir en lo que se refiere al trabajo de peluquería y maquillaje y los accesorios como zapatería, sombreros...?

En realidad los sombreros es lo único que marca un poquito la diferencia entre los personajes. La sombrerería es la típica de

principios de siglo. Nos decidimos por el bombín y no hemos utilizado ningún *canotier* porque es un sombrero más de verano y como la propuesta está también asociada a la rigidez de los tejidos iba más el bombín¹, la chistera y un sombrero que es una especie de frégoli² pero con el ala más dura. Las mujeres llevan pamelas por remitirnos un poco a la idea esta de libertad, aunque no son exactamente como las que se usaban en 1900, y las clases más humildes llevan gorras, típicas de la época. En cuanto a la peluquería hemos optado por algo poco rígido, los chicos llevan raya al lado y el pelo bastante pegado y para los hombres más mayores hemos usado postizos, para caracterizar que tienen más edad, pero también para marcar matices en los personajes; por ejemplo, el personaje de don Sancho lleva un postizo que le da un aire de viejo loco, un poco bohemio, igual que la barba. Las mujeres al principio llevan unos postizos muy largos, cuando están en casa lo llevan suelto y al salir a la calle unos moños que no son tampoco los típicos de 1900, son más relajados, manteniendo el juego de esta idea de libertad aparente. Si te fijas en las escenas cotidianas de los cuadros de Sorolla o de Ramón Casas, también es así, parece casi que el peinado se lo han hecho ellas mismas. El único peinado más característico es el moño de Isabel, la criada; es un típico moño picaporte que se llevaba en la época, y lo hemos utilizado porque es muy cómico

y incluso afea un poco, para quitarle a Pepa un poco de esa elegancia que tiene, optando por un aire al estilo del de la Olivia de Popeye. Un peinado que utilizaban las clases más modestas, un tipo de moño que se ve por ejemplo en los cuadros de las prostitutas del Folies de Toulouse-Lautrec. Pepa en realidad es una criada pero su figurín es muy bonito y está a caballo entre la clase social alta y la más baja, le pasa también al Tristán de Fernando Sansegundo, son dos personajes nexos entre clases. Tristán, un hombre cultivado que no ha tenido dinero para comprar un título nobiliario y hacerse la vida de otra manera. Hay una escena muy bonita donde lo explica, y es que en esa época se compraba prácticamente todo, las madres, los maridos, todo. Representa además un personaje con sentido común, incluso hace un estudio sociológico de la mujer en la época, que tiene fondo...; creo que Ruiz de Alarcón habla de las mujeres a través de este personaje. Con el vestuario se marca esta idea de que lo que tienes o lo que parece que tienes es lo que vales, cultivando ese mundo de las apariencias.

12.- ¿Cómo has trabajado con los actores la construcción de la identidad social del personaje a través del vestuario?

Siempre que creamos un figurín también pensamos en el actor que lo va a interpretar, para ir a su favor; detalles al elegir las prendas como que le den más luz a la cara,

¹ Bombín: sombrero con ala redonda, corta y rígida.

² Frégoli: parecido al bombín, pero con la copa hundida al medio.

cosas de este tipo. También hay cuestiones específicas que hay que resolver, por ejemplo con las mujeres la idea de Helena es que parezcan la misma al primer golpe de vista, pero es difícil igualar dos figuras tan diferentes como la de Marta y Nuria, así es que hemos intentado acercarlas lo más posible: que las faldas tengan el mismo volumen, que las camisas se parezcan; además en la época es verdad que casi todas las mujeres iban vestidas igual y en este caso las intentamos igualar aún más, también cuando van a la iglesia, las dos de negro. No es el mismo vestido, pero el hecho de que lleven la misma mantilla, y que más o menos los vestidos tengan el mismo volumen ayuda a justificar el engaño de que alguien pueda confundirlas. Y ya sabes, siempre intentando jugar a favor del actor, preguntándole también y respetando la propuesta.

13.- Para terminar nuestra charla, ¿cómo crees que este montaje va a ser recibido

por el público en general y por la gente joven en particular?

Creo que es una propuesta arriesgada porque no va a lo fácil, pero pienso que tendrá éxito porque su enfoque de Helena es más interesante así; evita forzar la comedia y sin embargo también divierte. Es cierto que tenemos la presión del exitazo de *La vida es sueño*, pero igualmente es un buen trabajo. La dirección de actores y de escena era complicada en esta ocasión y Helena ha hecho un trabajo estupendo, el año pasado el peso de la función lo llevaban el texto y la interpretación de Blanca por el propio personaje de Segismundo. En *La verdad sospechosa* el montaje es un engranaje en el que todo tiene que cuadrar y esto es más difícil, más complejo, pero el elenco ha hecho un trabajo estupendo. Confío en que guste.

