pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 1

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

el curioso impertinente

de Guillén de Castro

Realización de escenografía El Teler

Realización de vestuario Atuendo for fun

Zapatería Per-tutti

Foto de cartel Chicho

Fotos de actores Alberto Nevado

Fotos del montaje Ros Ribas

Diseño Antonio Pasagali

Ayudante de escenografía y vestuario Carolina González

Ayudante de dirección Pilar Valenciano

Asesor de verso Vicente Fuentes

Diseño de peluquería y maquillaje Sara Álvarez

Lucha escénica José Luis Massó

Iluminación Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)

Coreografía Mónica Runde

Vestuario María Araujo

Escenografía Joaquim Roy

Dirección musical Ángel Ojea

Versión Yolanda Pallín

Dirección Natalia Menéndez

Reparto por orden de intervención

Duque de Florencia Arturo Querejeta
La Duquesa Clara Sanchis
Camila Nuria Mencía
Leonela María Álvarez
Lotario Fernando Cayo
Torcato Fernando Sendino
Anselmo Daniel Albaladejo
Culebro José Vicente Ramos
Ascanio Francisco Merino
Criado 1º Eva Trancón
Criado 2º Sancho Ruiz Somalo
Criado 3º Savitri Ceballos
Criado 4º José Ramón Iglesias
Camarero Ángel Ramón Jiménez

Violín Ana Hernández
Violoncello Carlos Alberto Pérez

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 2

el curioso impertinente
de Guillén de Castro

Director
Eduardo Vasco

Directora adjunta
Paloma de Villota
Director de producción
Antonio Díaz Martínez
Director técnico
Miguel Ángel Camacho
Gerente
Jerónimo Herrera
Coordinador de proyectos internacionales
Miguel Ángel Alcántara

Ayudante artístico de la dirección
José Luis Massó
Jefa de prensa
María Jesús Barroso
Jefa de publicaciones y actividades culturales
Mar Zubieta
Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu
Jefa de patrocinios
Carmen González
Diseño gráfico
Antonio Pasagali

Adjunto a producción
Santos Juzgado
Adjunto a dirección técnica
Raúl Sánchez
Coordinador de medios
Javier Díez Ena
Jefa de administración
Mercedes Domínguez

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza
Ayudantes de producción
Miguel Cuerdo
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente
Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Víctor Navarro
Francisco M. Pozón
Eduardo Romero
Administración
Marisa García
Víctor Sastre
Sara Rodríguez
Pilar Cruz
Ayudante de publicaciones y actividades culturales
Ángeles Rodríguez
Grupos y espectadores
Carlos Montalvo

Maquinaria
Daniel Suárez
Brígido Cerro
Enrique Sánchez
Ismael Martínez
Osvaldo Habibi
Francisco José Mayorga
José María García
Alberto Vicario
Juan Francisco Guerrero
Juan Ramón Pérez
Eduardo Cubo
Lucía Ortega

Electricidad
Manuel Luengas
Pablo Sesmero
José María Herrera
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal Plaza
José Ramón Bugallo
Santiago Antón
Alfredo Bustamante
Tomás Pérez
Isabel Pérez
José Manuel Román
Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Jesús Ramón Tejido
Utilería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Adriana Veyrat
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Rafael Tevar
Ana Quiroga
Sastrería
Adela Velasco
María José Peña
Rosa María Sánchez
Beatriz Sanz

Peluquería
Antonio Román
Petra Domingo
Maquillaje
Carmen Martín
Marta Somolinos
Apuntadora
Blanca Paulino
Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Encargado de almacén
Julián Iglesias
Oficiales de sala
Jesús Castro
José Luis Molinero
Rosa María Varanda
Rufino Crespo
Taquillas
Julia Vega
Cristina González
Julián Cervera
Conserjes
José Luis Ahijón
José Luis Martínez
Adoración Orgaz
Esther Sánchez
Limpieza
Soldene S.A.
Recepción
Eset
Mantenimiento
Gesteatral S.L.
Seguridad
Securitas Seguridad España S.A.

Impresión
Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
N.I.P.O
556-07-018-X
Dep. Legal
EEEEEEEEEEEE

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 3

ÍNDICE

Cronología 4
***Fabricadores de su deshonra*. Yolanda Pallín** 11
Análisis de *El curioso impertinente* 16
Lugar, tiempo y acción 17
Síntesis argumental 17
Los personajes 20
El montaje producido por la CNTC. Año 2007 24
La directora de escena xx
La versión xx
Dirección musical xx
La escenografía xx
El vestuario xx
Coreografía xx
Iluminación xx
Asesoría de verso xx
Actividades en clase xx
Bibliografía xx

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 4

CRONOLOGÍA

	VIDA Y OBRA DE GUILLÉN DE CASTRO	ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL
1569	Nace en Valencia y es bautizado en la Iglesia Parroquial de San Martín. Sus padres fueron don Francisco de Castro y doña Castellana Bellvís. Tiene tres hermanos, Juan, Francisco y Magdalena.	En España reina Felipe II. Primera parte de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla.
1571		Tiene lugar la batalla de Lepanto. Legazpi funda la ciudad de Manila.
1572		Publicación en Amberes de *La Biblia políglota* bajo la dirección de Arias Montano. Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada de los Países Bajos.
1573		Nace el poeta Rodrigo Caro. Don Juan de Austria toma Túnez.
1574		Nace Antonio Mira de Amescua.
1575		Segunda bancarrota de la Hacienda española.
1577		Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe *Las Moradas.*
1578		Ercilla escribe la Segunda parte de *La Araucana*. 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.
1579		Nacen Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara. *Los hechos de Garcilaso*, primera comedia que se conserva de Lope de Vega. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 5

1580		Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las *Obras de Garcilaso,* con anotaciones de Fernando de Herrera.
1581		Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.
1582		Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España.
1583		Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.
1584		Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en El Escorial.
1585		Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*. Guerra entre España y Francia que durará hasta 1598.
1588		El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz.* La Armada Invencible fracasa.
1589		Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo varios poemas juveniles de Lope.
1590	Guillén interviene en diferentes fiestas públicas, participando en las celebradas con motivo del matrimonio de don Francisco de Palafox y doña Lucrecia de Moncada.	

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 6

	VIDA Y OBRA DE GUILLÉN DE CASTRO	ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL
1591		Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.
1592	Pertenece a la "Academia de los Nocturnos". Lee su primera composición poética, bajo el pseudónimo de *Secreto*.	
1593		Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.
1595	Se casa con doña Marquesa Girón de Rebolledo, hija del segundo marqués de Antilla.	
1596	Nace Juana de Castro, única hija del matrimonio, que morirá siendo niña.	Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.
1597	Mueren su mujer y su madre.	
1598		Nace Zurbarán. *La Dragontea* y *La Arcadia*, de Lope de Vega. Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra franco-española.
1599	Castro utilizará el ambiente festivo, organizado con motivo del viaje a Valencia de Felipe III para recibir a su futura esposa, Margarita de Austria, para la intriga de su comedia *La verdad averiguada y casamiento engañoso*, y participa con Lope de Vega en los actos que se celebran con esta ocasión.	Se edita el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.
1600		Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid. Se publica el *Romancero General*. Probablemente entre 1600-01 Shakespeare escribe *Hamlet*.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 7

1601	Guillén es Procurador general del duque de Gandía.	Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid.
1602	Participa en las Justas poéticas celebradas en Valencia en honor de San Raimundo de Peñafort.	
1603		Fecha probable de *Otelo*, de Shakespeare. Muere Isabel I de Inglaterra. Sube al trono Jacobo I.
1604		Segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Devaluación de la moneda.
1605		Primera parte de *El Quijote.*
1606		Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena *Orfeo* de Monteverdi. La Corte vuelve a Madrid.
1607	Castro gobierna el castillo Scigliano (Sejano), siendo Virrey y Capitán general de Nápoles su protector, Juan Alonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente. En Sejano o Nápoles pudo escribir *El curioso impertinente* o inmediatamente después de su regreso a España (1609/1610).	
1608	Se publican las *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la antigua y coronada ciudad de Valencia*, incluyendo dos obras de Guillén: *El caballero bobo* y *El amor constante*, escritas probablemente entre 1596 y 1604, ejemplos de "tragedias valencianas".	Nace Milton.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 8

	VIDA Y OBRA DE GUILLÉN DE CASTRO	ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL
1609		Se publica *El arte nuevo de hacer comedia*, de Lope de Vega. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova.*
1610		Enrique IV, rey de Francia, es asesinado. Sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi.*
1611		*Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias.
1612		Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.
1613		Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.
1614		Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.
1615		Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados.*
1616	Guillén crea "Los Montañeses del Parnaso" intentando resucitar sus días de juventud en la "Academia de los Nocturnos".	Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 9

	VIDA Y OBRA DE GUILLÉN DE CASTRO	ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL
1618	Felipe Mey imprime en Valencia la *Primera parte* de las comedias de Guillén, en las que se encuentran *Las mocedades del Cid Primera*, *Segunda* de las *Hazañas del Cid*, *Los malcasados de Valencia* y *El curioso impertinente*, todas ellas próximas a la comedia nueva de Lope.	Nacen Murillo y Moreto. Se publica el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. 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.
1619	Guillén vive en Madrid, con grandes problemas económicos. Encuentra un protector en Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel.	
1620	Participa en las Justas poéticas celebradas en Madrid con motivo de la beatificación de San Isidro.	Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el *Novum organum.*
1621	Felipe Mey vuelve a editar en Valencia la *Primera parte* de las comedias de Guillén, en esta ocasión dedicada a Marcela de Vega, hija de Lope. Guillén toma parte en las Justas celebradas en el Teatro de la congregación del Colegio Imperial con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier.	Empieza la guerra con Holanda. Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos.
1622	Participa en las Justas de Madrid para celebrar la canonización de San Isidro. Muere su protector.	Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
1623	Recibe el hábito de caballero de Santiago.	Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.
1624		Se imprimen *La Circe* y *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega. Richelieu es nombrado primer ministro francés.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 10

	VIDA Y OBRA DE GUILLÉN DE CASTRO	ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL
1625	Miguel Sorolla publica en Valencia la *Segunda parte* de sus comedias, dedicada a la hija de Magdalena, su hermana. Incluye *Engañarse engañando*, *Los enemigos hermanos*, *La fuerza de la sangre* y *Dido y Eneas*.	Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
1626	Se casa con doña Ángela Salgado, de sólo veinticinco años, una dama al servicio de la duquesa de Osuna.	Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo.
1627		Se estrena *La cisma de Ingalaterra* de Calderón. *Primera parte* de las Comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los *Sueños y discursos* de Quevedo.
1628		Se publica *Movimientos del corazón* de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Calderón escribe *El príncipe constante*. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).
1629	Muere Magdalena, su hermana favorita.	Calderón escribe *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar.*
1630		*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra.
1631	Muere el 28 de julio en Madrid, siendo enterrado el 4 de agosto "de limosna".	Lope de Vega escribe *El castigo sin venganza*. Calderón escribe *La devoción de la cruz.* Muere Leonardo de Argensola.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 11

Fabricadores de su deshonra

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 12

Guillén de Castro escribe *El curioso impertinente* en 1606, sólo un año después de la aparición de la primera parte de *El Quijote* en la que Cervantes introduce su famosa novela ejemplar del mismo título. Sin duda Guillén debió de sentirse fuertemente impresionado por la recreación cervantina de un argumento que se nutre de Herodoto y Boccaccio, entre otros. Algunos de los temas más plenamente *Guillenianos*, ésos que podemos rastrear en prácticamente toda su producción, no tanto en el teatro de su tiempo, aparecen ya en la novelita: la infelicidad matrimonial o la naturaleza de la amistad son los más destacados.

Con el paso de los siglos esta recreación de *El curioso impertinente* se ha visto sometida a la necesaria comparación con el "original" del que parte. Se ha entendido la obra de Guillén sólo como una versión del texto cervantino y a ambos autores casi como autores de una obra única: Cervantes, puede que para su mérito, es el autor de *El Quijote*; Guillén, tal vez no para su beneficio, es el autor de *Las mocedades del Cid*, y si me apuras de *Los malcasados de Valencia*; y la verdad es que siendo ambas obras de capital importancia dentro de su producción teatral no dan cuenta por sí solas de la riqueza y variedad de la misma.

Por otro lado la comparación de ambos textos frecuentemente ha ofrecido un saldo positivo a favor de la novelita: pero es que la crítica siempre ha entendido mejor los géneros narrativos que los dramáticos; y además, apostando a favor del Cervantes novelista jugamos sobre seguro. Evidentemente no se trata de perder o ganar, pero es verdad que la literatura comparada aporta indudables beneficios a la hora de comprender un texto: cuando poseemos distintas versiones de un mismo argumento lo normal es que en las diferencias se vea la personalidad creativa de sus autores. Es en las modificaciones, en las divergencias de cualquier orden, donde se produce la verdadera creación: en ese margen suelen aparecer una voz personal, los ecos de una época y el estilo. Además, si compartimos esa idea según la cual una serie muy limitada de argumentos esenciales produce una serie ilimitada de textos literarios, todo autor es en cierta medida, lo quiera o no, le guste o no, un versionador. Los trágicos griegos no hicieron otra cosa que versionar sus mitos y es difícil señalar un solo argumento original en la producción del inefable bardo inglés. La magia, el arte, está en la visión personal.

Como decía, en un estudio comparativo Guillén ha perdido con frecuencia, y podríamos señalar dos motivos fundamentales, basados ambos en un análisis

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 13

ligero, tal vez, por qué no, impertinente, de los fenómenos literarios.

El primero tiene que ver con las diferencias sustanciales entre géneros. Guillén es un dramaturgo y dota a sus personajes de móviles y razones, es decir, construye acción dramática basada en los principios de causa y efecto; concentra los espacios y los tiempos cuando le conviene a la realización escénica; y ofrece la materialidad del proceso psicológico -el nacimiento de la pasión y los celos- cuando en la novela teníamos su mera mención.

Posiblemente la modificación fundamental está en ese reparto de la responsabilidad que me ha hecho utilizar el plural en el título de este texto. En la novela cervantina la tragedia se desencadena a raíz de un defecto en el carácter de Anselmo: se trata de un personaje patológicamente curioso, y el origen de su enfermedad tal vez parta de una inseguridad tan acentuada que le lleva a manipular a los que cree amar. Guillén inventa, y se trata de una invención medular, una relación previa entre los que luego habrán de ser amantes. Lotario pone su amistad por delante de su amor. Es posible que ni su amistad ni su amor sean suficientemente sólidos, ya que su gesto heroico implica negar a aquellos a quienes cree amar la capacidad de elegir sus destinos. Ambos amigos son pues responsables, y a la vez víctimas, de una concepción errónea de la amistad y del amor; amistad es a competencia radical lo que amor es a celos, en esta ecuación dramática de imposible final feliz. Guillén parece recoger el guante que el cura tiende al lector una vez concluida la lectura en la Venta. Dice el cura, no sin cierta ironía: "No se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo"; pero ya sabemos que "la imaginación es la loca de la casa", que "la curiosidad mató al gato", y que "amigos que se conocen, de lejos se saludan". Y por supuesto, que "amor sin celos no lo dan los cielos"; estamos hartos de escucharlo en boleros y tonadillas.

Guillén acota los amplios márgenes establecidos por Cervantes, pero no desenmascara esa "verdad profunda pero inquietante" a la que Ayala se refiere en su comentario a *El curioso impertinente*. La sexualidad es una de las más complejas experiencias humanas: íntima y profundamente personal, y a la vez social y cultural. Una vez más, como en las mejores obras teatrales, surge el conflicto entre lo innato y lo aprendido. Y como en las mejores obras teatrales, no se resuelve.

El segundo motivo por el que Guillén ha visto en parte oscurecido su valor tiene que ver con su otro término de comparación: Cervantes es a la novela, al argumento, lo que Lope a la comedia, al género, y

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 14

en esta ecuación Guillén es una especie de Camila, tercero en una competencia de monstruos del ingenio. Atento a su honor, a lo social, ensalza al Fénix y ejecuta las formas, pero no deja de dotarlas de un toque que lo distingue, que es su voz personal. Pensemos por ejemplo en la aparente justicia poética que nos ofrece el aparente final feliz: ¿Anselmo muere reconociendo su culpa o bien ejecuta un último acto de manipulación decidiendo por Camila y Lotario un, tal vez ya no tan deseado, matrimonio feliz?

En cuanto a la pertinencia del tema no me extenderé. En su obra *Mi marido me pega lo normal* el Doctor Manuel Lorente afirma que "los celos son la excusa perfecta para el hombre, una explicación para la mujer, una justificación para la sociedad y un eximente para la justicia". En una reciente encuesta del C.I.S. sobre violencia doméstica un 44% de los hombres interrogados aludía a los celos, al sentido de la posesión y al machismo como sus principales causas. Celosos de sus cónyuges, de sus amigos y de sus amantes, prácticamente todos los personajes de esta pieza sufren, e incapaces de dominar su dolor, torturan y manipulan a los demás. De aquellos polvos vienen estos lodos: el pasado no está detrás, sino dentro.

