

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

LAS MANOS BLANCAS *no ofenden* CALDERÓN DE LA BARCA

Realización de escenografía Odeón Decorados, Juan Magro, Jesús Pinto, Pinto's, Simcid, Mobiliario Dealba, Gabinete ultramarino de realización y diseño, Artesanos del mueble de Almagro, Su mueble, Talleres Guillermo Díaz, Versalles Decoración, Peroni España, Metálicas Piqueras, Servicios y suministros Urgao
Agradecimiento: Esil de Alba

Realización de vestuario Ana Lacoma, Esther Moreno, Sastrería Cornejo, Lorenzo Caprile, Carmen Mayz, Patricia Crispim dos Santos

Máscaras Javier Martínez

Fotos de actores y equipo artístico Alberto Nevado / Pedro Gato

Fotos del cartel y montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Ayudante de escenografía Nieves Garcimartín

Ayudante de vestuario Deborah Macías

Ayudante de dirección Héctor del Saz

Diseño de peluquería y maquillaje Joel Escaño

Asesor de verso Vicente Fuentes

Iluminación Miguel Ángel Camacho

Coreografía Nuria Castejón

Arreglos y dirección musical (Música: J. Herrando, J. de Nebra,

A. Soler, A. Vivaldi) Alicia Lázaro

Vestuario Lorenzo Caprile

Escenografía Carolina González

Versión y dirección Eduardo Vasco

Reparto por orden
de intervención

Lisarda Pepa Pedroche

Patacón Toni Misó

Nise Elena Rayos

Fabio Pedro Almagro

Federico Joaquín Notario

César Miguel Cubero

Teodoro Adolfo Pastor

Enrique / La madre Juan Meseguer

Laura Ione Irazábal

Serafina Montse Díez

Clori Silvia Nieva

Carlos José Luis Santos

Lidoro Íñigo Asiain

Criado 1º Diego Toucedo

Criado 2º Sergio Mariottini

Músicos

Arpa Sara Águeda

Violín barroco Melissa Castillo

Cello barroco Irene Rouco

Director

Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Gerente

Lourdes Maján

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

Adjunto a producción

Jesús Pérez

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 Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Administración

Jorge Gil

M^a Teresa Martín

Cristina Sánchez

Víctor Sastre

Ayudante de publicaciones y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Documentación e investigación

Yolanda Mancebo

Nathalie Cañizares

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

Imanol Barrencia

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

Javier Hernández

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Miguel Ángel Muñoz

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

Sastrería

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Patricia Aguirre

Peluquería

Antonio Román

Petra Domingo

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Limpieza

Limpiezas Crespo S.A.

Recepción

Eset

Mantenimiento

José Manuel Martín

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad

España S.A.



ÍNDICE

Cronología	4
Calderón y su trayectoria como dramaturgo	12
<i>Galantes y cortesanos. La música en Palacio y los tonos del teatro</i>	14
Alicia Lázaro / Directora musical del montaje	
Análisis de <i>Las manos blancas no ofenden</i>	18
<i>Circunstancias del texto y señas de identidad</i>	
	18
El montaje producido por la CNTC. Año 2008	22
<i>Síntesis argumental</i>	
	24
<i>Los personajes: Vodevil o culebrón del XVII</i>	
	32
<i>Entrevista al Director de escena y autor de la versión</i>	
	54
<i>La escenografía</i>	
	58
<i>El vestuario</i>	
	62
<i>La música</i>	
	66
Actividades en clase	72
Bibliografía	75

Textos y edición, Mar Zubieta.

Maquetación AvantGarde Comunicación
 Impresión Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
 ISBN 978-84-87731-65-5
 N.I.P.O 556 -08-041-1
 Dep. Legal M-47829-2008

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE CALDERÓN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1600 Nace en Madrid, el 17 de enero.

1601

1602 Su familia se va a Valladolid, siguiendo a la Corte.

1603

1604

1605

1606 Vuelven a Madrid, con la Corte.

1608 Ingresa en el Colegio Imperial de los jesuitas.

1609

Reina Felipe III. Se publica el *Romancero General*. Alrededor de esta fecha Shakespeare escribe *Hamlet*.

La Corte se traslada a Valladolid. Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano.

Muere Isabel I de Inglaterra. Sube al trono Jacobo I. Probable fecha de *Otelo*, de Shakespeare.

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

Primera parte de *El Quijote*.

Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena *Orfeo* de Monteverdi.

Nace Milton. Lope de Vega escribe *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

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. Se publica *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova*.

- 1610 Muere su madre.
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. Lope de Vega escribe *La dama boba* y probablemente *El perro del hortelano*.
- 1614 Inicia los cursos de Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares.
Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la Corona.
- 1615 Muere su padre, dejando un testamento conflictivo, en el que conmina a nuestro autor a seguir la carrera eclesiástica. Empieza a cursar Cánones y Derecho en la Universidad de Salamanca.
Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.
- 1616
Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

1618		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. Nacen Murillo y Moreto. Se publican <i>Las Mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel.
1620	Participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro.	Bacon publica el <i>Novum organum</i> . Lope de Vega posiblemente escribe <i>El caballero de Olmedo</i> .
1621	Junto con sus hermanos, se ve complicado en un lance en el que resulta muerto un hombre. Entra al servicio del Condestable Bernardino Fernández de Velasco.	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	Es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro.	Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
1623	Estrena en Palacio su primera comedia: <i>Amor, honor y poder</i> .	Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.
1624	Posiblemente se alista en el ejército y viaja por Italia y Flandes.	Richelieu es nombrado primer ministro francés.
1625		Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
1626		Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo.
1627	Se estrena <i>La cisma de Ingalaterra y La devoción de la cruz</i> .	<i>Primera parte</i> de las Comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo.

- | | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1628 | Se estrenan <i>El purgatorio de San Patricio</i> y <i>Hombre pobre todo es trazas</i> . | Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Se publica <i>Movimientos de corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. |
| 1629 | Escribe <i>El príncipe constante</i> , <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> , y se representa <i>El jardín de Falerina</i> en el Real Sitio de la Zarzuela. | |
| 1630 | Comienza una década de gran actividad dramática. | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. |
| 1631 | | Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. Lope de Vega escribe <i>El castigo sin venganza</i> . |
| 1632 | | Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i> . Nacen Spinoza y Locke. |
| 1633 | Escribe <i>Amar después de la muerte</i> o <i>El Tuzaní de la Alpujarra</i> . | |
| 1634 | Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con <i>El nuevo palacio del Retiro</i> . | Victoria española de Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i> . Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i> . |
| 1635 | Se le nombra director de las representaciones de Palacio. Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i> . | Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega. |

- | | | |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1636 | Se publica la <i>Primera parte</i> de sus Comedias. En ella se incluye <i>La dama duende</i> . De esta fecha o de poco antes data <i>No hay burlas con el amor</i> . | |
| 1637 | Entra al servicio del duque del Infantado. Es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Se publica la <i>Segunda parte</i> de sus Comedias. | Revueltas en Évora, Portugal. <i>Discurso del método</i> de Descartes. <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas y Sotomayor. |
| 1639 | | Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz Alarcón. Quevedo es detenido. |
| 1640 | Participa en la guerra de Cataluña. Escribe <i>El alcalde de Zalamea</i> en los primeros años de esta década. Escribe <i>Las manos blancas no ofenden</i> . | Portugal y Cataluña se sublevan. Gracián escribe el <i>Polifemo</i> . |
| 1642 | Se le da licencia para abandonar la campaña y se le concede una pensión real de treinta escudos. | <i>Agudeza y arte de ingenio</i> de Gracián. |
| 1643 | Reside en Toledo. | Caída del conde-duque de Olivares. El rey le sustituye por su sobrino, Don Luis de Haro. |
| 1644 | | Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de comedias durante un año. |
| 1645 | Entra al servicio del duque de Alba. La muerte de su hermano José le impresiona profundamente. | Muere Francisco de Quevedo. |

1646	Traslada su residencia a Alba de Tormes. Muere su hermano Diego.	Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.
1647	Nace su hijo ilegítimo Pedro José.	Se firma la paz con Holanda.
1648	Se le encarga que escriba los autos sacramentales que se representarán en Madrid para la fiesta del Corpus.	La paz de Westfalia pone fin a la guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Holanda se independiza. Muere Tirso de Molina.
1649	Estrena <i>El gran teatro del mundo</i> .	Felipe IV casa con Mariana de Austria.
1650	Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco.	Muere Descartes.
1651	Se ordena sacerdote. Aparece <i>El alcalde de Zalamea</i> con el título <i>El garrote más bien dado</i> . Muere su hijo.	
1652	Se representa en el Coliseo del Buen Retiro <i>La fiera, el rayo y la piedra</i> .	Entra Luis XIV triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen.
1653	Obtiene la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo. Se representa en Palacio <i>La hija del aire</i> .	Felipe IV confirma los privilegios catalanes.
1659		Francia y España firman la Paz de los Pirineos.
1660	Escribe <i>Celos aun del aire matan</i> , y <i>La púrpura de la rosa</i> .	Muere Velázquez. Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.
1661	Compone los dramas mitológicos <i>Eco y Narciso</i> y <i>El hijo del Sol, Faetón</i> .	

1663	Es nombrado capellán de honor del Rey y se traslada a la Corte. Ingresa en la Congregación de presbíteros naturales de Madrid. Se publica <i>El mágico prodigioso</i> .	
1664	Se publica la <i>Tercera parte</i> de sus Comedias.	Muere Zurbarán. Se funda la Compañía francesa de las Indias.
1665		Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena <i>Dom Juan o el festín de piedra</i> .
1666	Es nombrado capellán mayor de la Congregación de presbíteros naturales de Madrid.	
1667		En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
1668		Independencia de Portugal.
1669		Muere Rembrandt. Creta es conquistada por los turcos.
1672	Se publica la <i>Cuarta parte</i> de sus Comedias.	
1673	Versión definitiva del auto sacramental <i>La vida es sueño</i> .	Muere Molière.
1674		Se publica el <i>Arte Poética</i> , de Boileau.
1677	Se publica la <i>Quinta parte</i> de sus Comedias.	

1678		Francia y Holanda firman la Paz de Nimega.
1679		Los derechos individuales quedan protegidos en Inglaterra por el Acta de <i>Habeas Corpus</i> .
1680	Escribe su última comedia, <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> .	Luis XIV empieza en Cévenne la persecución de los protestantes franceses.
1681	Redacta su último auto sacramental, <i>El cordero de Isaías</i> . Muere el 25 de mayo cuando está escribiendo <i>La divina Filotea</i> .	



Calderón y su trayectoria como dramaturgo

Como sabemos, Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero de 1600, y escribe *Las manos blancas no ofenden* alrededor de 1640. Vivió ochenta y un años y conoció tres reinados, el de Felipe III, el de Felipe IV y el de Carlos II. Se cree que empezó a escribir a los trece años, y lo estuvo haciendo hasta 1681, poco antes de su muerte, dejando inacabado el auto sacramental *La divina Filotea*. Hay que tener en cuenta que, si a Lope de Vega y su generación corresponde la iniciación y consolidación de la concepción moderna del teatro en España, Calderón representa la culminación y profundización de esa nueva manera de escribir teatro; no rompe con lo que se estaba haciendo, sino

que sistematiza la escritura teatral, dándole un carácter más ideológico y doctrinal. Como dice Ruiz Ramón, “el **arte teatral** de Lope se hace **ciencia teatral** en Calderón.”

A lo largo de su extensa vida como dramaturgo nuestro autor cultiva un **primer estilo**, siguiendo de cerca a Lope de Vega tanto en temas como en procedimientos escénicos, (aunque ordena y condensa más que Lope la acción en torno a un tema central), intelectualizando el realismo costumbrista de su predecesor; incluiríamos en este periodo *El príncipe constante*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de 1629. Es una etapa que se

cerraría en torno a 1630, año en que se representa en el Real Sitio de la Zarzuela *El jardín de Falerina*. A partir de entonces lo ideológico y lo escenográfico, que ya eran importantes en su teatro, cobran un relieve trascendental, pasando los elementos realistas a un segundo término. El lenguaje de Calderón se hace más conceptual, los temas más abstractos y los personajes más individualizados, con frecuencia simbólicos, constituyendo todo ello su **segundo estilo**. Ahora el escenario que le será propio ya es la Corte y no el corral, porque en 1635 Felipe IV le nombra director de las representaciones de Palacio y además, al ordenarse sacerdote en 1651 acaba por orientar su obra hacia el auto sacramental, ya que no estaba bien visto que un hombre de la Iglesia escribiera sobre temas profanos. Títulos representativos de esta segunda etapa son *El astrólogo fingido* (1632), *La cena del rey Baltasar* (ca. 1634), *Amar después de la muerte* (1633), *Mañanas de abril y mayo* (1634), *La vida es sueño* y *El médico de su honra* (1635), *No hay burlas con el amor* (ca. 1636), *El mágico prodigioso* (1637) y *El alcalde de Zalamea* (ca. 1640). Hacia 1640 nuestro autor ha escrito ya, pues, casi todos los títulos importantes por los que es conocido.

Calderón de la Barca encuentra ya fijada la división de la pieza teatral en tres actos o jornadas, y no en cinco; flexibilidad en el respeto a las unidades de acción, tiempo y lugar y una expresión a través del verso que varía la estrofa según las situaciones, mezclando lo trágico y lo cómico e intercalando fragmentos líricos si con-

viene, junto a unos personajes perfectamente definidos. Calderón organiza todo este material en sus dramas, jugando permanentemente con los contrastes y las semejanzas y entrelazando acciones que se refuerzan mutuamente en torno al personaje protagonista, revelando su predilección por imponer orden y *estilizar* la realidad, la vida cotidiana, a través del arte.

Las fuerzas clave de su universo dramático viven a través de personajes con frecuencia contradictorios y cambiantes, en conflicto consigo mismos y con las circunstancias para acercarse al amor, a Dios y a la vida, tratando de elegir *libremente* a pesar del destino o de la fatalidad, de la honra y de la opinión social, como les pide su condición de católicos. Nuestro autor, hombre del Barroco, se mueve entre dicotomías: Dios y el demonio, luz y sombra, vida y muerte, ilusión y verdad, destino y elección... La crítica ha discutido si Calderón, a través de su teatro, aprueba los valores más *tradicionales* de su época, especialmente respecto del honor y la venganza, algo que no tenemos que dar por supuesto. En realidad, obras como *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea* bien pudieran ser, precisamente, una crítica y no una propaganda de esos valores que permiten situaciones tan crueles, y nuestro autor puede estar más de acuerdo con la justicia que Pedro Crespo discurre para su ofensa real que con la venganza de Don Gutierre para la suya imaginada, acentuando en su texto la barbarie del protagonista más que disculpándola.