Muchas gracias, Carmen.

Gracias a ti.

M. Z.

Entrevista a Juan Gómez-Cornejo,

diseñador de iluminación de *La verdad sospechosa*

Su gran talento y sensibilidad en el manejo de la luz y su capacidad para crear ambientes dramáticos y espacios de emoción le hacen merecedor del Premio Nacional de Teatro, que recibe en 2011, convirtiéndose en el primer profesional de su ámbito que recibe este galardón. A lo largo de más de treinta años ha trabajado para teatro, ópera, zarzuela y ballet, tanto en grandes producciones como en pequeños montajes de teatro alternativo, consagrándose como uno de los más importantes maestros de la luz de nuestra escena. Algunos de sus últimos trabajos son: *La vida es sueño*, dirigida por Helena Pimenta; *La comedia nueva* o *El café*, y *Sainetes*, dirigidas por Ernesto Caballero; *La celosa de sí misma*, dirigida por Luis Olmos, y *El burlador de Sevilla*, dirigida por Miguel Narros, todas ellos montajes para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. *Platonov*, dirigida por Gerardo Vera para el Centro Dramático Nacional y el Festival Chejov de Moscú; *La Francisquita*, dirigida por Luis Olmos para el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Teatro del Liceo de Barcelona; *Barroco*, producida por el Teatro Fernán Gómez de Madrid, *Hamlet*, producción del Teatro Español de Madrid para las Naves del Español, y *Medea*, producida por el Festival de Mérida, todas ellas dirigidas por Tomáz Pandur; y *Fedra*, con música de Enrique Morente, coreografía de Javier Latorre y dirección de Miguel Narros, en una producción para el Festival de Mérida. Además del Nacional de Teatro, ha recibido los reconocimientos más importantes de nuestro país, como el Premio Max a la mejor iluminación por *Panorama desde el puente*, de A. Miller, dirigido por Miguel Narros (2003); *Divinas palabras*, de R. M^a del Valle-Inclán, con dirección de Gerardo Vera (2006), y *Barroco*, escrito y dirigido por Tomaž Pandur (2009). Asimismo, ha recibido el de la Asociación de Directores de Escena a la mejor iluminación por *Infierno*, sobre *La divina comedia* de Dante (2005); *El rey Lear*, de W. Shakespeare (2008), y *Madre Coraje*, de B. Brecht (2010).

1.- Juan, ¿con qué punto de partida te ha ilusionado Helena Pimenta esta vez, para formar parte del montaje de *La verdad sospechosa*?

Bueno, la ilusión estaba garantizada; es la segunda vez que Helena me invita a participar en su trabajo, y la estupenda experiencia de *La vida es sueño* era aval suficiente para la ilusión. Cuando se puso

en contacto conmigo, además de mostrarme su concepto general del montaje en los primeros encuentros, ya sabes, te seduce con la historia... Las lecturas previas son maravillosas, porque te dan la clave de por dónde quiere ir, y a la vez la clave de la “historia”, para que en el trabajo creativo todo el equipo vaya siempre a favor de esa historia. Además, tanto el texto como la



propuesta de *La verdad sospechosa* son muy atractivos por lo rico, divertido y tremendamente de actualidad que está lo que proponen, porque vivimos en una sociedad en la que es difícil discernir qué es cierto y qué es falso. He de decir que repetir con parte del elenco de *La vida es sueño* también me hacía gran ilusión y que alguien como yo la forma que tiene de descubrir a los clásicos es meterse en ellos.

2.- En esta puesta en escena, la acción se traslada temporalmente digamos hacia 1910. ¿Ha afectado esta circunstancia a tu trabajo de iluminación? En este punto, ¿qué crees que aporta a la luz en este montaje la música de Nacho García?

En cuanto a lo que pueda afectarme la traslación temporal, pienso que no mucho; a mí lo que más me afecta es el espacio, que es más bien abstracto, y funciona como un juguete. El ambiente de principios de siglo se señala de modo específico con el vestuario y con la música, claro, pero si me planteo en qué se diferencia la luz del siglo XVII de la del XVIII o principios del XX, la respuesta es que, conceptualmente, en todo y en nada, siguiendo las líneas maestras de la propuesta. En la creación de ambiente me parece que la música ha complementado toda la transición de la luz, que se vuelve un poco operística porque funciona de acuerdo a los tiempos musicales, creando climas con los que la luz trata de aliarse. Este *tempo*

es una guía estupenda para ensamblar todo el conjunto y para los cambios, y la luz tiene que seguirlo, porque si te sales de ahí, las cosas chirrían y se distorsionan. La música está tan de acuerdo con la historia que, además de subrayar y comentar múltiples situaciones, es una estupenda aliada para la luz.