Una vez más, y no será la última, he de señalar que de todas las labores del dramaturgista considero la más importante el análisis previo junto al director de escena. Cada adaptación lo es de, y para, una puesta concreta. Sólo después de esa labor conjunta de desentrañamiento de sentidos puede el adaptador sentirse en disposición de mover una coma o suprimir una escena. Esos sentidos están detrás de las palabras y se transformarán en una propuesta escénica, y no en otra.

Guillén de Castro es sobre todo un autor de teatro en el que la acción prima sobre la lírica. La expresión de las emociones por parte de los personajes suele estar dominada por una fisicidad que exige al lector un especial esfuerzo de reconstrucción; como ocurre en buena parte del teatro contemporáneo, especialmente cuando sentimos que todo no está en el diálogo de los personajes. En determinadas ocasiones varios planos de acción conviven sin aparente transición y sin énfasis descriptivo: comprender qué es de cada plano y cómo se solapan los mismos, sin hacer evidente la interferencia, ha sido una de las labores específicas que nos ha exigido esta adaptación. Así el encuentro ante la iglesia o la escena de la escalera han solicitado de nosotras una especial atención: el texto de la representación

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 15

surge de la lectura común de esa cadena lógica de acciones propuestas por Guillén.

El curioso impertinente es una pieza profundamente psicológica. En ella el autor sigue los procesos emocionales de los personajes y nos hace participar de los mismos gracias a los numerosos apartes. El aparte es uno de los recursos del Siglo de Oro que más nos ocupa en cualquier puesta en escena de uno de nuestros clásicos. Y nos ocupa porque se trata de una potente convención no realista que nos sitúa en el conflictivo, y por lo tanto plenamente dramático, terreno de lo metateatral. En los apartes los personajes se dicen a sí mismos tanto como el teatro se dice artificio, construcción, arte. En pocos textos, sin embargo, hemos notado la necesidad de la convención del aparte tanto como en *El curioso impertinente*. Gracias a esas ventanas de la mente que son los apartes, el espectador conoce cambios delicados, sutiles vacilaciones y peligrosas estrategias. El verdadero acierto de los apartes en esta pieza está en que nos hacen conocer los entresijos, pero no todos y cada uno de ellos; sabemos lo que saben los personajes, pero notamos que los personajes saben mucho menos de lo creen saber; los apartes de Guillén, lejos de solucionar el subtexto lo generan, y en este sentido ha intentado trabajar la adaptación.

Ese halo de sutil contemporaneidad que se desprende del tema, tan universal, y de los recursos mencionados ha condicionado determinadas modificaciones, como la modernización en construcciones pronominales o la supresión de algunas situaciones sin consecuencias reales en la trama principal.

Los criterios que rigen una adaptación teatral son fundamentalmente escénicos; y lo escénico no siempre coincide con lo filológico. En este sentido el filólogo tal vez haya notado que Lope ha desaparecido del elogio a la Comedia Española. Casi todos los textos críticos referidos a la Poética del barroco mencionan esos versos: su valor es pues indudable en lo que hace a la erudición, pero los hemos considerado una mera cita hasta cierto punto ajena a lo dramático. O quizá se trate de un mínimo acto de rebeldía ante la desmedida importancia que la crítica les ha otorgado en el análisis de la producción de Guillén de Castro. Por supuesto, Guillén es un autor de su tiempo, y estimado en su tiempo. Sirva este nuevo espectáculo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para seguir ampliando los márgenes del repertorio de nuestro Siglo de Oro.

Yolanda Pallín
Autora de la versión

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:13 PÆgina 16

Análisis de *El curioso impertinente*
I. Lugar, tiempo y acción

Guillén de Castro, dramaturgo valenciano, empieza a escribir en 1592, con veintitrés años, sus primeras composiciones poéticas para la "Academia de los Nocturnos", de la que formaba parte con el pseudónimo de *Secreto*. Juan de Timoneda, Artieda, Virués y Tárrega cultivaban ya en Valencia un teatro de raíces renacentistas, basado en la imitación de la tragedia y comedia grecolatinas y el seguimiento de las tres unidades. Se les considera no obstante antecesores del teatro de Lope de Vega, porque la originalidad de este grupo de dramaturgos estriba en que van escogiendo ya temas de la historia nacional para construir sus obras, intentándose acercar al gusto del espectador al acentuar los elementos líricos tradicionales y folclóricos, mostrando la intención de romper con las normas clásicas. Evidentemente pretenden dar así a sus dramas mayor variedad, agilidad y una cierta audacia: todos estos elementos, unidos a una progresiva complicación argumental con la aparición de intrigas secundarias y la intensificación del patetismo, la exaltación y la violencia dramáticas colaboran a anunciar y a preparar el camino por donde irá luego la *comedia nueva*.

Valencia tenía entonces uno de los más importantes corrales de la época, el de la Olivera, en el que Guillén de Castro estrenó alguna de las obras de su primera etapa, digamos las escritas hasta 1599, fundamentalmente tragedias que siguen las pautas de

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 17

Virués. En este año Lope visita por segunda vez la ciudad de Castro, y nuestro autor se aproxima a su círculo y a su manera de hacer teatro. A esta segunda etapa pertenecerían sus títulos más conocidos, en donde Guillén consigue construir unos personajes de profundos matices psicológicos, demuestra unas fuentes más ricas y cambia la métrica de sus textos, fundamentalmente abandonando el endecasílabo a favor del octosílabo. Buenos ejemplos de todo ello son *Las mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid* en temas de historia nacional; *Los malcasados de Valencia* como comedia de enredo y *El curioso impertinente* y *Don Quijote de la Mancha*, en las que sigue fuentes y temas cervantinos.

El curioso impertinente es una obra muy poco editada. Parece que Castro la escribió durante su estancia en Italia o muy poco después, es decir, en torno a 1606 o 1607, siguiendo muy de cerca la novela del mismo título que Cervantes intercala en la primera parte de *El Quijote*. *El curioso* se imprimió por primera vez en 1618 por Felipe Mey, en Valencia, dentro de la *Primera parte* de las comedias de Guillén y junto a *Los malcasados* y a *Las mocedades del Cid*. El mismo Mey reedita esta colección en 1621, en esta ocasión dedicada a Marcela de Vega y Carpio, hija de Lope. *El curioso impertinente* se volvió a imprimir en Valencia en 1908 por Francisco Martínez y Martínez, y en el amplio y cuidadoso trabajo de E. Juliá Martínez (2º volumen, RAE, 1925-27); posteriormente tenemos que agradecer la fidedigna y minuciosa edición para Reichenberger de Christiane Faliu-Lacourt, profesora de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, en 1991.

Lugar, tiempo y acción

La obra tiene tres actos; en el primero, los **lugares** en los que transcurre la acción son fundamentalmente delante y dentro del palacio de los Duques de Florencia, y luego en casa de Anselmo y alrededor de la iglesia. En el segundo acto, los personajes siguen moviéndose en casa de Anselmo salvo éste mismo, que va a casa de Lotario fingiendo un viaje a Pisa; luego la acción vuelve al palacio de los Duques y continúa en casa de Anselmo.

En cuanto al **tiempo**, el primer acto dura aproximadamente dos días; comienza al anochecer, todo pasa muy rápidamente y finaliza con la boda de Camila y Anselmo. Transcurre un tiempo indeterminado, posiblemente largo porque larga les parece a los personajes la ausencia de Lotario, y el segundo acto es breve también; el tercer acto empieza al anochecer, dura esa noche y la madrugada y todo el día siguientes, finalizando con las primeras estrellas nocturnas.

La **acción** está estructurada en torno a una intriga fundamental, que viven Lotario, Anselmo y Camila, otra secundaria, que actúan los criados Culebro y Leonela y aún otra más, pequeña, de la que son protagonistas el Duque y la Duquesa de Florencia.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 18

II. Síntesis argumental

Los acontecimientos empiezan en una plaza o calle delante del palacio de los Duques de Florencia. Actúan unos músicos de una compañía española de cómicos, cuyo arte da pie a un comentario a favor de la *comedia nueva* por parte del Duque; están dando una serenata que ha encargado Lotario para Camila, una dama de la Duquesa. Lotario la pretende desde hace tres años; ella lo ama también, y quiere que la pida por esposa. El novio espera para casarse la llegada de su amigo Anselmo, con quien tiene una unión tan especial, que le llama su alma gemela; se lo confía a Torcato, a quién cree su amigo: se siente deudor de Anselmo por la protección y educación que encontró en su familia al morir su padre. Mientras, el Duque nos cuenta que está enamorado de Camila, que lo rechaza, sin que la Duquesa pueda evitar estar celosa. Al día siguiente Anselmo llega a la ciudad y entabla trato con Culebro, un espadachín español al que alguien ha encargado que le dé una cuchillada. Impresionado por el brío de su víctima, Culebro le cuenta todo, y le pide una pequeña suma para desistir del empeño. Anselmo le da un buen dinero, pidiéndole el nombre de su asesino; al confesar Culebro que se llama Lotario, Anselmo queda apesadumbrado.

A la mañana siguiente están delante de la iglesia para asistir a misa: acuden los Duques y con ellos Lotario y Torcato, señalado por el espadachín como el autor del encargo. Queda así descubierto el engaño, y Anselmo aliviado; de pronto, al reparar en la dama que acompaña a los Duques a la iglesia, Anselmo queda profundamente enamorado. Cuando por fin habla con Lotario, le cuenta el flechazo que ha sentido y éste, al darse cuenta de que ha quedado seducido por Camila, sacrifica la amistad al amor y, sin manifestarle sus propios sentimientos hacia la mujer, se la ofrece por esposa. Lotario arregla con Ascanio, padre de Camila, la boda de su novia con su amigo. Ascanio, animado ante la fortuna de Anselmo, no duda del cambio; los sentimientos de Camila no parecen importarle a ninguno de los dos, ni ven necesario pedir su consentimiento, así que la boda se lleva a cabo. Una vez celebrada, Lotario informa a su asombrado amigo que se ha casado con la mujer que él quería, ocultándole que era correspondido; Culebro hiere a Torcato, y Anselmo interviene para que no le prendan, pero Camila considera de mal agüero esa sangre en el día de su boda.

Pasa un cierto tiempo y Camila, ya en casa de Anselmo en el segundo acto, le confía a su criada Leonela que quiere a su marido verdaderamente, olvidada por su honor de la relación anterior con Lotario. Culebro comienza a cortejar a Leonela, y Lotario aparece a la vuelta de un viaje que ha hecho fuera de Florencia.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 19

Anselmo, durante ese tiempo, ha dado en recelar de su esposa, y le cuenta a su amigo que tiene el proyecto de dejar que él la intente seducir; así estará completamente seguro de que puede confiar en ella, si resiste, o bien caerá pero no se consumará el adulterio, y no será así su ofensa tan grande, oculta como estará por la voluntad y la discreción de Lotario. Su amigo le intenta hacer ver lo descabellado del proyecto, pero cede ante el argumento que le da Anselmo de pedírselo a otro si él no accede a su deseo; y efectivamente se encuentra con Camila sin atreverse a llevar a cabo el asalto, aunque cuando Anselmo aparece le miente, diciéndole que su mujer ha resistido su asedio. Anselmo se enfada y le insiste, y para hacer mayor el riesgo, se ausenta de casa; dice que se va a Pisa, pero en realidad estará en casa de Lotario, donde Culebro le puede llevar cualquier mensaje. Al criado le dice que allí va a tener una aventura con otra mujer. Mientras, el Duque intenta también enamorar a la recién casada sin éxito, pero los celos que siente Lotario le hacen enfrentarse a él... Camila, amenazada por unos y por otros, escribe una carta a su esposo para avisarle, quedando clara su lealtad y su honradez; y aunque la impertinente curiosidad de Anselmo debiera quedar así satisfecha, el esposo insiste en nuevas estratagemas. Retrasa su vuelta a casa, y cuando llega hace creer a Camila que Lotario ama a otra dama, esperando así darle celos y probar aún más su fidelidad. En este momento tan delicado, además, Leonela le cuenta a su ama la falsa aventura de Anselmo que ella sabe y da por cierta a través de Culebro. Todo este conjunto de circunstancias hace que Camila, desengañada de su esposo, vea a Lotario como el antiguo amor a reconquistar; se deja impresionar por la sinceridad de sus explicaciones y pasa a ser su amante.

El acto tercero se abre con una apacible escena doméstica en la que Camila aparece como la perfecta casada, pero la realidad es muy distinta, y un mismo incidente pone a prueba a todos los personajes. Torcato ha visto, en el claroscuro del alba, bajar a un hombre por una escala de casa de Anselmo, y se lo cuenta al Duque; éste celoso, se apresta a espiar, y Lotario lo descubre, pidiendo explicaciones a Camila. Todos están celosos de todos: el Duque de Lotario, Lotario del Duque, y Anselmo cuando Lotario le confiesa que él es el amante de su mujer. Leonela no ayuda a nadie cuando reconoce finalmente que el hombre de la escala era Culebro... No obstante, Camila monta una escena teatral para convencer a Anselmo de que le es fiel, y el marido así lo cree; si no fuera porque Leonela, rencorosa porque su ama le ha reprochado su conducta con una bofetada, se venga de ella contándole a Anselmo toda la verdad. El marido desafía al amante a un duelo, y Anselmo muere en la pelea, no sin antes hacer prometer al Duque que no castigará a Lotario, sino que permitirá a los amantes casarse y disfrutar de todas sus posesiones, que les cede.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 20

III. Los personajes

Nuria Mencía

CAMILA

Calla ante el valor de la obediencia; desde luego a nadie le importa a quién quiere verdaderamente, pero es que ella tampoco se lo dice a nadie, ni a su padre ni al hombre que la corteja desde hace tres años, con su consentimiento y esperanza. Cree que el silencio le hace honorable, y su forma de intervenir en los sucesos que no ha deseado es seguir callada, y tomar como amante al hombre que no quiso ser su marido, y sacrificó los sentimientos de ambos a una supuesta amistad... Después, sólo le queda engañar y mentir, incluso a ella misma.

LOTARIO

Fernando Cayo

Lotario es un hombre de una cierta posición. Vive en Florencia, está enamorado de Camila, que le corresponde, y aspira a convertirse en su esposo. Se siente deudor de su gran amigo Anselmo (al que llama su alma gemela), porque siendo muy niño se quedó sin padre y su familia lo acogió y crió como hijo propio. Como ve a Anselmo enamorado de su novia, no se lo piensa dos veces y se la *cede*, quizá porque la deuda obliga, y la obligación en este caso llega a la falta de límites. Y cede también a las descompuestas pretensiones de su amigo para seducir a la que ya es su mujer, y cede a la tentación de hacerle saber a Anselmo que Camila le es infiel, y consiente en casarse con su amante, muerto ya su amigo.

Daniel Albaladejo

ANSELMO

Anselmo es un hombre muy rico, cuya familia crió a su lado a Lotario, estableciéndose entre ambos una profunda amistad, casi identidad. Ausente de Florencia unos años, al volver a la ciudad se enamora perdidamente de Camila, casándose con ella tal como le aconseja su amigo Lotario, que después de la boda le confiesa que era la mujer a la que él quería... Aunque tiene todo para ser feliz, riqueza, una gran energía y capacidad de seducción, le gusta jugar con sus límites y los de los demás, y sobrepasarlos. ¿Es inseguridad y celos o simplemente manipulación y afán de dominio? Empuja a su amigo Lotario a que le sea desleal, y a su mujer a que le sea infiel; y en el colmo del maquiavelismo los casa a su muerte, haciendo, además, que le hereden.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 21

DUQUE DE FLORENCIA

Máxima autoridad de Florencia, es un gobernante al que nunca vemos ejercer el poder ni ocuparse en nada concreto, si no es al final de la obra, restaurando el orden establecido. Marido infiel que persigue a Camila insistentemente, vive en un círculo perverso de relaciones de pareja, dando celos a una esposa que no para de vigilarle y de someterle a pruebas.

Arturo Querejeta

Clara Sanchis

DUQUESA DE FLORENCIA

Corresponde a las infidelidades de su marido con escenas de celos y espionaje; nos quiere hacer creer que las acciones de él y las respuestas de ella son la forma social de vivir el matrimonio, con una doble moral. Por un lado, no deja de parecerle un sinsentido vivir como vive, pero tampoco quiere salir de la jaula de oro en la que está metida, ni discutirlo con su esposo; da a las demás recetas de cómo han de hacerse las cosas, pero ella no sigue sus propios consejos. Ante el acoso al que el Duque somete a su dama Camila, la Duquesa literalmente mira para otro lado y se duerme, como una madre que participa con su inactividad permitiendo que su compañero maltrate o viole a su hija.