Galantes y cortesanos. La música en Palacio y los tonos del teatro.

Con la llegada de la dinastía Borbón a España en 1701, el gusto musical de la corte española -y por extensión, pronto también la práctica musical en otros ámbitos- se modifica. Llegan los nuevos modos europeos, con nuevos instrumentos como el oboe o la flauta travesera, y el violín, (recordemos los 24 violines del rey Sol, que Felipe d'Anjou escuchó en la Corte de su tío), cobra mayor importancia como instrumento melódico principal.

Desgraciadamente, no conservamos mucha música de este primer tercio de siglo, pues el incendio del Alcázar madrileño en 1738

arrasó el archivo musical de la Corte. Pero los fondos conservados en las catedrales españolas y otros archivos periféricos nos muestran cómo las capillas musicales españolas se incorporaron a la modernidad del Barroco europeo, y posteriormente, al estilo galante.

Los músicos italianos (Corselli, Facco, Corradini, Mele) gozan del favor de Palacio, protegidos por Isabel de Farnesio, segunda mujer del Rey. Las representaciones teatrales de la Corte cobran mayor relieve con la llegada del *castrato* Carlos Broschi, *Farinelli*, cuyo canto aliviaba la melancolía del rey

Felipe, y que pronto es nombrado director de los espectáculos palaciegos. El gusto por los festejos músico-teatrales es continuado por el sucesor de Felipe V, Fernando VI, y su mujer Bárbara de Braganza, ella misma clavicinista y discípula de Domenico Scarlatti.

El Madrid del XVIII, por otra parte, sigue atrayendo músicos de toda Europa y también de la periferia española. En Madrid funciona no sólo la Capilla Real, o la Real Cámara encargada de los divertimentos de Palacio, sino también las capillas de la Encarnación, las Descalzas, o los salones de las casas de Osuna y Alba, que compiten por tener los mejores músicos y donde suenan los estilos más modernos y europeos.

Los teatros de Madrid son ya tres: Cruz, Príncipe, y Caños del Peral, donde tiene su sede la compañía de teatro italiano, y los tres necesitan músicos para las representaciones. Aunque las obras de mayor entidad musical, como las óperas o la gran zarzuela mitológica barroca, estén por lo general reservadas a los teatros de Palacio, las comedias, con sus sainetes e intermedios (que más tarde derivarán en tonadillas escénicas), o los autos sacramentales que el Ayuntamiento programaba cada año, tienen música, y a veces, como en *Las manos blancas no ofenden*, mucha música.

Es así como llega a Madrid desde Valencia, (posiblemente hacia 1730), la familia **Herrando**. Padre e hijo tocan el violín, y pronto encuentran acomodo en la Corte. El padre trabaja en los teatros y el hijo, nacido hacia 1720 y que llegará a ser un

gran virtuoso del violín, trabajará en la capilla de música de la Encarnación y para los duques de Alba, llegando poco antes de morir a la Capilla Real, tras haber publicado en París el primer tratado de violín español.

La música de *Las manos blancas no ofenden* conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid lleva la firma de **José Herrando**, pero en este montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que pretende reflejar la vida musical madrileña del XVIII, no podía faltar la obra de **José de Nebra**, del que hemos incorporado algún motivo musical. **Nebra** es sin duda uno de los nombres importantes de la música española y europea, y pertenece a otra dinastía musical, en este caso aragonesa. Se formó con su padre en Calatayud y después en Cuenca. Nombrado organista de las Descalzas Reales a los dieciséis años, cinco años después es ya organista de la Capilla Real, de la que llegará a ser vicedirector. Tuvo parte muy activa en la vida musical madrileña desde 1720, y compuso, además de una enorme producción de música religiosa, mucha música para los teatros de la ciudad. Su primera música para la escena, *La vida es sueño*, es de 1723, y hasta mediado el siglo sigue produciendo música para el teatro, de la que desgraciadamente se conservan bien pocos títulos. De su zarzuela *Viento es la dicha de amor* hemos tomado el hermoso motivo musical de Serafina, que recorre la obra en diferentes momentos, y que, transformado en tono menor, cantará las desdichas y arrebatos de Lisarda.

Las manos blancas no ofenden utiliza la música como parte integral de la dramaturgia, y en esto se diferencia de las comedias al uso, que pueden llevar música en forma de coros o pequeñas intervenciones sin mayor incidencia en el recorrido dramático. Esta *comedia de los disfrazados* se acerca así más a la zarzuela barroca. Sin embargo, hay algo que la diferencia de ella y la hace aún más trasgresora: en la zarzuela del barroco español, los personajes masculinos son interpretados por mujeres, las *cómicas de cantado* de las compañías teatrales. Aquí es César, vestido de mujer, quien seducirá a Serafina con su canto acompañado del arpa.

La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva la música que, en dos momentos del siglo XVIII, fue compuesta para las representaciones de la obra. La primera, instrumentada con dos violines y acompañamiento, es seguramente anterior a 1740 y tiene la firma de José Herrando. Podemos suponer que es debida al **José Herrando** padre, aunque no tengamos certeza absoluta sobre este punto. La segunda versión, del catalán **Pablo Esteve**, es posterior a 1760, fecha de su llegada a Madrid. **Esteve** añade oboes y trompas a la instrumentación, modifica unas coplas y estribillo de una de las canciones de César de Orbitelo, y escribe un aria de bravura, cuyo motivo hemos rescatado, asignándole el texto *De qué te sirven las alas, corazón*, para la *banda sonora* del montaje.

Vivaldi no podía faltar en una comedia que transcurre en Italia, y el incendio del palacio

de Serafina se comenta con la tempestad del Verano de *Las Cuatro Estaciones*. Del **P. Antonio Soler**, otro de los grandes del XVIII español, hemos adaptado los ecos del coro que responde a César en el tono *Ven muerte tan escondida*, un texto atribuido a Teresa de Cepeda que Calderón utiliza en la obra y que fue musicado por **Herrando**. El popular estribillo *Arded, corazón, arded* usado por otros autores como Diamante, Moreto..., y por el mismo Calderón en otras comedias, ha sido reelaborado a la manera teatral del XVIII, a partir del tono polifónico de **Cristóbal Galán**.

La música de este montaje de *Las manos blancas no ofenden* quiere ser reflejo del Madrid dieciochesco: es galante y cortesana, y al mismo tiempo, teatral y popular. Pero la investigación y recuperación de estas músicas no serviría al espectáculo si no fuéramos capaces de usar de ellas con la libertad, la creatividad y el desparpajo con el que el propio Calderón abordó seguramente esta comedia en el XVII, y que la hizo tan popular que cien años más tarde aún se repuso con nuevas músicas. Así, no se extrañen si en algún momento las coplas se transforman en otra cosa, o si algún motivo bien cinematográfico se cuela en la obra, disfrazado de galante barroco. Los viejos maestros del XVIII español, que tanto trabajaron por el disfrute sabio y divertido en los corrales y teatros de Madrid, sonreirán allá donde estén. Estamos seguros.

Alicia Lázaro
Directora musical del montaje



Retrato del compositor José Herrando. Grabado de Manuel Salvador Carmona, realizado en París, 1756. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Violin I.ª de la Comedia *Manos Blancas* 43
 Al.º *con poco di scuo*
 Cello *Al.º*
 Fin de la Terzina

Partitura de José Herrando. Violín primero de la comedia *Manos blancas*. Archivo Histórico Municipal. Madrid.



Análisis de *Las manos blancas no ofenden*. Circunstancias del texto y señas de identidad

Las manos blancas no ofenden, magnífico ejemplo de comedia de capa y espada de corte palaciego de la segunda etapa calderoniana, se mueve en un elevado ambiente de Corte, transcurre en Italia y tiene, como dice el conocido estudioso de Calderón T. R. A. Mason, “ambiente festivo”, con el mismo tema de otra que escribe el autor alrededor de 1650, *Agradecer y no amar*. En ambas es común y muy destacable la importancia que Calderón da a la música, tanto a través de canciones como de parlamentos cantados, en cierto

modo anticipando la manera en que después lo veremos en la zarzuela. *Las manos* se supone escrita en torno a 1640, dado que en ella tiene gran importancia un incendio en el palacio de Orbitelo, en el que uno de los protagonistas, Federico, salva de morir a su prima, la princesa Serafina; parece que reflejando este hecho en su comedia, Calderón nos muestra la importancia que en la vida real tuvo para la vida palaciega el incendio que acabó con el Coliseo del Buen Retiro, recientemente inaugurado, concretamente el 20

de febrero de 1640. De esta comedia tenemos, básicamente, dos textos; el editado en la *Parte Nona de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, por Gregorio Rodríguez, Madrid, 1657, y la edición de Vera Tassis *Octava Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Francisco Sanz, Madrid, 1684. Y muchas sueltas, algo que hace pensar que *Las manos blancas* tuvo una cierta popularidad.

El título de esta comedia hace referencia a un refrán popular, algo frecuente en nuestro autor, que además ponía de manifiesto un cierto ideal de belleza de la época, tanto para damas como para caballeros: muñecas y dedos delgados y largos, de piel muy blanca. **Señas de identidad** de *Las manos blancas* son:

- Como ya hemos visto, **el especial valor que el autor concede a la música**, de tal forma que en la distribución estrófica de la obra, no especialmente *barroca*, introduce canciones en las tres jornadas de que consta el texto, representando casi un 2% del total de los versos que, en su mayoría, son romances (79%) y redondillas (16%).
- Su **vitalidad y dinamismo**, propio del género de capa y espada.
- **El nudo dramático habitual de amores entre varias parejas**, desenvuelto en dos mundos, el de los señores y el de los criados: Fabio y Lisarda, Lisarda y Federico, Federico y Serafina, Serafina y Carlos, Serafina y César, Patacón y Nise. Los obs-

táculos en las relaciones amorosas vienen dados en unos casos por diferencias políticas y religiosas, en otros por diferencias económicas y en otros por súbitos enamoramientos o abandonos, como suele ocurrir en el teatro del Siglo de Oro. Todo ello se entrecruza aquí con el tema del galán empobrecido, la aristócrata cortejada por varios galanes a un tiempo, sin que ella crea que la quiere nadie más que uno que no conoce, y del que no sabe sus méritos, pero que se ha arriesgado por ella, salvándola de un peligro mortal...

- La intervención fundamental en ella de **la mujer vestida de varón**, Lisarda, que sale a la búsqueda de Federico para reconquistar su amor o más bien para impedir que el hombre al que quiere se comprometa con otra. Es éste un recurso habitual en Lope de Vega, tanto para atraer la atención del público a través del erotismo como para dar lugar a situaciones sorprendentes e ingeniosas. Lo sanciona en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y los dramaturgos del XVII recurren a él con frecuencia; Tirso lo utiliza infinitamente como fuente de humor, amor y celos en *Don Gil de las calzas verdes*; y Calderón es en ello un experto, como nos prueba *La vida es sueño*, *La hija del aire* o *Las manos blancas no ofenden*, es más, lo tiene a gala, diciéndole él mismo en *No hay burlas con el amor*:

“¿Es comedia de don Pedro Calderón, donde ha de haber por fuerza amante escondido y rebozada mujer?”

- **El hombre vestido de mujer** es algo mucho menos frecuente, y aparece en *Las manos blancas* con una fuerza extraordinaria. Es un motivo que llega a nuestro teatro del XVII a través de dramaturgos del XVI como Torres Naharro, Lope de Rueda y Juan de Timoneda; Tirso y Lope recurren a él en alguna ocasión, al igual que Mira de Amescua, Bances Candamo, Quiñones de Benavente y Ruiz de Alarcón. Su utilización sobre los escenarios no suscitaba los ataques de los moralistas de la época, dado que estaba mejor visto que niños o adolescentes interpretaran papeles femeninos, al uso del teatro isabelino...

- Calderón además inicia en esta comedia otro tema recurrente en él, **la caída del caballo**, utilizado también en *El médico de su honra* y *La vida es sueño*, entre otras obras suyas.

Por lo demás, la obra transcurre en Italia, en Ursino y Miraflores del Po, cerca de Milán, y se tocan de pasada las luchas de las familias italianas por el poder, reflejo de los problemas dinásticos alemanes, puesto que Ursino es colonia del Sacro Imperio Germánico. En su origen, el título de Emperador no era hereditario, sino electo, para lo cual era necesario a veces un acuerdo entre los distintos nobles alemanes. La palabra güelfo deriva del nombre de la casa de Babiera, los Welf; y la palabra gibelino del nombre de los señores del castillo de Waiblingen, los Staufén; ambas familias se enfrentaron a la muerte del emperador Enrique V en 1125, del que los Welf eran rivales pero con quienes los

Waiblingen, nietos del Emperador, tenían algún enlace matrimonial. Los güelfos se oponían a los privilegios nobiliarios con el apoyo del Papado, mientras que los gibelinos creían en la supremacía del imperio. Unos y otros fueron haciéndose sucesivamente con el poder.

A mediados del siglo XII, durante el reinado de Federico I *Barbarroja* (Staufen o gibelino), la rivalidad entre partidos se trasladó a Italia, porque Federico I, considerándose continuador de Carlomagno, tenía proyectada la reconstrucción del antiguo Imperio romano contando con los territorios italianos y los del Papado. Naturalmente, la zona italiana combatió contra Federico I para no perder la autonomía que le había concedido Enrique V, y los papas Eugenio III, Adriano IV y Alejandro III se mezclaron en la contienda, unas veces a favor, otras en contra. Las ciudades italianas se apuntaron a las distintas opciones, buscando simplemente más independencia o a veces un cierto equilibrio político con sus vecinas; y mientras Milán, Mantua y Florencia se consideraron güelfas, Siena o Pisa eran gibelinas. Incluso parte de una ciudad era de un signo y el resto de otro.

En *Las manos blancas no ofenden*, el padre de Lisarda está dentro del ejército güelfo, y deja a su hija con unos parientes en Milán para luchar en Alemania a favor de la causa del Papado, que era también la de Serafina. Por todo ello Federico, gibelino, es desheredado y preferida su prima por el Emperador como princesa de Ursino.





El montaje de la CNTC. Año 2008





I. Síntesis argumental

El texto de Calderón consta de tres jornadas o actos; Eduardo Vasco, director de escena y autor de la versión de este montaje de *Las manos blancas no ofenden*, nos presenta un espectáculo sin intermedio, de una duración total aproximada de una hora y cuarenta minutos, de la que esta síntesis es el resumen argumental.

JORNADA PRIMERA

Estamos en Italia, a orillas del Po, en **casa de Federico de Ursino**, un hombre amigo de viajes y correrías que está haciendo los preparativos para marcharse de nuevo. El escenario está lleno de maletas. Habla Lisarda, dama enamorada de Federico, que aparece acompañada de su criada Nise y de Patacón, criado de Federico.