3.- ¿Qué características presenta la escenografía de Alejandro Andújar desde tu punto de vista? ¿Hay también, como sucedía en *La vida es sueño*, atrevimiento y riesgo compartido entre iluminación y escenografía? ¿Cómo se alían y cómo se condicionan estas dos áreas?

Con Alejandro siempre hay riesgo y atrevimiento, ¡cómo no!, y eso le honra; me atrevería a decir que en este caso más que en *La vida es sueño*.

Cuando apuestas por un espacio no convencional los condicionantes son muchos y debes de buscar con la luz seguir el mismo discurso y buscar alianzas continuas. Esto no es fácil y siempre es delicado y laborioso. En *la verdad sospechosa* el encuentro con el espacio es muy diferente; entras y te preguntas: “¿Cómo nos van a contar esta historia? Si esto parece una piscina...” Quiero decir, no es una piscina, es una esquina con un suelo y dos paredes, y la referencia es de Alejandro, y no es que él lo pretendiera, pero por la mecánica de la acción está obligado a ocultar muchas

sorpresas, y a que esta escenografía no tuviera rendijas, como sí sucedía con la otra... Así que ha hecho una cuadrícula de azulejos, verdosa, con el suelo inclinado, que transmite cuando la ves una sensación de no saber cómo se va a poder contar la historia con esa propuesta espacial. Yo estaba preparado porque había visto la maqueta y cogido muestras, y había probado diferentes soluciones en casa, pero el color verde es difícil para trabajar con la luz, por lo menos para mí. No estoy familiarizado con él, y no lo suelo usar. Es una mezcla de azul y amarillo que yo asocio a la naturaleza, y la naturaleza es muy complicada de expresar en el escenario: si quieres montar un bosque, o lo haces a lo grande o cuatro arbolitos es una ridiculez, ¿no? Y ese verde funciona muy bien con el vestuario que, tal como nos tienen acostumbrados Alejandro y Carmen, es de una claridad de conceptos maravillosa, aliándose y definiendo los personajes estupendamente. El color del espacio complementa perfectamente con las tonalidades de las telas elegidas y esto es de gran ayuda para la luz y para la historia.

4.- Paredes, techo, suelo de la escenografía, algunos objetos, como ventanas y puertas... ¿Qué particularidades te presentan, entonces, su color y sus materiales, Juan, sus aperturas y cierres?

Bueno, en este caso no tenemos techo como en *La vida es sueño* pero tenemos dos paredes diagonales que configuran un espacio en flecha haciendo fuga. Como te decía es una maquinaria “de reloj de cuco” que hace que se abran las puertas y ventanas

que nos permiten respirar un poco con la luz. Ellas determinan los diferentes espacios y, cómo no, se han convertido en mis aliadas. Por otro lado, es cierto que en la propuesta inicial estaba contemplar un verde que tendiera hacia una sensación de moho, de putrefacción, pero luego el espacio es tan limpio que no ha permitido podredumbre. Con buen criterio, Alejandro hizo unas pruebas hacia esa idea de mundo podrido y no cuadraba, no quedaba bien, así que eso se perdió en el camino, porque realmente es que el espacio es muy limpio; se optó entonces por una línea más limpia, más acuarela, más fondo. Y cuando lo tenemos que ensuciar tratamos de hacerlo con la luz y cuando lo tenemos que limpiar, lo mismo. Creo que nos da bastante más juego el hecho de tener un espacio aséptico como este, aséptico pero muy expresivo, porque ahí hay dos paredes en ángulo de menos de noventa y es muy complicado iluminar eso, es como un cuchillo ahí. Además esta caja, aparentemente un poco inexpresiva, guarda montones de secretos muy adecuados para contar toda la historia de *La verdad sospechosa*; tiene calles, plazas, plazuelas, cuartos, ocurre en mil lugares...

5.- ¿Has pensado en una iluminación naturalista, conceptual, mágica...? ¿Por qué? ¿Cómo has conseguido las diferentes atmósferas?