LEONELA

Ha crecido junto a su ama, llevan juntas muchos años y por eso Camila se la lleva consigo a casa de Anselmo. Es la confidente de su señora, lo cual le da un poder que no sabe administrar; es cotilla, quiere sonsacar a Camila y la juzga. Cuando su ama, llevada de la ira y de su propia culpabilidad, la maltrata físicamente, no le importa ser chantajista y manipuladora. En ese momento, entre ellas se rompe algo que no vuelven a recuperar.

María Álvarez

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 22

José Vicente Ramos

CULEBRO

Es un matón, el gracioso de la obra, pero no compone un tipo al uso. Castro construye un personaje divertido, bastante honesto y con sentido común, virtudes todas que le hacen transitar por el argumento con bastante más comodidad que alguno de sus compañeros. No oculta lo que es; le gusta el dinero, pero no abusa de él de forma desproporcionada, y tiene una escala de valores interesante, una forma de entender la vida que tiene que ver con el sentir español y con el humor y la gracia napolitana. Hace las veces de criado de Anselmo y se enamora de verdad de Leonela, poniendo manos a la obra para acercarse a ella, porque le parece una buena mujer y la quiere para casarse.

TORCATO

Fernando Sendino

Aparece como *amigo* de Lotario, pero en realidad es un personaje que se va a acercar a cualquiera de los protagonistas según le conviene. Como es un superviviente, corta la emoción sincera que podría unirle a Lotario, porque lo primero en él es salir adelante, y no se la puede permitir. Es un hombre que oculta lo que es y se mantiene siempre en un segundo plano, manipulando la acción un poco cobardemente, desde la sombra, para que luego sean otros los que se impliquen abiertamente y él no pierda su posición de beneficio. Naturalmente, choca con Culebro porque se molestan; son competidores por el mismo espacio, sólo que el otro personaje está construido con mejor material humano.

Fernando Merino

ASCANIO

Es el padre de Camila, e interviene en la obra para sancionar con su autoridad la imprevista decisión de Lotario. Aunque esperara casar a su hija con este hombre, como el cambio trae consigo más dinero y más prestigio social, no se plantea una duda, ni siquiera consultar a su hija. Supone en ella obediencia y un silencio *honorable*, seguramente porque así la ha educado.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 23

Criado 1º
Eva Trancón

Criado 3º
Savitri Ceballos

LOS CRIADOS

Eva, Sancho, Savitri y José Ramón representan a los criados, pero dan cuerpo también a la compañía de cómicos y cantantes españoles que ofrecen a Camila la serenata inicial de parte de Lotario; además, los criados lo son para todos: el Duque y la Duquesa, Anselmo y Camila los requieren y solicitan en función de la acción. Otro aspecto a tener muy en cuenta en este montaje es que estos personajes desempeñan un gran peso al servicio de la escena, encargándose de muchos de los movimientos de escenografía, favoreciendo incluso la utilización de los pequeños objetos que van necesitando sus compañeros.

Criado 2º
Sancho Ruiz Somalo

Criado 4º
José Ramón Iglesias

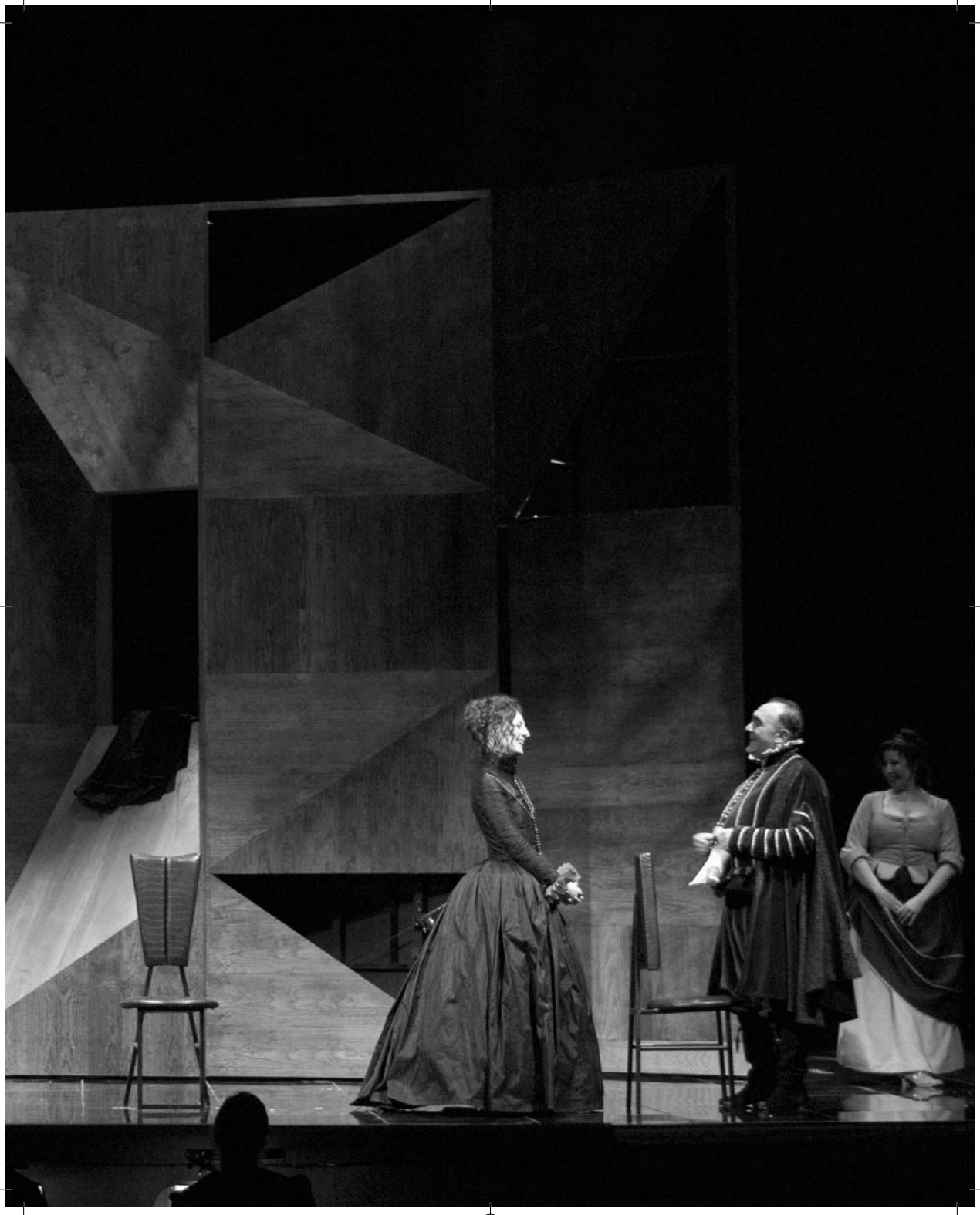
CAMARERO

Este personaje se llama Marcelo y está al servicio del Duque; vive casi en paralelo con su señor, al que adora. Le gusta de él su personalidad de vividor, y casi podríamos decir que tiene un poco de morbo, porque disfruta con lo que consigue el Duque más que con la propia vida personal. Le intenta servir en bandeja todos sus caprichos y ayudarle a que los consiga, aunque su señor no siempre hace caso a sus consejos, y aborrece a la Duquesa porque entorpece los planes de su amo. En principio, ve a Torcato como un rival tan aficionado al dinero como él, pero luego ambos consideran que harán mejor negocio colaborando que enfrentándose, y se reparten el pastel que representa el Duque, trapicheando con todo: si su señor está contento, habrá más para los dos, y les dejará las manos más libres.

Ángel Ramón Jiménez

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 24

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 25



pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 26

Entrevista a Natalia Menéndez,

directora de escena de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Licenciada en interpretación y dirección por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, completando su formación con diversos estudios teatrales.

Como **directora escénica** ha trabajado con textos de autores como Tono y Mihura, Fassbinder, Manuel Lagos, Athol Fugard, Emeterio Díez o Alan Ayekbourn. Entre los montajes que ha dirigido destacan *Comida* y *Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado,* de Iñigo Ramírez de Haro; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, con versión de Yolanda Pallín; *El invierno bajo la mesa*, de Roland Topor, para el Centro Dramático Nacional; *Tres versiones de la vida*, de Yasmina Reza y *Están de atar*, de Joaquín Leguina, Natalia Menéndez y Antonio Ozores.

Ha sido **ayudante de dirección** de Jean-Pierre Miquel (Teatro Montparnasse, París), Jean Luc Maeso, Jacques Lasalle (Comédie Française, París); Juanjo Menéndez (Teatro Maravillas, Madrid) y Miguel Bosé (Festival de Mérida).

Como **actriz** ha participado en los montajes: *Que no*, de Raymond Queneau, dirigido por Jesús Cracio; *Café-Teatro-Cabaret*, bajo la dirección de Grupo Tres; *Oportunidad: Bonito chalet familiar*; dirigido por Juanjo Menéndez; *El desdén con el desdén*, dirigido por Gerardo Malla para la Compañía Nacional de Teatro Clásico; *Nosferatu*, con dirección de Guillermo Heras; *La doble inconstancia*, dirigido por Miguel Narros; *Los bosques de Nix*, dirigido por Miguel Bosé; *Grita*, bajo la dirección de José Luis Raymond; *La discreta enamorada*, dirigido por Miguel Narros y *Eslavos*, dirigido por Jorge Lavelli; *Dom Juan o el festín de piedra*, de Molière, dirigido por Jean Pierre Miquel para la CNTC, el recital poético *Qué eros es* y *Están de atar.*

Además, es **autora de varios textos teatrales**, entre los que destacan *Querido Mozart*, obra teatral para RNE, *Llevarnos lo malo* y *Aquí, allí, allá.*

De su **trayectoria cinematográfica** cabe señalar sus interpretaciones en las películas *Dispara,* de Carlos Saura; *Belmonte,* de Juan Luis Bollaín; *Carreteras secundarias* y *Los peores años de nuestra vida,* ambas de E. Martínez Lázaro.

1. Natalia, ¿cómo te has involucrado en esta puesta en escena de *El curioso impertinente,* de Guillén de Castro, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico?

Bueno, Eduardo Vasco y yo nos conocemos desde hace años, y me ofreció leer cuatro textos de Guillén de Castro para su puesta en escena; uno de ellos era *El curioso impertinente*, y la verdad es que me saltó a la vista desde el principio. Me pareció una obra que hablaba de temas que me interesaban mucho, que además tenía una dramaturgia muy contemporánea y que se salía un poquito de las normas establecidas, entrando psicológicamente en profundidad en los personajes. También me gustó el que Guillén no fuera un autor muy misógino y tratara las cosas con mucho humor, y que le

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 27

diera al texto amor y crueldad al mismo tiempo, una combinación que siempre me ha interesado. Mezcla tragedia y comedia, haciendo que tragedia no sea sólo crueldad, sino un camino de libertad, libertad interior y social para la protagonista: el personaje de Camila, en el transcurso de la obra, entiende una serie de normas y aprende cómo las puede vivir desde ella misma, y cómo se funciona en una vida vivida con doble moral, donde hay una gran falta de sinceridad. Camila asume cómo puede vivir conociéndose, sabiendo lo que quiere y dirigiéndose hacia ello.

2. ¿En qué lugar y en que época has situado la puesta en escena? ¿Te has ajustado en el montaje a la geografía y a la cronología del texto?

Pues verás, tanto al escenógrafo Quim Roy como a mí, como a María Araujo o a Mónica Runde nos interesaba Florencia, pero también nos interesaba Siena, de forma que por eso hemos creado una Florencia que es nuestra Florencia y un momento que es nuestro siglo, aunque evidentemente surge del XVII. Yo quería hacer, como dice Yolanda Pallín, una puesta en escena *ucrónica*, en el sentido de no ser una restauración arqueológica; el montaje no es anacrónico, sino ucrónico, porque podría ser de cualquier siglo, siempre dejando claro que es de época. No hemos querido hacer una puesta en escena *moderna*, pero sí hay elementos que son contemporáneos, por ejemplo la música, que es de los siglos XVIII al XIX. Se puede decir que hay un recorrido con elementos que van del siglo XVII al XXI, igual que hay temas de los que trata la obra, como los celos, que están presentes en cualquier época.

3. ¿Cuál te parece que es la actitud más adecuada para enfrentarse a un clásico, que en este caso tiene un precedente literario tan claro como el texto de Cervantes?

¿La actitud? No tener miedo. Saber que esto es teatro, que es un juego, que hay que divertirse e intentar disfrutar. No tener muchos reparos y defender una historia que ha sido contada muy pocas veces.

La mayoría de la gente que ha leído *El Quijote* no ha prestado mucha atención a la novela inserta de *El curioso impertinente*, salvo los filólogos que han hecho estudios muy interesantes que hemos leído y estudiado; Cervantes me dio la idea bien clara de la tragedia. Y Guillén, luego, toda la de la comedia. A Cervantes lo he tenido muy presente porque me impactó muchísimo, igual que debió pasarle a Guillén de Castro. Es verdad que hay una serie de cosas con las que no estaba de acuerdo con Cervantes, por ejemplo con respecto a la mujer, y por eso me interesaron mucho todos los cambios que había introducido Guillén.

Castro recoge lo que le interesa de Cervantes, pero plantea una historia desde un prisma totalmente diferente, va más allá. Ofrece puntos de vista quizá menos retorcidos, y creo que por eso estoy mucho más de acuerdo con

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 28

su planteamiento: da mucha más importancia a la mujer, y sus cambios son inteligentes; habla del poder con crueldad, los poderosos, los Duques, quedan bastante malparados. Lo que pasa es que dentro de la comedia, uno se ríe viendo las atrocidades; ésa es la forma de aprender aquí, y es que el humor enseña mucho. En la obra de Guillén podemos ver un recorrido, una manera de entender las situaciones y afrontarlas, y además mucha sensualidad y mucho deseo; me parece que destila bastante morbo.

Otro punto que me interesó mucho y me parece muy moderno es el tema de los *apartes*: representan casi un sesenta por cierto del total, muy por encima de la media en otros textos. El aparte es el pensamiento, la cabeza, no va dirigido al público, sino que es recurso mental, psicológico. Guillén consigue con ellos dotar a la obra de tres planos de interpretación: uno que es el de la acción, otro que es mental, y el último que es más inconsciente.

4. ¿Cómo definirías la relación de amistad, amor y celos de los tres personajes principales, Camila, Anselmo y Lotario?

Yo pienso que en esta historia los tres son responsables de lo que sucede. Lo digo porque Anselmo provoca y pide a Lotario que actúe sin valorar las consecuencias y sin saber hasta donde pueden llegar sus actos. Lotario, que se siente deudor de Anselmo porque se crió con su familia al quedar huérfano, reacciona con un impulso muy adolescente, accediendo a lo que Anselmo le pide sin medir los resultados. Y por último, Camila que se calla, y deja hacer llevada por una obediencia *honorable*.

5. ¿Por qué es tan importante la música en este montaje?

La música siempre está muy presente en los montajes que hago. En este caso, me parecía que había momentos que son un poco de "culebrón", y la música es perfecta para dar un punto como de cine mudo, para acompañar, sostener y apoyar, y así permitir que surja el texto.

En esta puesta en escena utilizamos el violín y el violonchelo fundamentalmente, y algo de percusión. Los instrumentos de cuerda me dan la tirantez que necesito, porque por un lado me sirve para esa idea trágica, y al mismo tiempo me da también el pizzicato del humor, de la comedia.

6. ¿Qué nos puedes contar de la escenografía y de la iluminación?

Yo no había trabajado nunca con Quim, pero admiraba lo que había visto de él, en concreto *La verdad sospechosa*, otro montaje que hizo para la CNTC hace tiempo, dirigido por Pilar Miró. Su visión del espacio ofrece muchos planos, y esto era lo que yo quería para *El curioso impertinente*. Así ha sido; ha ideado un giratorio, que permite arquitectura en el escenario, fondo, perspectiva y puntos de fuga: varios planos en definitiva, y eso nos ha venido muy bien, porque la obra también tiene diferentes planos. Un punto importante del montaje es que los actores que hacen de criados también se ocupan de mover la escenografía; basándonos en la primera escena, en la que hay una serenata que dan los cómicos españoles a Camila, hemos utilizado esta idea del teatro dentro del teatro, consiguiendo una especie de muñeca rusa donde los que mueven toda esa máquina son los criados-cómicos, aportando a la escena su punto de vista teatral, muy contemporáneo.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 29

La gama de colores utilizada en la escenografía es muy interesante también: hay muchos marrones, marrones oscuros, con un suelo negro brillante que da una apariencia de "liviandad", que quita peso a la escenografía y hace como que las cosas puedan volar; es la firma de **Joaquim Roy**.