Patacón no puede despejar las dudas de Lisarda, porque no sabe dónde va a ir su amo, y gasta unos cuantos empujones con Nise, de la que está enamorado. La dama, al ver acercase a Fabio, un galán enamorado de ella, se esconde entre las maletas. Fabio, amigo de Federico, viene preguntando por él, que finalmente aparece también, explicando que estaba escribiendo con mucho despego una carta a Lisarda “por decirle algo”, contándole que se marcha al Estado de Ursino, aclarándonos sus razones. Por ser varón le correspondía heredar el principado de Ursino, pero el emperador de Alemania ha decidido otorgárselo a su prima Serafina, con la condición de que en un año elija marido, dueño de ella y de su Estado. Poco tiempo antes, el príncipe Carlos de Visiniano preparó un torneo para festejarla y demostrar que él

era el mejor candidato a su mano; ni que decir tiene que, como suele ocurrir, la herencia ha llenado a Serafina de pretendientes. Federico acudió al torneo y pudo ver de nuevo a su prima la princesa Serafina de Ursino, encontrándola bellísima y enamorándose perdidamente de ella. Después de la fiesta el palacio se incendió y fue Federico el que salvó a la Princesa de las llamas, pero para su desgracia nadie le presta atención. El galán quiere ahora volver al palacio y mostrar a su prima una joya que se llevó durante el rescate para que le agradezca su acción y repare en él como digno de su amor. Lisarda, furiosa, sale entonces de su escondite y le quita la joya bruscamente, fingiendo que la tira al río. Federico, enfadado, se marcha, mientras Lisarda confiesa a Nise que no ha tirado la joya al río y que se marcha a Ursino, disfrazada de César, príncipe de Orbitelo (su primo), para ver si recupera al hombre que quiere o por lo menos estorba sus intenciones de conseguir a Serafina.

Viajamos a un salón del **palacete en Miraflores del Po** donde viven César, príncipe de Orbitelo y su madre Diana. Suena la música y aparece el verdadero César vistiéndose y quejándose a su ayo Teodoro de cómo, huérfano de padre, la sobreprotección de su madre le ha convertido en un hombre *afeminado* rodeado de mujeres que le impiden aprender las habilidades propias de un caballero, siempre demasiado arriesgadas. También le cuenta que Diana acogió una noche en Miraflores a la princesa Serafina que iba

de paso, y al verla César, se enamoró de su belleza, lamentando no tener para conquistarla tan buenas herramientas como otros galanes. Teodoro, enemistado con la Princesa y despojado de sus bienes por ser amigo de Federico, replica a César que vaya a Ursino como un pretendiente más de Serafina, puesto que:

“...Amor vuela con alas
ocultamente; y así
nadie ve por dónde anda.
Esto es decirnos que siempre,
con sus elecciones varias
tal vez le agrada lo fiero,
tal vez lo hermoso le agrada.
Siendo así, no desconfíes,
de tu hermosura y tu gracia;
y más si es que alguna vez
donde ella lo escuche cantas,
podrá ser que la enamores
más por las delicias blandas
que esotros por los estruendos.”

Por supuesto Teodoro espera que el matrimonio de César con Serafina llegue a hacerse, y así recuperar él sus posesiones y el favor político de la Princesa. Para que su madre no le reconozca e impida al joven su marcha, Teodoro y César deciden que se escape por la noche, disfrazado de mujer.

Con estos versos en romance, Calderón nos anticipa lo que va a ser el desenvolvimiento de *Las manos blancas*, y cómo será César el que con sus habilidades *femeninas*, las “delicias blandas”, conquiste a Serafina...

La acción nos sitúa en el **campo cercano al palacio de Ursino**, donde Serafina alegra su melancolía contándole a sus damas Laura y Clori que de todos los pretendientes que la cercan, ella cree que al único a quien le importa verdaderamente su persona y no su principado es al que la rescató del incendio, puesto que puso la vida en riesgo por ella. No lo reconoció, pero cree que no es un hombre noble, ya que se contentó con la joya que le robó como recompensa. Se acerca a ella Carlos, príncipe de Visiniano, un hombre que la asedia con continuas atenciones, proponiéndole en este caso un paseo en góndola por el río, y salen a escena Federico y Patacón, pidiendo a la Princesa que los reciba. Ella, extrañada, así lo hace, confesándole Federico que fue él quien la salvó del fuego. En ese momento se oyen voces de auxilio que dan un joven a lomos de un caballo desbocado y una mujer en una barca que zozobra; Federico salva al joven, que no es otro que Lisarda disfrazada de hombre, y Carlos de Visiniano salva a la dama, que es César disfrazado de mujer...

Cuando recobran el sentido, Lisarda, que ha conocido a Federico, dice ser César, príncipe de Orbitelo, para asombro del propio César, su primo, allí presente; éste, por su parte, afirma ser Celia, hija de un mercader. A su vez, Federico y Patacón reconocen a Lisarda y a Nise, su criada, que aparece disfrazada de lacayo del falso César, bajo el nombre de Gandalín Meñique, aumentando con todo ello la creciente confusión. Serafina pide a Lidoro que lleve a Celia al

propio aposento del mayordomo, hasta que venga su padre a por ella. Se marchan todos menos Federico, que lamenta los últimos acontecimientos, pero decide no descubrir de momento la verdadera identidad de Lisarda.

JORNADA SEGUNDA

La reciente e intensa amistad de Serafina con Celia, que canta con una hermosa voz, crea suspicacias en la Corte. En el **jardín cercano a Palacio**, Laura y Clori, celosas de la advenediza y deseosas de celebrar el cumpleaños de su señora, piden a Serafina permiso para representar una comedia en su honor, proponiendo que Celia haga el papel de galán. Serafina acepta la idea con agrado, encargándose ella misma de proporcionarle las joyas y los vestidos que lucirá. Llevada de la creciente simpatía e intimidad que siente hacia Celia, Serafina le confiesa que Carlos le aburre y aborrece a César, siendo más de su agrado Federico, del que piensa que fue quien la rescató del incendio; por supuesto Celia-César se muere de celos. Sale Federico y comienza a contar a su prima que fue él quien la salvó de las llamas, pero es interrumpido por Lisarda (disfrazada de César) que, despechada, proclama que fue él-ella quien salvó a Serafina, y para demostrarlo saca la joya que había quitado a Federico previamente. Serafina, ofendida, pide explicaciones a Federico pero éste no puede dárselas, porque vuelve a interrumpirle la llegada de Enrique Esforcia, padre

de Lisarda y enemigo de Federico; desesperado, se disculpa y se marcha.

“...y pues que callar es fuerza
te suplico me perdones
el no darte más respuesta,
con decir que, aunque más pienses,
hay más que pensar, que piensas.”

Enrique vuelve de Alemania para volver a ver a su hija Lisarda, pero en el camino ha pasado por Miraflores del Po y visitado a su prima Diana, princesa de Orbitelo; la ha encontrado desesperada por la ausencia de su hijo, así que se ha comprometido a buscarle en Ursino, donde sospecha que está su sobrino para disfrutar de las fiestas. Serafina le confirma que el príncipe de Orbitelo se encuentra allí, se acaba de ir y que fue él quien la salvó de un incendio. Propone a Enrique llamarle para que venga, porque Esforcia sólo lo vio de niño y no podría reconocerlo ahora. César, que había permanecido escondido durante la conversación, temeroso de ser descubierto, se decide a informar a Lisarda de la llegada de su tío Enrique.

Aparece Carlos, quien pide a Celia que interceda a su favor ante Serafina, entregándole una canción donde proclama su amor por ella, para que Celia se la cante con su hermosa voz, prometiéndole ella hacer lo que le pide. Entra Lisarda-César, y César (como si no supiera que él-ella miente sobre su identidad) le cuenta que ha llegado su tío Enrique a buscarle, a petición de su madre. Lisarda, para disi-

mular su disfraz y guardar su estratagema con Celia-César, dice que, como no le agrada que le sigan, por castigar a su tío se va a esconder para no ser vista, acordando ambos que Celia diga a todos que le ha visto salir a caballo. Se presenta Federico, que en este caso le cuenta a Lisarda que su padre está aquí; entonces Lisarda cree que Celia y él se han puesto de acuerdo para contarla un embuste y hacerla huir, de forma que se marcha, furiosa. Al mismo tiempo entra Enrique preguntando por César, pero al darse cuenta de que quien está allí es Federico y no se llevaban bien, ambos prefieren mantener una charla privada y deciden marcharse del jardín, sin que la irrupción de Serafina les dé tiempo a hacerlo. La Princesa pide a Enrique que se vaya a descansar y a Federico que se quede, y como ha notado algo pero no sabe lo que ocurre entre los dos, quiere que su primo se lo explique. Federico se enreda en precauciones, miedos y disculpas, y se acaba marchando, no sin antes pedir a Celia, (que entra en ese momento), que interceda por él ante su señora. Celia canta unos versos a petición de Serafina, fingiendo aprender su papel en la comedia, aunque en realidad se trate de los versos que le dio Carlos; y haciendo suyo el tema de la canción, en realidad está confesando a Serafina que es hombre en disfraz de mujer y que le ama, a semejanza de Hércules, vestido de mujer por amor a Yole, la fábula que cuenta en su canto... Cuando Serafina, cada vez más trastornada por lo que siente al oírle, le pregunta quién es el autor de los versos, salen Federico y Carlos,

que estaban escondidos oyéndolo todo, diciendo cada uno que él lo es. Serafina, furiosa, se marcha, dejándole a Celia la responsabilidad de que deshaga el entuerto.

JORNADA TERCERA

Aparecen charlando Serafina y Enrique Esforcia. El noble se va a marchar porque echa de menos a su hija y piensa que le espera en casa, y no puede encontrar a su sobrino. Serafina pide a Enrique que se quede unos días más para que pueda asistir a la representación de la comedia que están preparando sus damas, a la que quizás acuda César, príncipe de Orbitelo. Enrique accede, pero con la condición de fingir que se ha marchado para que así su sobrino se deje ver. Llega Federico a tiempo de ver cómo Enrique se despide (falsamente) de Serafina, confirmándole ésta su

partida, pero Federico no ve el asunto claro, manifestando sus dudas a Patacón e insistiendo en el amor por su prima.

Patacón cuenta a su señor que no ha visto más a Lisarda o a Nise, y que esa noche las damas van a representar una comedia a la que están invitados los caballeros y los aventureros disfrazados con máscaras. Teodoro llega encubierto con una máscara, revelando sólo a Federico su identidad y la manera en que salieron de Orbitelo César y él. Le cuenta que la desgracia quiso que una borrasca hiciera zozobrar su nave, dando él por muerto a César; pero ha oído decir que el príncipe de Orbitelo está en Ursino, y le pide a su amigo que se lo confirme. Federico le aclara que César debe estar muerto, porque quien allí se hace pasar por él no lo es, sino otra persona que, seguramente sabedora del suceso, le ha usurpado la identidad.



Queda solo Patacón, y sale Fabio, también con máscara; va a hablarle, pero se calla para que no le conozca, y maquina entre sí que se vengará de Lisarda descubriendo su juego, contando a su padre en una carta que ella está allí y no en su casa de Milán.

La escena transcurre en un **salón del palacio de Serafina** donde está montada la escenografía teatral para el *teatro dentro del teatro* que va a tener lugar. Se reúnen allí todos los personajes con sus máscaras puestas, para dar inicio a la comedia, y además Nise y Lisarda, disfrazadas de huríes, para llegar a Serafina y darle celos de Federico; mientras, Teodoro se pregunta si le podrá dar una carta a Enrique según su plan, y Enrique, escondido, si alguno de los que hay allí será César. Va a comenzar la comedia; Serafina entrega su guante a una de las actrices que lo lanza para que comience la disputa

entre los caballeros por recogerlo. Federico y Lisarda (*disfrazada ya no de César, sino a lo oriental*), tiran cada uno de un extremo del guante, ella le da a él una bofetada y él saca la espada para rechazar la ofensa. Lisarda, temerosa, le descubre su verdadera identidad y él se detiene, pero Serafina y todos los presentes, ante el insulto, piden la muerte de la intrusa, e incluso Enrique sale de su escondite para defender a Federico y el honor de todos, sin saber aún que tiene a su hija delante. Y Federico, ante la sorpresa general, guarda la espada, mostrando que la mano que le ha ofendido es de mujer, y diciendo que:

“...porque no hay venganza, como no haber menester venganza...
Pues tiene esta blanca mano
y, siendo, como es, tan blanca,
agravio no ha sido, pues
las manos blancas no agravian.”



Sin más, se van Lisarda y Federico, Patacón y Nise. Fabio aprovecha el momento para entregar a Enrique la mezuquina carta de venganza que tiene preparada, y ambos se marchan también. Serafina no entiende lo que pasa y está furiosa; sólo Lidoro se ofrece para castigar a la ofensora. Para mayor confusión se añade a la escena Celia, en esta ocasión vestida de hombre porque está preparada para hacer su papel de Galán en la interrumpida comedia, y acude como varón a vengar a Serafina; la Princesa se desconcierta aún más, viendo ya que también con esta apariencia le agrada.

Federico y Lisarda, al huir de Lidoro, son alcanzados en el parque de Palacio por Enrique, que viene en su ayuda. Ella se tapa la cara para que su padre no la descubra, y Federico pide ayuda al noble, que se ofrece a esconder a ambos, juntos, en su propio cuarto. Patacón pide esconderse él también, pero Enrique lo utiliza como señuelo para alejar a los criados de Serafina, que lo prenden y le sacan a rastras de escena. Enrique lee entonces la carta que le había dado Fabio, donde le explican que falta de casa, pero que Federico le puede contar dónde está. El noble inmediatamente se da cuenta del engaño y va a vengarse. La pareja escondida aprovecha este momento para escapar al jardín, pero Serafina y Laura los encuentran. Como Lisarda lleva una capa, la Princesa le habla como a César, contestándole él-ella que está buscando a su tío; lo raro es que, al verle venir, intente esca-

parse, obviamente para que Enrique, (que como todos sabemos es en realidad su padre), no le reconozca. Serafina no se explica este repentino cambio de opinión y se vuelve a Federico que, finalmente rendido ante tanta confusión, le desvela la verdadera identidad de Lisarda. Compadecida ahora la Princesa, esconde a la mujer en su propio cuarto. Entra César, el auténtico, presentándose como el príncipe de Orbitelo, vestido con el traje varonil de la comedia. Serafina, Federico, Laura y Carlos no pueden ver en él más que a Celia disfrazada, y se admiran cuando Enrique lo saluda como a su sobrino. Serafina cuenta a Celia que César es realmente Lisarda, la hija de Enrique, que ha venido movida por celos de Federico; como Lisarda y César, el verdadero, son en realidad primos, éste último sale en defensa del propio honor, (que es el de Lisarda), contra Federico. La confusión crece por momentos, porque Celia-César se comporta como hombre, pero nadie lo cree... Acuden Nise, Patacón y Teodoro que, para asombro de todos, confirma la identidad de Celia como el verdadero César, príncipe de Orbitelo. Federico y Carlos quieren matarle porque podría haber ofendido a Serafina, pero ésta, aclarados y posibles sus verdaderos sentimientos, decide asombrarlos escogiendo a César como marido y dando la mano de Lisarda a Federico, esquivándose así todas las venganzas posibles. Los criados Nise y Patacón cierran el enredo casándose a su vez, completando el final feliz de la comedia.