El espacio es tan particular que no admite mucho naturalismo. Es un juguete también mentiroso, como don García, nuestro protagonista; una forma geométrica, aparentemente simple, oculta elementos

y mecanismos, transformándose y conteniendo con múltiples sorpresas, y las escenas se van configurando de un modo un poco minimalista. Ya ves que el espacio es más bien simbólico; con cuatro detalles te sitúas en un interior u otro o en un exterior, y esos pocos detalles funcionan perfectamente porque la estructura es una mecánica de reloj. Aquí te tienes que imaginar que vas a transformar el espacio con la luz a medida que el espacio se transforma a su vez, siguiendo el mismo lenguaje. Vicente Fuentes el otro día me decía sobre el espacio, “me ha sorprendido porque no me situó”. El espacio no sitúa la acción en ningún lado, lo que la sitúa es lo que dice el texto y cuesta acostumbrarse, porque está lejos de lo que te puedes imaginar leyendo; y creo que funciona porque cada espacio está diferenciado, eso sí, con dos detalles, pero claves.

En este sentido estoy procurando trabajar con la luz también, a base de espacios conceptuales con líneas infranqueables que configuran calles y habitáculos, con un concepto geométrico, en donde nuestra imaginación y estos estupendos actores complementan el resto de información necesaria. Durante los ensayos yo voy probando cosas, lógicamente sin perturbar demasiado, sin parar la acción, pero eso me permite ir haciendo unas bases y luego seguir adelante, y Helena me lo posibilita. Curiosamente hay espacios creados con la luz que no estaban previstos, pero al ir poniendo la luz ves algo que es muy contundente; creas dos pasillos triangulares y los actores no los franquean, aunque no

estuviera marcado así. Mi propuesta la hago porque he visto los movimientos y cómo estaban marcados, y funciona; hay una línea que no pueden sobrepasar. Para conseguir estas líneas de las que te hablo, en un espacio tan cerrado, utilizamos aparatos concretos que son potentes en luminosidad y que están colocados estratégicamente para dibujar las paredes. También en la propuesta hay una carga lúdica, juegos estéticos que apoyan lo que ocurre en la historia, en relación con acentuar una cierta incongruencia y falta de realidad.

6.- El mundo de las sombras habla también de magia, de lo onírico, de esa mentira deseada que es el cine también. ¿Es otra forma que tiene la luz de expresarse?

Claro, claro. La “magia” para mí va intrínseca a la luz, está en mi punto de mira y la persigo siempre, unas veces con más fortuna que otras. La “magia” es poesía visual, y es imprescindible para nuestro trabajo. Por ejemplo, en el sueño de Lucrecia aparece don Juan, y todo eso es un mundo mágico, una ensoñación. La verdad es que es un juego visual muy rico, Helena lo ha potenciado y la he seguido. Y durante el proceso algunas cosas que iban a ser dos detallitos han pasado a formar parte de muchas escenas, con la colaboración de los actores que llevan este segundo trabajo en *off* de hacer las sombras. Es un juego divertido, rico para la historia, la acompaña; es verdad que a veces el texto va tan picado que puede que no se aprecien, pero son detalles que están ahí. En esta ocasión, el tema de las sombras ha sido muy interesante. Hay muchos

personajes que aparecen y se hacen presentes antes de entrar en escena y eso genera un enredo tremendo, pero creo que ha quedado un mundo de curioso donde no sabes si todas esas sombras son de verdad o también hay sombras falsas...

7.- Interiores, exteriores, día, noche. Espacio simbólico y un discurso onírico con la magia de elementos que aparecen y desaparecen. ¿Qué te ha ayudado en esta ocasión para transitar por las escenas de forma fluida y dentro del discurso común?

Digamos que en este espacio, aparentemente abstracto, el discurso escenográfico ha encontrado la forma de irnos situando en los diferentes lugares con pequeños elementos. Yo he tratado de ir a la par, resaltando con la luz esos elementos y zonas que habitan los actores sugiriendo atmosferas sobre el tiempo y lugar donde se desarrolla la acción. Definiendo, a veces con una simple línea de luz, la frontera entre un exterior y un

interior, y con un cambio de tonalidad el día de la noche. Pero digamos que la mayor aliada ha sido la historia y como la conduce Helena Pimenta. Las mentiras de Don García son tan estupendas e impresionantes que nos hemos dejado llevar por ellas; ellas transforman los espacios convirtiéndose la luz en cómplice absoluto de esos lugares tan maravillosos donde suceden tales mentiras. Lo bueno de esas mentiras es creérselas y disfrutar de ellas, y así ha sido, soportando toda la carga poética y visual que contienen.