La iluminación de **Miguel Ángel Camacho** intenta crear una atmósfera donde continuamente esté presente la idea de la comedia y la tragedia, no como una mezcolanza, sino como un equilibrio, como una especie de balanza. Es una luz que tiene momentos en los que es absolutamente contemporánea y momentos donde es totalmente clásica. Que el espectador note que lo que está viendo, aunque no sea real, sí es verosímil.

7. ¿Y el vestuario, qué sentido especial tiene?

María Araujo ha hecho un trabajo maravilloso con el vestuario. Me gusta la idea de que sea un vestuario no arquitectónico. Creo que ella trata muy bien las telas, dándoles movimiento. También sabe teñir muy bien y utilizar los colores espléndidamente; yo adoro los rojos de María.

8. ¿Qué has pretendido de los actores de este montaje?

Que sean versátiles, dúctiles, que tengan alegría a lo hora de la creación. También que no tengan miedo y que intenten llegar a lo más profundo del personaje.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 30

9. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades y lo más gratificante de esta puesta en escena?
Lo más gratificante han sido los ensayos en el Cine Río; me remueven muchísimas cosas. Y al tiempo conocer a un equipo de gente que está poniendo una entrega brutal. Creo que la Compañía me ha proporcionado muchas facilidades y me siento una privilegiada.
En cuanto a las dificultades, han sido las propias del trabajo: de pronto no entender cómo puede suceder una escena y tener que buscar alternativas, por ejemplo, pero realmente son cosas propias del oficio; en realidad, a no ser que hubieran sido asuntos realmente graves, y no ha sido el caso, me parece que no es interesante comentarlas. Yo siempre pienso que los espectáculos tienen que salir aparentemente sin sudor, el sudor se queda en casa.

10. Muchos directores utilizan las nuevas tecnologías como forma de aproximar a los jóvenes el teatro. ¿Ha sido éste tu caso en *El curioso impertinente*?
No. Yo soy una prehistórica, soy del paleolítico. En este montaje las nuevas tecnologías no me interesaban en absoluto. Creo que Lapage podría haber hecho un montaje muy interesante de *El curioso impertinente*, completamente distinto, desde luego, y siempre lo dije, desde la primera lectura. Yo he intentado hacer algo muy sencillo.

11. Por último, ¿qué crees que se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué interés puede tener para la gente joven, en particular?
Mira, una de las cosas que digo es que si de las 68 mujeres que murieron el año pasado, muere una menos porque alguien ve *El curioso impertinente*, si me pudiera permitir esa presunción, firmaba. Eso por un lado. Luego me parece una función muy familiar, que viene muy bien para venir a verla todos juntos, porque creo que hay cosas para todos los gustos. También pienso que es un montaje en el que se habla de la adolescencia, de esos caminos de transgresión o de dificultad para crecer, de qué pasa en la relación con una mujer, de qué sucede con el amigo del alma. *El curioso* habla de cosas que pueden tocar a la gente más joven, porque los personajes principales son adolescentes que juegan a ser mayores y de pronto se encuentran con el resultado de sus actos, de todas las tonterías que han hecho. Y para la gente más mayor, recuerda muchas cosas, permite revivir la adolescencia o la juventud, las boberías que se hacen en un momento dado y las consecuencias que estas boberías tuvieron. Y también habla del maltrato, que es un tema crucial: del psicológico, y también del físico, pero le dedica más atención al psicológico. Creo que hay varios temas muy actuales, tratados no de una forma pretenciosa, sino mucho más cercanos a los poros de la piel que a grandes sentencias o a grandes frases.
Sería interesante que los jóvenes al ver la función se hicieran preguntas. Esas preguntas que están en el texto: cuáles son los límites de la amistad, si es que acaso la amistad tiene límites; también cómo sienten los celos, o qué piensan con respecto a Camila. Creo que este texto provoca muchas preguntas y es, por último, un homenaje que Guillén de Castro hizo al teatro.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 31

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:14 PÆgina 32

Entrevista a Yolanda Pallín,

autora de la versión de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, y licenciada en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, es una persona perteneciente al mundo del teatro. Profesora de la RESAD, es **autora** de algunas importantes piezas de nuestra dramaturgia contemporánea, como *Los motivos de Anselmo Fuentes*, por el que recibió el premio Calderón de la Barca de 1996, *Los restos de la noche*, premio María Teresa León 1995, *DNI, Lista negra*, y *Trilogía de la juventud I* (*Las manos*), *Trilogía de la juventud II* (*Imagina*), y *Trilogía de la juventud III* (*24/7*), junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Es autora también de varias **versiones de nuestro teatro del Siglo de Oro,** entre ellas *No son todos ruiseñores* y *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega, para Noviembre Compañía de Teatro, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, *La Entretenida*, de Cervantes y *Amar después de la muerte*, de Calderón, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

1. Yolanda, tú has colaborado en varias ocasiones con la CNTC. Cuéntanos, por favor, cómo te pusiste en contacto para este proyecto con Natalia Menéndez, directora del montaje de *El curioso impertinente*.

Eduardo Vasco, como director de la CNTC, me pidió hace un cierto tiempo que le echara un vistazo a la obra de Guillén de Castro. Así que la empecé a leer, y entre los textos seleccionados *El Curioso* me pareció especialmente interesante para montar. En aquel momento consideramos, por cuestiones de programación, que no era la ocasión más idónea para hacerlo, pero ahora sí ha parecido oportuno, y por eso me han llamado.

Por otro lado, Natalia y yo nos conocemos desde hace muchos años, y ya habíamos trabajado juntas en el "semimontaje" de dos textos míos. El hecho de colaborar con Natalia en esta ocasión tiene que ver también con una decisión de ella, que quería hacerlo así; ella ha montado, me parece que en tres ocasiones, mi versión del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pero creo que nunca habíamos trabajado con tanta intensidad, con tanta dedicación y con tantas ganas, y en unas condiciones como éstas. Y está muy bien. El trabajo ha sido muy cómodo y fluido.

2. ¿Habías hecho anteriormente alguna versión de Guillén de Castro?

No, nunca había trabajado con un texto suyo. *El curioso impertinente* me interesó muchísimo, entre otras cosas por el **trabajo con materiales preexistentes**, y por cómo ese material pasa al teatro. Creo que la fuente principal de Guillén es Cervantes, tan claramente que utiliza hasta los mismos nombres para sus personajes. Es verdad que tenemos fuentes anteriores, pero independientemente de que Guillén las conociera, su objetivo principal era ofrecer una luz

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 33

nueva sobre ese texto cervantino que desde luego le debió fascinar; hasta donde sabemos, hay aproximadamente un año de diferencia entre la edición de la primera parte de *El Quijote* y la escritura de esta obra de Guillén, lo cual quiere decir que tuvo que causarle una fuerte impresión y le sugiere una posibilidad de trabajo coherente con su Poética. *El curioso* me cautivó porque ofrece una luz nueva sobre algo que ya se conocía, una visión contemporánea del autor, y yo creo que así se construye la historia de la cultura. Una especie de hilo de miguitas de pan que unos autores van dejando y otros autores van siguiendo; un respeto a la herencia del pasado y a la vez la afirmación de una mentalidad nueva. Con Lope ocurre muchas veces: te fijas en un romance y miras lo que ha hecho, por ejemplo con *El caballero de Olmedo*; con una letrilla y cuatro rumores construye una obra maestra.

En la RESAD, en clase de escritura de segundo curso, trabajamos con materiales míticos, con materiales preexistentes que han sido escritos en diferentes géneros por distintos autores, y yo les pido a mis alumnos que los reescriban. Al principio se sorprenden, y me preguntan: "¿Y ésto? ¿Por qué no nos dejas que escribamos de lo que nos dé la gana, del tema que queramos, con el argumento que queramos?" Yo siempre les razono que, realmente, no hacemos siempre sino reescribir sobre una serie de relaciones y circunstancias que tienen que ver con nuestra condición humana y social; los autores lo han hecho siempre, y precisamente el origen del teatro está en esta reescritura del mito. Además quiero que trabajen todos con el mismo material en clase porque, viendo como un autor adapta a su obra las decisiones que otro autor tomó, encontramos ahí su verdadero estilo, mucho más que cuando trabaja con un tema original.

Guillén es un hombre que podríamos considerar de **transición**, porque va de una Poética anterior a Lope hacia el Barroco, y en esto tiene mucho que ver que sea valenciano. **Valencia** era un gran foco de creación dramática, con personalidad y estilo propios. Hay una generación importantísima de **trágicos de fin de siglo**, capitaneados por Virués, pero también hay una tradición de **comedia**, y Tárrega será el maestro de Guillén de Castro en este campo. El hecho de que Guillén aprenda con unos autores que ya tienen una madurez artística, y van por unos caminos que Lope absorbe y reinterpreta, hace que también la reinterpretación de Guillén de Castro tenga su punto de originalidad y de diferencia respecto a Lope; lo vemos en su visión del honor, del amor, y en la importancia que da al tema económico. **La presencia del dinero** es importantísima para Guillén y no tanto en la escuela de Lope; está muy presente en textos renacentistas, pero el Barroco tiende a desestimarla, igualando la sociedad con una cierta idealización. Sin

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 34

embargo, Guillén trata mucho el personaje de caballero con poco dinero pero honrado, noble, heroico, con una economía precaria que no le permite situarse en el nivel social que le correspondería, y por eso mantiene una relación de dependencia con los poderosos. También su **visión del poder** es totalmente distinta a la de Lope: para él este tema y su abuso es muy importante, y precisamente en *El curioso* se hace un análisis muy complejo de las relaciones de poder personales. Parece que Guillén lo pasó mal económicamente, y la nobleza de su familia es reciente; siempre fue *el segundón*, buscando el apoyo de los señores, un poco como Lotario en *El curioso impertinente*. Quizás por eso se justifica biográficamente esa defensa de los nobles pobres que hace en sus obras, que podrían ser más heroicos pero no pueden.

3. Háblanos un poco, por favor, de cómo trata Guillén en esta obra las relaciones de amistad y de amor.

Es sorprendente que, en el momento histórico en que escribe, Guillén hiciera este análisis sobre la relación entre los dos amigos y sobre el matrimonio, con mucha dependencia y muchos tira y afloja en el tema del poder. Marca un triángulo, en el que los personajes van subiendo y bajando en distintos momentos, teniendo en cuenta quién tiene más poder. Enlazando con lo que hablábamos antes, hay una dependencia social y económica de Lotario con respecto a Anselmo, que le marca una sumisión en alguna de las decisiones que toma. Por eso, aunque la suya parezca una amistad entre iguales, está muy condicionada y tiene una extraordinaria competitividad. Y en toda relación de competitividad hay una relación de poder, para ver quién lo ostenta dentro de esa amistad, o dentro de ese amor.

Para Guillén el tema del matrimonio es también muy importante, más bien la desgracia en el matrimonio, y es algo que tampoco toca Lope. En ese momento, con los criterios que se seguían para casarse, hay muchos matrimonios desgraciados por falta de amor. Matrimonios concertados conforme a la norma, que han firmado un contrato pero no congenian de ninguna manera; encuentran el amor fuera del matrimonio y eso les genera una profunda infelicidad.

Muchos de los críticos que han comparado los dos *Curiosos* han venido a decir que Guillén hace un esfuerzo por dar lógica, por explicar las motivaciones de los personajes, y es verdad que los dota de una lógica dramática, es decir, hace que los acontecimientos ocurran mediante un sistema muy organizado de causa y efecto, y eso dramáticamente funciona. Guillén organiza las acciones de los personajes, pero no cierra su significado. Tenemos muchísimas dudas con respecto a por qué los personajes están haciendo eso que hacen, o por qué toman esas decisiones. Hay una lógica, sus actos tienen sentido, pero esto nunca va a aclararnos su motivación última. Y eso que los personajes en esta obra abusan del *aparte*, que podría ser el momento en que nos cuentan su intimidad, pero es que hay una parte que no nos dicen nunca, quizá porque no sean conscientes de ella o porque Guillén no llegue tan lejos. Yo creo que la mejor lectura contemporánea es jugar con esa ambigüedad, y pienso que además Natalia Menéndez, la directora de escena, es magnífica para trabajar con esta sutileza,

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 35

por su formación, por su sensibilidad, por su trabajo con Marivaux, que es un autor de mucha sutileza psicológica, de personajes con lados oscuros frente a la luminosidad de la comedia; un lado oscuro que guarda un dolor del que el personaje no es consciente.

4. ¿Qué interés humano y social especial puede tener este texto de Guillén?

El interés humano es tremendo desde muchos puntos de vista. Hay una cuestión de género, de género masculino y femenino, porque si tenemos un personaje al que le pasen muchas cosas a lo largo de la obra, ése es Camila. Esta mujer experimenta en carne propia una verdadera educación sentimental y de relaciones humanas; es la engañada, objeto del deseo de dos hombres que juegan con ella. Cada uno juega por sus propios motivos, desde luego, y uno se enamora más que otro, pero son unos motivos muy cuestionables desde una perspectiva actual, porque la manipulación de ambos es brutal, al estar en la escala más íntima, más personal. Precisamente creo que Guillén nos está hablando del abuso del poder desde un punto de vista muy contemporáneo, al colocarlo dentro del ámbito más familiar, el de la amistad y el amor. En estos personajes no hay una reflexión acerca de lo social, sino ese juego de *voyeurismo*, de jugar hasta el límite, de probar al otro, que es una situación muy moderna. Si les pusiéramos unos pantalones vaqueros y una cazadora de cuero funcionaría prácticamente igual.

En este caso Guillén ha hecho unas modificaciones interesantísimas respecto del texto de Cervantes, porque la Camila de Cervantes cede a Lotario más bien por flaqueza femenina o humana; las personas

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 36

somos así, en cuanto se nos insiste terminamos cayendo en la tentación. Pero Guillén construye toda una relación anterior entre Lotario y Camila que va a pesar sobre ellos, que dota de lógica a la acción y que hace que esta mujer sea una verdadera víctima: víctima de uno y de otro y víctima de los dos. Por lo mismo, lo que eran celos patológicos en el personaje de Cervantes, celos irracionales que no venían de ninguna parte, aquí tienen su base; esa competitividad por la que Anselmo no quiere que sea cualquiera el que pruebe a Camila, sino precisamente Lotario, viene de ahí, y no va a poder estar tranquilo hasta que lo vea con sus propios ojos. Si en el texto de Cervantes el único responsable era Anselmo, aquí la responsabilidad está muy compartida con Lotario desde el primer error, que es preferir la amistad al amor, probablemente porque el amor que ese hombre tiene a Camila no es un amor verdadero, sino un amor idealizado, más romántico. *El curioso* me recuerda mucho a las piezas de Pinter, que tiene en sus obras unas relaciones de triángulo muy complejas, con juegos, con despertar de la pasión y el deseo. Por ejemplo, en *Old times*, donde hay dos mujeres y un hombre, las dos mujeres han tenido una relación previa, han sido muy amigas y el marido no sabe cuánto o hasta dónde, y se debate entre averiguarlo o no. Invitan a la amiga a cenar y se hacen un daño impresionante, con un *voyeurismo* que tiene mucho que ver en sensibilidad con Guillén. Yo creo que es esta "perversidad" la que sobrevuela *El curioso*; por eso en el fondo ésta es una obra muy contemporánea, porque es muy atemporal.

5. ¿Cómo has enfocado la versión de la obra? ¿Has actuado con libertad a la hora de hacerla?

Totalmente. Guillén no es un poeta lírico de la altura de Lope, pero es un gran poeta dramático, por tanto la construcción como drama de *El curioso* es muy buena, y ha habido muy pocas intervenciones en lo que se refiere a las estructuras. Sí que ha habido alguna en la disposición de las escenas: al ser una pieza con tanta actividad, porque continuamente pasan cosas aunque sean pequeñas, en determinados momentos parece que el texto pudiera sobrar, estorbar, resultar quizá demasiado moroso; sin embargo, un análisis profundo indica que hay en él una gran sabiduría dramática. No tiene mucha lírica pero sí mucha sensualidad, por ejemplo; hay muchas menciones a partes del cuerpo concretas. Es una obra muy física, y con una sensualidad muy levantina, que se aprecia también en la sutileza del argumento; en este sentido es una obra muy moderna, ya que en otras obras del Siglo de Oro los personajes están pintados de una manera más general. No hay apenas escenas paralelas, y sólo hemos suprimido alguna descripción, porque retrasaba la acción, y una cita filológica inicial a modo de loa, ajena al público actual y dramáticamente poco útil. Sí hemos mantenido ese juego tan teatral del mirar y ser mirado, presente en toda la obra; los personajes son incluso espectadores de teatro, y elogian la comedia española.