II. Los personajes

¿Vodevil o culebrón del xvii?

Los personajes de esta función *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pertenecen, casi sin excepción, a una elevada alcurnia social: princesa y príncipes alternan en el palacio de Ursino, como proyección del público al que el dramaturgo dirigió en su momento esta comedia palaciega. Gente culta seguramente, y necesitada de entretenimiento sin duda, a la que Calderón sirve este selecto vodevil por medio de sus bellísimos y no especialmente complicados versos. **Vodevil o culebrón del xvii**, diríamos, porque: hay historias de varios amantes que se entrecruzan; está la mujer bella y poderosa, deseada por todos, que se rinde a los encantos del arte y de la sensibilidad; está también la mujer despechada, muerta de celos, que persigue tozuda un amor esquivo con el que logrará un matrimonio de conveniencia, fabricando su propio destino; tenemos también un padre y una madre que han educado *raro* a sus hijos respectivos, y asistimos a la eclosión de todas sus contradicciones; un príncipe destronado se enamora de una princesa circunstancial; y no falta un criado leal, con un buen ojo crítico para analizar los espejismos de la Corte, enamorado a coscorrónes de una criada listísima...



Serafina
Montse Díez

SERAFINA, Princesa de Ursino por una inesperada decisión del Emperador de Alemania, acepta su destino con serenidad, sin rebeldía, asumiéndolo, junto a su matrimonio, como una responsabilidad más desempeñada con elegancia, con **alma de reina**. Todo le toca por sorpresa y lo encaja maravillosamente hasta el final; le sorprenden sus nuevos cometidos, mira con curiosidad a su primo Federico y trata de acercarse a él porque parece tener un valor que sus demás pretendientes no tienen, pero como no consigue de él la claridad que necesita, se aparta luego. Y le sorprende también César disfrazado de mujer, porque siente por ella-él una atracción especial que cobra vida a través de una amistad imprevista, con un grado de contacto físico que ella, rodeada de un aura especial, casi de diosa, no tiene con nadie, hombres ni mujeres. Seguramente le ha faltado tiempo para vivir más, para aventurarse más siendo menos importante, pero tiene sentido común e inteligencia, y poco a poco va siendo capaz de escuchar sus verdaderos sentimientos y actuar en consecuencia, siempre elegantemente.

Montse Díez, la actriz que encarna al personaje, nos cuenta que lo ha trabajado desde la responsabilidad y no desde la rebeldía, y que para ella Serafina sería en la función como una especie de anfitriona, porque recibe todos los conflictos de los otros personajes que van viniendo a Palacio, y es la que intenta solucionarlos en la medida de sus posibilidades. Lo que finalmente ocurre es que se acaba implicando, porque a ella también le empiezan a pasar cosas: Federico le interesa, Carlos le aburre, el falso César no le dice nada... ¡Pero Celia sí! Y esa amistad pasa a ser una atracción que no sabe de dónde viene, a la que no ha podido poner límites porque no se le han activado las defensas de género ni las convenciones sociales, y que finalmente le quita esa tranquilidad, esa distancia *real* en la que se ha movido todo el tiempo. Montse piensa que la música ha favorecido los clímax y los ambientes que el director de escena ha querido buscar para el montaje; pero le costó hacerse físicamente con su personaje, conseguir mostrar con su cuerpo y sus movimientos el ritmo y la cadencia elegante y tranquila que permiten expresarse a Serafina. En los ensayos la coreógrafa insistía en que controlara los codos y los brazos, el cuello y la mirada, mostrando con gestos muy grandes el talento del personaje. Y claro, cuando se incorporó el vestuario al montaje todo el trabajo físico se acopló y encontró su razón de ser.



César / Celia
Miguel Cubero

CÉSAR DE ORBITELO, príncipe / CELIA, hija de un mercader.

César es un joven príncipe al que la viudez y reclusión de una madre sobreprotectora le han tenido apartado de todo en el pueblito de Miraflores del Po. El temor de su madre a la guerra, a las armas y a todo lo que pueda poner en peligro su vida le ha dado una educación lejana a todo lo varonil; es un adolescente que no sabe llevar una espada y que no monta a caballo, pero sabe trenzar una corona de flores y cantar, y se ha movido siempre entre las damas de su madre; el ambiente femenino no tiene secretos para él. Por una casualidad su madre ha hospedado una noche en casa a Serafina de Ursino, y al verla César se ha enamorado de ella. Desesperado porque cree que no podrá competir con sus otros pretendientes, se queja a su ayo, que le propone como remedio que le conquiste "...más por las delicias blandas /que esotros con los estruendos." Para llevar a cabo su plan y escapar de casa de su madre sin que ella se dé cuenta, nada como apropiarse del vestido de una de sus damas; y ambos, Teodoro y César parten por barco a Ursino, con el joven *transformado* en mujer. Los acontecimientos quieren que sufran un naufragio, y que el Príncipe llegue a la presencia de Serafina vestido de mujer, así que no le quedará más remedio que conquistarla con las habilidades que tiene desde esa nueva posición, que no deja de tener ventajas. La Princesa, una mujer responsable y cerebral, se mantiene a una cierta distancia de todo el mundo, hasta el punto de que con nadie tiene contacto físico, pero hay algo en Celia que la atrae y la deja indefensa... Naturalmente, la brecha que abre Celia es César quien la aprovecha.

Miguel Cubero es el actor que personifica a César / Celia. Ha investigado y buscado mucho material sobre su personaje, concluyendo que la acción le hace pasar por tres momentos que él relaciona como una transformación: el adolescente inicial criado como una chica, la mujer emprendedora que sale a conseguir lo que quiere por medio de sus habilidades artísticas y el galán que, hombre enamorado, hace todas las barrabasadas de las que es capaz para hacerse con la mujer que quiere. Igual que el actor cambia a través del juego del teatro, revistiéndose de quien no es, en una transformación artística planteada como una necesidad para conseguir algo, del mismo modo César, el gran motor de esta función, tiene que echar mano de lo artístico, de la creatividad, para superar los obstáculos que le separan de lo que desea conseguir; le ha caído en



suerte el haber estado encerrado en casa educado como una mujer, y es capaz de volver sobre sus inconvenientes y transformarlos en ventajas. Celia tiene como misión principal espantar a los pretendientes de Serafina, pero como no está en primer término de la acción, al modo masculino, lo hace con sus propias armas. Y si los únicos medios que tiene un galán para hacerse con su dama son éstos, el resultado es cómico, no hay más que verlo. Miguel nos dice que su trabajo en esta función no está basado en una construcción femenina profunda de su personaje, sino en servir las acciones que le han tocado hacer; haciéndolo simplemente así, salta la comedia. El espléndido vestuario de Caprile ha enriquecido a sus personajes, dándole toda la libertad a él para inventarlos.



Lisarda
Pepa Pedroche

LISARDA es una **mujer decidida y valiente**, que fue educada por su padre como un hombre, con la intención de que habilidades como montar a caballo o manejar la espada la protegieran en un mundo en guerra. Enrique Esforca la deja en casa de unos familiares, sin madre como la práctica totalidad de nuestras protagonistas del teatro del Siglo de Oro, mientras él pasa todo su tiempo en las campañas a favor de los güelfos, partidarios del Papado. Esa independencia que le da su educación, y el criarse sin padres, hace que se fije en un novio como Federico, perteneciente a los gibelinos, que no sería del agrado de su padre de ninguna manera. Tozudamente enamorada de este hombre, decide partir tras él, disfrazada de hombre y en compañía de su criada Nise, con la pretensión de estropearle los planes de conquistar a la Princesa de Ursino. Si tuviera en cuenta los vaivenes de sentimientos de su galán y los desprecios que le hace, quizá cambiaría de opinión, pero no se para a pensarlo. Como el accidente que tiene a caballo le hace presentarse ante Serafina vestida de hombre, se ve obligada a mantener la ficción durante toda la comedia, y desde ahí intentar conseguir sus propósitos.

Pepa Pedroche es la actriz que sube a Lisarda al escenario. Su personaje tiene unas características especiales, que ella ha dibujado con ayuda del texto de Calderón y de las claves del director de escena. Al ser una comedia palaciega del dramaturgo, es una construcción mucho más estilizada que otras del XVII, lo cual crea un conjunto donde encaja más equilibradamente el sentido del humor, lo dramático, el vestuario y la música en torno a planteamientos estéticos propios del siglo XVIII. Ha vivido un proceso de ensayos estupendo, donde se ha trabajado mucho y muy concienzudamente por parte de todos la parte formal, pero no de una manera externa, sino integrada en el personaje, haciendo de lo formal algo orgánico, por decirlo de alguna manera. El vestuario le ha ayudado muchísimo, y opina también que la música está dentro de la función como un elemento más y es parte de la acción: por eso hay parlamentos enteros que no se dicen, sino que se cantan.









FEDERICO de Ursino, heredero natural del principado de Ursino, queda en un segundo plano del poder ya que el Emperador de Alemania decide hacer recaer la sucesión del reino en Serafina, prima de Federico. Es **un príncipe destronado**, y sabemos que toma partido en la Italia del momento a favor de los gibelinos. Quizá Federico estuvo cerca de Lisarda hace un tiempo, pero todo eso ha quedado atrás porque conocer a Serafina en este momento de su vida ha sido una revelación, le ha cautivado, le ha hecho vibrar y olvidar todo lo anterior. Es un personaje romántico, visceral, que no se para demasiado a reflexionar, y su desgracia consiste en enamorarse de la mujer adecuada demasiado tarde. Educado para ser príncipe, rey diríamos ahora, que es para lo que ha nacido, tiene que enfrentarse a un destino adverso. Se comporta según los cánones de un caballero, no descubriendo a Lisarda en ningún momento a pesar de los enredos que ella urde a su alrededor; y parece que ama a Serafina sinceramente, ya que nadie arriesga la vida (como él hace por salvarla), únicamente por el interés puro y duro, por una *inversión*, diríamos...



Federico
Joaquín Notario

Joaquín Notario, el actor que da vida al personaje, lo ve como un ser absolutamente apasionado. En el plano dramático Federico aparece presentando la función, contándonos lo que le ha pasado y lo que él ha decidido; desencadena una serie de conflictos y después va diluyéndose poco a poco, para dar paso al personaje de César, como una especie de relevo. Joaquín nos cuenta que le ha costado un cierto trabajo encontrarse con Federico, quizá porque en principio no estaba muy pegado a él, pero cree que el resultado, un personaje bien afianzado, ha valido la pena. Se ha encontrado muy a gusto en *Las manos blancas*, muy apoyado por el vestuario y la música, y ha disfrutado de una comedia como ésta, en la línea de Marivaux, donde jugar la palabra es muy importante; en definitiva, un teatro inteligente.



Nise
Elena Rayos

NISE, criada de Lisarda y enamorada de Patacón. Nise es la fiel acompañante de Lisarda, tan decidida y aventurera como ella. Cuando su ama decide ir a buscar a Federico se alegra muchísimo, porque irá con ella, también disfrazada de chico, Gandalín Meñique, y así seguirá estando cerca de su Patacón, del que está profundamente enamorada. Los dos, Nise y Patacón, están continuamente haciéndose rabiar, queriéndose y pegándose, siempre riñendo y siempre detrás uno y otra; a ella le gusta la forma de ser de él, un poco de mal vivir, un poco brutota. Nise está muy vinculada a Lisarda, y encantada de vivir la aventura que le propone, aunque no deje de darse cuenta de que se mete en un lío.

Elena Rayos es Nise. Para construir su personaje ha tenido que seleccionar mucha información, eligiendo para él rasgos significativos y coherentes: no puede ser miedosa si es atrevida, no puede ser tierna si es bruta... Acompaña, además, la comicidad de Patacón. Le ha ayudado muchísimo el vestuario, porque la máscara, o los complementos, o el parecer hombre o mujer gracias a la ropa, tiene mucha trascendencia.

PATACÓN, criado de Federico y enamorado de Nise. Patacón es fiel a su amo en las peores circunstancias, acompañándole a las aventuras más arriesgadas que se le puedan ocurrir. Nunca descubre a Lisarda ni a Nise, de quien está muy enamorado. Consciente de todos los tejemanejes de Palacio, retrata desde fuera la frivolidad de lo que ve como un espectador gracias a su clase social; es el gracioso de la obra y un hombre muy llano, muy mundano. Sobre él recaen todos los líos y los golpes, los suyos y los que le tocan a su amo, de quien es un cuidador abnegado; le pegan especialmente las mujeres, esas manos blancas a las que hace referencia el título de la función, que a él desde luego no le parece que haya que disculpar. Tiene con Nise, la criada de Lisarda, un romance muy a *lo popular*, que a base de coscorrones y gruñidos les llevará a un matrimonio final muy deseado por los dos.

Toni Misó es Patacón. Ha construido un personaje muy humano, lleno de sentido común, que sirve de contraste al de Federico. Menos *conciencia* de su amo y menos pillo que otros graciosos del Siglo de Oro, representa siempre el deseo de vivir en la realidad, con los pies en la tierra y de la manera más tranquila posible. Quiere a Nise con sencillez y con rotundidad, sin complicaciones, y se casará con ella, encantado, a la primera proposición.



Patacón
Toni Misó





Enrique / La madre
Juan Meseguer



ENRIQUE ESFORCIA, el padre de Lisarda / LA MADRE de César. Enrique Esforcia es el padre de Lisarda, y también primo de Diana de Orbitelo, madre de César. Hace la guerra en Alemania como güelfo, y está ausente el tiempo suficiente para que su hija sea educada como un hombre, dejándola en compañía de unos familiares en Milán. Cuando vuelve de las campañas militares quiere retomar la compañía de Lisarda, sin saber que su hija hace ya vida por su cuenta en la Corte de Ursino. Enrique es un hombre autoritario, honesto, un **militar con sentido del honor** y de su propio valor, capaz de batirse en todo momento con su eterno enemigo, el gibelino Federico. Protagonista pasivo de la función finalmente, es un personaje permanentemente engañado por todos; a veces divertido, quizás un poco despistado, pero con una gran dignidad porque tiene en sí mismo la verdad que todos le quieren ocultar: por eso es el único capaz de identificar a un sobrino que no puede reconocer.