8.- ¿Qué tipo de materiales has empleado, Juan, y con qué finalidad? ¿Consideras que cada uno de los elementos (tipos de luz, de focos, correctores, colores y tonalidades, gobos, móviles, etc., etc.) tiene un sentido propio y determinado dentro del conjunto? Teorizar sobre el material utilizado siempre es difícil y como he dicho en otras ocasiones el resultado forma parte del buen uso de cada herramienta; todo lo que he utilizado

tiene una justificación, y la combinación de todo ello es lo que determina el resultado de la luz. El iluminador es un pintor que en vez de tener una paleta de pintura y un pincel tiene la luz. Y desde la idea de la puesta en escena vas eligiendo herramientas para conseguir el efecto que quieres. Es cierto que en *La verdad* el espacio es aparentemente complejo para la luz; eso implica elegir elementos que ayuden especialmente. En este caso, y como novedad por lo determinado del espacio, tenía claro que iba a ser necesaria una candileja (RGBW, red, green, black, white. Cuatro tonalidades, rojo, verde, negro y blanco). Ya había usado la luz de candileja en otros montajes, pero aquí era no solamente buscar la luz para el actor, que es muy bonito y muy romántica esa sensación de que los actores tienen las caras iluminadas, también era una cuestión práctica para evitar que las sombras de las paredes fueran demasiado recargadas. Yo tengo mis preferencias, igual que con los colores, y casi

siempre uso los mismos porque es una paleta mía que controlo y me gusta; me gusta trabajar con colores acuarela, con correctores, no soy muy amigo de los colores densos, salvo cuando es necesario. Entonces colocas un rojo-rojo o un azul-azul, que en este montaje también están, sobre todo en las transiciones, para devolverle al espacio su cualidad abstracta; es bonito porque parece incluso luz negra y nos permite no pasar por el oscuro, ofreciendo una imagen sugerente. Y, naturalmente, ahora queda que al público le guste...

Pues muchas gracias por todo, Juan.

De nada, Mar, gracias a ti.

M. Z.

Cantos de ida y vuelta para una “Verdad sospechosa”

Ignacio García

Selección y adaptación musical

La verdad sospechosa es una compleja comedia, divertida y enredosa, barroca y frenética, que esconde entre sus vericuetos infinitos una constante reflexión, irónica, ácida y dolorosa, sobre lo que es verdad en una sociedad tan mentirosa como la nuestra, que es hija y nieta de la que reflejó Juan Ruiz de Alarcón a su llegada a Madrid en el siglo XVII. La obra es una mirada de un extranjero desengañado que soñaba con la tierra prometida, tal y como había oído hablar de ella en su tierra natal, y que al llegar a ella descubre lo llena de engaños y embustes que estaba la corte y todos sus habitantes. Hay en la obra una nostalgia constante del viajero que desea siempre encontrar un paraíso idealizado que ya no existe. Juan Ruiz de Alarcón, nacido en Taxco, en la Nueva España (hoy México) vivió en su propia carne este viaje entre dos mundos y dos orillas, ya que primero llegó a España, a Salamanca, para

estudiar, y tras un breve regreso a México, volvió a la corte a vivir el resto de su vida. Hay en su experiencia y en su literatura una acumulación barroca de ornamentos y sensaciones de las dos orillas, una suma de sensibilidades propia de esa contaminación cultural que tan bien encarnaron los virreinos de la Nueva España.

Si hay algo que brilla con esplendor y ha quedado en el patrimonio cultural, fruto de la suma de la cultura prehispánica y la llegada de la colonia, en lo que hoy llamamos México, eso es la música, sin olvidar por supuesto la gastronomía. Pero dejando ahora a un lado la riqueza culinaria suma de aztecas, mayas y conquistadores, y centrándonos en el apartado musical, existió ya desde el siglo XVI un incansable juego de idas y vueltas musicales que ha ido enriqueciendo el panorama sonoro de ambas orillas del Atlántico en los últimos cinco siglos.

Desde el marinero del xvi que tañía pobremente una guitarra con fandangos y chaconas que se iban olvidando y recordando en la lejanía tropical, dando lugar a nuevos ritmos típicos del Golfo, del Caribe o del altiplano mexicano, a las cortes virreinales (que buscaban ser un reflejo de la corte española y creaban *cameratas* para animar los festejos, celebraciones y ceremonias) pasando por toda la música religiosa escrita en la Nueva España, la creación en ultramar desarrolló, cambió, aderezó y devolvió constantemente sus músicas a la península Ibérica, dando una y otra vez nueva savia al panorama musical español.

Si en el teatro del Siglo de Oro Sor Juana imaginó España desde México y Juan Ruiz de Alarcón vino en persona a vivirla, eso mismo sucedió con miles de melodías, de sonos y de canciones que, o bien quedaron para siempre en tierras mexicanas o regresaron modificadas para siempre con los aires tropicales. Así, el panorama cultural de aquel país se llenó de peteneras, de zarabandas y de jácaras, y más delante de habaneras y mazurcas. Muchas de ellas se quedaron para siempre y son hoy frutos ricos de una música inigualable, en las que la raíz hispánica se siente en los ritmos, en las melodías y en los instrumentos (el mariachi y su afilado sonido de trompetas y violines es solamente un ejemplo de tantos).