Por otro lado, yo tiendo a reconstruir los antecedentes del texto para crear espesura, y también para que los actores tengan materiales. Para mí una adaptación no tiene sentido si no se analiza el texto y los comportamientos de los personajes, y en éste hay tanta psicología, que suscita un tratado sobre los protagonistas, desde el planteamiento inicial

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 37

hasta la consecución de sus deseos o de sus desgracias. He tenido que ir siguiendo todo su proceso, porque me cuesta mucho trabajo mover una línea, mover una palabra, para conseguir un determinado matiz.

6. ¿Cómo es la versificación en este texto?
Hay sonetos, muchas redondillas, algunas quintillas en determinados momentos, sobre todo cuando hablan los Duques... Es una versificación bastante variada, una polimetría muy cercana al *Arte nuevo* y muy eficaz. Esto nos hace comprender que había un contexto que Lope recoge en su obra, con algunos elementos que ya estaban en el teatro valenciano, por ejemplo, de los que él es capaz de hacer una síntesis brillante, llegar al público y conseguir la admiración de sus contemporáneos.
En lo que se refiere a cuestiones lingüísticas concretas, hemos hecho una adaptación de las formas pronominales en los verbos, porque el diálogo es tan de acción directa, que hemos seguido el uso moderno, para que dé sensación de naturalidad. Esta licencia en otros textos nunca me la tomaría, pero aquí lo he visto necesario. La relación triangular entre los personajes que se cuenta, hace el texto por momentos tan atemporal, que este tipo de cambios pueden integrarse perfectamente: el espectador no tiene presente sólo una historia del pasado.

7. Por último, ¿qué interés te parece que puede tener *El curioso* para los espectadores de hoy, en concreto para nuestro público más joven?
Pues lo que hablamos antes sobre el trabajo pedagógico y literario que implica comparar el texto de Guillén con el de Cervantes, por ejemplo. Reflexionar sobre el hecho de que las historias están ahí, que nosotros podemos llevarlas a nuestro terreno y variarlas, y contar con un mismo tema historias nuevas, abriendo nuestra creatividad. *El curioso* también es una obra donde se pueden ver muy bien las diferencias entre géneros literarios, y cómo en teatro funcionan los personajes, especialmente los inventados de nuevo por Guillén; ver cómo en su texto hay mucha más rapidez que en el de Cervantes, porque el género dramático es así.
Por otro lado no deja de ser una obra moral, que nos está mostrando comportamientos muy erróneos que los seres humanos tenemos muy interiorizados. En este sentido es, como hemos dicho, una reflexión acerca del poder en las relaciones personales, y cómo personas que se dicen amigas se manipulan una a otra. También es muy interesante comparar la visión de la mujer en la obra con la del mundo contemporáneo; es un montaje a través del que podemos acercarnos mucho a las relaciones humanas, especialmente a lo que pueden ser la amistad y el amor: una reflexión sobre qué es la amistad es muy importante para la gente joven, y no la vemos tan a menudo en teatro. El amor está presente en el texto, pero sobre todo lo está la amistad, y las pruebas a la que la sometemos: qué somos capaces de pedirle a un amigo que haga por nosotros, y hasta qué punto no somos compasivos con el otro y con nosotros mismos, como Anselmo. Los personajes, igual que las personas a veces, no son capaces de entender sus propias debilidades, y eso hace que quieran ejercer poder sobre otros, algo que normalmente nos sucede cuando tenemos miedo; si uno está a gusto consigo mismo no tiene por qué ejercer el poder de esa manera, y la relación puede ser mucho más relajada. Yo creo que esto es una enseñanza de primer orden.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 38

Entrevista a Ángel Ojea

dirección musical de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Licenciado en Dirección de escena por la RESAD. Como **director de escena** ha realizado diferentes montajes, entre ellos *Yanagi*, estrenado en el MACUF, en A Coruña; *Occassus Romae*, de Alfonso Rivera; *La bala en el vientre*, de Marco Canale, que obtuvo el primer premio del Certamen de Autores Contemporáneos del Festival Madrid-Sur 2006; *La escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo*, de García Lorca; *Los neutrales, la risa del pueblo*; *El zapatero filosófico o Año nuevo, vida nueva*, sainetes de Carlos Arniches; *Historia del soldado*, de I. Stravinsky y C. F. Ramuz, encargo del Auditorio Ciudad de León; y *Medea*, de Jean Anouilh.

Ha trabajado como **ayudante de dirección** con Francisco Vidal, Tomás Muñoz, Gustavo Tambascio, Luis Olmos, Jaume Martorell, Guillermo Heras, Ignacio García, Eduardo Vasco, Vanessa Martínez Navas, Luis D´Ors y Germán Corona.

1. Ángel, es la primera vez que colaboras en una producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Cuéntanos un poco, por favor, cómo te pusiste en contacto con Natalia o con el director de la Compañía.

Pues en este caso la dirección del Clásico se puso en contacto conmigo en septiembre de 2006, proponiéndome el trabajo. A partir de noviembre me dieron una copia del libreto, empecé a leerlo y a seleccionar determinadas escenas, según el momento por el que atraviesan los personajes, para estudiar qué música les podía venir bien, nunca con la pretensión de rellenar ni de hacer una banda sonora.

2. ¿Habías trabajado antes en teatro?

Sí, llevo ya unos años. Eduardo Vasco fue profesor mío en la RESAD, y he colaborado muchas veces con él para Noviembre, su antigua Compañía. También he trabajado en varias ocasiones haciendo espacio sonoro, la última vez con la Compañía de Blanca Marsillach sobre una obra de Tennessse Williams, en la que además era ayudante de dirección. El espacio sonoro es otra manera de enfocar la música teatral, muy interesante; no trabajas con música en directo, sino con efectos de sonido o música previamente grabada.

3. En esta ocasión te has encargado de la dirección musical para el montaje de *El curioso impertinente*: escoger partituras, hacer arreglos... ¿Cuál ha sido el criterio que has seguido?

Verás, yo parto de la base de que hay un tipo de música para el cine y un tipo de música para el teatro. En cine utilizamos la música desde dentro del mundo del espectáculo o de las historias narradas a través de la imagen, y estamos acostumbrados a una banda sonora, que es como un background, digamos, que está sonando casi permanentemente aunque no nos demos cuenta: por ejemplo trompetas para momentos de guerra, o cuerdas para momentos de amor... Pero en teatro la música juega un papel muy

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 39

distinto, especialmente si es en directo como ocurre en este caso; hay que tener mucho cuidado y escuchar muy bien el texto en cada escena y entender en profundidad la lógica de los personajes. Ahí está la clave y básicamente el trabajo tal como yo lo entiendo: la música para el teatro no es tanto hacer toda una sinfonía con una orquesta enorme, sino escoger más, apoyar, sugerir, subrayar, o potenciar un momento puntual de una escena y de un personaje en función de la idea que tiene el director, siempre.

Partiendo por un lado de ese concepto de música para teatro o música de teatro, que no música teatral, (ésa es otra cuestión), y por otro lado de la estética y la idea que propone el director en cada caso, se conjugan un poco los dos términos, para ir seleccionando y elaborando un criterio de por dónde deben ir los temas musicales. A partir de ahí, de lo que yo leí de la obra por mi parte, de lo que hablé con la directora, y de lo que vi y escuché con los actores, me hice una composición de lugar de por dónde podía sonar la función, y elaboré mi propuesta musical.

4. ¿Que partituras originales has escogido?
Hay un poco de todo. Para *El curioso* he preferido sobre todo música de finales del XIX y principios del XX, que es un periodo muy interesante de la historia de la música, porque ya se ha desprendido de gran parte de esa melosidad ampulosa y romanticona de mediados del XIX, de todo ese posromanticismo a mi modo de ver cargado de sensiblería. La música va buscando otros lenguajes más modernos o más contemporáneos, más propios del siglo XX, como es la ruptura de la base métrica que llega con Stravinsky, famoso porque varía cada compás en la partitura, cambiando un 3/4 por un 5/8, por ejemplo. Cada compás rompe con el siguiente, porque la idea es abrir nuevas puertas a la hora de ofrecer otra manera de entender la música, no tan meticulosamente cuadriculada como el 4/4 que el oyente estaba acostumbrado a escuchar durante dos horas y pico...
Además yo me he encuadrado en ese periodo porque en él hay compositores cuya música da mucho juego a nivel teatral, como por ejemplo Ravel, Saint Saëns o Enrique Granados, un autor español muy poco escuchado en teatro. También hay algo de Vivaldi, un compositor también muy interesante teatralmente hablando, porque envuelve y entiende perfectamente los tempos, y se pueden aprovechar muy bien sus cadencias, sus bases.

5. ¿Por qué has preferido el violín y el violonchelo?
Fue idea de la directora, Natalia Menéndez, y a mí me pareció muy acertada, porque son dos instrumentos de cuerda bastante completos en sí mismos y a la vez muy conjuntables. Violín y violonchelo son la base del cuarteto de cuerda, la base de la orquesta, y los instrumentos con más soporte y más solidez dentro del conjunto

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 40

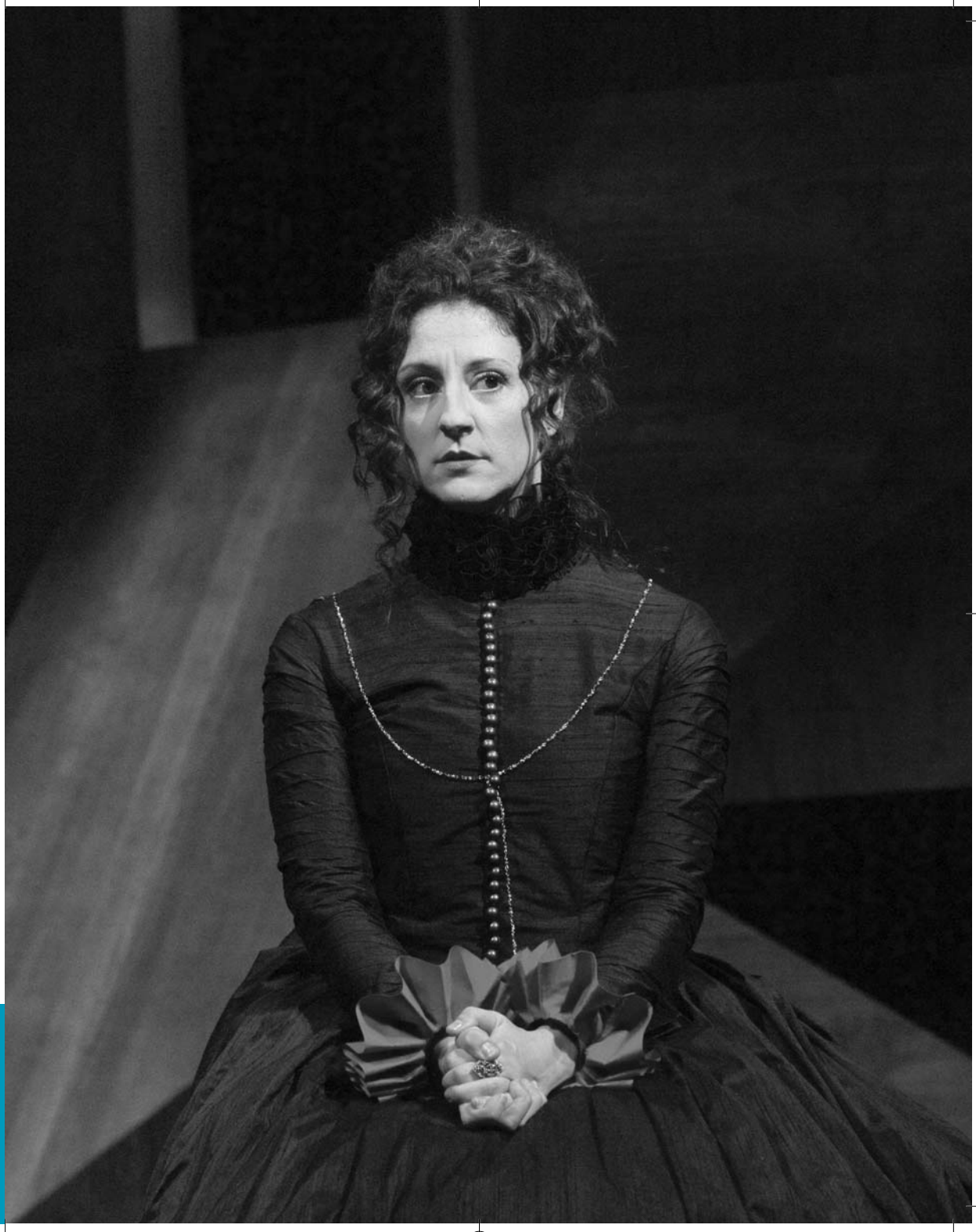
de cuerda, porque la viola no deja de ser una ampliación del violín, y el contrabajo del violonchelo. Además va a haber alguna cosita de percusión muy leve.

6. ¿Qué te gustaría decirles a la gente joven que viene por primera vez al teatro, y a lo mejor nunca han escuchado a estos compositores clásicos?

Pues, aunque quizá pueda sonar como algo en contra mía, yo les diría que olvidaran la música y vieran el espectáculo, nada más. Es decir, si mi labor está bien hecha, si la labor de los actores está bien hecha, si todo lo está, el público no tiene que estar pendiente de la música, que irá acompañando el espectáculo porque siempre hablo de música para teatro. Como decíamos antes, en una función sucede con la música como con la luz o como con el vestuario; si todo está bien realizado y bien conjuntado en torno a un criterio, que es un poco la labor del director de escena, no tienes por qué pararte a escuchar la música, o a reparar en el cambio de luz, ni te fijas especialmente en la calidad del tejido del vestido: cada parte funciona dentro del todo, y en función del personaje, del actor y de la historia que se quiere contar. Al menos esa es un poco la idea que yo tengo. Pero si a la vez los chavales pueden disfrutar de la música, pues estupendo, mucho mejor. Cuanto más mejor, como siempre.

Otra cosa que les diría yo a los chicos es que un aspecto bueno de la elección de esta estética musical por parte de la directora, es que no van a escuchar ampulosidad, ni ese recargamiento típico de lo que puede entender la gente que es el teatro clásico barroco, sino que el lenguaje que hemos utilizado musicalmente está muy actualizado, es contemporáneo, por así decirlo. Intenta ser un puente entre lo que sucede en escena y lo que estamos acostumbrados a oír hoy en día, en que se juega con una estructura musical mucho más rota. Sin darnos cuenta, tenemos en la cabeza una serie de referentes musicales; escuchamos una pieza de Bach en un anuncio de la tele, la gente canturrea continuamente, los móviles son una explosión de melodías, los musicales están de moda, nos descargamos música en internet, suena música en el metro, en los trenes de cercanías, en los aeropuertos y en las tiendas. Estás comiendo o cenando en un restaurante y hay continuamente música; aunque no tenemos conciencia exacta de todo eso que está sonando, nos está llegando continuamente, va calando en el oído y se va sedimentando. Por eso la utilización es un espacio musical digamos poco *historicista* (que es lo que hemos pretendido en esta función), puede ser un puente entre el mundo del XVII del escenario y el de los chavales, que es del XXI, y darles más juego. Ésa es la idea.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 41



pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 42

Entrevista a Joaquim Roy,

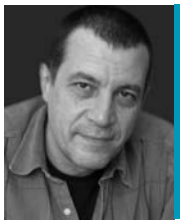
escenógrafo de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Ha trabajado como **escenógrafo** en *Sangre Lunar*, de José Sanchis Sinisterra y *Mestres antics* de Thomas Berhnhard, dirigidas por Xavier Albertí; en *Misterioso asesinato en Manhattan*, de Woody Allen, dirigida por Elisenda Roca; *La Cabra*, de Edward Albee, dirigida por Josep M. Pou; *Casa y jardín*, de Alan Aykboun y *Cel Obert*, de David Hare, dirigidas por Ferrán Madico; *Orlando*, ópera de Incola Porpora, dirigida por Juan Bautista Otero; *Surabaya*, de Marc Rosich, dirigida por Silvia Munt; *Flechas del ángel del olvido*, escrita y dirigida por José Sanchis Sinisterra; *Matar al presidente*, de Francis Veber, con dirección de Ángel Alonso; *Ifigenia en Aulide*, ópera de V. Martin y Soler y *Il sogno*, de Vicente Martín y Soler, dirigidas por Juan Bautista Otero; *Just la Fi del Món*, de Jean Luc Lagarce, dirigida por Roberto Romei; *Beckettiana 2,* sobre textos de S. Becket, bajo la dirección de Luis Miguel Climent; *Los Gavilantes*, de J. Guerrero / J. Ramos M., *El hombrecito*, de C. Pais y A. Torchelli, *Madame Raquin*, de Emile Zola y *El hijo fingido*, de Joaquín Rodrigo, todas dirigidas por Gerardo Malla; *Ronda de mort a Sinera*, de S. Espriu, bajo la dirección de Ricard Salvat; *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, de J. Cortázar, dirigida por José Sanchis Sinisterra; *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga.

1. ¿Cuál ha sido el punto de partida entre Natalia y tú para abordar este proyecto teatral de *El curioso impertinente*?
Siempre hay una primera propuesta por parte del director o directora de escena; es una propuesta de concepto, de estética, de juego, y luego viene una respuesta por parte del escenógrafo, naturalmente dentro de un lógico acuerdo, pero a la vez contando con un porcentaje de sorpresa, porque un estímulo proporcionado por parte del director puede tener muy distintas aproximaciones. Así ha sido en este caso con Natalia; es una especie de partida de ajedrez, se puede ir por un lado o por otro, pero estamos condenados a entendernos, aunque es la primera vez que trabajamos juntos. Yo la conocía como actriz, y me gustó mucho que se acordase de mí a través de un montaje que hice con Pilar Miró ya hace años, también para el Clásico, *La verdad sospechosa*. Estoy a gusto con ella y me lo estoy pasando muy bien; es una mujer que sabe lo que hace y lo hace bien, y además sabe sacar provecho de lo que proponen los actores, probablemente porque ella también es actriz. La persona que sólo es director adolece quizás de imponer un poco su forma de hacer a todo el mundo; en cambio, la gente que ha tocado otros ámbitos están más acostumbrados a aceptar propuestas, y entienden mucho mejor la posición de un actor o un escenógrafo, creo yo.

2. Joaquim, ¿qué tipo de espacio has querido mostrar en *El curioso*, y cuáles son sus particularidades?
De entrada hay que decir que, como el público del teatro del Siglo de Oro seguramente sabe o intuye, la descripción de los espacios que se acostumbra a hacer en

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 43



estos textos es bastante vaga, entre otras cosas porque la atención teatral de la época no permitía que en la escena se cambiara de espacio, y se los imaginaban más que verlos realmente. En cierto modo, parece como si estuvieran haciendo cine, porque algunas veces los personajes están hablando en una situación que puede ser el interior de una casa y de repente están en la calle, sin una acotación clara en ningún momento que apunte "vamos a pasar al espacio tal". Esta circunstancia, al pasar a una estética de teatro a la italiana, que requiere más la representación del espacio de alguna forma, necesita un cierto esfuerzo de síntesis y de conciliación entre esta convención del Siglo de Oro, y la atención que impera actualmente. En este proyecto, además, Natalia quería jugar un poco; evidentemente dar pistas para presentar el espacio, pero también emplear el cambio repentino de un espacio a otro en plena escena. Mantener el juego escénico como estética, pero incluyendo también una pequeña trampa, significando un cierto carácter de comedia que luego desemboca en una situación trágica, para mostrar después un *final feliz*.

Por todo esto recurrimos a la idea del **giratorio**, primero para huir de los referentes concretos, es decir, no se trata de ilustrar claramente la calle o la casa, sino de que el juego escénico permita sugerirlas; y además, para que en plena escena se pudiera cambiar el espacio. El giratorio ha sido una buena solución, porque lo permite, de alguna forma es un tiovivo, donde los actores representan a personajes que forman parte de ese juego y de ese juego de títeres, por decirlo de alguna forma; un tiovivo que en plena escena puede estar moviéndose. Eso fue el punto de partida, y luego el proyecto ha transcurrido por caminos de abstracción, más que realistas.

3. Joaquim, ¿cuál es la formación específica desde la que te dedicas a la escenografía?

Yo tengo una formación de arquitecto, y una vocación polifacética. He tocado distintos ámbitos del Arte, por ejemplo la pintura o la música, pero la verdad es que profesionalmente me he dedicado básicamente a la escenografía. Ya sabes que la formación de arquitecto es muy amplia y la verdad es que tienes que acabar haciendo de aprendiz de todo y maestro de nada; me han interesado todos los ámbitos de la plástica, pero he profundizado más en el tema del espacio que en el del volumen, un espacio al que se da forma a base de volumen y de luz, evidentemente.

4. ¿Qué referencias o estímulos has utilizado en esta ocasión para tu trabajo? ¿Plásticos, literarios, pictóricos...?

La acción se sitúa en Florencia, en una época donde ha florecido la arquitectura renacentista lo suficiente como para dar ese carácter al entorno, así que Florencia, una ciudad llena de color, es la referencia, junto a Siena; en cierta forma, toda la Toscana. Y esa presencia de la arquitectura

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 44

toscana la vemos tanto en lo doméstico, en los tonos verdes, azulados, fríos de los interiores, como en los tonos ocres de los exteriores, y en las ventanas. La referencia a la iglesia que se hace en el texto la hemos representado como un cierto homenaje a la florentina Santa María de las Flores, que tiene un tratamiento arquitectónico en piedra bicolor para una fachada muy contrastada, algo muy recurrente en la Toscana. En el montaje está representada con un portal claro en que las piedras oscuras son agujeros, de forma que produzca en el espectador la impresión de dos colores que se contrastan cuando en realidad son huecos contra sólidos: al primer golpe de vista llega una sensación bicolor, pero en realidad es un juego de huecos.

Esta particularidad se contagió luego a todo el resto de la escenografía, que después en los interiores incorpora otros elementos, como si se cruzara con una segunda concepción. Todas las referencias a la riqueza de Anselmo o los Duques (armas, objetos), están en los huecos, iluminados o no en función de la escena. Eso se contagia también al foro: al revés que en la realidad, va a ser un silueteado de ciudad, un hueco, sobre un elemento sólido que es el cielo, que toma la luz.

5. ¿Aplicas en general las nuevas tecnologías a tu trabajo?

No por principio. Las nuevas tecnologías son herramientas, recursos que se usan en función de las necesidades, y en ningún momento me planteo que las debo usar por obligación, para que lo que hago sea moderno. Primero porque me importa un bledo ser o no moderno, no me preocupa lo más mínimo; ha habido artistas modernísimos del siglo XVII, y lo que han hecho aún está funcionando, sigue activo. En cambio hay gente del siglo XXI que usa nuevas tecnologías y es de lo más anticuado. En ese sentido me parece que no es la herramienta lo que hace moderno a un espectáculo o a una obra de arte, y no siento ninguna presión en ese sentido; ese relax es lo que me hace trabajar a gusto.

Mi objetivo como escenógrafo es proponer un dispositivo escénico, el que requiera la dramaturgia: si necesito utilizar plásticos y traslúcidos los uso; si necesito utilizar maderas envejecidas o videoproyecciones, también, pero no en función de una estética preconcebida, pretendidamente moderna, sino de las necesidades de la dramaturgia. Me parece que hay demasiado arte que está vendiéndose como algo rabiosamente moderno simplemente porque cuenta la misma historia de siempre pero con soportes distintos, y sin embargo es lamentablemente antiguo. Para mí las nuevas tecnologías son, insisto, una herramienta.

En *El curioso impertinente* las he utilizado a través del giratorio, ese dispositivo situado en el centro del escenario que gira 360º, y que necesita para ello sofisticados elementos de mecánica, una estructura de aluminio muy complicada, y una serie de proyecciones sobre plásticos translúcidos; tenemos además una iluminación que incorpora algunos de los recursos más modernos de la maquinaria escénica. En realidad esta escenografía explota bastante el aspecto táctil: la calidad de las maderas, las texturas, lo material; está remitien-

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 45

do al espectador a una sensación, la de que si pudiera subir al escenario y tocarla, notaría esa calidad que aparenta desde el patio de butacas. Y nuevas tecnologías son también los sistemas de soldadura que lleva la armadura de aluminio de este giratorio, y todo lo que se ha hecho en el taller para construirlo, que es tecnología que está ahí, en la sombra.

6. Poner en escena a los clásicos, como en esta ocasión estás haciendo, ¿es para ti un proyecto provocador, innovador, respetuoso o quizás un poco de todo a la vez...?
Creo que aquí, evidentemente, hay una doble vertiente. Por un lado, el interés que tienen los clásicos es su vigencia, no sólo el aspecto puramente arqueológico que puedan encerrar, con sentido más bien para los eruditos. En principio, cuando un texto clásico se pone en pie, y es capaz de emocionar, de hacer reír, de implicar al público de hoy, precisamente entonces decimos que merece ese nombre, porque está vigente. Por eso no tendría más que un interés parcial plantearse el reconstruir un clásico *perfectamente,* como en nuestro Siglo de Oro o en la época isabelina: tendríamos la oportunidad de ver como vivía aquella gente, desde luego, pero como no somos ellos, y hemos cambiado como profesionales del teatro y como espectadores, en ese sentido yo creo que debemos comprometernos con el momento actual; lo contrario sería de una intelectualidad intolerable y de un interés muy reducido. Como te digo, un texto es clásico sólo cuando está vigente, cuando es susceptible de ser leído, interpretado y representado para que el público de hoy se emocione, y nuestro objetivo como equipo artístico consiste precisamente en actualizar las emociones presentes en el texto, es decir, de alguna forma colocar en el escenario algo que se llama espejo de la realidad, espejo de la preocupación de la gente. Ése es el compromiso que tiene el arte escénico, creo yo, y es un punto de vista bastante compartido en general.
Con esto tampoco quiero decir que tengamos que *modernizar* a los clásicos, por ejemplo vistiendo a los personajes como en la actualidad, sacándoles de contexto. En realidad no es eso solamente. Yo creo que hay que admitir que las puras convenciones del vestuario y de la caracterización continúan siendo válidas, y que no se trata de salvar a los clásicos de la antigüedad, sino de sacarles partido con los recursos que sean necesarios para conseguir esa emoción de la que hablábamos antes. No todo el mundo sabe montar un clásico, por cierto. Además, el primer público que tenemos somos nosotros mismos, los que hacemos el espectáculo, y eso significa, por lo menos en mi caso, que lo que intento hacer es algo que a mí me estimule y que como espectador yo pudiera llegar a entender; una vez que tengo ese convencimiento, puedo depositar en mi trabajo la confianza de que lo pueda transmitir. Alguien que esté pendiente exclusivamente de lo que querrá el público, más que un artista es un publicista o un experto en marketing, y no es lo que hacemos nosotros. Nosotros nos dedicamos al Arte, y eso creo que lleva consigo que el

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 46

primer implicado en lo que hace sea el propio artista, en este caso la gente que nos rodea, el equipo que trabaja en la producción: para un creador es inadmisible plantearse algo en lo que no cree, pero que piensa que va a funcionar cara al público que tendrá; es un autoengaño.

7. ¿Qué te ha parecido más complicado y más gratificante de este montaje?

Pues lo más complicado ha sido seguramente resolver en tres espacios, con sus combinaciones, todos los ambientes que parece sugerir el texto. El hecho de usar un giratorio, con tres sectores de 120º cada uno, permitía producir esos tres espacios que, junto a sus posiciones intermedias, tenían que responder a todo. Ahí se producía la complejidad: conseguir que en una escena determinada Anselmo pareciera estar en su casa, para resultar luego que está en la calle, ha sido posible gracias al complejo juguete escénico que se ha planteado. Y lo más gratificante ha resultado ver cómo la directora y los actores lo han sabido usar y le están sacando más partido que el que en principio yo le había propuesto.

El resultado final para el público tiene que ser algo que marche como un reloj, porque lo bueno de un montaje es que uno no pueda distinguir donde termina la interpretación y donde empieza la escenografía, o la luz, o el vestuario; que todo esté tan imbricado que no queden las cosas como elementos separados, sino que todo encaje y se ensamble perfectamente. Eso es lo gratificante en este caso y siempre que se produce, claro.

8. ¿Qué les dirías a nuestro público más joven, que tal vez vienen en esta ocasión al teatro por primera vez?

Pues les daría un consejo muy amplio, que es que al teatro, como al arte en general, hay que intentar ir con las ventanas de la percepción abiertas, con los sentidos abiertos, permíteme esa pedantería; y no tanto con una percepción modificada por los clichés del cine y la televisión, con los que nos bombardean constantemente, y con una estética previamente deudora de la publicidad. Vale la pena acercarse abiertamente a la escena, al teatro, a la música, a cualquier tipo de arte, permitiendo que otros lenguajes, que otras estéticas sean posibles. Eso permite que, en un momento dado, se generen en el público sensaciones y estímulos que no estaban previstos, porque el espectador que llega con la idea preconcebida de cómo debería ser aquello que va a ver, mal asunto; pierde toda la inocencia, y ahí está parte de la gracia que le puede hacer aquello, esa historia que le van a mostrar. Vamos al teatro sabiendo que nos van a contar una historia en que uno traiciona a éste y mata al otro, pero como público participamos de la convención que es la representación; si ofrecemos resistencias, y llegamos con el prejuicio de que todo eso es un "engaño", no vamos a poder disfrutar de nada. En el sentido estético ocurre lo mismo; yo estoy cansado de hablar con gente que me dice cómo tiene que montarse una obra *verista* de Verdi, por ejemplo. Bueno, ¿quién ha dicho que tenga que ser así, o dónde está escrito eso, que tenga que representarse de una forma o de la otra...? No, por favor;

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 47

si uno va con ese cliché, lleva puestas una especie de gafas que no le permiten ver más que desde su propio planteamiento estético, y pierde la inocencia, la amplitud de percepción, que es lo que creo que debería pedírsele al público. No sólo para que se nos permita, como equipo artístico y responsables del montaje jugar, transgredir los límites del arte, (que además es nuestra obligación), sino también para que los espectadores puedan llegar a experimentar cosas que en principio no habían previsto.

Así que eso es, en general, lo que yo aconsejaría a mi hijo o a mi alumno: que intentara olvidarse de lo que le han contado en la tele y en el cine, y que viniera a ver lo que el espectáculo propone, porque igual descubre algo; y creo que es un buen consejo.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 48

Entrevista a María Araujo,

figurinista de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Ha realizado numerosos trabajos de **diseño de vestuario**, investigación de imagen y caracterización para cine, teatro y televisión y otros medios audiovisuales. Los montajes más importantes en los que ha trabajado son: *La Cabra*, dirigido por José María Pou; *Un matrimonio de Boston*, dirigido por J. M. Mestre; *Merrily We Roll Along*, dirigido por Dani Angles; *Asesinato en Manhattan*, dirigido por Elisenda Roca; *P.P.P.* y *Sangre Lunar*, ambos con dirección de Xavier Albertí; *Cara de Plata, Calígula y Fuente Ovejuna*, bajo dirección de Ramón Simó; *La controversia de Valladolid, Don Giovanni, Escola de les dones, Romul el Gran y Las bodas de Fígaro*, dirigidas por Carles Alfaro; *Tarantos*, bajo la dirección de Emilio Hernández; *El pes de la Palla*, dirigido por X. Albertí; *Cel Obert*, dirigido por Ferran Madico; *Gaudí*, dirigido por Guti Gutiérrez y Elisa Crehuet; *Club de las corbatas,* dirigido por Luis Antón; Cabaret, dirigido por J. Costa; *El perro del hortelano*, dirigido por Magüi Mira; *Guys & Dolls*, con dirección de Mario Gas; *West Side Store*, dirigido por R. Reguant; *Angels a Amèrica*, con dirección de Josep María Flotats y *De poble en poble*, dirigido por J. Oller.

1. María, ¿habías trabajado anteriormente con Natalia Menéndez? ¿Cómo surgió entre vosotras este proyecto de *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, para la CNTC?

No, no había trabajado antes con Natalia. Cuando colaboro por primera vez con un director de escena me preocupa si nos vamos a entender bien, sobre todo en un apartado que para mí es muy importante, el color; pero desde la primera entrevista que tuve con ella me quedé encantada, porque afortunadamente coincidimos totalmente. Natalia había visto mi trabajo, pero en realidad estuvo hablando con Quim, el escenógrafo del montaje; cuando le dijo que quería un vestuario que fuera realmente de la época pero con algunos matices más contemporáneos, igual que la escenografía, él le dijo que creía que yo era la persona idónea para hacerlo. Después me llamaron, primero el Clásico para preguntarme si podía hacerlo por cuestiones de calendario, y cuando dije que sí, Natalia se puso en contacto conmigo, nos vimos en Madrid y fue un encuentro fantástico, maravilloso.

2. ¿Cuál crees tú que es el cometido del figurinista dentro del equipo artístico que da forma a un montaje teatral?

En primer lugar, lo más importante es estar de acuerdo con la persona que lleva la parte artística, que en teatro tú sabes que es el director de escena, no sucede como en el cine. Después tener una gran afinidad, y muchísimas reuniones para unir el trabajo de todo el mundo, que es iluminación, vestuario, escenografía, evidentemente también el atrezzo. Cuando todo esto se ensambla, se consigue un buen trabajo, porque es un trabajo de equipo; en ningún momento podemos ir cada uno por nuestro lado. Afortunadamente yo ya había trabajado

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 49

con el iluminador, Camacho, y también con el escenógrafo, Quim Roy, y nos llevamos muy bien. Además, y en lo que a mí respecta como figurinista, es fundamental conseguir que el actor se sienta identificado con el vestuario; no podemos ir en su contra, porque le restaríamos apoyo dentro de la dramaturgia.

3. ¿Cómo has vestido a los personajes de *El curioso impertinente*? ¿Les has querido mostrar dentro del ambiente histórico y geográfico que describe el texto, o bien en otro tiempo o en otro país?

Nos hemos ceñido a la ambientación que describe el texto; realmente los hemos situado alrededor de 1610 y en Italia, por eso juego con los colores tierra, pero estaba preocupada. En esta época el vestuario tiene mucho peso, no sólo físico; y trabajar con gorgueras me resultaba conflictivo. Primero, porque la gorguera es muy incómoda para los actores, aunque también les sirva para situarse en el momento histórico; y luego porque al querer ceñirme a los colores tierra, puesta ya de acuerdo con la directora y con el escenógrafo, las gorgueras siempre son blancas y tienden a un tono azul. Sin embargo, en la España de Felipe III y Felipe IV era una indumentaria importantísima, propiciada por el ambiente de rigidez de la Corte. En uno de los libros que utilizado para documentarme, escrito por Max von Boehm con prólogo del marqués de Lozoya, se dice de la gorguera que "es un armazón tan complicado que imponía un empaque especial. El que llevaba uno de estos cuellos no podía consentirse movimiento alguno impremeditado o indecoroso".

Así que, como además quería que fuera un vestuario visualmente muy ligero y no tuviera tanto peso, lo he resuelto yendo más bien hacia 1623, poniendo valonas y confeccionando las gorgueras en unos tejidos transparentes, muy livianos, y utilizando el blanco, que es un blanco nácar, sólo con una de las protagonistas, Camila. Para los demás personajes estoy usando los colores tierra, por ejemplo dorado transparente con el Duque, y un malva mezclado también con dorados para la Duquesa…

4. Y ¿qué tejidos o materiales has utilizado para este vestuario? ¿Les has dado un sentido especial?

Estoy trabajando el terciopelo en distintos tonos. Todos los adornos son en seda natural, en tafetán, como los vestidos de las mujeres; también he usado tejidos transparentes de seda natural. A las criadas las he vestido en seda salvaje, que es muy rústica; hay cuatro actores, dos hombres y dos mujeres que representan a los comediantes españoles y luego salen como criados de Anselmo y los Duques. Por eso les he diseñado un vestuario base en terciopelo de color negro, para luego ir añadiendo unos puños y unas gorgueras de colores brillantes, rojo, verde y morado en el caso de los cómicos, con faldas a

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 50

juego para las mujeres; delantales transparentes para las criadas de la Duquesa o chalecos para los criados. Con esto consigo que el cambio de vestuario no sea extenuante para los actores, y puedan así tener un tiempo de relax entre escena y escena; llevan siempre lo mismo, pero con unos complementos que hacen que el vestuario se vea de distinta forma.

Por lo demás, el vestuario de la Duquesa es mucho más rico que el de Camila, incluso el tocado, porque ella es una aristócrata; a Lotario y a Anselmo también les diferencian sus trajes, porque evidentemente el segundo es muy rico, y además el texto le pone en situaciones que requieren más cambios. Vemos también a Camila en ropa interior, en el tercer acto, y a los criados caracterizados con complementos que marcan el ambiente de caza.

5. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado particular?

Sí, evidentemente. Camila, por ejemplo, refleja su estado de ánimo mediante los colores de su vestuario: al principio de la obra, llena de ilusiones, sale muy diáfana, vestida con un color casi blanco, nacarado; después, poco a poco, a tenor de la situación que está viviendo los colores de su vestido cambian, de forma que, cuando está ya en casa de Anselmo, la pongo de color negro porque se siente como encerrada, y presionada fuertemente por su marido.

Con todos los personajes ocurre algo parecido. En realidad he pensado, como hablábamos antes con respecto a los cómicos-criados, en un vestuario base, al que se van añadiendo complementos. En la primera parte hay dos cambios: la acción sucede en el exterior y llegan los comediantes, y luego se pasa a la iglesia y a la pedida de Camila. Al principio, que es una parte muy festiva, trabajo mucho con los tonos rojos, con los calabazas... Y los elementos que giran en torno a los vestidos base negros son de colores muy alegres; sin embargo, en la iglesia y en la pedida empiezo a utilizar los tonos azules, más de interiorización, de recogimiento; y una vez casada, Camila va de negro. Y para el tercer acto juego con los rojos, porque la directora quería que fuera todo como muy clásico, y el rojo es un color que ayuda mucho en las situaciones que se plantean en la obra. Los colores en general son muy sobrios, soy muy austera, excepto la pequeña pirueta que hago con las transparencias como te he dicho antes, y también con los escotes que llevan ellas, porque cuando tienes que vestir actrices como las de esta función, que son mujeres bellísimas, lo que hemos querido es potenciar su belleza, algo que además interesaba en el plano de la dramaturgia.

6. ¿Qué te ha resultado más difícil y más gratificante en esta puesta en escena?

El tema de las gorgueras me tenía realmente preocupada, pero ha quedado solucionado como ya sabes, de acuerdo con todos... Y además, de una forma creíble, porque para mí también era importante estar totalmente en época, a pesar de hacer una pirueta. He tenido que documentarme muchísimo, ha sido un poco pesado, pero el resultado ha merecido la pena, creo yo. Y lo más gratificante esto también, resol-

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 51

ver este reto, quiero decir, y siempre de una forma justificada y que ayude al trabajo de todos: a la dramaturgia a través de dirección, a la escenografía y a la iluminación, y por supuesto a los actores.

7. ¿Qué crees que puede contar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestro público más joven?

Yo creo que lo primero y lo más importante es darse cuenta de lo que era en aquella época la obediencia a la que estaban sometidas las mujeres. Camila está comprometida con Lotario, y de golpe llega un amigo de su prometido y Lotario cede a la mujer que ama. Y la mujer lo acata. Esto seguramente es algo muy difícil de entender para la gente joven de hoy día, y les puede hacer reflexionar sobre la suerte que es haber nacido en el siglo XX; para mí, el fondo de la obra es la obediencia. Incluso la amistad entre Anselmo y Lotario está también teñida por la obediencia, por la deuda de uno hacia el otro y su familia. Han estado viviendo muchos años juntos, han crecido juntos, pero no solamente cuenta ahí la amistad y el amor; también hay una especie de sometimiento, que en Lotario es resultado del sentimiento que tiene de saldar una deuda, y pone sobre la mesa hasta dónde puede ser fiel a la amistad que le une a Anselmo.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 52

Entrevista a Mónica Runde,

coreógrafa de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Mónica Runde es directora artística, productora y coreógrafa de la Compañía 10 & 10 danza. También es maestra y decana en la Escuela de Arte Dramático Cristina Rota. Ha creado más de 50 coreografías, diversas piezas cortas para galas, videodanza, espectáculos de calle y ha colaborado en diversos montajes de cine, teatro, multimedia y promoción de otros creadores.
Sus trabajos han recorrido Europa, Asia y América, participando en Festivales emblemáticos dentro de la difusión de la actual danza contemporánea. Además ha trabajado con diversos directores escénicos, como Natalia Menéndez, Manuel Collado, Guillermo Heras, John Malkovich, Tomás Muñoz, Agustín Alesso o Manuel Guede.
En el año 2000 obtuvo el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura de España en su modalidad de creación, y en el 2004 obtuvo el mismo premio, por la mejor coreografía, del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica.

1. Mónica, según creo es la primera vez que trabajas con la CNTC. ¿Cuál ha sido la forma concreta de aproximarte al proyecto? ¿Cómo te has puesto en contacto con la directora de este montaje de *El curioso impertinente*?
Natalia Menéndez y yo colaboramos desde hace muchísimo tiempo, unos quince años; en ciertos montajes ella como dramaturga, o trabajando en lo que es interpretación con los bailarines, y en otros yo coreografiando todo lo que es movimiento con los actores de sus montajes como directora de escena. La primera vez fue en *No puedo ir a trabajar porque estoy enamorado*, y luego haciendo *Nosferatu*, un montaje de Guillermo Heras para el CNNTE en el que ella era actriz.

2. ¿Habías puesto movimiento y danza alguna otra vez a un texto clásico?
No. Es la primera vez que trabajo con un texto que está en verso y no en prosa. Ha sido una experiencia muy especial, porque el vocabulario y la estética son muy distintos a los que yo estaba acostumbrada. Siempre he trabajado con escritores del siglo XX, y quieras que no, el movimiento tiene mucho que ver con el lenguaje; el verso tiene una musicalidad que no tiene la prosa, y el vestuario también es importante. De todas formas, todo lo que sea nuevo a mí me parece un reto y un aprendizaje.

3. ¿Cómo has interrelacionado tu trabajo con la dirección musical del montaje?
Verás, también había trabajado con Ángel, y ha sido bastante fácil. Lo que ha sucedido, más que interrelacionarnos entre nosotros, ha sido sumar políticas con la directora; yo creo que siempre es ése el fin de todos los que rodeamos al director escénico. Nos dejamos guiar y emocionar por la idea principal que tenía Natalia, más que hacer algo entre los dos individualmente.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 53

4. ¿En qué ha consistido exactamente tu trabajo con los actores en *El curioso*? ¿Hay coreografiada alguna danza?
Pues mi cometido ha sido que los actores se sintieran más cómodos, facilitando su trabajo con el mío. Y eso, tanto partiendo del movimiento escenográfico como pasando por sus entradas, salidas, subidas y bajadas de escena. Ten en cuenta que el vestuario del Siglo de Oro hace diferentes los movimientos que realiza el actor que lo lleva: no se camina igual con un vaquero que con un miriñaque. Y sí que hay danzas, una tarantela y una pequeña danza al final; ambas surgieron de la improvisación de los actores, por supuesto.

5. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades o retos que has encontrado en este proyecto?
Realmente, dificultades no he encontrado ninguna. Si acaso el reto especial de tener que mover el peso de la escenografía por parte de los actores, especialmente los criados; eso ha sido lo único. El movimiento del resto de los personajes corre con el movimiento de la escenografía.

6. ¿Qué te ha resultado más gratificante de este montaje?
Pues, como siempre, colaborar con el director escénico y meterme en su mundo. En cierto modo es como compartir poesía y creación, algo que yo, al ser coreógrafa, casi siempre realizo en solitario. Entonces cuando, como ahora, compartes todo ese proceso con otras personas sin tener yo la función de dirigir, que es de una gran responsabilidad, cuando solamente estas aportando, siempre se disfruta la creación mucho más.

7. Mónica, seguramente sabes que los Cuadernos van dirigidos a gente muy joven, a la gente más joven que viene a vernos. ¿Qué crees tú que les podrías decir para interesarles en el mundo de la danza, y en este espectáculo que van a ver, que tiene música, danza y teatro?
Yo solamente quiero que piensen cómo ellos acaban normalmente cada fin de semana escuchando música y bailando, aunque sea otro tipo de música y otro tipo de danza. Pienso que lo que tienen que intentar cuando van a ver un espectáculo de estas características es disfrutarlo. Intentar meterse dentro de él y disfrutarlo.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 54

Entrevista a Miguel Ángel Camacho,

iluminador de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

Miguel Ángel Camacho, profesor de iluminación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1997/2004), ha sido director técnico del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y de la Compañía Nacional de Danza, y actualmente lo es de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ha realizado numerosos diseños de iluminación para la CNTC, como es el caso de *Don Juan Tenorio* y *La dama boba*, y más recientemente, *La entretenida*, *El castigo sin venganza*, *Amar después de la muerte* y *Viaje del Parnaso*. Ha impartido también cursos en las universidades de La Laguna, Santiago y Salamanca, en el Centro de Tecnología y en la Asociación de Directores de Escena. Ha diseñado la iluminación de *Rey negro* y *Los vivos y los muertos* para el Centro Dramático Nacional, de *Las tonadillas*, para el Teatro de La Zarzuela, *Otelo el moro* para la Compañía Andaluza de Teatro, y de *La comedia de los errores* para el Teatro Nacional de Cataluña. En 2003 obtuvo el premio Max y el premio ADE a la mejor iluminación por *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, con dirección de Helena Pimenta, y en 2006 el premio Max por la iluminación de *Viaje del Parnaso*, para la CNTC.

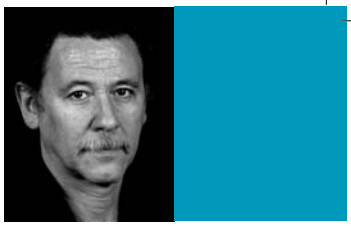
1. Miguel Ángel, cuéntanos un poco, por favor, cuál crees que es el papel del diseñador de iluminación dentro del equipo artístico de un espectáculo teatral, como es el caso de *El curioso impertinente* de Tirso de Molina, para la CNTC.

El diseñador de luces de un montaje teatral es la persona del equipo artístico que, dentro de un trabajo conjunto con sus compañeros y sobre todo con el director de escena, sigue las pautas artísticas que él o ella marcan (de dónde partimos, qué queremos contar y cuál es el resultado final), para narrar lo que sucede en escena con los procedimientos que le son propios: **la luz**, a través de los focos y los haces, jugando con sus tipos, su posición, y el color y la intensidad lumínica.

2. ¿Qué función tienen para ti la luz y la iluminación dentro del discurso dramático?
De la misma forma que el autor se sirve de las palabras para escribir un texto, el iluminador utiliza la luz; cuenta un texto lumínico donde no existe discurso realmente, palabras quiero decir, sino que tiene que transmitir cómo es el espacio en la obra, el paso del tiempo y, realmente, la psicología y los sentimientos de los personajes. Ése es el discurso narrativo de la luz, discurso dramático de la luz o **dramaturgia de la luz**, que es como yo prefiero llamarlo.

3. ¿Cómo es la iluminación que has pensado para este montaje de *El curioso impertinente*? ¿Cómo cuentas el espacio interior y exterior y el paso del tiempo?
Es una luz totalmente fuera de época, totalmente contemporánea. Figura la luz del sol que va produciendo efectos a lo largo del día, en una ciudad medieval como pueden serlo Florencia, Toledo, Cuenca... ciudades

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:15 PÆgina 55



antiguas del medioevo o del Renacimiento. En ese momento histórico las casas se hacían muy cerca unas de otras, y la luz producía muchos haces que entraban por las callejuelas según los cambios de hora, dando pie a muchísimas sombras. Sombras, penumbras y otras imágenes, por ejemplo siluetas producidas por los propios edificios que se reflejaban en los demás. Eso es un poco la idea, y todo esto se ve. El paso del tiempo en las ciudades a través de la luz y las sombras que se producen en calles y edificios, fundamentalmente en las fachadas.

4. Cuando nos hablas del paso del tiempo, te refieres a que marcas el día, la noche, el amanecer, el anochecer...

No, no. Es una luz fuera de época, como te digo, y tampoco es una luz realista en general en el sentido de que no hay penumbra, aunque haya escenas que lo sean; pero la noche no es de esas azules típicas, típicas realistas quiero decir, y el amanecer es un color totalmente ámbar. En cuanto al espacio exterior e interior, fundamentalmente el exterior son calles tal como te he descrito; los contraluces están hechos con dos sesenta y cuatro y no hay ningún recorte: como la escenografía es a base de ventanas, la idea es que la luz entre por los huecos que hay.

5. ¿Has utilizado algún material técnico especial para esta función?

Sí, porque como la escenografía tiene un giratorio, he tenido que usar un regulador totalmente inalámbrico, para que al dar la vuelta no haya cables por medio. El regulador se alimenta con una batería de coche, y la señal que emite para su funcionamiento la manda un transmisor, igual que un móvil. Las luces son para iluminar por dentro elementos corpóreos, porque no han incorporado telas; este regulador es lo más relevante técnicamente hablando, porque es la primera vez que se utiliza un sistema así en la Compañía.

6. ¿Cómo has resuelto la iluminación de las telas y los fondos? ¿Cómo es el color en *El curioso impertinente*?

Las telas no han tenido ninguna dificultad especial; hay blanco y colores muy oscuros, negros, y también hay mucho granate, así que ha sido perfecto. En cuanto al fondo, está tratado como si fuera un sky line de ciudad, iluminando unas banderolas grises sobre un fondo negro, para que den la forma de edificios. Por lo que respecta a los colores, son muy típicos: fríos, cálidos y un poco de luz verdosa como siempre. En el suelo la luz está montada como candilejas, y esto puede ser algo llamativo: la utilización de una luz totalmente realista en una propuesta que no lo es, por ejemplo para la escena de la serenata de los cómicos, al comienzo de la obra.

Miguel Ángel, cuéntanos qué son las *candilejas*, por favor.

Verás, hablamos de *candilejas* para referirnos al hecho de poner un foco en proscenio, es decir en la boca del escenario y de espaldas al espectador, para que ilumine la escena desde abajo. En el siglo XVII era algo muy

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 56

concreto, porque estaba hecho con velas; ahora este tipo de iluminación la podemos hacer con un foco, un fluorescente, un recorte... En este caso hemos utilizado un foco que se llama *tomasito*, en honor de su constructor, un inglés que se llamaba Thomas.

7. ¿Alguna particularidad de este espectáculo que quieras señalar?

Por un lado, la complejidad de buscar y traer el sistema de regulación inalámbrico que necesitábamos, y que ahora que lo tenemos lo utilizaremos en otros montajes. Y por otro lado, la iluminación del suelo, que es totalmente brillante, una formica negra muy brillante y con mucho reflejo, un auténtico espejo: produce muchas sombras y muchas imágenes sobre la escenografía, casi como si hubiera gobos, y eso lo que hemos intentado utilizar a nuestro favor, porque puede no estar nada mal.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 57

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 58

Entrevista a Vicente Fuentes,

asesor de verso de El curioso impertinente, de Guillén de Castro

En 1975, al terminar los estudios de interpretación en la RESAD, Vicente Fuentes es becado por la Fundación Juan March para ampliar sus conocimientos teatrales en Londres. Investiga la voz y la palabra con Cicely Berry (Royal Shakespeare Company), Guy Cornut y Roy Hart, cuyas teorías ha desarrollado en las producciones más importantes del Roy Hart Theatre, del que es miembro fundador. En París participa en varios seminarios con Peter Brook y Jerzy Grotowski. En 1990 regresa al quehacer teatral español. Es profesor de Voz y Lenguaje en la RESAD de Madrid. Parte de su actividad teatral está ligada al Teatro de La Abadía. Imparte cursos en diferentes universidades europeas y festivales de teatro como Avignon, Edimburgo, Almagro y Bogotá.
Ha colaborado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico como **asesor de verso** en montajes como *El burlador de Sevilla*, dirigido por Miguel Narros, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, dirigido por José Luis Alonso de Santos, *La serrana de la Vera*, dirigida por María Ruiz y *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

1. Vicente, ¿cuál ha sido el punto de partida para tu trabajo en este *Curioso impertinente,* de Guillén de Castro?
Como tu sabes, mi punto de partida es siempre la escucha, la observación y nada más… Cuando la Compañía de *El curioso* se reúne o cuando nos hemos reunido con la directora de escena, Natalia Menéndez, yo estoy allí presente como asesor, escuchando cuáles son sus ejes de acción y la posible lectura que va a llevar a cabo. En función de ese punto de vista, yo empiezo a trabajar de una manera conjunta con ella, acompañándola diría yo, para no contrariar ni alejarme de las líneas de trabajo que ha marcado. En otras palabras, lo que hago es conjugar y potenciar lo que se ha trazado como equipo. Además, la Compañía había hecho conmigo previamente un taller sobre el verso como inductor de las acciones que el propio autor ha creado en la escritura. Explicamos temas básicos de sintaxis y prosodia, pero no cabe duda de que el verso es inductor de la puesta en escena, y si tienes un texto escrito, hay saber cómo analizarlo y pronunciarlo, de manera que cuando la directora empiece a montar, el actor esté familiarizado con él, y sea conocedor de esas acciones que se encuentran implícitas en el texto; nos esforzamos en clarificarlo, haciendo un trabajo sobre las figuras retóricas.

2. ¿Cómo te has sentido dentro del equipo artístico?
Me he sentido muy cómodo, como siempre. Porque si bien yo tengo el conocimiento, la experiencia como profesor de verso en la RESAD, parto de la base de que quiero dejarme sorprender por el actor y su manera de hacer. Y siempre hay un diálogo, porque hay distintas formas de decir un verso, maneras muy personalizadas y

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 59

necesarias, pero que tienen que estar conjuntadas en la sintonía que es la obra.

3. ¿Qué tiene de específico este texto de Guillén Castro en cuanto al verso? Sus estrofas, sus figuras...

Esta obra, como ya ha apuntado Natalia, no es usual dentro del repertorio; si bien a Guillén se le ha relacionado como lopista o prelopista, yo creo que no es así. Guillén está dentro de la escuela valenciana de Virués, y aunque luego contacta con Lope, *El curioso impertinente* es una obra con una factura muy distinta, con un peso de lo psicológico raro si lo comparamos con otras de la *comedia nueva*.

En cuanto a las estrofas, *El curioso* está escrito en su gran mayoría en redondillas, y eso entraña una cierta dificultad. Como sabes, la redondilla es una estructura de cuatro versos octosílabos, cuya rima hay que abordar sin subrayarla, porque se repite todo el tiempo, abba, de forma que puede resultar muy ripiosa y llegar a veces al sonsonete. Cuando la redondilla está dialogada entre dos es menos obvio, pero cuando el autor escribe una tirada de versos para un solo personaje hay que hacer mucho hincapié en eso, y encontrar las acciones precisas que hagan al personaje decir esas palabras.

4. ¿Cuál ha sido tu método de trabajo con los actores?

He intentado conocer como trabaja cada uno, cuáles son sus *hábitos* y después trabajar individualmente con cada uno de ellos. Creo que hay que entender al actor y cómo reacciona; nunca intento darles una regla general. Mi actitud es cómplice y comprensiva, de compañero; pienso que tengo que impartir mi experiencia y mis conocimientos, pero que igualmente ellos me enseñan. Yo siempre parto de esa base. Que no sientan que soy el pedagogo o el asesor que sabe y que ellos no saben, sino que me hagan partícipe de la situación, porque yo quiero aprender de su experiencia de muchos años. Sobre todo hay mucho respeto.

Muchos actores tienen más pericia que otros, evidentemente, así que además de hacer un trabajo individual también lo hemos hecho en grupo, escena a escena, de manera que tanto el corte versal como la rima no sean impedimentos para la continuidad del texto. El verso, como cualquier otra acción es continuidad, como la misma música, y la rima nunca tiene que ser una interrupción. A veces hemos tenido que trabajar con un texto en prosa para que pudieran sentir, y digo bien sentir, la continuidad de las ideas, de las acciones, y luego ir sirviéndonos tanto del corte versal como de la rima.

5. Vicente, ¿qué ha sido para ti lo más complicado y lo más gratificante de este montaje?

Verás, quizá la mayor complicación ha estado en huir de lo enfático con respecto

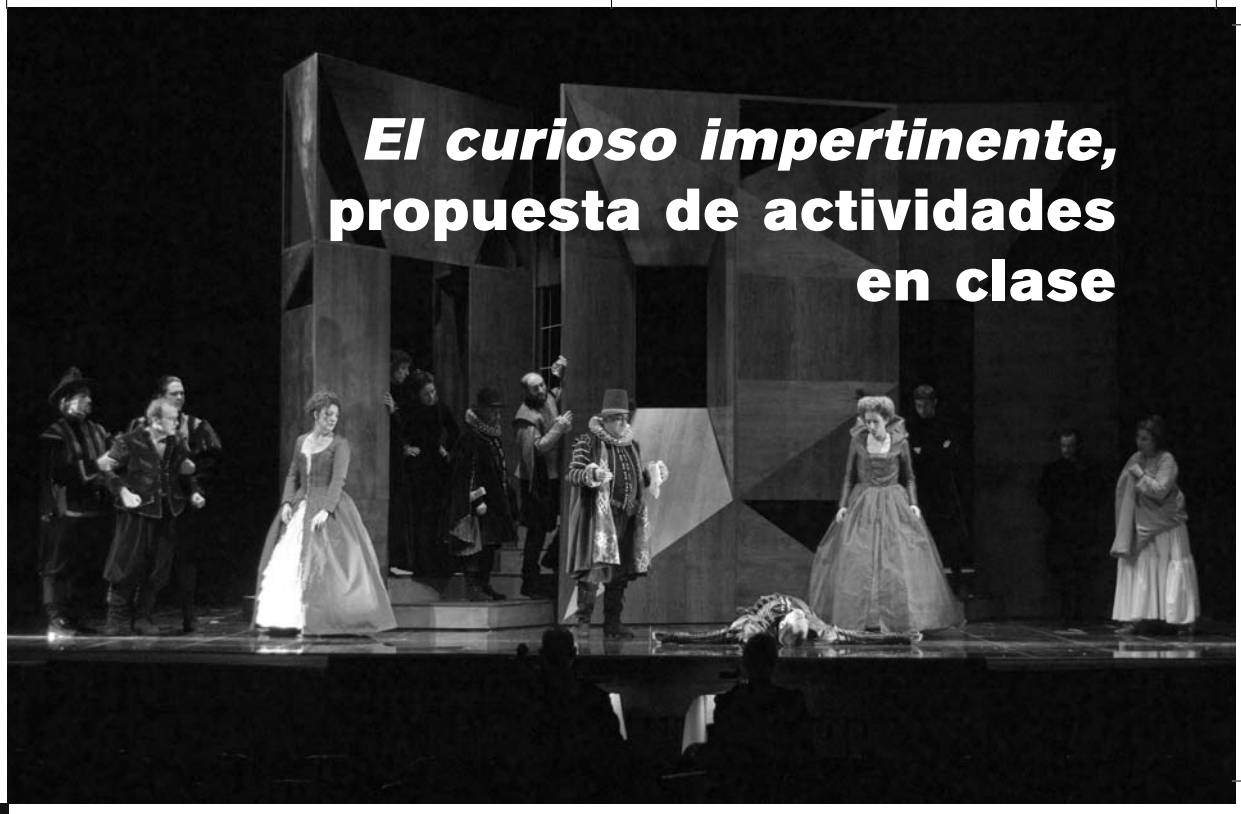
pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 60

a la rima de las redondillas, como ya hemos dicho; y lo más gratificante ha sido las ganas de trabajar y de aprender que ha tenido este elenco, sin duda. Lo mágico es que el actor comprenda todo lo que está contenido en el texto, no solamente que se limite a decirlo, incluso bien, porque eso no tiene ningún sentido; tiene que saber para qué está diciendo esas palabras.

6. ¿Te atrajo algo especial de este montaje?
Sí. El texto me captó por lo extraño, por el número de apartes que tiene, por el peso de lo psicológico en él: ¡no es una comedia al uso de capa y espada, ya sabes!

7. Por último, ya sabes que nuestros *Cuadernos* están dirigidos a nuestros espectadores más jóvenes y a sus profesores. ¿Qué crees tú que les puede decir una obra así, que trata sobre los celos y la amistad, y sobre todo sobre el amor?
Yo creo que es una obra perfectamente actual, que la gente joven es celosa, que la gente joven ama, y también tiene contacto con lo que puede ser el abuso de la amistad, o el no saber poner límites a lo que se siente. Son temas clásicos y por tanto eternos, que están en el corazón de la juventud y de los mayores; como tal, los jóvenes van a entender muy bien lesta obra tan ambivalente como la vida, comedia y tragedia a la vez.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 61



El curioso impertinente, propuesta de actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *El curioso impertinente* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, en grupo o individualmente, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

•Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *El curioso impertinente* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.

•La obra de Guillén es una adaptación al teatro de la novela corta *El curioso impertinente,* que Cervantes incluyó en la primera parte de *El Quijote*. La leerán y compararán uno y otro texto, sopesando los parecidos y diferencias entre ellos. ¿Qué características fundamentales tienen los géneros de novela corta y teatro?

•Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa Guillén de Castro.

•Uno de los temas fundamentales que trata la obra de Guillén de Castro es la amistad y sus límites. ¿Qué opinión tienen los alumnos sobre la amistad? ¿Todo vale? ¿Hasta dónde se puede llegar por un amigo?

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 62

•¿Les resulta a los alumnos interesante la figura de Camila? ¿Creen que tiene identidad propia, o bien piensan que es una simple marioneta dirigida por Anselmo y Lotario?

•Uno de los rasgos más característicos de *El curioso impertinente* es el gran número de *apartes* que tienen los personajes a lo largo de toda la obra, por otro lado un recurso muy utilizado en el teatro del Siglo de Oro. ¿Qué función creen los alumnos que tienen en esta obra?

•Una vez visto el espectáculo, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar diversos aspectos. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

•Se leerá en clase la entrevista a la directora de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión de la directora con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

•Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Guillén de Castro, como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué ambiente crearía, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace.

•¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el salón de un palacio, una iglesia… o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *El curioso*?

•A través de las fotos podemos fijarnos o recordar los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado?

•A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.

•Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren?

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 63

Bibliografía

ARRONIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.

AUBRUN, C. V., *La comédie espagnole* (1600-1680), PUF, París, 1966.

AVALLE ARCE, J. B., *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975.

CANAVAGGIO, J., *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París,1977.

CASTRO Y BELLVÍS, G., de, *El curioso impertinente*, en la *Primera Parte* de las comedias de Guillén de Castro, ed. Felipe Mey, Valencia, 1618.

El curioso impertinente, en *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, ed. Felipe Mey, Valencia, 1621.

El curioso impertinente, ed. F. Martínez y Martínez, Valencia, 1908.

Obras de don Guillén de Castro y Bellvís, ed. E. Juliá Martínez, 2º vol., RAE, Madrid, 1925-27.

El curioso impertinente, ed. C. Faliu-Lacourt y Mª. L. Lobato, Reichenberguer, Zaragoza, 1991.

El curioso impertinente en *Obras Completas,* edición y prólogo J. Oleza, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997, Vol. 1, pp. 860-965.

El curioso impertinente, versión de Y. Pallín, colección Textos de Teatro Clásico, nº 45, INAEM-CNTC, Madrid, 2007.

CIORANESCU, A., *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1957.

DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.

Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

EGIDO, A., (coordinadora), *La escenografía del teatro barroco* (estudios de J. J. Allen, A. Egido, L. García Lorenzo, J. Lara Garrido, A. E. Pérez Sánchez, A. Rodríguez, G. de Ceballos, S. Neumeister, J. E. Varey), UIMP, Santander, 1989.

FALIU-LACOURT, Ch. (C. F. 1), "*Allá van leyes do quieren reyes* de Guillén de Castro" en *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d´Or,* FIR, Toulouse, 1978, pp. 19-37.

"En torno a Guillén de Castro", en *Criticón*, 10, 1980, pp. 93-103.

Un dramaturge espagnol du Siècle d´Or: Guillén de Castro. Collection thèses et recherches (Thèse de doctorat d´état soutenue en 1984), FIR, Toulouse, 1989.

"Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro) en *Criticón*, 30, 1985, pp. 169-181.

pedagogico45.qxd 20/02/2007 18:16 PÆgina 64

FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.

GARCÍA LORENZO, L., *El teatro de Guillén de Castro*, Planeta, Barcelona, 1976.

LÓPEZ DE AYALA A., y HURTADO, A., *El curioso impertinente*, novela de Cervantes reducida a drama en 4 actos y en verso, imprenta a cargo de G. González, Madrid, 1853.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Del honor en nuestro teatro clásico*, Austral, 120, Madrid, 1940.

MÉRIMÉE, H. (H. M.), "Pour la biographie de Guillén de Castro" en *Revue des langues romanes*, Montpellier, L, 1907, pp. 311-322.

Spectacles et comèdiens à Valence (1580-1630), these complémentaire, Privat, Toulouse, 1913.

OLEZA, J., *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia* (coord. J. L. Canet Vallés), Támesis, London, 1986.

PELAYO CASTILLO, *El curioso impertinente*, juguete cómico, en un acto y en verso, para representarse en Madrid el año 1868 (Biblioteca dramática). Instituto del Teatro de Barcelona.

RAMOS, J. L., "Guillén de Castro en la comedia barroca", en *Cuadernos de Filología, Literaturas, Análisis*, III, 3, Valencia, 1983.

RUIZ-RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, t. I, Alianza, Madrid, 1971, segunda edición.

VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., *Teatro y comedias en Madrid (1600-1650)*, Támesis, London, 1973.

VEGA CARPIO, L., de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609, ed. Juana de José Prades, CSIC, Madrid, 1971.

WEIGER, J., "Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro", en *Bulletin of the Comediantes*, X, 1958, pp. 1-3.

"Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro", en *Hispanófila*, nº 31, 1967, pp. 1-25.

Hacia la comedia, de los Valencianos a Lope, Cupsa editorial, Madrid, 1978.