Diana de Orbitelo es una **viuda temerosa de la guerra**, que se ha ido a retirar con su hijo al último rincón de sus posesiones, Miraflores del Po. Prima de Enrique Esforcia, comparte con él un exagerado temor al conflicto bélico que ha desencadenado la política y un sistema tan especial de educar a su único hijo como Enrique a su hija. Ambos los sobreprotegen, proporcionándoles como defensa las habilidades correspondientes al sexo contrario. Por eso César no es diestro en manejar las armas o montar a caballo sino en cantar, mientras que Lisarda no sabe nada de música ni tiene una voz educada, pero sí puede enfrentarse a cualquiera con la espada o ir a la Corte de Serafina a caballo... Y ambos hijos huyen de sus respectivos padre y madre.

Juan Meseguer es el actor que da vida a ambos personajes. Para construir a Enrique Esforcia ha partido del icono cinematográfico que para él es Buster Keaton en *Golfus de Roma*, el padre despistado que busca permanentemente a sus hijos. Eso le llevó a un terreno resbaladizo al principio, para luego dignificar al personaje eliminando una cierta comicidad excesiva y una demasiada edad con las que lo había compuesto, al comprobar que no eran necesarias. Y la presencia poderosa de Diana de Orbitelo habla por sí misma: siempre de negro, vive la existencia sólo a través de su hijo. Para los dos personajes ha sido muy importante el apoyo de la música y del vestuario, y está muy contento de ir con cada monta-



je de la Compañía un poco más allá en el conocimiento de registros y tesituras vocales; todo forma parte de las claves de dirección de escena, que ha conseguido que el espectador salga de la función con una visión más amplia que la que podría tener el simple lector del texto.



CARLOS DE VISINIANO, príncipe. Serafina, princesa de Ursino, está buscando marido, y el príncipe Carlos es su **principal pretendiente**: es el de más alcurnia, el más rico, el más fino y dedicado a ella, el más elegante, el que tiene mejores modales; abruma a la Princesa con atenciones, pero ella lo encuentra tremendamente aburrido, porque todo eso le hace ser también el más pesado... En el fondo, Carlos de Visiniano está enamorado de sí mismo, aunque él no lo sabe, y si solicita a Serafina en matrimonio es más porque posiblemente piensa que el PRÍNCIPE de ese Estado, con mayúsculas, es él mismo, y lo de esta mujer es un accidente que se saldrá con el traspaso matrimonial de poderes y el aparcamiento de la dama, sin más.



Carlos
José Luis Santos

José Luis Santos es el actor que pone a Carlos sobre el escenario. Nos cuenta que incorporar a su personaje ha sido un proceso rápido: cuando leyó el texto y vio lo que decía y cómo lo decía, y la forma en que se relacionaba con los otros personajes lo descubrió retórico, barroco: habla muy bien, pero también se escucha mucho... Está claro que la dirección de escena y Calderón lo han concebido un poco ridículo, amanerado de palabra y vestimenta; Carlos se comporta como el gallo del gallinero hasta que, sorprendido por la competencia y por el final de la comedia, queda definitivamente aparcado en un segundo plano, sin saber muy bien qué va a hacer con todos sus planes de futuro. Carlos de Visiniano tiene, además, una especial relación con las músicas de escena: ellas son de alguna manera sus confidentes, y cuando él sale, tocan la música que él les ha pedido para alegrar a la Princesa; hay entre los cuatro una gran complicidad.



Teodoro
Adolfo Pastor

TEODORO, ayo de César, príncipe de Orbitelo. Teodoro ha sufrido un brusco empeoramiento de fortuna, porque ha apoyado a Federico y a los gibelinos y la princesa Serafina le ha desposeído de sus bienes y sus tierras. Confía en que sea posible un acercamiento que acabe en matrimonio entre César y la Princesa, y esto sea ocasión de que le sean devueltas sus posesiones. A pesar de las circunstancias negativas, porque va de desastre en desastre, nunca reniega de su amistad con Federico; se ve que es un **hombre íntegro**, positivo y paciente, que confía en que se le acaben arreglando las cosas.



Adolfo Pastor nos cuenta que su personaje fue saliendo poco a poco en los ensayos, despacio, porque en el texto no se dan muchas pistas de él; al principio parecía que iba a ser más humorístico, porque siempre está del bando equivocado, y todo le sale tan mal... Pero a pesar de lo desgraciado que es no pierde la ilusión jamás.

FABIO, enamorado de Lisarda. Fabio es amigo de Federico, pero no ha venido a menos, es un hombre rico. Pretende a Lisarda sin demasiadas esperanzas, así se pone muy contento cuando ve que Federico se marcha a Ursino, porque piensa que podrá conquistarla. Más tarde comprende que, para su desilusión, el asunto depende de ella, y Lisarda no está dispuesta a hacerle caso, sino a seguir a Federico. Fabio, **amante despedido**, saca lo peor de sí mismo y jura que se vengará, haciéndolo así. Sigue a la pareja a Ursino y allí, disfrazado de máscara, le da una carta a Enrique Esforcia, desvelándole el atrevimiento de su hija.



Fabio
Pedro Almagro

Pedro Almagro compone un Fabio lleno de matices. Le ha dado una cierta fanfarronería y miedo al mismo tiempo hacia Federico, de forma que es un personaje que no va de frente, sino que busca soluciones cobardes a sus problemas. Parece seguro de sí mismo, pero en lugar de afrontar dignamente las calabazas que le dan, mezcla celos con venganza, y se vale del disimulo para intentar llevar a la acción la vieja frase de “O mía o de nadie”. Pedro nos dice que el vestuario, al ser del XVIII, le ha hecho colocarse de una manera especial, y pensar muy bien en el uso del sombrero, cómo saludar o no con él; el uso de la casaca y cómo moverse o sentarse con ella, y cómo andar con un zapato de tacón bastante alto, como es el caso; la máscara, la capa en su caso, le condicionan, porque lleva un vestuario muy rico. Cree también que tanto el vestuario como la música son unos elementos de cohesión importantes en una función como ésta, muy coral.





Clori
Silvia Nieva

CLORI, dama de Serafina. Junto a su compañera Laura, forma parte del séquito de la Princesa de Ursino. Es una dama y pertenece a la Corte, así que, aunque joven, es más confidente de su señora que su criada; tiene su propia opinión con respecto a lo que piensa y hace, y no siempre la entiende, pero la apoya en todo, y sólo desea agradarla. Celosa de sus cometidos, como Laura, le preocupa que una advenediza como Celia pueda hacerse impunemente con la confianza de la Princesa, pero es menos impulsiva que su compañera, a la que tranquiliza. Ambas intentan imitar las formas y maneras de la refinada Serafina, y por eso tienen un vestuario tan rico, aunque en el fondo son un poco remilgadas y amaneradas; lo grande de su ama resulta en ellas un poco más pequeño, como es lógico. Afronta sus relaciones con los otros personajes desde una cierta coquetería y miradas para los criados, y sorpresa ante Federico y Patacón.

Silvia Nieva es Clori. Ha visto su personaje como una mujer joven pero reflexiva y realista, asumiendo los acontecimientos por los que va pasando de una manera comedida y tranquila. Silvia nos cuenta que el vestuario de Caprile le ha ayudado mucho a componer físicamente a Clori, sirviéndole para moverse de una forma y con una plasticidad distinta.



LAURA, dama de Serafina. Es una de las dos damas de compañía de la Princesa de Ursino; persona muy establecida en la Corte, tiene más edad y jerarquía que su compañera Clori. Las dos representan dos caras de una misma realidad, pero Laura es algo más curtida y avezada. Quiere que la Princesa se case, y está muy nerviosa y desazonada porque no ve que se decida por ninguno de sus pretendientes; para colmo de males Celia, una desconocida, parece que va a suplantarla en el favor de su señora, la mira como una rival y considera que su puesto está en peligro... Intenta siempre, junto a Clori, agradecer a la Princesa, y para ella organizan la representación de una comedia que acabará por hacer desembocar los acontecimientos en una realidad bien distinta.



Laura
Ione Irazábal

Ione Irazábal se ha apoyado en la estilización de comportamiento y movimientos para construir su personaje, siempre con el referente de la Princesa Serafina. Al ser una comedia cortesana de Calderón, marcada por una puesta en escena ambientada en el siglo XVIII, Ione ha visto a Laura muy arropada por la riqueza del vestuario y por la música, que aclara y ambienta la acción, destacando sus momentos más líricos y preciosistas.





Lidoro

Iñigo Asiain

Iñigo Asiain ha entendido a Lidoro como un personaje atento y muy consciente de la mejor forma de comportarse, acostumbrado siempre a tratar a personajes de la nobleza. Tiene muy clara su jerarquía y la responsabilidad que ello conlleva; para mostrarlo se ha ayudado de las atmósferas creadas por la música y del porte físico y el saber estar que implica llevar un determinado vestuario.

CRIADO 1º, y soldado. Diego Toucedo sale a escena de dos maneras diferentes; como un criado palaciego a las órdenes de Carlos de Visiniano o incluso de Lidoro, el mayordomo de Serafina, presentando un comportamiento elegante, con un poco de amaneramiento y un cuerpo algo estirado, ademanes reposados y medidos, gracias a un trabajo corporal específico. Y también como un servidor más a lo soldado, más brusco: visceralidad, rodillas algo flexionadas y ademanes rápidos constituyen la identidad de este personaje. Uno de los retos más interesantes para él en este montaje ha sido estar a tono con el resto de los compañeros en las canciones; cantar, y cantar bien, que no es algo sencillo para un actor cuando se está en el escenario con otras muchas personas con las que es necesario empastar un trabajo cantado a cuatro voces. Alicia ha hecho un gran trabajo, en su opinión.



Criado 1º

Diego Toucedo



Criado 2º

Sergio Mariottini

CRIADO 2º, y soldado. Sergio Mariottini acompaña con su personaje al de Diego, presentando igualmente dos caras; la palaciega y la soldadesca. Sirve a Carlos de Visiniano, a quien apoya en sus discursos y sus acciones de conquista, y está también a las órdenes de Lidoro. Tienen una cierta complicidad con las damas que sirven a la Princesa, con las que cruzan guiños y miradas significativas; ellas, siempre dispuestas al coqueteo, se las devuelven. Sergio le ha dado mucha importancia y se ha divertido especialmente con el trabajo de movimiento y danza que ha sido necesario para su personaje, además del trabajo de voz que ha desarrollado con Alicia Lázaro.



Arpa
Sara Águeda



Violín barroco
Melissa Castillo



Cello barroco
Irene Rouco



Entrevista a Eduardo Vasco,

director de escena y autor de la versión de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca

Eduardo Vasco es licenciado en Interpretación y Dirección escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, centro en el que ha sido profesor y vicedirector. También es músico y especialista en espacio sonoro para teatro, y siempre le ha interesado el teatro clásico de nuestro Siglo de Oro; ha puesto sobre el escenario para su propia compañía títulos como *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, y *La bella Aurora*, de Lope de Vega, y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Ha dirigido para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, *Viaje del Parnaso* de Cervantes, *Romances del Cid*, y *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca. En esta ocasión se encarga tanto de la versión como la dirección de escena de *Las manos blancas no ofenden*, como ha ocurrido en el caso de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, y *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega.

1. Eduardo, has escogido en esta ocasión un texto de un Calderón poco habitual, una comedia palatina destinada al público selecto de los salones... ¿Qué has visto de especial para ello en *Las manos blancas no ofenden*?

El teatro de Calderón, como sucede con casi todos los autores del Siglo de Oro, se conoce por unas pocas obras cuya fama nos viene

heredada de manuales pedagógicos, opiniones de críticos y gustos de épocas pasadas. La mayor parte de su obra es casi desconocida, y es tarea del teatro público ensanchar el repertorio habitual para mostrar, lo mejor posible, aspectos interesantes y valiosos de nuestro patrimonio, facilitando así una comprensión más amplia y compleja del autor.

En este sentido *Las manos* era un texto ideal para ampliar nuestra visión de Calderón, tachado tantas veces de rígido y tremendo, para encontrar un dramaturgo que no sólo se mueve de manera espléndida en la comedia, sino que es capaz de innovar el género y adelantarse a su tiempo; el hecho de que el receptor no sea el habitual público de los corrales permite a Calderón ser más sutil y atrevido.

En este caso, creo que es una ventaja encontrarnos a un autor que escribe para un público *entendido*, que va a escuchar realmente su comedia de arriba abajo.

2. Esta obra de Calderón es extensa. ¿Cómo has enfocado tu versión? Es muy frecuente en ella el uso del *aparte*. ¿Cómo lo relacionas con la construcción de los personajes?

La obra es extensa, pero hemos hecho un trabajo de reducción importante para adecuarla al gusto actual. Es incluso extensa para su época, así que hemos tratado de eliminar pasajes superfluos para nuestro espectador que estaban escritos para el



público de Palacio, con guiños privados y redundancias que ya no tienen sentido.

La versificación no es complicada; desde el punto de vista de la métrica es muy sencilla, pero hay que tener en cuenta que es una comedia escrita para que tenga un cierto ritmo y una cierta velocidad. En todo momento manda la situación, así que Calderón no se complica mucho en ese sentido.

Los *apartes* son esenciales para la comedia, y la mejor manera de utilizarlos es de manera directa, sin esconderlos ni precipitarlos; son la manera inmediata de expresión que tienen los personajes hacia el público, y es importante cuidarlos para que todo se entienda. Formalmente son bellos, y efectivos dentro del marco de la comedia; hay que aprovecharlos.

3. ¿Cómo has querido tratar el verso, tan mezclado con las canciones? ¿Consideras que el control técnico de la palabra y de la dramaturgia es uno de los cometidos fundamentales de la Compañía Nacional de Teatro Clásico?

El verso es una parte fundamental de nuestro trabajo; debía ser nítido, y llegar con claridad y con toda su belleza formal al espectador. Es lo que intentamos siempre en la CNTC, donde la palabra es esencial como componente fundamental del teatro que llevamos a escena. *Las manos blancas no ofenden* es el quinto montaje

de este elenco, que ya trabaja habitualmente con las señas de identidad que definen nuestro trabajo en la casa.

La música es realmente importante en esta pieza, y da la sensación de que Calderón está probando para llegar a lo que será la zarzuela unos años después. Así que lo hemos planteado todo para que sea una especie de fiesta palaciega musical.

4. El travestismo masculino del personaje de César, ¿tiene unos referentes claros o es más bien algo inusual en nuestra escena, un recurso nuevo? ¿Crees que la ficción de mujer es completa o se percibe como una variante de la figura del gracioso más o menos estilizada?

El travestismo es uno de los recursos más utilizados en el teatro desde los griegos. Las mujeres son las grandes protagonistas de esta posibilidad dramática, y en hombres es, efectivamente, menos común. Casi siempre son los criados los que acaban vestidos de mujer; lo curioso en esta ocasión es que sea un galán protagonista el que desarrolla casi toda su peripecia vestido de mujer.

El espectador conoce la historia, así que en ningún momento debe creerse que César es una mujer, pero debe ser posible, dentro del juego teatral, que los demás personajes lo crean. No es un gracioso ni pretende serlo; puede hacer

gracia, pero es algo que nunca ocurre desde la clave de los criados. Es el resultado de una situación en la que se ve un galán envuelto.

5. ¿En qué época has situado la puesta en escena?

Está situado en el XVIII. Alicia Lázaro encontró la música que se usó en aquella época para representar la comedia, y decidimos usarla y llevarnos todo a aquel momento para que no chocaran los estilos. Esta elección también tiene que ver con que *Las manos* es una comedia que, en mi opinión, se adelanta a su tiempo y muestra características que se verán en dramaturgos posteriores. Situando la comedia en una época posterior intentamos que dichas características salgan a flote.

6. El montaje desprende una vitalidad enorme, es tremendamente cinético. ¿Qué tipo de espacio has querido tener en él y qué referentes plásticos has tenido en mente? ¿Cómo has pedido que fuera la iluminación en este proyecto?

La vitalidad es una cuestión de energía actoral, que está marcada a partir de lo que la comedia pedía para funcionar correctamente en escena. El enredo necesita orden y una velocidad controlada, medida según las necesidades de la acción. El espacio debe ayudar a que todo ese caudal energético fluya con facilidad, sugerir un ambiente italiano, elegante y que posibilite el cambio de espacios de

una manera sencilla; también debe tener su parte ligera y divertida. Carolina tuvo que conjugar la elegancia palaciega con el desparpajo que pedía la comedia.

La iluminación tiene mucho que ver con los lugares y las horas del día, aunque haya algunos efectos más teatrales, o directamente teatrales, como el uso de candilejas en el momento de la *representación* para los nobles. Hay muchos condicionantes como los colores, los espacios, las situaciones, etc., que hemos tratado de aunar con la iluminación, que actúa como una especie de guía para el espectador.

7. Posiblemente parte del público se extrañará al ver tanta música en el montaje. ¿Por qué son tan importantes en él la música y las canciones? ¿Qué tratamiento le has querido dar al espacio sonoro?

En esta función la música es esencial, porque estamos hablando de una fiesta palaciega en la que todo es posible, y la música es vida para la comedia. La música aparece como introductora, o surge de las situaciones, o subraya o delimita las pasiones o los ritmos. Seguramente esta comedia es extraordinariamente más dependiente de la música que otras, y eso la hace ser muy valiosa, muy especial dentro de nuestro repertorio clásico. Todo se hace en directo, la música, los efectos, etc., de una manera muy rigurosa porque se ha trabajado mucho, pero con la energía y el sentido del

humor que la comedia desprende y que la compañía tiene.

8. Has pedido a los actores que canten, que bailen..., en un espectáculo donde el dominio técnico es espléndido. ¿Con qué criterios has enfocado su trabajo? ¿Cómo son los personajes de este montaje?

Bueno, fue una búsqueda muy compleja. Nuestro anterior trabajo juntos había sido *Don Gil de las calzas verdes*, así que la primera dirección en la que buscamos fue en un camino parecido al que utilizamos en la comedia de Tirso: intentamos montar *Manos blancas* como una comedia de capa y espada, no sólo por aquella experiencia, que había sido muy efectiva, sino también apoyados en muchas opiniones críticas que definen la comedia palaciega como un subgénero de la de capa y espada. Al poco tiempo nos dimos cuenta de que el parecido no era tanto, y no podíamos seguir el mismo camino, de forma que comenzamos a buscar en una dirección más ligada a las características específicas de la comedia que ahora teníamos entre manos: los modos elegantes, la premura de las situaciones, la música, la sorpresa, etc., todo llevado a un sitio muy afín al texto.

Aquí los personajes tienen valores y maneras de Corte, lo cual queda perfectamente reflejado en el vestuario de Caprile. Es una historia de cortesanos para cortesanos, y debíamos partir de arquetipos específicos

para llegar a personajes que, manejando cierta verosimilitud, fuesen formalmente pertenecientes a ese mundo. Ha sido un trabajo complicado pero muy reconfortante.

9. ¿Qué dificultades has encontrado a la hora de cuajar una puesta en escena tan compleja?

Creo que tuve una primera impresión acertada, que luego olvidé y a la que luego volví, y ese camino ha sido lo más complicado; ensamblar todos los componentes no lo ha sido tanto, porque todo el equipo ha trabajado con una gran precisión para levantar esta comedia de relojería.

Como te digo, encontrar el camino fue lo más difícil, ya que no teníamos referentes de anteriores puestas en escena de este tipo de comedias, así que se puede decir que el trabajo ha tenido un componente de investigación que se agradece mucho.

10. ¿Qué crees que ofrece el montaje a nuestros espectadores del siglo XXI? ¿Qué interés puede tener para la gente joven, en particular?

La comedia no envejece tanto, y tampoco hay nada tan nuevo alrededor en estos tiempos que impida al espectador acercarse a este trabajo. Hemos tratado de hacerlo próximo al espectador de hoy sin perder de vista la comedia original, sin deformar en exceso la obra de Calderón. El lenguaje, la estructura de Calderón y los actores que la hacen posible: esto debería tener interés suficiente.

Entrevista a Carolina González,

**escenógrafa de *Las manos blancas no ofenden*,
de Calderón de la Barca**

Carolina González es diseñadora de interiores y ha realizado estudios de escenografía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Sus primeros trabajos en teatro son los realizados para la obra *Las mariposas son libres*, de Leonard Gershe, que en 2002 dirigió Ramón Ballesteros. Posteriormente proyecta el espacio escénico de *Versos de hierro*, dirigido por Carlos Menéndez; el vestuario para *Evoché* (sobre *Las Bacantes* de Eurípides) y la escenografía de *El rufián en la escalera*, de Joe Orton, y *Morgana le Fay*, ambas dirigidas por Vanesa Martínez. En 2004 comenzó sus colaboraciones con la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), al participar como ayudante de escenografía de José Tomé en *La entretenida*, de Miguel de Cervantes, que dirigió Helena Pimenta. Con la CNTC ha trabajado desde entonces como ayudante de escenografía de José Hernández, en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, y en *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, ambas con dirección de Eduardo Vasco; también como ayudante de Richard Cenier en *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, dirigida por Ana Zamora; como ayudante de José Luis Raymond en *Sainetes* de Ramón de la Cruz, dirigida por Ernesto Caballero y como escenógrafa en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega y ahora para *Las manos blancas no ofenden* de

Calderón de la Barca. Un nuevo proyecto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que pone sobre el escenario los diseños de Carolina González, colaboradora habitual de la CNTC. Volvemos a encontrarnos con ella para que nos cuente los detalles de este trabajo suyo.

1. Carolina, ¿cuál ha sido en esta ocasión el punto de partida entre Eduardo y tú para abordar *Las manos blancas*? Es un espectáculo de gran formato, que incluye distintas ciudades y espacios, exteriores e interiores, viajes accidentados y paseos apacibles, y que tiene al río Po como uno de sus protagonistas...

Cuando Eduardo me lo propuso me pareció que tenía una trama algo enrevesada, pero desde la primera lectura pensé en ella como un cuento de príncipes y princesas, me puse a trabajar sobre ello y la idea quedó reflejada en el teatrillo. La acción se desarrolla en un pequeño pueblo italiano que se llama Mirafior de Po, y por eso el motivo principal es el de un río que envuelve la escena y el agua está siempre muy presente de manera simbólica; de esta forma la escenografía tiene un verde degradado, de azul a verde y de oscuro a claro. Hemos utilizado un panorama, aunque no va a estar siempre presente.

Algo claro también desde el principio fue que la música y el río debían estar estrechamente relacionados en todo momento, así que después de dar vueltas a la coloca-



ción de los músicos en escena se determinó que estuvieran al fondo uniendo los elementos agua - aire (que es lo que la música necesita para transmitirse), ayudando a crear una atmósfera envolvente y aligerando el primer término de la escena, algo que era necesario para dar espacio a tanto enredo de los personajes en la trama.

2. ¿Qué referencias o estímulos has utilizado para ello, tanto plásticos como literarios, pictóricos o históricos? ¿Has pensado en el Barroco o en el XVIII francés o italiano?

Como en este montaje el volumen ya lo ponen los trajes, yo he jugado más bien con la imagen del dibujo y el recortable, y las referencias que he utilizado para ello han sido variopintas. Por un lado, abarcan a artistas plásticos contemporáneos vinculados al mundo de la instalación, como pueden ser Ann Hamilton o la escultura de Cristina Iglesias, y los telones con carácter orgánico de Petra Blaisse. A su lado está presente también la pintura y arquitectura del Barroco tardío italiano y el siglo XVIII italiano y francés, con pintores determinantes como Tiepolo, Pietro Longhi, o François Boucher y obras concretas como *Il Canal Grande da palazzo Balbi* de Canaletto o *Reunión en un parque con flautista*, de Watteau.

3. No veo en el escenario grandes telones ni elementos recargados, sino más

bien sugieres un ambiente con la sencillez y eficacia que sueles, algo que ayuda a que los cambios de escena sean rápidos. ¿Qué tipo de espacio has querido mostrar en este montaje, y por qué? ¿Cuál es el significado y la función del color?

Pues verás; por un lado, la trama es lo bastante enrevesada como para confundir o distraer al espectador, si hubiéramos incluido elementos no estrictamente necesarios en la numerosa sucesión de espacios que presenta el montaje; por otro lado, además, está la importancia del volumen que tienen los actores en escena con su vestuario, en el que no olvidemos marca tendencia el siglo XVIII francés a través de los diseños de corte ideados por Lorenzo Caprile. Todo ello unido requiere la máxima limpieza en el escenario, al menos a mi me lo pide, porque si el espacio fuera también exuberante, podría organizarse un tremendo caos en el que el espectador acabaría saturado en detrimento de la obra, y no se enteraría de nada.

El espacio es **color y línea** (o dirección). El color verde acentúa la dirección, gracias a la forma en la que está dispuesto, a modo de línea horizontal; está presente tanto en el barrido o forma de aplicar la pintura sobre el soporte de tela en el telón de fondo, como en la madera del suelo de la tarima inclinada, y también en los escalones que recorren de lado a lado el escenario, perdiéndose entre cajas. El color verde

está aplicado en degradado desde el suelo del escenario hasta la parte superior del telón de fondo; arranca en un aturquesado oscuro para aclararse en la zona central, donde verdea y asciende para volver a oscurecerse, fundiéndose así el río con el mar e interrumpiéndose sólo en los tres escalones, que serían la arena en una apreciación simplista. El verde, además, es un color que todos conocemos vinculado a la naturaleza, a la germinación o crecimiento, a la frescura y la humedad; el verde es complementario del rojo, vinculado al corazón y el flujo sanguíneo, y por ello también a los celos, adecuado por tanto a este montaje, lleno de amoríos y de enredos.

4. ¿Qué otros elementos escénicos has utilizado para *Las manos blancas no ofenden*? ¿Tienen aquí los objetos una importancia especial?

En este montaje, por lo que se refiere al espacio, hay cuatro términos en los que transcurre la acción: el primero o rampa; el segundo, que son los escalones; el tercero, con la superficie horizontal o rellano de esos escalones y el cuarto, el desembarco hacia el fondo. Todos ellos sirven a la colocación de los elementos que nos van a guiar por los distintos espacios y las diferentes acciones: fundamentalmente las maletas al principio de la función, marcando una barrera; el balconcillo, la chaise-longe, el teatrino y las candilejas, objetos todos ellos que aparecen o desaparecen para situarnos de forma rápida en los distintos ambientes a través de la convención. En la escena del carnaval, por ejemplo, hay unas candilejas en prosenio y

otras en semicírculo al pie de los tres escalones que hay antes del teatrino, donde hay una rampa de cuatro metros de la que arrancan estos tres escalones. Y en todos los casos, son los propios elementos que sacan los actores los que te están dando pistas de dónde está situada la acción y el lugar de la naturaleza donde transcurre: por ejemplo, utilizan una cesta de pesca para guardar los peces, una sombrilla para el personaje de Carlos, unos delicados parasoles de encaje de Almagro para las damas de Serafina... También hay un barco a escala, que hemos hecho de madera pero con forma de un barco de papel; en definitiva, todos elementos de utilería muy sencillos.

En cuanto al aspecto de estos elementos hemos querido que se recortaran como siluetas sobre el fondo, de ahí esa imagen un tanto ingenua de recortables aplanados, para dejar, como decíamos, que sea el vestuario el que aporte el volumen, potenciando la idea de fondo de cuento palaciego en una obra de muchos personajes.

5. ¿Has creado espacios interiores o exteriores?

Todo el primer acto es en el exterior. Se puede dividir en tres partes: por un lado tendríamos la casa de Federico, cuando está haciendo los preparativos para partir; luego sería el jardín de la casa de César en Orbitelo; y por último las orillas del Po, cerca de la casa de Serafina.

El segundo acto, por el contrario, es interior. La casa de Serafina está marcada solamente con la chaise-longe, un elemento de mobiliario que llena la escena.

Y el tercer acto, que se resuelve en una fiesta de carnaval en la que se va a representar una comedia, todo él se resume en el teatrillo.

Por lo que respecta al tiempo, la función transcurre de día y acaba de noche con la fiesta de Carnaval.

6. *Las manos blancas no ofenden* es una comedia de corte palaciego. ¿Qué es lo que te ha parecido más complicado y más gratificante en un montaje que conjuga un espacio elegante con la ligereza del humor?

Ha sido más gratificante que complicado, en realidad. Me divertí mucho ver como Eduardo la daba forma ingeniosamente en los ensayos, los guiños musicales, la ligereza con la que te lleva de acá para allá sin decaer...

7. ¿Aplicas en general las nuevas tecnologías a tu trabajo? ¿Lo has hecho en este caso?

Utilizo el ordenador para tratamiento de imágenes; una vez tengo la maqueta cons-

truida le saco fotos y trabajo con el ordenador quitando y poniendo elementos o cambiándolos de sitio, variando también colores y formas. Así lo hice también en una fase de este proyecto de *Las manos blancas no ofenden*; en ella la técnica es útil para este tipo de pruebas y muy efectiva para visualizar espacios en tres dimensiones con efectos de iluminación. No obstante hay que tener cuidado, porque puedes sacar conclusiones engañosas sólo con el ordenador; por eso utilizo también la maqueta, porque en mi opinión es como se consigue una mayor sensación de realidad, ya que la tienes ahí físicamente contigo y puedes intervenir directamente sobre ella.

8. ¿Qué crees que este montaje puede aportar de especial a los estudiantes de ESO o de Bachillerato, posiblemente nuestros espectadores más jóvenes?

Les animo a que vengan para comprobar que hay otras formas de disfrutar de su ocio, con las que pueden divertirse mucho.

Entrevista a Lorenzo Caprile,

**figurinista de *Las manos blancas no ofenden*,
de Calderón de la Barca**

Ha estudiado diseño de moda en Florencia y Nueva York y ha colaborado como ilustrador de las revistas *Elle España* y *Joyce España*. Inició su actividad laboral en Italia, realizando catálogos y colaborando con varias firmas comerciales en departamentos de creación. Con Lancetti participó en la investigación, creación, diseño e ilustración de colecciones de alta costura y en el *prêt à porter* y en los accesorios de la firma. Posteriormente, con el Gruppo Finanziario Tessile de Turín colaboró en el diseño de las colecciones, y en la supervisión y coordinación de desfiles y de procesos de diseño e industrialización del producto. En España ha realizado colecciones textiles para firmas comerciales y también ha diseñado colecciones *prêt à porter* de trajes de novia para Rosa Clará y Pronovias. Ha sido el diseñador y creador del traje de novia de la infanta Doña Cristina, así como de sus damas y pajes, de los trajes de presentación de la Princesa de Asturias y de los trajes de damas y pajes para la boda de los Príncipes de Asturias. Ha realizado trajes goyescos para toreros y ha colaborado en el diseño de vestuario laboral. Ha realizado los figurines de la película *La dama boba* de Lope Vega, dirigida por Manuel Iborra, trabajo por el que obtuvo el premio Biznaga de Plata al mejor vestuario en el Festival de Cine de Málaga. Es autor del libro *Vamos de Boda*, de Planeta y en 2004 obtuvo el premio T, al mejor diseñador español del año concedido por la revista *Telva*.

Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha realizado los figurines de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Las bizzarrias de Belisa* de Lope de Vega y éste, que es su tercer diseño de vestuario, *Las manos blancas no ofenden*, de Pedro Calderón de la Barca. Como en otras ocasiones, vamos a charlar con él acerca de cómo ha sido su experiencia en esta producción concreta.

1. El otro día estuve en un ensayo, Lorenzo, y me pareció ver que el vestuario que has diseñado para *Las manos empieza donde lo dejaste con la casaca del protagonista de Don Gil de las calzas verdes*. ¿Qué nos puedes contar del fondo histórico en torno al cual has construido en este caso tus diseños?

Es verdad, es cierto lo que dices. Dentro de un vestuario con parámetros del siglo XVII como era el de *Don Gil*, en aquella casaca se insinuaba el siglo XVIII, porque en ese montaje vimos oportuno ese guiño hacia los lugares por donde iban a evolucionar las formas y los tejidos. Y aquí en *Las manos blancas* hemos empezado ahí, efectivamente, y todos los figurines se inspiran claramente en el XVIII.

2. ¿Qué tejidos y materiales has utilizado para este vestuario?

Los tejidos son muy ricos, porque hemos intentado ser bastante fieles a la época; hay brocados, damascos, tafetanes, muchos



bordados y pasamanerías. Algunas de las cosas que ves vienen de mis correrías por el Rastro y por mis chamarileros, que me guardan los tejidos o los adornos que saben que me gustan para lo que hago. Aunque hay fantasía y un poquito de mano ancha, he intentado ser lo mas fiel posible a la imagen tan ampulosa que tenemos del XVIII, tanto en el vestuario femenino como en el masculino.

3. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado particular en cuanto a los personajes y la dramaturgia del montaje?

La obra es muy divertida, como sabes; mezcla dos historias que se desarrollan en paralelo y se entrecruzan y he querido identificar cada una con sus propios colores.

En cierto modo, me gusta agrupar los personajes por familias de color, como hice en el *Don Gil y Las bizarrías de Belisa*, así que he dibujado todo el ambiente cortesano de **Serafina** es azules y malvas; y en cambio la otra historia, que es la de Lisarda y **Federico**, está contada toda en colores marrones, ocre y tierra. Esta rama de personajes son, en general, personajes que viajan: Federico, que interpreta Joaquín Notario, es un aristócrata venido a menos, un nuevo pobre, con lo cual en sus ropas se aprecia que han sido buenas en algún momento, pero están ya muy utilizadas, muy usadas. También, por la

dramaturgia del personaje, convenía utilizar por un lado colores de camino, gastados, y por otro lado, más austeros, más masculinos, para sostener mejor los personajes que son Federico y **Patacón** en contraste con el otro galán y sus criados.

Carlos de Visiniano es de la otra rama, un cortesano, un personaje absolutamente ridículo, un príncipe que interpreta José Luis Santos, y para él hemos utilizado un despliegue de azules y oros, tejidos bordados y formas rococó... No le falta detalle. Y cuando **Laura y Clori** se visten con sus trajes de damas de Serafina usan colores pastel, polvorientos y apagados, para que así los trajes azules de su ama contrasten y destaquen más.

El personaje de **Lisarda** va vestido de mujer, pero tiene muchas escenas en las que está disfrazada de hombre, así que tenía que ir transformada, embozada en ocasiones para que no se la pudiera reconocer, o no se supiera muy bien quién es. Pero tampoco podía ser un disfraz masculino al cien por cien, sino que tenía que ser un híbrido. Además, y siguiendo la historia de la época, lo hablé con Eduardo y en un momento del montaje creamos para Lisarda y **Nise**, (su criadita-o), unos disfraces exóticos que estaban muy de moda en el XVIII. Digamos que todo el continente asiático estaba siendo conocido y colonizado en ese momento, y esos salones chinos de los palacios del XVIII, toda esa moda exótica, hindú, árabe, china, ya

se reflejaba en la vida social y en la moda, y también en los cuadros, sobre todo en la escuela veneciana; siempre hay un Moreto que lo cuenta, los famosos Moretos* venecianos que vienen de ahí. Llegamos a la conclusión de que podíamos disfrazarlas de una especie de marajás alrededor de esa fantasía oriental, buscando también un gran contraste con el resto de personajes, que en esa escena visten acentuadamente de negro o en colores muy oscuros... No queda claro quiénes son, dentro de esa ambigüedad que preside el espectáculo; pueden ser un hombre vestido de marajá o una mujer vestida de marajaní, o viceversa, y destacan como joyas en uno de los momentos más dramáticos, que además es el que da título a la obra...

4. ¿Qué nos puedes decir de las máscaras y de los complementos?

Yo tiendo a que no falte nada, prefiero en todo caso que sobre, y siempre procuro traer joyas de más, pañuelos de más, abanicos de más, sombreros, todo tipo de complementos; quizá en alguna ocasión pueda esto entorpecer a los actores, pero en general les ayuda a jugar con el personaje. En el caso de las máscaras, gracias a Dios tengo muy buena sintonía con el atrezzista con el que suelo trabajar, y bueno, compré un par de ellas en uno de mis viajes a Italia, y a partir de las que yo traje, hicimos todas las demás, y creo que funcionan bastante bien.

Las plumas también las compré en uno de mis viajes a Italia, en uno de los últimos

maestros plumeros que quedan ya; es una pena que vaya faltando ya tanto artesano en el mundo del teatro.

5. ¿Qué te ha resultado más gratificante?

Este montaje ha sido un gran trabajo en equipo y en general he disfrutado mucho, especialmente con el personaje de César, porque además Miguel Cubero se lo ha trabajado muchísimo. Todo el vestuario ha sido muy bonito de hacer, y tengo que agradecer a Cornejo lo fenomenal que se ha portado. Esta vez parte del vestuario se ha realizado en mi taller y parte en el de Cornejo, lo cual nos ha permitido reciclar piezas de su *stock* para algunos personajes, y le estoy muy agradecido porque no sólo hemos ahorrado tiempo y dinero, sino también hemos ido atajando en resultados; a veces ambientar una prenda es un proceso lento y costoso, pero con las que él nos ha proporcionado hemos abreviado mucho. Por otro lado, Ana Lacoma ha realizado los trajes del XVIII, los de Serafina y sus dos damas, y ha hecho un trabajo espléndido.

6. Lorenzo, tu adaptación como figurinista para un espectáculo teatral también va profundizando, ¿no te parece?

Claro, ya son tres montajes para la CNTC y muchas cosas van rodadas. En esta obra, por ejemplo, los cambios son muy rápidos, no sólo femeninos sino también masculinos. No es que sean tan complicados como en el *Don Gil*, que eran cambios realmente difíciles de transformar; pero en *Las manos* son muchos cambios en cada perso-

* Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia

naje y muchos a la vez y al mismo tiempo: son pequeñas cosas de quita una capa y pon un sombrero, pero a lo mejor se meten al mismo tiempo cinco actores que tienen que volver a salir al momento. Afortunadamente, siempre tengo el apoyo de sastrería del Clásico y de super Adeli... Para mí esta parte de la arquitec-

tura teatral fue el descubrimiento de un trabajo que no está todo lo valorado que debería estar: los actores aparecen vestidos sobre el escenario todas las noches gracias también a que el vestuario tiene un mantenimiento diario, porque la ropa es un producto limitado que hay que cuidar muchísimo.



Entrevista a Alicia Lázaro,

dirección musical, composición y arreglos de Las manos blancas no ofenden, de Calderón de la Barca

Alicia Lázaro es titulada por el Conservatorio Superior de música de Ginebra, y ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen Dombois y Hopkinson Smith. Investigadora de la música española del Renacimiento y Barroco, dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón, en Segovia. Tiene publicada la integral de *Canciones para voz y guitarra barroca*, de José Marín, y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, y *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, todos ellos autores barrocos. Como instrumentista de vihuela, laúd y guitarra barroca ha interpretado conciertos por todo el mundo, y ha colaborado con distintas compañías de teatro escribiendo la música y los arreglos musicales de obras como *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, *El burgués gentilhomme*, de Molière, *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y el *Auto de la sibila Casandra* y el *Auto de los Cuatro tiempos*, ambos de Gil Vicente. Para la CNTC ha trabajado ya en los montajes *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla y *Romances del Cid*. Su trabajo implica, en colaboración con el director del montaje, la elección

de la partitura adecuada al espectáculo y los arreglos musicales necesarios, tanto para la música instrumental como para la cantada, e incluso la composición de música original. Ni qué decir tiene que su labor es especialmente significativa en un espectáculo como *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón, en el que la unión de música y teatro cobra tanta importancia.

1. Alicia, a lo largo del tiempo tú has impulsado, junto a Eduardo Vasco, una estrecha unión entre música y teatro en los montajes de la CNTC. Esa relación tan rica entre las dos artes, ¿qué sentido tiene? ¿Qué Arte crees que sale ganado en ese matrimonio?

Seguramente ganan los dos. La música gana en difusión, aunque puede que pierda muchas veces en limpieza o en depuración estilística, porque hay cosas que hay que hacer de manera diferente en el teatro. El público de teatro, además, es un público más popular. Viene gente de toda clase y condición a ver las obras, y todos ellos, además de ver la obra de teatro, se llevan el atractivo adicional de la música que acompaña a la escena.

Por su parte, el teatro gana en proyección gracias a esa plataforma que la música le da siempre al actor, que le eleva, de entrada, medio metro por encima del escenario, y que hace que su presencia en el patio de butacas sea más amplia, clara y evidente. Por otra parte, Música y Teatro estuvie-



ron siempre unidos en la historia, no es nada nuevo...

2. ¿Qué tipo de montaje crees tú que hubiera deseado Calderón para estas *Las manos blancas no ofenden*, de la CNTC? ¿Le hubiera gustado este espectáculo?

Creo que en cuanto al desenfado y a la manera de tratar las cosas, el montaje está muy cerca de Calderón. Ese desparpajo, ese humor trasgresor de las costumbres de la época que tenía Calderón para resolver la acción están ahí reflejados: la libertad con la que se tratan todos los asuntos en el texto está también en el espectáculo. *Las manos blancas no ofenden* es una comedia ágil, palaciega, escrita por un relativamente joven Calderón que trabajaba para la Corte, donde le pedían diversión. En ese momento reinaba Felipe IV y era la época del conde-duque de Olivares, de los palacios del Buen Retiro, donde la aristocracia y los reyes se entretenían a diario con las representaciones de teatro. La música de nuestro espectáculo, sin embargo, está centrada en el XVIII, porque de este siglo es la partitura que se ha conservado para esta obra de Calderón. Es también música cortesana y galante, pero ya ha pasado por el tamiz de la llegada de los Borbones, que son los que renovaron la música madrileña y por extensión la española, trayendo nuevos instrumentos y nuevas modas... Una época que a mí me resulta muy interesante, porque implica

una gran apertura, como propia del personaje fascinante que era Felipe IV. Imagínate lo que había vivido Felipe IV, un hombre que vio las operas de Lully, las obras de Molière, que llega a Madrid durante la guerra y cae en unos ataques de melancolía terroríficos, que se curaba con el canto de Farinelli, al que hizo venir ex profeso de Italia... No deja de ser la vieja polémica entre tradición y modernidad, entre renovación y conservación. Estas épocas de transición son muy interesantes, porque se está entre dos mundos, en este caso un mundo *antiguo*, el XVII, y los nuevos modos que llegan del XVIII. Y en la música está claro ese momento de transición con la llegada de nuevos instrumentos y la apertura de los músicos españoles a lo que se está haciendo en Europa; sin embargo, aunque a España llegaban muchas cosas de Italia, seguían estando muy constreñidos, influidos por los corsés de la cultura eclesiástica, lo que se debe y no se debe hacer... Pues precisamente en ese momento se abre todo eso, y eso es algo que se percibe perfectamente en la música de las catedrales, en la de la Corte y en la popular. Y todo ese mundo de renovación, a caballo entre dos mundos, es lo que hemos intentado reflejar en el montaje.

3. ¿Qué partituras has utilizado?

Hay dos partituras, y las dos del XVIII; la obra en ese momento se repuso muchas veces,

porque era muy popular. Creo además, que esta música galante le conviene al texto porque la música aquí es parte de la dramaturgia; no es que lleguen los personajes y canten porque sí, la música no es distanciamiento, sino expresión. Tenemos a los coros, que comentan la acción como en otras tantas comedias, pero sobre todo tenemos al personaje de César, un hombre con habilidades femeninas que conquista a Serafina con su voz, algo mucho menos al uso.

4. ¿Cómo fue la primera aproximación al proyecto?

Desde el principio se sabía que estaban estas partituras en la Biblioteca Histórica Municipal, que es un filón inagotable. Fue surgiendo la música y la fuimos trabajando: qué se podía hacer y qué no, qué tesituras había que cantar, la prueba de voz con los actores... Con este elenco yo había trabajado en dos ocasiones más, en *Don Gil de las calzas verdes* y en *Del rey abajo, ninguno*, pero hay incorporaciones nuevas. Investigamos especialmente los arreglos para las voces, sobre todo en el caso del personaje de César. Además, hay algunas canciones que están hechas ex profeso por el compositor para que se vea que es un hombre que canta como una mujer, al que a veces le sale su voz masculina. En algunos de los tonos, por arriba o por abajo, está hecho con complicidad; esto es algo muy ingenioso.

Los maestros del XVIII, todos los músicos del teatro en general, eran grandes virtuosos, y además hombres de recursos que se pasaban la vida en el teatro, estrenaban muchas comedias a lo largo del año y

habían visto mucho: en Madrid había tres teatros con producción nueva constantemente. Era un modo de vida, y además una fuente de conocimiento.

5. Alicia, coméntanos un poco lo relativo a la selección musical que habeis hecho, con autores como José de Nebra, José Herrando, Esteve, el Padre Soler, Vivaldi...

La música de *Las manos blancas no ofenden* conservada en la Biblioteca Municipal de Madrid lleva la firma de **José Herrando**, desde luego; pero en este montaje de la CNTC, que pretende reflejar la vida musical madrileña del XVIII, hemos considerado imprescindible incluir algún motivo de **Nebra**, el grandísimo músico español del XVIII. José de Nebra se formó con su padre, y fue con dieciséis años organista de las Descalzas Reales en Sevilla, aunque enseguida tomó contacto con los teatros madrileños; en los años veinte del siglo XVIII se relacionó con las Compañías, con la orquestas que estaban por aquí, y con las nuevas modas que llegaban a Madrid y a la Corte Real. En ese momento, las casas aristocráticas competían por tener novedades en sus salones, la mejor orquesta y los maestros más virtuosos, y la obra de los mejores autores se oía en estas casas. Nebra estuvo muy atento a esto, porque era un gran músico, y veía ahí un elemento de enorme interés para él. De su zarzuela *Viento es la dicha de amor* hemos tomado el hermoso motivo musical de Serafina que, transformado en tono menor, cantará las desdichas y arrebatos de Lisarda.

La selección es amplia y grande: **Vivaldi** no podía faltar en una comedia que sucede en Italia, y la tempestad del verano, de *Las cuatro estaciones*, comenta el incendio en el palacio de Serafina y el salvamento de Federico. Y también están el Padre Soler, claro, y Cristóbal Galán.

6. ¿Qué instrumentos has escogido esta vez?

El arpa está dada por el propio texto de la obra: César toca el arpa con las damas de su madre, una actividad de las pocas que le permite; por lo tanto, el arpa era obligada, y además es un instrumento que puede hacer grandes sutilezas, cosas muy bonitas que tienen un impacto melódico grande, y miles de efectos, como dar tensión a la caída y la recogida de la carta. Además, los arpistas que ya han estado en nuestras dos producciones anteriores, funcionan muy bien con este elenco, lo saben llevar estupendamente.

Luego está el violín, que también era un poco obligado, porque es el instrumento de la renovación del XVIII. Y por último, el violonchelo, que también es un instrumento del XVIII y de nuestro Barroco.

En este montaje hay una combinación muy interesante de instrumentos, aun siendo una orquesta reducida. En su momento esto se hizo con una orquesta grande; la partitura tiene, por ejemplo, oboes, trompas, un segundo violín... Y de la misma manera que con el texto se ha hecho un pequeño recorte en su duración, para hacer una función más camerística, con la música se han hecho unos arreglos para que se pueda interpretar con esos

tres instrumentos, sobre todo para que el arpa cobre una presencia importante, haciendo de acompañamiento y además con frecuencia hace la parte del segundo violín. Es una formación reducida, pero digamos que tiene todo, la esencia de la música: el violín haciendo las melodías y el violonchelo acompañando con el bajo, que son los dos extremos de la música; y el arpa haciendo los coros, en las partes intermedias y con momentos de solista.

Me parece que es una combinación interesante, que no habíamos probado antes y que aquí venía bien probar, así que lo hemos hecho, y la verdad es que ha quedado muy bonito. Son unas sonoridades muy diferentes.

7. ¿Cómo ha sido el trabajo con los actores?

Empezamos con los coros, que son muy cortos pero que esta vez cantaban a cuatro voces. Empezamos por eso, porque era lo más complicado, y luego seguimos con los solos de César, que eran también complicados y a partir de ahí fueron saliendo mil cosas. Apareció el coro del Padre Antonio Soler, que no estaba incluido en la obra, pero que era sobre el texto de *Ven muerte tan escondida* de la obra y me pareció interesante como contrapunto. Tuvimos dos semanas, o incluso más, de ensayos, primero dedicados a esas cosas de base, y luego a volver a coger el ritmo y a aprender las cosas nuevas. Para la parte de César hubo que encontrar la tesitura de Miguel, y conseguir que pudiera hacer los cambios de voz que pedía el personaje, que a mi modo de ver eran muy divertidos y muy interesantes.

El *Arded, corazón, arded*, de Cristóbal Galán, un músico del XVII, fue un estribillo muy popular en su momento; pensamos quién lo iba a hacer, si un solista y luego otro, si iba a responder el coro, hacer un eco..., ese tipo de añadidos van saliendo en los ensayos, que han sido largos. La música ha ido acompañando durante todo este tiempo. Primero era muy poquito, y luego se han ido sumando cosas.

El trabajo con los actores ha sido y es constante. Cuando no estoy yo están los músicos, que continúan con el trabajo de calentamiento y de canto diario; si no se hace así, es imposible, porque los actores nunca están tan bien de voz como cuando calientan, algo lógico. Ese momento en que están en el escenario todos juntos, en círculo, en el que nos vemos las caras cada día antes de empezar, hacemos unas risas, calentamos la voz y cantamos un coro, es un momento que me parece muy importante.

8. Alicia, ¿crees que *Las manos* es un espectáculo quintaesencia de lo Barroco?

Diría que sí en cuanto al Barroco festivo y palaciego; es una Fiesta del Barroco, sólo faltan los fuegos artificiales al final. Claro es que en Palacio también se hacían Autos y otro tipo de representaciones, pero en *Las manos blancas no ofenden* uno puede imaginarse perfectamente las falúas reales en el estanque del Retiro, y una fiesta palaciega en que el Tajo ocupe el lugar del Po...

Calderón tuvo que situar la obra en Italia, como hacían siempre los dramaturgos del XVIII siempre que había que hablar de algo complicado. El espectáculo tiene una factu-

ra impresionante, y es muy bonito de ver, complicado pero bonito de ver. Una obra que tenía que funcionar como una máquina, como toda comedia, evidentemente, pero ésta más que ninguna. Cuando suenan unas notas precisas, el personaje tiene que salir por un lugar determinado y hacerlo con una precisión total, porque si no, la función se va al garete. Y la música empieza a sonar cuando tú dices esa palabra y no otra, porque todo está medido para que sea así, y la improvisación no cabe. Al final todo ha funcionado, es decir, todo eso que estaba medido para que pasara en un determinado momento ocurre así; es increíble, está muy bien hecho.

Con la música ha pasado lo mismo, porque es un lenguaje que llega directo al cerebro y al corazón, no da ningún rodeo; tiene esa ventaja y también el inconveniente de que, por eso, la música tiene que ser muy precisa.

9. ¿Crees que este teatro puede despertar también afición hacia la música entre nuestros espectadores más jóvenes?

Creo que sí. Bueno, en la función a los jóvenes se les muestra que, si cantan, a lo mejor se ligan a una princesa, lo cual no está mal. César es un personaje travestido que conquista a Serafina con su voz, no con la espada, y por una vez el que canta mejor y no el más chulo es quien se casa con la princesa. Además está la música, el arpa, el violín, y también la habilidad de llevar adelante tu intención a través de muchos inconvenientes y con las habilidades que tiene cada uno... ¿No es una mala enseñanza, no te parece?





Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Las manos blancas no ofenden* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, 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 *Las manos blancas no ofenden* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.
- Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa Calderón de la Barca en el texto o la versión. Relacionarlas con la intención del dramaturgo.
- Esta obra de Calderón pertenece a las denominadas “comedias palaciegas”, teatro

de fiesta para ocasiones especiales de nacimientos principescos, bodas, onomástica de reyes o celebración política. ¿Qué elementos observan los alumnos en *Las manos blancas* característicos de este tipo de comedia? ¿Por qué creen los alumnos que la acción se desarrolla en Italia y no en España?

- En esta obra de Calderón hay dos personajes especialmente interesantes por su doble papel hombre-mujer y mujer-hombre: Lisarda-César y César-Celia. Si ya en otras obras clásicas como *Don Gil de las calzas verdes*, veíamos cómo una mujer se vestía de hombre para alcanzar sus objetivos, en *Las manos blancas* nos encontramos este recurso y además, el de un hombre que se viste de mujer, suceso extraordinario dentro del teatro del Siglo de Oro. ¿Qué creen los alumnos que aportan a la comedia los continuos cambios de los personajes? ¿Por qué creen que

eran tan infrecuentes en los actores masculinos y no así en los femeninos?

- Calderón desarrolla en *Las manos blancas* los personajes habituales de la comedia del Siglo de Oro, el galán, la dama, el criado, la doncella..., pero además incorpora dos figuras no habituales: el galán gracioso y la madre de uno de los protagonistas en vez del padre, que es lo habitual. ¿Con qué finalidad utiliza el autor a estos dos personajes “diferentes”? ¿Creen los alumnos que la forma en que su padre ha educado a Lisarda y su madre a César tiene algo que ver en el asunto? Pueden reflexionar sobre los acuerdos y discordancias entre género, papel social y sentimientos de los personajes.

- Una vez vista la función, 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 al director de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastándola 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 Calderón, como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría a los personajes,

de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace. ¿Mantendría el verso como forma de expresión o los personajes hablarían en prosa?

- ¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el salón de un palacio, el campo..., o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Qué función tiene la presencia continua del río Po? ¿Qué intencionalidad puede tener la reiterada utilización de la gama de los tonos azul-verde en la escenografía de Carolina González? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Las manos blancas*?

- En esta ocasión la música es del siglo XVIII, ya que en ese momento *Las manos blancas* se representaba frecuentemente en los escenarios, y se conservan partituras musicales de esa época. ¿Qué utilidad dramática creen que tiene la música en *Las manos blancas*? ¿Qué piensan que aporta al espectáculo? ¿Qué instrumento les ha gustado más: el arpa, el violín o el cello?

- El vestuario de Lorenzo Caprile avanza un siglo y muestra la moda palaciega del siglo XVIII. ¿Qué opinan los alumnos del cambio de época en las puestas en escena de las obras clásicas, trasladándolas a épocas diferentes, generalmente más modernas?

- Se considera esta obra como un antecedente de la zarzuela del siglo XVIII. ¿Qué elementos de la obra considera el alumno precursores de la zarzuela? Investigar sobre cómo se representaba este tipo de

espectáculos en el momento en que Calderón escribió *Las manos blancas*, hacia 1640.

- Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultu-

ral. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren? ¿Harían ellos teatro como actores, directores de escena o de alguna otra forma?



Bibliografía

ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de Teatro Clásico n° 1*, INAEM-CNTC, Madrid, 1988, pp. 27-49.

ASHCOM, Benjamin B., *Concerning “la mujer en hábito de hombre” in the Comedia*, HR, XXVIII (1960), pp. 43-62.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español. (Siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, 1955, 3ª ed., Madrid, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, en *Parte Nona de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, por Gregorio Rodríguez, Madrid, 1657, pp. 1-52.

Las manos blancas no ofenden, en *Octava Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Vera Tassis, Francisco Sanz, Madrid, 1684.

Las manos blancas no ofenden, ed. Hartzzenbusch, Madrid, 1849.

Las manos blancas no ofenden, ed. García Remón, París, 1883.

Las manos blancas no ofenden, ed. Valbuena Briones, en *Obras completas. Comedias*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1956.

Las manos blancas no ofenden, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel – Edition Reichenberger, 1995.

Las manos blancas no ofenden, Linkgua ediciones, Barcelona, 2005.

Las manos blancas no ofenden, versión de Eduardo Vasco, colección Textos de Teatro Clásico, n° 50, INAEM-CNTC, Madrid, 2008.

CANAVAGGIO, Jean, “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del Segundo coloquio del G.E.S.T.E.*, Toulouse, 1979, pp. 133-146.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca*, BRAE, XXXIX, (octubre, 1921), XLVII (abril, 1923), Edición aparte, Madrid, 1924.

LEÓN, Pedro R., “El caballo desbocado, símbolo de la pasión desbocada en la obra de Calderón”, en *Romanische Forschungen*, 95, 1983, pp. 23-35.

LAPESA, Rafael, “Lenguaje y estilo de Calderón”, en *Calderón. Actas. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, T. I., CSIC, Madrid, 1983.

MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Madrid, 1980.

MARÍN, Diego, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, *Revista Segismundo*, 35-36, CSIC, Madrid, 1982, pp. 95-114.

MASON, T. R. A., “Los recursos cómicos de Calderón”, en *Hacia Calderón. Tercer coloquio angloamericano*, Londres, 1976.

“¿La sexualidad pervertida? *Las manos blancas no ofenden*”, en *Hacia Calderón. Séptimo coloquio angloamericano*, Cambridge University Press, 1974.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1881. (Última edición en *Obras Completas*, tomo III, vol. VIII de las O. C., Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Santander, 1941.

PARKER, Alexander A., “Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón”, en *Hacia Calderón, Segundo coloquio angloamericano*, Hamburgo, 1970, Ed., Hans Flasche, Berlín, 1973, pp. 79-87.

La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, Cátedra, Madrid, 1986.

QUEROL, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Instituto del Teatro, Barcelona, 1981.

REICHENBERGER, Kurt, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele and Schwarz, 1979-2003, 3 vols.

VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón. Comedias de capa y espada*, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1954.

WARDROPPER, Bruce W., “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada en Calderón”, en *Actas del II Congreso de la A. I. Hispanistas*, Nijmegen, Universidad, 1967, pp. 689-94.