Otras músicas, melodías, ritmos y timbres, iniciaron años o siglos después un viaje de retorno que les hizo volver, modificadas por la experiencia y el intercambio cultural, a su patria original. Son los que

llaman en el flamenco *cantes de ida y vuelta*, rumbas, guajiras, colombianas, milongas, que alimentaron de las músicas populares de cada región las canciones llegadas de la metrópoli, y que siguen fascinándonos con su magia y belleza. En ese territorio de la ida y la vuelta, de la nostalgia de quien se va y quien vuelve, del deseo de ser quien uno no es y estar donde uno no está, en esa mentira piadosa con uno mismo, mentira inocente que trata de construir una realidad soportable en un mundo lleno de mentiras perversas y sistémicas, en ese universo que propone Ruiz de Alarcón y construye Helena Pimenta con su lectura del texto, nos hemos lanzado a construir una dramaturgia musical para esta producción de *La verdad sospechosa*.

La música es el paraíso de la memoria, y escuchándola podemos viajar a cualquier lugar y cualquier realidad. Si escuchamos los vales vieneses nos vamos a la corte de Sissi y si escuchamos un organillo nos vamos a la pradera de San Isidro, y así ese inventor de mundos y mentiras que es García, protagonista de la obra, figurón mentiroso de la comedia, nos transporta con mazurcas, habaneras, danzones y vales a universos oníricos y maravillosos que de tan solo oírlos, los queremos vivir inmediatamente. Ese es el punto de partida de nuestro trabajo sonoro, tratar de hacer que el espectador nuestro haga el mismo viaje que el de los personajes que escuchan a García, querer meterse en el mundo que él plantea, con su sonido, su música y su aroma. La elección de partituras que ha llegado a ser en el montaje, a través de las

decisiones de Helena y mías y el proceso de ensayos, incluye:

-Airs de travers I y III de las *Pièces Froides* de Erik Satie.

-Preludio para piano n° 3 de Dimitri Shostakovich.

-Danza Nocturna y *Elodia*, mazurka de Luis Jordá.

-*Club Verde*, de Rodolfo Campodónico.

-Danzón n° 2 de Arturo Márquez.

-La Rondinela de Gustavo Cortés.

-*Evocación* (anónimo).

-Obertura de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (en versión piano y acordeón).

Sobre todas ellas, además, hay arreglos míos además de partituras originales para la canción de García.

La elección de la puesta en escena y su ambientación en el nacimiento del siglo XX, con lo que eso supone de cruce de caminos en estilos y orígenes musicales, ha hecho el resto. El albor del *novecento* es un momento delicioso de la historia de la música en el que el pasado, presente y futuro se funden, en el que el romanticismo tardío se extingue al tiempo que nacen las vanguardias, en el que Richard Strauss y Franz Lehár pueden convivir tanto como Puccini y Schoenberg. Un momento de cruce de caminos y geografías en el que la apertura de más y más rutas comerciales, de grandes buques y míticos viajeros hace que las melodías viajen con ellos sin parar de un

confín a otro del universo. En ese universo estético se cruzan los chotis, las mazurcas y los danzones; en ese universo filosófico conviven el melodrama romántico y la vanguardia reconstructiva; en ese universo ideológico, la verdad y la mentira toman las más diversas formas, ya sea el vals vienés que esconde bajo su apariencia armónica las perversiones de la corte imperial de Francisco José I, ya sea el danzón que en su alegría nostálgica esconde la tristeza de la injusticia social que recorre toda la América española (así la llama Rubén Darío, nacido allí) que lucha por emanciparse y ser finalmente libre.

Y entre danzas y canciones se desarrolla la historia del mentiroso García, y la comedia de Juan Ruiz de Alarcón, en la que entre unas músicas asistimos al contraste en el estado emotivo de los personajes, entre sus deseos y sus realidades. La música del romanticismo tardío, con su elegante nostalgia y su brillante decadencia nos acompaña en todo el relato. La función de la música en el espectáculo es, por tanto, formar parte de esa realidad paralela, a veces mentira, a veces deseo o ilusión, que contrasta con el mundo real en el que viven los personajes y del que desean huir. Para dar más importancia a esa interrelación entre las músicas y la escena, es esencial para esta dramaturgia musical la presencia física de un pianista en vivo, cuyo acompañamiento de la acción será constante y convertirá la música en un personaje más y no en un elemento decorativo.



Actividades en clase

Tomando como base el Cuaderno Pedagógico de *La verdad sospechosa* y el texto de la versión, proponemos profundizar en el conocimiento del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, de su obra y del momento histórico que le tocó vivir, y por supuesto transmitir el entusiasmo por el teatro y la puesta en escena de Helena Pimenta.

- ◆ Lectura en clase del texto de la versión. Identificar a los personajes y lo que ocurre en cada escena¹. Sintetizar el argumento de cada una de las tres jornadas en que transcurre la acción. ¿Cuál es el tema principal de la obra? ¿Qué otros temas secundarios aparecen? Para poder montar una obra de teatro del Siglo de Oro es muy importante la versión, en este caso de Ignacio García May. Leer su entrevista, y pensar por qué y qué tipo de trabajo realiza.

- ◆ El argumento se puede resumir también desde el esquema planteamiento, nudo y desenlace. Describir cada parte de la estructura con una línea y, manteniendo el planteamiento de la obra, imaginar posibles y diferentes nudos y desenlaces.

- ◆ Partiendo de la vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón que puedes leer en el Cuaderno Pedagógico, ¿qué resulta más llamativo de la forma de vida en España durante ese periodo histórico? ¿Qué piensas de las circunstancias biográficas de nuestro dramaturgo? ¿Qué rasgos destacarías especialmente?

- ◆ Don García es un personaje especial de la comedia del Siglo de Oro; es un galán, pero no se casa con la chica a la que quiere. Pertenece a la nobleza y tiene un padre muy rico al que apenas conoce puesto que

¹ Escena: Los dramaturgos del Siglo de Oro llamaban así a cada parte, dentro de los actos o jornadas de los que constaba la comedia, en la que hablaban unos mismos personajes, desde que salían hasta que se iban, conduciendo una determinada acción escénica sin cortes; en el texto no había ninguna marca escrita especial para hacer notar estas divisiones. Su sentido equivaldría al que Allen y Ruano le dan a “cuadro”, por tanto “una acción escénica ininterrumpida, que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”. Los actos o jornadas son las partes fundamentales en el progreso de la acción dramática; su final facilita el cambio de escenario, tiempo y lugar. Ver John Allen, “La división de la comedia en cuadros”, *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996.

ha estado apartado de él mucho tiempo; y un solo vicio, el de mentir. Hacer una lista de sus características esenciales y reflexionar sobre el modo en que esas cualidades y defectos hacen avanzar la acción, y hacia dónde. ¿Qué es y qué significaba la institución del mayorazgo?

◆ ¿Le ayudan a García los otros personajes? ¿Qué relación tiene con don Beltrán, su padre, y con Tristán, su criado y confidente? ¿Por qué crees que es tan mentiroso? ¿Es capaz de sentir amor por Jacinta, a la que él supone Lucrecia? ¿Puede confiar en alguien? ¿Puede alguien confiar en él?

◆ ¿Cómo es la versificación y el léxico en esta comedia de Ruiz de Alarcón? Distinguir las estrofas, explicando el sentido y la función con los que se están usando en esta obra.

◆ Los principales personajes femeninos de *La verdad sospechosa*, Jacinta y Lucrecia, son amigas entre sí al comenzar la obra. ¿Qué características definen a cada una? ¿Quieren las dos a don García o no lo quiere ninguna? ¿Podríamos identificar algunos de sus rasgos con los de las mujeres de hoy? ¿Continúan manteniendo su amistad a pesar de todo?

◆ En el personaje de don García la comicidad opera a varios niveles. La comicidad verbal es esencial: juegos de palabras, ironías, réplicas, invenciones e improvisaciones rapidísimas. La comicidad también está en las situaciones: la confusión de los demás, sus reacciones inesperadas, los malentendidos, las sorpresas, especialmente la final. Y también

está presente la comicidad gestual: gestos, guiños al espectador o entre los personajes... Después de ver la representación, identificar estos distintos niveles de comicidad.

◆ Se leerá la entrevista a la directora de escena, haciendo una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión de Helena Pimenta con la propia. ¿Ha conseguido los objetivos que se había planteado?

◆ El diseño del espacio escénico incluye la iluminación, la escenografía, el vestuario, la caracterización de los personajes y la música. Leer las entrevistas de Alejandro Andújar, Carmen Mancebo y Juan Gómez Cornejo. Después de ver la obra, describir cada uno de estos aspectos y reflexionar sobre la contribución de estos elementos al resultado final del montaje.

◆ En esta función la música es muy importante pero, ¿qué utilidad dramática nos parece que tiene? ¿Qué creemos que aporta al espectáculo? Además, las partituras escogidas o adaptadas por Ignacio García reflejan muy bien una cierta mezcla de culturas, geografías e influencias, como nos dice él mismo. ¿Qué equivalencia tendría esta iniciativa en la sociedad multicultural de nuestro tiempo?

◆ El teatro es una actividad cooperativa, que implica el trabajo de planificación, creativo y artístico de muchas personas con diferentes perfiles y capacidades. Identificar los equipos de trabajo en una producción teatral de cualquier compañía, y hacer un resumen de sus funciones.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio, “Para la historia de un problema: la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón”, *Anuario de Letras*, IV (1964), pp. 161-202.

ALCALA ZAMORA Y TORRES, Niceto, *El Derecho y sus colindancias en el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón*, México: Imprenta Universitaria, 1949.

ARA, J., “El engañoso desenlace de *La verdad sospechosa*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XIII (1979), pp. 81-98.

ASTRANA MARÍN, Luis, “Grandeza de Ruiz de Alarcón”, *Cervantinas y otros ensayos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1944, pp. 193-201.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2013. Portales. Biblioteca de autor Juan Ruiz de Alarcón / Portal temático Teatro Clásico. http://www.cervantesvirtual.com/portales/Juan_ruiz_de_alarcon/.../bibliografia

BORREGO PÉREZ, Manuel, “La crítica de una nobleza irresponsable. Un aspecto de los Memoriales del Conde Duque”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 87-101.

CONCHA, Jaime, “El tema del segundón y *La verdad sospechosa*”, Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverly, eds., *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 143-168.

_____, “Juan Ruiz de Alarcón”, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1992, vol. I, pp. 353-65.

EBERSOLE, Alva V., *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia: Castalia, 1959.

JOSA FERNÁNDEZ, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel: Reichenberger, 2002.

KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México: El Colegio de México, 1989.

MONTERO REGUERA, José, “Nobleza, mentira y reformatión de costumbres. Sobre el sentido de *La verdad sospechosa*”, Pierre Civil, coord., *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid: Castalia, [2000] 2004, vol. II, pp. 1009-1017.

_____, “Ruiz de Alarcón”. *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (coord.), Madrid: Gredos, [2002] 2003, vol. I, pp. 961-987.

_____, “Juan Ruiz de Alarcón”, *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid: Castalia, 2011, vol. II, pp. 323-325.

_____, “«He vencido a vos y a mí, / que es la victoria mayor»: un lugar de Séneca en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón” [2012], en curso de publicación.

NAVARRO DURÁN, Rosa, “El equívoco en Juan Ruiz de Alarcón”. *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003). Edición de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 341-352.

PEÑA, Margarita, “Juan Ruiz de Alarcón: reconstrucción biográfico-crítica” [2005], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-ruiz-de-alarcon--reconstruccion-biograficocrtica-0/>

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, “Espacios simbólicos en *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón”, *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 167-82.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, ed., intr. y not. de Joan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona: Planeta, 1986.

_____, *La verdad sospechosa*, ed. Juan María Marín Martínez, Madrid: Espasa-Calpe: 1990, 14ª. ed.

_____, *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera, Madrid: Castalia, 1999.

_____, *La verdad sospechosa*, ed. Lola Josa Fernández, Madrid: Centro Virtual del Instituto Cervantes, 2003, http://cvc.cervantes.es/obref/verdad_sospechosa/ [10/05/2013].

_____, *La verdad sospechosa*, ed. de Alva V. Ebersole, Madrid: Cátedra, 1976, 1ª. ed., 2010, 14ª ed.

_____, *La verdad sospechosa*, versión de Ignacio García May, edición Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 67, Madrid: INAEM-CNTC, 2013.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid: Alianza Editorial, 1957 (“Ruiz de Alarcón”, pp. 241-253).

SILVERMAN, Joseph H., “El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional”, *Hispania*, XXXV (1952), pp. 64-69.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “El Alarcón que nos perdíamos”, H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas IX-X, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 125-43.

_____, “Alarcón y los propósitos de la enmienda textual”, Carmen Hernández Valcárcel, ed., *Teatro, historia y sociedad*, Murcia-Ciudad Juárez: Universidad de Murcia y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 151-172.

_____, “En el Madrid de capa y espada de Juan Ruiz de Alarcón”, *Homenaje a Frédéric Serralta*, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, Universidad de Navarra, 2002, pp. 545-581.

_____, “Contra culteranos: ecos teatrales de una guerra literaria”, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid: CSIC, 2009, pp. 747-62.





Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



P.V.P. 2 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA