

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

TIRSO DE MOLINA  
*el* **CONDENADO**  
por **desconfiado**

Realización de escenografía Mambo Decorados,  
Sfumato, Urgao y Dycæ

Realización alas y cabeza de macho cabrío Miguel Brayda

Realización de vestuario Cornejo, Esther Moreno

Fotos de actores y equipo artístico Alberto Nevado/  
Pedro Gato/Chicho

Fotos de cartel y montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Imagen vídeo Fernando Embid (FGUA)

Ayudante de escenografía Almudena Bautista

Ayudante de vestuario Kristina González

Ayudante de dirección Pilar Valenciano

Asesor de verso Vicente Fuentes

Composición musical, arreglos y espacio sonoro Juan Manuel  
Artero

Iluminación Pedro Yagüe

Vestuario Montse Amenós

Escenografía Elisa Sanz

Versión Yolanda Pallín

Dirección Carlos Aladro

Reparto por orden  
de intervención

*Paulo* Jaime Soler

*Pedrisco* Arturo Querejeta

*Demonio* Francisco Rojas

*Lisandro/Sombra* Mon Ceballos

*Octavio/Sombra* Íñigo Rodríguez Claro

*Ángel/Lidora* Eva Trancón

*Ángel/Celia* Muriel Sánchez

*Enrico* Daniel Albaladejo

*Galván* Ángel Ramón Jiménez

*Escalante/Portero/Sombra* Jesús Hierónides

*Cherinos/Bandolero/Sombra* Jesús Calvo

*Roldán/Gobernador/Portero* Francisco Vila

*Juez/Anareto/Albano* Juan Meseguer

*Hermano de Laura/Alcaide* José Vicente Ramos

*Pastorcillo/Mendigo* Rebeca Hernando

Arpa Sara Águeda

**Director**  
**Eduardo Vasco**

*Directora adjunta*

Paloma de Villota

*Director de producción*

Antonio Díaz Martínez

*Director técnico*

Miguel Ángel Camacho

*Gerente*

Ignacio Marqués

*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

*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 P. Somoza

*Ayudantes de producción*

Miguel Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

*Oficina técnica*

José Luis Martín

Susana Abad

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

*Administración*

Santiago Gimeno

M<sup>a</sup> Teresa Martín

Victor Sastre

Julia Nieto

Nuria Sánchez

*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 Barrencua

Victor L. Naranjo

Manuel Camín

*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

Arturo Dosal

*Audiovisuales*

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

*Utilería*

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

*Sastrería*

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Patricia Aguirre

José M<sup>a</sup> González

*Peluquería*

Antonio Román

Petra Domingo

José Antonio Castillo

*Maquillaje*

Carmen Martín

Marta Somolinos

Jesús Córdoba

Sofía López

*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

Julián Cervera

Carmen Cajigal

Vicente Nomdedeu

*Conserjes*

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Lucía Ortega

*Recepción*

Árbol técnicos S.L.

*Mantenimiento*

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

*Seguridad*

Securitas Seguridad

España S.A.

# ÍNDICE

<b>Cronología</b> .....	<b>6</b>
<b><i>Un Dios dramaturgo</i></b> .....	<b>16</b>
<b>Yolanda Pallín / Autora de la versión</b>	
<b>Análisis de <i>El condenado por desconfiado</i></b> .....	<b>22</b>
<b>El montaje producido por la CNTC. Año 2010</b> .....	<b>24</b>
• Síntesis argumental	
• Los personajes	
• Entrevista al director de escena	
• La escenografía	
• El vestuario	
• La música	
• La iluminación	
<b>Actividades en clase</b> .....	<b>82</b>

Textos y edición, Mar Zubieta.

Maquetación AvantGarde Comunicación

Impresión Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

ISBN 978-84-87583-865

N.I.P.O 556-10-020-7

Dep. Legal M-5685-2010





# CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE TIRSO DE MOLINA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1579 Gabriel Téllez, Tirso de Molina, nace en Madrid el 24 de marzo. Sus padres son Andrés López, un criado del conde de Molina, y Juana Téllez.
- 1580 Reina en España Felipe II. Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. *Los hechos de Garcilaso*, primera comedia que se conserva de Lope de Vega. En Inglaterra reina Isabel I desde 1558 hasta 1603, y en Francia Enrique III desde 1574.
- 1580 Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las *Obras de Garcilaso*, anotadas por Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y dramaturgo.
- 1581 Se edifica el corral de comedias de San Vicente, en Sevilla.
- 1582 Se construye el corral de comedias del Príncipe.
- 1583 Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.
- 1584 Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en El Escorial. Se inaugura la *Casa de comedias de l'Olivera*, en Valencia. Su edificación coincide con el del corral de la Alcoba, en Sevilla y el del corral de la Pacheca, en Madrid.

1585		Guerra entre España y Francia que durará hasta 1598. Cervantes publica <i>La Galatea</i> . Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. San Juan de la Cruz, <i>Cántico espiritual</i> .
1587	Catalina, hermana mayor de Tirso, ingresa con 13 años en el convento de la Magdalena de Madrid.	Se edifica The Rose, el tercer gran teatro público inglés al aire libre.
1588		La Armada Invencible fracasa. El Greco acaba <i>El entierro del conde Orgaz</i> .
1589		Se publica en Huesca la <i>Flor de varios romances nuevos y canciones</i> , incluyendo varios poemas juveniles de Lope. Sube al trono de Francia Enrique IV de Navarra, protestante y primer Borbón en el trono francés. Es coronado en 1594.
1591		Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.
1595		Se edifica en Londres The Swan, un nuevo teatro al aire libre.
1596		Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.
1597		Muere Juan de Herrera. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.
1598		Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán. <i>La Dragontea</i> y <i>La Arcadia</i> , de Lope de Vega.

1599		Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III. Se edifican en Londres el mítico The Globe Theatre y el Blackfriars Theatre, el primer teatro londinense con techo y cerrado.
1600	Tirso ingresa en el convento de la Merced de Madrid, situado en la que hoy conocemos como Plaza de Tirso de Molina.	Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid. Se publica el <i>Romancero General</i> . Probablemente entre 1600-1601 Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> .
1601	Profesa ante el comendador Fray Baltasar Gómez en el convento de la Merced de Guadalajara.	Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid. Construcción del corral de comedias de Alcalá de Henares.
1602		Se construye la Casa de las comedias de Córdoba.
1603		Muere Isabel I de Inglaterra, y sube al trono inglés Jacobo I.
1604	Vive en Toledo en el convento de Santa Catalina, conviviendo allí con Alonso Remón, autor de comedias. Parece que estuvo también en Galicia.	España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda. Shakespeare escribe <i>Otelo</i> .
1605	Vive en Guadalajara del 6 de enero al 23 de junio.	Primera parte de <i>El Quijote</i> . <i>El rey Lear</i> , de Shakespeare.
1606	Vuelve al convento de Santa Catalina, en Toledo.	La Corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt y Pierre Corneille. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi y Shakespeare escribe <i>Macbeth</i> en homenaje a los Estuardo.

1607		Se edifica el corral del Coliseo, en Sevilla.
1608	Desempeña el cargo de vicario en el convento mercedario de Soria.	Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.
1609		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 <i>El arte nuevo de hacer comedias</i> , de Lope de Vega. Telescopio de Galileo.
1610	Andrés de Claramonte, en su <i>Letanía moral</i> , habla de él como “poeta cómico”.	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 <i>Siderius mundi</i> . Claramonte reside en Sevilla entre 1610 y 1620, con compañía propia, que en 1615 pasa a ser una de las doce con privilegio del Rey.
1611		<i>La tempestad</i> , de Shakespeare. <i>Tesoro de la lengua</i> , de Sebastián de Covarrubias.
1612		Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita..
1613	Estrena <i>La ninfa del cielo</i> .	<i>Novelas Ejemplares</i> de Cervantes. Se difunden el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> de Góngora. Lope de Vega escribe <i>La dama boba</i> . Muere Leonardo de Argensola.
1615	Se representa su auto <i>Los hermanos parecidos</i> en el Corpus de Toledo y estrena, en Toledo o en Madrid, <i>Don Gil de las calzas verdes</i> .	Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados</i> .

- 1616 El 10 de abril se embarca para La Española (Santo Domingo), desde el Puerto de Sanlúcar de Barrameda.
- 1617 Vive en Santo Domingo, donde se le nombra Definidor General de la Orden Mercedaria, su primer cargo importante.
- 1618 Asiste al Capítulo General de la Orden en la provincia de Guadalajara. No vuelve a Santo Domingo porque fallece su padre el 24 de agosto.
- 1619 Vive en Segovia, con el cargo de Padre Definidor del convento.
- 1620 Lope le dedica su obra *Lo fingido verdadero*, hablando de él en términos muy elogiosos. Tirso le corresponde en los mismos términos en la *Villana de Vallecas*, de este mismo año. Su madre, Juana Téllez, fallece en Madrid, ciudad a la que se traslada a vivir hasta 1625.
- 1621 Finaliza los *Cigarrales de Toledo*. Redacta *Privar contra su gusto* y posiblemente presenta *Tanto es lo de más como lo de menos*. Escribe *La celosa de sí misma*.
- 1622 Acude al Capítulo General de la Orden Mercedaria en Zaragoza. Lope es el presidente de la junta poética en honor a San Isidro, pero no concede a Tirso ningún premio.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- 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 *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel.
- Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el *Novum organum*.
- 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.
- Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 1623 |   | Urbano VIII es elegido papa, y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.   |
| 1624 | Publica los <i>Cigarrales de Toledo</i> , obra miscelánea. Probable representación de <i>El melancólico</i> .   | Richelieu es nombrado primer ministro francés. Se imprimen <i>La Circe</i> y <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> , de Lope de Vega.  |
| 1625 | La Junta de Reformatión prohíbe a Tirso escribir comedias, y le destierra de Madrid. Se traslada a Sevilla.   | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.   |
| 1626 | Se le elige Comendador del convento mercedario de Trujillo, durante tres años. Escribe <i>La huerta de Juan Fernández</i> y viaja a Guadalajara.  | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Se construye el corral de la Montería, en Sevilla. Claramonte muere en Madrid.   |
| 1627 | En Sevilla publica la <i>Primera parte</i> de sus comedias. Fernando de Vera y Mendoza, en su <i>Panegírico por la poesía</i> (Montilla 1626), incluye a Tirso, resaltando que sus versos son “de facilidad e ingenio”. | Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> de Calderón. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo.   |
| 1628 | Publicación de <i>El burlador de Sevilla</i> por Manuel de Sande entre 1627-1629.   | Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey. Calderón escribe <i>El Príncipe constante</i> . Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los sucesos en Matanzas (Cuba). |
| 1629 | Escribe en Trujillo la <i>Trilogía de los Pizarro</i> . Viaja a Guadalajara y pasa por Madrid.  | Calderón escribe <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> .   |
| 1630 | Muere en Madrid su hermana Catalina. Reedita en Madrid los <i>Cigarrales de Toledo</i> . Se imprime <i>Doze comedias nuevas</i> , de Lope y otros autores, incluyendo <i>El burlador de Sevilla</i> .                   | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. Se imprime el <i>Laurel de Apolo</i> , de Lope de Vega.  |

- 1631 Se reedita en Barcelona los *Cigarrales de Toledo*, y en Valencia *Doze comedias nuevas*. Posiblemente viaja a Valencia. Antonio Hurtado de Mendoza le elogia en *Quien más miente, medra más*.
- 1632 Escribe *Deleytar aprovechando*. Vive en Toledo y en Madrid. Fallecido Alonso Remón, es nombrado Cronista general de la Orden y empieza a escribir la tercera parte de la *Historia de la Orden de la Merced*.
- 1634 Publica en Tortosa la *Tercera parte* de sus comedias. James Shirley traduce al inglés su comedia *El castigo del penseque*, llamándole *The Opportunity*.
- 1635 En Madrid se publica la *Segunda parte* de sus comedias, que incluye *El condenado por desconfiado*, y también la *Cuarta*. Ésta llevará la aprobación elogiosa de Lope de Vega.
- 1636 Vive en Madrid y viaja a Guadalajara. Imprime la *Quinta parte* de sus Comedias, que recibe elogios de Calderón. Acaba de escribir la tercera parte de la *Historia de la Orden de la Merced*.
- 1637 El Papa Urbano VIII le confirma en el grado universitario honorífico de Maestro.
- Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. Lope de Vega escribe *El castigo sin venganza*.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*.
- Se nombra a Calderón director de representaciones de palacio. Escribe *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega.
- Revueltas en Évora, Portugal. *Discurso del método* de Descartes. *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor.

- |  |   |
|--|---|
| 1639 Finaliza la <i>Historia de Orden de la Merced</i> y vive en Madrid.   | Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Racine. Muere Ruiz Alarcón. Quevedo es detenido.   |
| 1640 Marcos Salmerón, fraile de la Merced, prohíbe que en el convento mercedario de Madrid los frailes escriban contra el gobierno, quizá por orden del conde duque de Olivares. Muy poco tiempo después, Tirso es trasladado a Cuenca.  | Portugal y Cataluña se sublevan. Gracián escribe el <i>Polifemo</i> .   |
| 1643 Vive en Toledo, alejado de Madrid por Fray Marcos Salmerón.   | Caída del conde-duque de Olivares. El rey le sustituye por su sobrino, Luis de Haro.                                      |
| 1645 Se le envía como Comendador al convento de Soria, uno de los más antiguos, con menos comodidades y de clima más frío.   | Muere Francisco de Quevedo.   |
| 1646 Continúa en Soria, pero mientras publica <i>La firmeza en la hermosura</i> en Valencia, y en Zaragoza, <i>Palabras y plumas</i> y <i>Amar por razón de Estado</i> .   | Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y se suspenden las funciones teatrales.                         |
| 1648 La salud de Tirso es ya delicada, y cae enfermo de camino a Madrid. Se le traslada al convento mercedario de Almazán, porque tenía “ospital Botica”, pero no es posible curarle. Fallece aquí el 20 de febrero. El Capítulo General de la Orden de la Merced no dice nada de Tirso, que murió olvidado por su Orden y fue enterrado en el convento en que falleció. | La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los treinta años y a la hegemonía española en Europa. Holanda se independiza. |







## Un Dios dramaturgo Yolanda Pallín/Autora de la versión

Pocas obras del Siglo de Oro han suscitado tanta polémica crítica como *El condenado por desconfiado*. El problema de su atribución ha hecho que la Filología afine extraordinariamente en los métodos de análisis estilístico y estadístico que le han sido aplicados, en una suerte de desguace por temas, motivos, vocabulario y formas métricas al que pocas obras de su tiempo han sido sometidas. Lo que hasta no hace tanto era una verdad incuestionable, esto es, que Tirso era el autor de esta comedia, ha sido puesto en duda por algunos especialistas en los últimos tiempos. Primero le fue atribuida a Mira de Amescua, por su relación temática con *El esclavo del demonio*, aunque parece que en estos momentos la atribución alternativa más fundamentada apunta a Andrés de Claramonte; al que por cierto, también se ha adjudicado

*La Estrella de Sevilla*, pieza recientemente estrenada por la CNTC. Después de todo, las obras están escritas por su tiempo y acabadas por los tiempos venideros. La mano de Hartzzenbusch ha sido respetada en esta versión.

Se ha dado en torno a *El condenado por desconfiado* una interesante paradoja crítica que viene a ejemplificar lo complicado que resulta en ocasiones el análisis de nuestro repertorio. En este caso, ya que la obra era de Tirso, necesariamente su contenido había de ser teológico; y de la misma manera, su supuesto contenido teológico ha probado que su autor fuera Tirso, en una suerte de argumento tautológico que ha oscurecido al propio texto. Así pues, la crítica y la práctica escénica han necesitado desviarse de la orientación

teológica para abordar la obra como un artefacto dramático. Los árboles a menudo no nos dejan ver el bosque y, por tanto, no nos permiten leer el texto en sí mismo, obligándonos a interpretaciones totalmente mediatizadas.

Podemos de todas formas considerar menor el asunto de la autoría y esto no hará desaparecer la naturaleza problemática de esta obra. Podemos estar de acuerdo en que la obra no teoriza con rigor teológico sobre las sutiles diferencias entre Jesuitas y Dominicos, ni pretende probar la actuación de la gracia de Dios y los méritos personales en relación con la salvación del alma humana. La comedia del Siglo de Oro, sin dejar de ser ejemplificante, se centra en “el caso”, por muy difícil de creer que éste resulte; y *El condenado por desconfiado* es fundamentalmente una comedia: de ermitaños y bandoleros, de tramoya y de acción. Para disfrutarla no necesitamos saber que los teólogos clasificaron como pecados contra el Espíritu Santo, entre otros, la soberbia espiritual, la desconfianza y la impenitencia final; ni que según la teología escolástica son de tan grave naturaleza que ni siquiera Dios podría perdonarlos. La obra misma, en tanto que comedia, configura su propia coherencia, más allá de doctrinas que un espectador pueda desconocer.

El Dios de esta pieza, ausente en su tramoya, presente en sus “representantes”, sí sabe perdonar hasta los más funestos pecados, se nos dice una y otra vez; perdona en

el último momento, *in extremis*, al peor de los pecadores: sólo necesita su arrepentimiento. No sabemos cómo calibra la sinceridad de dicho acto, sólo que se nos propone una redención que cada cual habrá de relacionar con su propia espiritualidad; y, no menos, con su propia experiencia de lo que la Historia nos ha hecho. Para Reichenberger, la salvación es el tema de *El condenado por desconfiado*, ya que la Fe tiene respuesta para todo y, para la capacidad española de integración entre lo divino y lo humano, el cielo nunca está demasiado lejos. También podríamos decir, y el título apoya esta postura, que el tema de esta pieza es la condenación; y el posible orden moral de una sociedad cuya esperanza no se funda en las obras del hombre.

A partir de una fábula sencilla, que se remonta al Mahabarata, se nos plantea la existencia de una dicotomía fundamental, que no enfrenta de forma simplista el bien y el mal. Reconocemos la obstinada dureza del corazón impenitente, y el error intelectual ante un falso augurio; pero Dios, desde su tramoya, mueve las piezas del enredo más como un dramaturgo que como un demiurgo. Dios, nos dice quien declara ser su emisario, ha propiciado este “caso”. Anareto, uno de sus “representantes”, advierte utilizando unos versos de Lope “que no hay mujer que sea buena/ si ve que piensas que es mala”; tal vez, no hay Dios compasivo cuando el hombre sólo es capaz de ver, hasta en sueños, su semblante más cruel...



Ante una pieza como *El condenado por desconfiado* uno siente la enorme tentación de opinar; más bien, de ejercer la opinión. Aunque podríamos preguntarnos si es posible no hacerlo desde el tratamiento del texto y su análisis; si toda adaptación textual no implica una interpretación. El adaptador, con sus intervenciones, delimita efectivamente el sentido de una pieza dramática; y ese límite, necesario e imposible de eludir, se suma a los que le pondrán el resto del equipo durante el proceso de ensayos y en cada representación.

No me cansaré de repetir que el primer interlocutor del adaptador, después del mismo texto, es el director de escena. Normalmente el trabajo previo a la intervención se aborda desde diferentes perspectivas, y la elección de las mismas depende en buena medida del mismo texto: obviamente no es lo mismo enfrentarse a una comedia de capa y espada que a un auto sacramental, de tal manera que los materiales de partida habrán de ser reclamados por la propia naturaleza de la

fábula, el estilo, el género, en fin, lo que la pieza nos ofrece. En el caso de *El condenado por desconfiado*, necesariamente se nos exigió un trabajo previo en el que descubrimos mucha documentación y gran variedad crítica. En cualquier caso, una cantidad de materiales textuales que no terminan de corresponderse con la escasez de representaciones documentadas; y hemos de tener en cuenta que, por lo general, resulta más necesario ejercer esa opinión artística sobria a partir de textos no muy integrados en el repertorio habitual.

Si hay un par de convicciones que alienten esta adaptación de *El condenado por desconfiado*, una es que se trata de una comedia; y no, por ejemplo, de una tragedia, como muchos elementos del texto podrían hacernos pensar.

Como en tantas comedias del Siglo de Oro, los personajes son sometidos a pruebas y el espectador tiene las claves de la verdad; en este caso, a diferencia de la tragedia cuyo público conoce el mito, dicha



información nos es transmitida por los apartes. La carpintería y el tono son de comedia; y esta adaptación ha privilegiado la velocidad en la ejecución sobre los momentos de reflexión, porque hemos considerado que es mucho más una pieza de acción que un drama teológico: en el territorio de lo teológico *El condenado* ofrece alguna inconsistencia; en el de la comedia de acción, funciona como una máquina muy eficaz.

Otra convicción ha tenido que ver con la necesidad de distanciarnos del material. Hemos comprendido que ante los temas tratados por la obra, ante las resoluciones de los conflictos que nos propone el autor, todos nos sentimos afectados. En ocasiones el mero descubrimiento de cuánto nos conciernen nos ha animado a extremar la austeridad, a forzar esa necesaria distancia crítica que queremos ofrecer al espectador. Por lo tanto, ni un ápice de parodia en una pieza que presenta elementos cómicos en lugares insospechados. Respetar esta distancia entre la imposible

parodia y la necesaria comicidad ha sido un objetivo a la hora de intervenir el texto.

También hemos intentado huir de la gravedad impostada que, hemos considerado, podría serlo para nuestro espectador y no lo hubiera sido tanto para el del Siglo de Oro; la supresión de alguna estrofa tiene que ver con este pensamiento. En cualquier caso, será el espectador quien termine de reconstruir los sentidos de la obra, por lo tanto, nos hemos mantenido fieles al equilibrio inestable que el texto nos propone, sin decantarnos por salvar o condenar a los personajes más allá de lo que, intuimos, pudo desear su autor. En este sentido, donde otros han visto dogmatismo, nosotros hemos leído preguntas sobre la compleja naturaleza humana.

Esta adaptación ha optado también por respetar lo que hay de nuestra Historia en el texto; así, hemos querido leer determinados elementos de doctrina o bíblicos, como datos contextuales. Mediante algunas supresiones, podríamos haber

convertido el orden teológico de la obra en un enfrentamiento descontextualizado entre el bien y el mal; pero ésa no ha sido nuestra opción, y hemos querido dejar constancia de que dicho orden está directamente relacionado con una religión reconocible, en nuestra tradición y en nuestra sociedad.

Hay algunas modificaciones que podrían ser reseñadas. Así, por ejemplo, se han introducido en dos parlamentos de Anareto alguna pausa o interrupción del sentido marcada por puntos suspensivos, a los que la forma del Siglo de Oro suele ser muy ajena. Esta suspensión, en un personaje, como Anareto nos resultaba interesante por cuanto puede ser interpretada como rasgo de vejez, pero también de una misteriosa indeterminación..., en un personaje de naturaleza tan ambigua y de acciones tan decisivas. La puesta en escena refuerza el inasible misterio de Anareto.

En un momento dado, Enrico reivindica su propia identidad no con la que porta su nombre sino con lo que significa ser “hijo de Anareto”. Con esta modificación, por citar otro ejemplo, se define al personaje de Enrico en sus propios deseos, pero también se marca con claridad el momento de reacción de Paulo ante una información decisiva que podía haber quedado algo subsumida al final del monólogo de Enrico.

Se han introducido varios versos del soneto “Yo os prometí mi libertad querida” que abre la segunda jornada de *El castigo del*

*penseque* de Tirso, como apoyo ante la inminente entrada de Enrico en casa de Celia. Nos resultaba estimulante esta suerte de cita de una “pupila de amor” maltratada, aunque reconocida por sus virtudes literarias.

Hay adaptaciones textuales, claro está, que han respondido al movimiento escénico previsto, o al desarrollo de los ensayos. Así, Galván pide ser arrojado al mar o un carcelero deja de ser asesinado en la prisión. Otras, aunque mínimas, afectan más al sentido general de la pieza: así, los caminantes se lamentarán más de su muerte por la posible condenación de Paulo que por la pérdida de su propia vida.

Y en fin, querríamos dedicar esta adaptación a todos aquellos que tal vez hayan intervenido (en) este texto en diferentes momentos de su devenir, de manera voluntaria o involuntaria, fortuita o premeditada, generando una especie de maraña que tanto trabajo da a la Filología: a Lope, autor de los consejos de Anareto; a Mira de Amescua y Claramonte; a los cómicos que dejaron su huella; a los memoriones que olvidaron cerrar alguna quintilla en sus transcripciones; a Hartzzenbusch, de quien he mantenido, al menos, dos estrofas; a los hermanos Machado, que aportaron soluciones a una larga relación de Paulo; y, por supuesto, a su autor, Tirso de Molina, que nos ofreció, como el Dios de su obra, un enigma al no clararnos cuáles eran las benditas cuatro comedias de la *Segunda Parte* que procedían de su pluma.



# Análisis de *El condenado por desconfiado*





# El montaje producido por la CNTC. Año 2010



Pocas veces se ha abordado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico un texto como *El condenado por desconfiado*, con una temática religiosa tan elocuente a nivel profundo para el mundo de hoy; la pieza de Tirso de Molina, sin embargo, no es precisamente habitual sobre nuestros escenarios. Es posible que la razón sea que

en los siglos XX y XXI la religión, tema de fondo de esta comedia de Dios y del demonio, pero también de santos y de bandidos, ha pasado a ser más ajena a los intereses del público de lo que lo era en el Siglo de Oro, y en consecuencia muchas de las obras teatrales del XVII han dejado de ser producidas como espectáculos. Pero por lo

populares y significativas que eran entonces representan una parte numerosa del teatro de muchos autores, como es el caso de Tirso, y en cualquier caso, su calidad desde todos los puntos de vista bien merece una revisión contemporánea. *El condenado* se publicó por primera vez en una suelta, impresa sin lugar ni año, quizá en torno a la estancia del fraile mercedario en la Sevilla de 1625, y también más tarde en otras sueltas y dentro de la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, en Madrid, en 1635. Parece que, como ocurrió con Lope, el descontento de nuestro autor ante el mal trabajo y la piratería de los editores le hizo renegar de su obra, afirmando que de las doce que incluía el volumen de 1635, sólo cuatro de las piezas eran suyas, sin llegar a mencionarlas por sus nombres. A partir de ahí, y sin documentación textual expresa, han sido posibles pareceres muy distintos sobre la autoría de *El condenado por desconfiado*.

Carlos Aladro ha querido en su puesta en escena dejarse llevar por el mar de palabras de Tirso y hacerlas teatro otra vez sobre el escenario, mostrando a los espectadores las dos caras de una misma moneda, de un mismo dilema moral: la historia de Paulo y Enrico, de su condición humana y de la libertad y bondad que puede haber en sus actos y en sus pensamientos. Y de la presencia de Dios y del Demonio. O no...

A su lado ha estado la excelente **versión de Yolanda Pallín**, manteniendo su trabajo fiel al equilibrio inestable que propone

la obra, convencida de que estamos ante una comedia y no ante una tragedia; y una sugerente **escenografía de Elisa Sanz**, alejada de la simbología barroca y basada en una imagen de ascensión y descenso, de comunicación entre el cielo y el infierno, y la tierra. Los **figurines, de Montse Amenós**, nos hablan de la plástica de Goya, de los colores de su pintura más costumbrista y también de la paleta de la serie negra, para un montaje de muchos personajes, lleno de variedad y de cambios para los actores. La **iluminación, de Pedro Yagüe**, revela los distintos ambientes de la obra con una luz que empieza en tonos fríos para ir virando a otros más cálidos y luego a la noche, reflejando siempre el mundo marítimo del embarcadero y jugando a veces con la idea de cielo/infierno. La **composición y arreglos musicales** y el espacio sonoro están a cargo de **Juan Manuel Artero** que, con ayuda del **arpa de Sara Águeda**, ha conseguido expresar también ese lado del montaje tan en contacto con el mundo del agua, del milagro y de la profundidad del alma humana. Y como ya es habitual en las producciones de la Compañía, la inestimable colaboración de **Vicente Fuentes** en la manera de **decir el verso**, trabajando junto a la dirección escénica para integrar el verso dentro de la estética del montaje como propuesta, no sólo de lenguaje, sino también artística.

La duración de este espectáculo es, aproximadamente, de una hora cuarenta y cinco minutos, sin interrupción.

# Síntesis argumental del espectáculo



La acción transcurre en Italia.

Estamos en un monte en el que aparece Paulo, un ermitaño muy severo consigo mismo, apartado allí para servir a Dios y asegurarse su salvación. A su lado, en las mismas circunstancias de alejamiento del

mundo, está su criado Pedrisco, que le sirve en esa selva desde hace ya diez años, acordándose jocosamente de todo lo que dejó en su tierra. Aunque también vive en una cueva y pasa hambre, sólo satisfecha por las hierbas del campo, no es por su voluntad... Paulo le cuenta a Pedrisco que

ha tenido un sueño, en el que se ha visto después de muerto ante la presencia divina, condenado por sus malas obras; desesperado, el ermitaño pide a Dios que le asegure que va a salvarse, a la vista de la vida santa que lleva. Al fondo aparece el Demonio, que toma la palabra para contarnos que hace diez años que trata de atraer con distintas seducciones a Paulo, sin éxito; pero esa duda en su fe que el ermitaño ha expresado y la soberbia en que se ha instalado le van a permitir, con licencia divina, tentarle de nuevo bajo la figura de ángel.

Así disfrazado, el Demonio se aparece a Paulo, revelándole que saldrá de su confusión si va a Nápoles y se fija en un hombre llamado Enrico, hijo de Anareto. El fin que tenga éste lo tendrá también el ermitaño. Sin pensarlo dos veces Paulo, acompañado de su fiel Pedrisco, se pone en camino hacia Nápoles, mientras el Demonio se felicita por el éxito de su estratagema.

Cambia la escena y la acción se traslada a Nápoles, a casa de Celia, una “cortesana” con fama de buena escritora, que vive con su criada Lidora; a las puertas de la vivienda, Octavio pone al día de las circunstancias de las dos a Lisandro, recién llegado a la ciudad, informándole de que la dama es amante de Enrico, un hombre de lo peor de Nápoles. Ella roba a los hombres que se le acercan, y él la roba a ella. Les interrumpe la llegada de Galván y Enrico; viendo que pueden atacarles, Lisandro y Octavio huyen, mientras que los bandoleros que-

dan con sus “damas” en verse esa tarde en la Puerta del Mar.

Entran Paulo y Pedrisco, que también llegan a la Puerta del Mar. Desde el rincón en el que se instalan, ven cómo un hombre tira al mar a un mendigo; resulta ser el cruel Enrico, al que rodean sus secuaces Roldán, Escalante, Cherinos y Galván. A su lado están también Celia y Lidora. Enrico propone como tema de conversación el que cada uno declare qué hazañas de ladrones y bandoleros ha hecho cada uno, a modo de competencia. Naturalmente, la descripción que Enrico hace de su vida deja pequeñas las fechorías de todos los presentes. Pedrisco y Paulo se admiran, mientras esperan conocer al hombre, que suponen bueno, en el tienen que fijarse. Finalmente, se rinden a la evidencia: la persona que el Ángel les propone como referencia es ese ladrón y criminal llamado Enrico; Paulo, desesperado al ver que su destino es condenarse, porque no concibe que el bandolero se salve, cuelga los hábitos y decide no volver a su penitencia, sino llevar una vida de crímenes como hace Enrico.

Vemos en su casa a Anareto, hombre anciano y la única persona en el mundo a la que quiere y cuida el bandolero; está muy enfermo, y feliz de ver a su hijo, le hace prometer que se casará, aconsejándole la mejor manera de tratar a una esposa. Todo lo acepta Enrico de él. El criminal tiene pendiente dar muerte a Albano; se lo ha pedido el Hermano de Laura. Enrico

no puede matar al anciano porque le recuerda a su padre, pero sí a quien le ha encargado esa muerte. Alertado, llega el Gobernador con sus hombres; y Enrico le mata también. Perseguidos, Galván y su jefe huyen, arrojándose al mar.

Mientras, Paulo y Pedrisco han comenzado su nueva vida como bandoleros, matando y robando. Solo en escena, Paulo recibe la visita de un Pastorcillo, que le habla de la misericordia divina y le recuerda que el hombre, a pesar de su fragilidad, siempre puede elegir salvarse o condenarse. Consciente de que ha recibido un aviso, y de que ha desconfiado de la piedad de Dios, Paulo se lamenta, pero no cambia de postura. Pedrisco entra; ha encontrado y apresado a Galván y Enrico, que no se han ahogado. Los atan a un árbol y les vendan los ojos; Paulo se viste otra vez los hábitos para intentar, sin éxito, convencer a Enrico de que se arrepienta, única manera, piensa él, de que uno y otro se salven. No lo consigue, pero les ponen en libertad, y Paulo le cuenta a Enrico la visión del Ángel que le ha llevado a conocerlo y convertirse en bandolero; ya no tiene esperanzas de salvarse, mientras que Enrico sí.

El Demonio llama a sus Sombras y se pasea por la escena. Enrico y Pedrisco están en la cárcel; acompañada de Lidora, Celia viene a visitarlos, para decir a su antiguo amante que se ha casado con Lisandro y que él va a morir a la mañana siguiente. El Alcaide mete a Enrico en un

calabozo y le habla de su castigo. Solo ya, Enrico recibe la engañosa visita del Demonio, que le tienta mostrándole una puerta por donde podrá escaparse. El bandolero no cree que le esté haciendo un favor; reflexiona, y oye otras voces que le sugieren que será peor salir que quedarse en prisión, las escucha y se queda. El Alcaide le comunica su sentencia de muerte, y le recomienda ponerse a bien con Dios; Enrico afirma que morirá sin confesión. Se acerca a la prisión Anareto; su influencia es la última opción para convencer a Enrico de que solicite el perdón divino. El padre promete a Enrico renegar de él como hijo si no se confiesa y, por no ver el dolor de su padre, Enrico le obedece, se arrepiente, pide perdón a Dios y muere en gracia, salvándose.

En el monte, Paulo escucha de nuevo al Pastorcillo, que le invita por última vez a tener humildad y confianza en Dios; el antiguo ermitaño rechaza su llamada de nuevo, mientras ve subir al cielo un alma en paz. Sale el Juez para prenderle, él se escapa luchando y, herido de muerte, encuentra a Pedrisco. Su criado le cuenta que Enrico finalmente pidió perdón de sus culpas y está gozando de Dios; todavía terco y desconfiado, Paulo muere sin pedir misericordia, y se condena. Entra el Juez para apresar a Paulo, pero Pedrisco se lo muestra muerto; Pedrisco y Galván quedan libres por el Juez, que les pide que escarmienten y tomen ejemplo de lo que han visto.





*Boceto para la escenografía*  
Elisa Sanz

# Los personajes



*Paulo*

Jaime Soler

**Paulo** es un personaje complicado, del que nos llega muy poca información sobre su pasado. Sólo sabemos que es muy joven, y que de sus veinticinco años lleva diez en el monte, haciendo vida de eremita para conseguir su salvación. Controla, o así parece, toda la maldad que pudiera haber en su interior, pero es un hombre que carece de empatía para relacionarse con el mundo, y está completamente ciego a todo lo que no sea él mismo. Se hace servir de un criado, Pedrisco, al que obliga a acompañarle en su vida de soledad y apartamiento; es cordial con él, siempre desde la distancia y la ignorancia de sus necesidades. No sabemos exactamente

qué le ha llevado al lugar en el que está y a un tipo de vida tan especial; pero el personaje sí nos cuenta que sus acciones son una especie de intercambio que él ha establecido con Dios, al que pretende obligar a mostrarse para confirmarle su salvación. Aunque sus acciones son *santas*, no hay bondad ni humanidad en su interior, quizá porque no lo ha aprendido de nadie. Llevado de la soberbia, no ve que la misericordia de Dios le dirige todo tipo de mensajes a través de distintos enviados pero no hay peor ciego que el que no quiere ver.





**Pedrisco** no es el gracioso del Siglo de Oro que acostumbramos a ver; es un hombre de pueblo, con una filosofía de la vida contundente, parecida a la que hay encerrada en los refranes, y una inteligencia natural que le permite poner en cuestión lo que su amo Paulo hace y dice. Es un Sancho Panza algo desquiciado por la vida montañesa y eremita que le fuerza a vivir su dueño. Pedrisco no hace nada de lo que quiere, no tiene comida suficiente ni entretenimiento alguno, pero es un superviviente. **Arturo Querejeta** lo trabaja desde las emociones como un personaje muy pegado a la tierra, renegando siempre, pero siempre leal y fiel a Paulo, al que sigue en su viaje, adaptándose al cambio de vida que implica pasar de eremita a bandolero. En la cárcel cree que ha llegado su final, pero la clemencia del Juez le perdona; él promete tomar ejemplo y enmendarse, asustado por lo que le ha tocado vivir.



*Pedrisco*  
**Arturo Querejeta**







*El Demonio*  
**Francisco Rojas**

**El Demonio** en esta función es un personaje lleno de registros: a veces parece un maestro de ceremonias, otras un soberbio experimentado, en ocasiones un manipulador zalamero que mueve los hilos de la trama... Sarcástico, irónico, jugador arriesgado y un mago muchas veces, nunca parece maligno o malvado; como no puede mandar, tiene que seducir, y pretende hacerlo con Paulo y con Enrico a través del engaño, para conseguir su condenación. Nadie lo ve, excepto los Ángeles, el Pastorcillo y las Sombras, pero se le puede oír si escuchamos con atención, y su presencia impone siempre.

**Francisco Rojas** es el actor que personifica al Demonio. Opina que su personaje representa un ser que no existe como tal, sino un personaje mítico que no es la encarnación concreta de lo siniestro, sino más bien la representación de la posible maldad que todos llevamos dentro, planteada desde el lado lúdico y cómico; en ese sentido, todos podemos ser ángeles o demonios. No obstante, el trabajo de este Demonio es aumentar el número de condenados, y ahí se deja de bromas y travesuras, apareciendo en su auténtica forma y llenando a todos de miedo... Detrás de ese juego embustero estaba el infierno.







*Lisandro/Sombra*  
**Mon Ceballos**

**Lisandro** es el primer personaje con el que nos ponemos en contacto con el mundo del Nápoles real. Se acerca un poco al arquetipo del figurón del Siglo de Oro, pero está teñido de inocencia o de ingenuidad. Parece que él está buscando quien le responda una carta de amor y alguien, con ganas de gastarle una broma o de ponerle en una situación comprometida, le ha mandado a casa de Celia, que es un burdel con tapadera literaria, donde se



*Octavio/Sombra*  
**Iñigo Rodríguez Claro**

encuentra con el amante de la mujer. La función de Lisandro, en realidad, es presentar a Enrico, el bandolero amante de Celia, y hacernos ver de lo que es capaz: avasallar, robar, y liarse a cuchilladas con el primero que encuentra. **Octavio** es el napolitano encargado de abrirle los ojos a Lisandro sobre cómo son las cosas en realidad y a qué mundo se está acercando. Parece un cristiano mojigato lleno de prejuicios que intenta, sin éxito, transpasar a su amigo, recién llegado a la ciudad. En realidad es un hipócrita que utiliza la religión como un disfraz, como una mentira más para robar al incauto que se le pone delante. Una vez dentro de casa de Celia, huye, asustado por las provocaciones de Enrico.

Ambos, **Mon Ceballos** e **Iñigo Rodríguez** son además **Sombras**, servidores o asistentes del Demonio que participan junto a su señor acompañando sus apariciones, cercando la fragilidad del ser humano y ejecutando sus planes.







*Celia/Ángel*  
**Muriel Sánchez**

**Celia** es la amante de Enrico; es una prostituta de Nápoles, instruida y culta, que vende a sus enamorados, además de lo habitual, una cierta habilidad para hacer versos. **Lidora** es su criada y su amiga, fiel acompañante en las vicisitudes de su señora y con el mismo oficio y beneficio, capacitada para comentar con ella tanto poemas como chismes sobre los clientes. Parece que Celia quiere sinceramente a Enrico y le entrega sin resentimiento los



*Lidora/Ángel*  
**Eva Trancón**

regalos que le hacen los otros hombres, sin celos de uno y otro por medio; con todo, parece que ella desea cambiar de vida. Emocionada por el amor de Enrico hacia su padre, no cree sin embargo que sea acertado casarse con un hombre capaz de tanta crueldad, así que llegado el caso, elige una vida acomodada al lado de Lisandro, no sin antes hacer a Enrico una visita en prisión, cargada de buenas intenciones, como nota final del proceso de reforma que está teniendo.

**Muriel** y **Eva** interpretan también a **las Hijas del Caminante**, que le acompañan en su penitencia y son asesinadas por los bandoleros junto a su padre, y a dos **Ángeles** traviesos o piadosos con la debilidad del ser humano según el caso, duendecillos colaboradores de las bromas del Demonio o voces de la piedad divina en ocasiones.







**Enrico** vive en Nápoles; es un bandolero, un criminal a sueldo capaz de cualquier fechoría, por dinero o por su propio impulso. Es amante de Celia, una prostituta ilustrada, y vive a su costa, en cierto modo. Es el antagonista de la función; un vividor, que se desenvuelve un poco al límite, dominado por una parte de sí mismo a la que no puede poner freno. Tiene en su haber todo tipo de fechorías y el atractivo de la maldad, el que tiene un fuera de la ley al que nunca cogen. No cree en el valor de confesarse pero su arrepentimiento llega a la misericordia divina, superando toda una vida de delitos.



*Enrico*  
**Daniel Albaladejo**

**Daniel Albaladejo**, el actor que encarna a Enrico, nos cuenta que éste ha sido para él un trabajo muy intenso, porque su personaje está lleno de matices, y hace a lo largo del montaje un profundo viaje de la oscuridad a la luz, de antagonista a protagonista. El bandolero tiene con su padre, Anareto, una relación especial; por un lado, el propio Enrico reconoce que le ha engañado desde que era niño, dilapidando su fortuna, pero por otro conserva hacia él un cariño entrañable, que le hará capaz del cambio más profundo. Enrico tiene dentro de sí las dudas de los grandes personajes: empieza a ocurrir algo en su interior que le remueve, le inquieta y le hace ver donde otros no ven.





*Galván*

Ángel Ramón Jiménez

**Galván** es el asistente de Enrico; lleva toda la vida buscándose la vida como puede, porque nunca ha tenido otros recursos que ponerse al servicio de otros más ladrones y más criminales que él, y está convencido de que el mejor es Enrico. La filosofía de su jefe es muy peculiar, como por ejemplo matar mendigos para que no sufran, y matar a la gente soplando esos faroles que las personas llevan en las manos; él se da cuenta, pero no tiene problema mientras no le fastidie los planes. Lo que ocurre es que, conforme avanza la acción, también nota que Enrico está cambiando, que no hace las cosas como antes y eso le desconcierta. Le alcanza el perdón del Juez, como a Pedrisco, y como él, promete tomar ejemplo y enmendarse.





**Escalante** es uno de los de la *banda* de Enrico y un bandolero. Listo, ágil, lleno de recursos, la da siempre la razón a su jefe, y siempre está pendiente de qué humor le mueve, sabiendo también que puede volverse en su contra, que se le puede ir la mano con los que tiene más cerca. Es más un socio que un esbirro de Enrico, y a su vez, jefecillo del resto de los bandidos, todos ellos personajes que colaboran a mostrar el lugar de Enrico en el mundo criminal de Nápoles. **Jesús Hierónides** es también el **Portero** de la prisión donde encierran a Pedrisco y a Enrico, y una de las **Sombras** que ayudan al Demonio.



*Escalante/Portero/Sombra*  
**Jesús Hierónides**



*Cherinos/  
Bandolero/Sombra*  
**Jesús Calvo**

**Cherinos** es compañero de Escalante. Pertenece, como todos ellos, al mundo del hampa, y a la hora de competir en fechorías, parece que no ha matado a nadie. Está construido como una persona sencilla, un personaje primitivo, algo lento para entender las cosas. Tiene miedo de equivocarse, y está siempre pendiente de la aprobación de Escalante, su jefe inmediato y su referente, más ágil y rápido que él. **Jesús Calvo** es también una de las **Sombras** acompañantes del Demonio, que se hacen con el farol que representa el alma de los hombres si es que van al infierno.

**Roldán** forma parte del hampa napolitana, y entra también en la competencia de fechorías con Cherinos y Escalante; todos ellos son unos bandoleros pintorescos, interesados en asociarse con Enrico y temerosos de su violencia al mismo tiempo. A la hora de la verdad, Roldán se achanta frente a él, se apabulla, y tiene bastante con sostener el trabuco. **Francisco Vila** es también el **Gobernador** que intenta apresar a Enrico; el actor trata a su personaje con herramientas de la comedia del arte italiana, con respecto a su voz y a su físico, dándole un tono estirado y engreído. Representa la autoridad de Nápoles, que viene a poner coto a los desmanes de un hombre que está asesinando a la gente a diestro y siniestro; sus policías, sin embargo, cuando ven aparecer a Enrico, se acobardan, y el delincuente mata al Gobernador también, colaborando a mostrar que es otra pieza más que se cobra en su carrera como asesino. Vila es también el **Portero**, segundo de a bordo del Alcaide de la prisión, conformando un trabajo variopinto a través de sus tres personajes.



*Roldán/Gobernador/Portero*  
**Francisco Vila**







Anareto/Albano/  
El Caminante/El Juez  
Juan Meseguer

**Anareto** es el padre de Enrico, un buen hombre muy enfermo, del que sabemos muy poco de su vida anterior por sí mismo; evidentemente quiere mucho a su hijo, y quizás ha sido excesivamente tolerante con él en el pasado. Padre e hijo representan tanto el uno para el otro que el criminal Enrico no es capaz de ejecutar una muerte por encargo que le han propuesto, la de **Albano**, porque éste último le recuerda físicamente a su padre. Y será Anareto el que como padre, y a través de una Fé inquebrantable, represente la última opción de arrepentimiento para Enrico: una oportunidad para ambos de superar los defectos anteriores de su relación. En esta función, **Juan Meseguer** interpreta también al **Caminante**,

que parece más una abstracción que un ser humano concreto; alguien que anda por el mundo en penitencia por sus pecados, casi como Cristo con la cruz a cuestas o un patriarca bíblico, un buen patriarca paciente como Job sobre el que han caído todos los males... Y Meseguer es también **el Juez** que imparte la justicia final, sancionando la muerte de los dos bandoleros y liberando a sus lugartenientes, dándoles ocasión de que tomen ejemplo.







**El Hermano de Laura** parece una persona algo tosca, quizá alguien sin mucha cultura, enriquecido en los negocios; bien vestido pero con pocos modales. Su función principal en el montaje es mostrar aspectos de Enrico que si no, no se revelarían. Este personaje le encarga al bandolero la muerte de Albano, pagando por ello; al ver que el criminal no ha ejecutado la misión le reclama, consigue enfadarlo y es a él a quien Enrico mata sin demasiadas contemplaciones. **José Vicente Ramos** interpreta además al **Alcaide** de la prisión en que han encerrado a Enrico. Este otro personaje no sabemos si es noble, pero sí es un soldado de honor que ha hecho una especie de cuestión personal el encontrar al bandolero y ajusticiarlo. Representa activamente la ley y el orden; no juzga, ejecuta. Cumple con su deber y le castiga, pero su humanidad se pone en contacto con la del criminal, y se conmueve con Enrico y su arrepentimiento; finalmente ve algo de bondad en ese hombre.



*Hermano de Laura/Alcaide*  
**José Vicente Ramos**







*Pastorcillo/Mendigo*  
**Rebeca Hernando**

**El Pastorcillo** es la forma más evidente que tiene Dios en esta función de ponerse en contacto con Paulo. El Pastorcillo es un mensajero divino, que trae la palabra de Dios a Paulo, cuya soberbia le impide escuchar, le impide ver que el bien le tiende la mano para que se salve; es un personaje muy especial, a medias entre el mundo mágico y el mundo físico, el mundo real. Como el Pastorcillo representa el bien, sólo puede mostrarse, no puede engañar ni imponerse sobre la libertad de Paulo; y son las decisiones de éste las que le llevan, paso a paso, a la condenación, sin que nadie pueda evitarlo. **Rebeca Hernando** es también el **Mendigo**

al que Enrico tira al mar para que no sufra.





# Entrevista a Carlos Aladro,

director de escena de *El condenado por desconfiado*,  
de Tirso de Molina

Es Licenciado en Interpretación y Dirección de Escena por la RESAD.

Para el Teatro de La Abadía ha dirigido *Medida por medida*, de William Shakespeare (2009); *La Ilusión* de Corneille / Kushner (2007), (espectáculo finalista a la Mejor Dirección en los premios ADE 2007); *Terrorismo*, de los Hermanos Presnyakov (2005); y *Garcilaso, el cortesano*, (2003), Premio José Luis Alonso 2004 al mejor director joven concedido por la ADE.

Con su propia compañía, Teatro en Tránsito, ha estrenado *Otro no tengo / Have I none*, de Edward Bond (2009) y *El cuerdo loco* de Lope de Vega, en el Festival Clásicos en Alcalá 2008.

Para el Teatro da Cornucopia, de Lisboa, ha dirigido *De homem para homem*, de Manfred Karge (2008), y *El constructor Solness*, de Henrik Ibsen (2007), con Luis Miguel Cintra en el papel protagonista.

Es miembro del equipo artístico del Teatro de La Abadía desde 2001, y como ayudante de dirección de José Luis Gómez ha colaborado en *Informe para una Academia*, de Kafka (2005), *El Rey se muere* de E. Ionesco (2004), *Francomoribundia*, lectura dramatizada sobre la novela de Juan Luis Cebrián (2004); *Memoria de un olvido*, *Cernuda [1902-1963]* (2002); *Defensa de dama*, de I. Carmona y J. Hinojosa (2002); *Mesías*, de Steven Berkoff, (2001). Con Hansgünther Heyme en la dirección de *El*

*rey Lear* de William Shakespeare (2003) y con Luis Miguel Cintra, en *Comedia sin título* de Federico García Lorca (2006). Con la compañía Animalario, ha sido ayudante de Andrés Lima en *La Gala de los Goya 2002* y en *El fin de los sueños*, de Alberto San Juan (2000).

En la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha intervenido como actor en *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, con dirección de Miguel Narros (1998), *La vida es sueño* de Calderón de la Barca con dirección de Ariel García Valdés (1996), y en *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Vicente Fuentes (1997).

Con la compañía Rakatá ha dirigido *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina, Festival de Almagro en 2006, y ha sido adjunto a la dirección de Lawrence Boswell en *El Perro del Hortelano* de Lope de Vega, Festival Clásicos en Alcalá de 2007.

En la actualidad es Coordinador Artístico del Corral de Comedias de Alcalá de Henares, que gestiona la Fundación Teatro de La Abadía.

**1.- Carlos, tú has dirigido ya otros clásicos del siglo XVII. Háblanos un poco de ello, por favor, de si te interesa especialmente dirigir textos del Siglo de Oro y por qué, y de cómo empezaste a hacerlo.** Dirijo clásicos porque es, seguramente, el patrimonio dramático más rico que tiene



el castellano; uno ha nacido castellano y es lo que le toca. Y además, porque en mí hay una fascinación por ese momento tan especial de la historia de la literatura española, en el que confluyen una serie de talentos absolutamente geniales y donde hay una eclosión del arte escénico que nos deja un legado inmenso, literal y figuradamente.

Es un campo en el que hay muchas cosas por explorar, no sólo de reinterpretación de grandes obras conocidas, sino de investigación de nuevas obras, que no han sido valoradas o lo han sido injustamente, o han tenido una serie de lecturas, claro es, a lo mejor uno concibe que se pueda dar otra: los clásicos son por un lado un ámbito de repertorio, y por otro un ámbito de innovación.

**2.- En esta ocasión lo haces por primera vez para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Cómo ha surgido esta colaboración y cómo te has ido involucrando en la puesta en escena?**

Eduardo Vasco y yo nos conocimos en la RESAD, cuando yo entré en el centro para hacer interpretación y él ya estaba estudiando dirección; también fue luego profesor mío, una vez que terminé interpretación y estudié dirección. Hemos convivido en la profesión a lo largo de los años coincidiendo en diferentes lugares, y finalmente me ha invitado a dirigir en el

Clásico; algo que lógicamente era uno de mis sueños como director, puesto que yo tengo una historia no sólo profesional, sino también familiar y personal, vinculada a esta Compañía. De esta manera han coincidido dos sueños, uno personal y otro profesional: el poder hacer una dirección de escena en la CNTC está unido a un reencuentro muy bonito con los técnicos, contigo, con personas que me conocen desde hace muchísimos años y que han asistido de alguna manera al devenir de mi itinerario profesional, y eso es maravilloso.

**3.- ¿Qué circunstancias han determinado la elección de este título de Tirso de Molina para ponerlo en escena, Carlos?**

Verás, desde que empecé a aproximarme a los clásicos he intentado siempre buscar aquellas piezas menos transitadas o menos visitadas, o bien las que han despertado en mí más curiosidad, y mi proyecto de fin de carrera de dirección de escena fue *La devoción de la Cruz* de Calderón, que ya era un drama religioso. Cuando Eduardo y yo empezamos a dialogar sobre cuáles podrían ser los títulos posibles, abarcamos un abanico amplio de textos, desde comedias de Moreto hasta dramas de diferentes autores, y fuimos mirándolos también dentro de la política de elenco estable que tiene la Compañía, ajustando unas cosas y otras. Finalmente, Eduardo

acabó propiciando un proyecto especialmente original, porque “ya que nos metíamos en un lío, pensamos, vamos a meternos en un lío gordo”, y nos decidimos por *El condenado por desconfiado*, de Tirso, una de esas piezas teóricamente conocidas, aunque no tanto en términos prácticos. Es verdad que ha gozado de bastantes puestas en escena, pero no en la historia reciente; siendo una pieza controvertida y muy reconocida en el plano académico, y con mucho transfondo también, ha tenido muy poco repertorio escénico en el siglo XX, y por tanto está un poco fuera del ámbito del público. Era un buen desafío enfrentarse a un tipo de obra que me atraía temáticamente, con tantos niveles de lectura, y además un texto que durante muchos años ha gozado de lecturas muy partidistas, ¿no? En el caso de *El condenado* las lecturas han sido muy sesgadamente teológicas, manipulando un poco el material dramático y convirtiéndolo en teología, teología tridentina, para ser exactos, sin tener en cuenta que, una vez hechas todo tipo de consideraciones, al final es una obra de teatro escrita por un teólogo, no un manual de teología ni una declaración de principios ideológicos o religiosos. Tirso de Molina, incluso, era mucho más autor de teatro que teólogo, y es verdad que esta obra suya tiene teología, pero tiene mucho más de teatro.

Una obra con muchas complicaciones, es verdad, pero a mí me gustan las complicaciones, digo las que se pueden resolver. Yo creo que, básicamente, uno puede fracasar al intentar resolverlas, pero lo importante

es intentarlo. En cierto modo siempre te acompaña un cierto sentimiento de fracaso, porque nunca consigues exactamente lo que en algún momento llegas a imaginar que quieres; esa pequeña neurosis siempre existe, pero consigues lo importante, que es enfrentarte, dialogar con el material, disfrutar el viaje de conocerlo, de reconocerlo y de aproximarse la interpretación personal, de intentar dilucidar cómo lo lee uno, cómo lo traduce ahora y cómo lo cuenta al público. Evidentemente, si sale un espectáculo que sea atractivo y que haga brillar lo que no sólo yo, sino muchas personas dicen que el texto contiene, pues ya habremos conseguido mucho.

**4.- Pues con todo eso, ya estamos hablando de la siguiente pregunta, que sería que nos contaras cuál crees que es el mejor método, la manera más apropiada de acercarse a un clásico. ¿Cuál ha sido en este montaje tu punto de partida, Carlos?**

Te voy a contestar con un término no acuñado por mí, pero al que yo me he adherido plenamente, que es “respeto irreverente”. Yo a los clásicos les tengo un inmenso respeto, pero no es un respeto reverencial; creo que hay que revolverles para que se muevan por dentro, resuenen de diferentes maneras y uno pueda entender qué es lo que le resuena a él de eso que tienen dentro. Yo hago esa aproximación con inmenso respeto, en el sentido de que hago un trabajo serio y profundo de documentación, de contextualización, para comprender la obra en su entorno como un material ajeno a mí, como

un material escrito en una época, por un autor que estaba contando y queriendo explicar una serie de cosas. Intento hacer un viaje hasta allí, pretendiendo entender qué podía ocurrir un día cualquiera en un corral de comedias de mil seiscientos y pico; a partir de ahí, como el viaje del que hablo no es arqueológico, ni historicista ni filológico, sino imaginativo, esa ensoñación me permite traducir aquél día a lo que puede ocurrir hoy en un teatro, que básicamente tiene muy poco que ver con un corral de comedias en todos los aspectos.

Es un gran viaje, porque lo que a mí me interesa es que el público de hoy tenga una experiencia de hoy relacionada con un material de hace cuatrocientos años; que haga conmigo ese viaje y que el espectador tenga eventualmente la experiencia de ir al pasado desde su presente, y entender las conexiones que todavía, bueno, que siempre existen, siempre, en la esencia de lo humano. Cómo esos cuentos, escritos y contados hace cuatrocientos años, siguen resonando hoy en nuestros oídos y en nuestros corazones: porque estaban muy bien contados, porque las personas que los escribieron tenían unos talentos realmente increíbles, y porque el acceso que conseguían tener a la esencia del alma humana tiene una persistencia y un brillo maravillosos.

Yo trato, humildemente, de que algo de eso pueda ocurrir hoy y sea leído por un espectador de hoy, inevitablemente a través del prisma de las personas que lo hacemos, que no soy yo sólo, sino todas las personas del equipo artístico que forma este proyecto, porque trabajamos en estrecha colaboración

junto a los actores que, finalmente, son los intermediarios últimos, los que realmente lo cuentan al público.

### **5.- Y, ¿a la hora de trabajar con Yolanda Pallín para construir la versión, qué particularidades crees que presenta esta obra?**

Ya sabes que, dadas las condiciones de representación en los corrales, los textos nos llegan muy deudores de una mecánica específica, de una logística y de una técnica de la época. En un teatro de hoy, a oscuras, en silencio, hay muchas cosas que, con el debido respeto se vuelven reiterativas o narrativamente innecesarias a un espectador de hoy, que está serena y tranquilamente sentado frente a la historia. Nuestra propuesta ha sido dar a conocer el texto en su integridad (puesto que se trata de un texto no tan conocido como podría parecer), de manera que no hemos hecho ningún juego narrativo de cambio de secuencias o de transformación de la dramaturgia, sino que nos hemos limitado a una reducción de aquello que nos parecía que estaba contado ya, y que a tenor del natural silencio de un teatro actual quizás no es estrictamente necesario, y puede resultar reiterativo o gravoso porque, a pesar de todo, el texto es un teatro que tiene una conformación lingüística compleja; hemos intentado no simplificarla, pero sí hacerla más accesible. El resultado es una versión que, según todas las personas que la han leído de momento, nos devuelve facilidad para transitar por el texto y una buena comunicación del

sentido; en definitiva, una parte del trabajo que está bien enfocada.

**6.- ¿Has encontrado a este respecto alguna particularidad especial en el lenguaje de Tirso: las palabras, los versos, las estrofas...?**

No especialmente; no es un texto muy, muy poético, sino eficaz, porque es un texto muy de acción y de contenido: Tirso no se detiene mucho en lo formal, no está haciendo una comedia o una descripción lírica. El contexto es muy concreto y bastante ideológico: Tirso está tratando un tema muy específico que le interesa muy especialmente, el dilema teológico, y lo está mezclando con una comedia de bandidos, de forma que lo convierte en una pieza muy directa, con muchos momentos de un castellano perfectamente accesible. Precisamente por ese nivel de síntesis que ya tiene el original y por no soportar una gran complejidad formal, ni siquiera en términos de estructura métrica, yo creo que se vuelve bastante accesible al oído contemporáneo.

**7.- ¿Y alguna particularidad en la dicción del verso, trabajando con Vicente Fuentes?**

Vicente y yo venimos trabajando juntos desde hace años, así que no es la primera vez que coincidimos; él fue maestro mío de voz y verso en la Escuela, y ambos hemos colaborado durante mucho tiempo en La Abadía. Tenemos una trayectoria conjunta de trabajar el verso, cada uno desde nuestras diferentes experiencias, sobre todo inglesas, intentando transferir

a nuestro proyecto la gran sistematización y la estupenda metodología que los ingleses han desarrollado para tratar con el verso teatral isabelino, pretendiendo hacer ese traslado al teatro barroco español. Ésta es una experiencia más en ese viaje para encontrar una fórmula, sobre todo metodológica y no tanto en términos de resultados, porque al final el resultado también depende mucho de cada obra; pero sí queremos una metodología común que se pueda compartir con los actores y con todo el mundo, y que por lo menos forme una unidad estética con el resto del proyecto artístico de la puesta en escena. Finalmente, el verso no es sólo una propuesta de lenguaje, sino una decisión de carácter artístico que, a día de hoy, forma parte también de una estética.

**8.- ¿Crees que este texto de Tirso de Molina puede tener hoy día un interés humano, un interés social, no sólo ideológico? ¿Cuál sería la pregunta que se hace, no ya el texto, sino el montaje? ¿Por dónde discurre?**

La vigencia de la pregunta es total, y sería algo así como una pregunta de orden moral sobre el sentido del bien y del mal, completamente actual. Sería: ¿Qué es el bien? Y, ¿qué es el mal?, y luego una translación ética de la misma pregunta a la naturaleza de lo humano: ¿qué es lo estrictamente humano? O, ¿qué nos caracteriza como seres humanos?, y ¿en qué consiste nuestra relación con los otros? Y, en este sentido, cuál es la necesidad de la existencia de una figura divina, para qué necesitamos a Dios...

Yo leo mucho este texto en términos de, “si Dios no existe habría que inventarlo”, porque es la manera de medirnos con lo trascendente, de medirnos con el sentido transversal de la existencia humana y con un sentido de corresponsabilidad, para con uno mismo y para con los demás. De esta manera, esa figura del super-egoísmo del ermitaño Paulo, un falso religioso que en realidad está haciendo penitencia para ver qué beneficio tiene él, no ya en la otra vida sino en ésta, que está esperando vivir un milagro en vida y convertirse en santo en vida, representa algo auténticamente terrorífico y aterrador, y nos habla de muchas cosas que siguen ocurriendo ahora con los mártires y con aquellas personas que parece que aspiran a un poder divino; y nos muestra la paradoja de este otro personaje teóricamente malvado y tremendo, no ya un superbandido, sino un supercriminal que sin embargo mantiene unas mínimas leyes de dignidad personal con respecto a la lealtad que finalmente le salvan, mientras que al otro le condenan. Ambos personajes nos enfrentan a ese juego paradójico, entre la idea del bien y del mal por un lado, y por otro a la idea de lo humano en un discurso que, evidentemente, se articula en el siglo XVI en referencia a lo divino, un discurso que, con una licencia total, nos translada a la pregunta que todos nos hacemos sobre el sentido de nuestra vida. Sobre el sentido de hacer el bien o de adquirir una verdadera dimensión humana como hombres vivos, y compartir o no la idea básica del cristianismo y de cualquier religión, que es una idea universal de amor fraterno, de amor entre hermanos, de tratar de

convivir como iguales y de nuestra relación con el otro.

El teatro siempre habla de nuestra relación con el otro o con lo otro, y en esta ocasión, con lo que sería nuestra dimensión trascendental o espiritual, o cómo necesitamos a veces de una instancia superior para ordenarnos a nosotros mismos aquí, en esta vida, y no destruirnos los unos a los otros, sino compartirnos. Ésa es la idea con la que Tirso trabaja como hombre, y como hombre que eventualmente, además, es fraile, es un teólogo y es dramaturgo. Es decir, ¿qué le interesa de la fiesta teatral a un teólogo? Pues creo que le interesa el acto generoso de contar historias, y que a través de esas historias se conforme el espíritu humano y el espectador salga de alguna manera enriquecido como persona y, de alguna manera, la barbarie desaparezca de la faz de la tierra. Eso es en cierto modo lo que está en los grandes textos, y por eso éste es un ejemplo concreto de estas grandes obras; es verdad que en el teatro clásico español hay un repertorio gigantesco y mucho teatro fantástico, formalmente maravilloso, de entretenimiento; pero también es cierto que además tenemos unas cuantas obras con un calado muchísimo más profundo, y *El condenado* es una de ellas.

### **9.- Carlos, ¿has respetado la geografía y la cronología del texto, o has situado la puesta en escena en época y lugar distintos?**

El propio texto ya está haciendo un juego de distanciamiento, por ponerle un nombre técnico; ésa es la finalidad que Tirso

persigue cuando sitúa la acción de este *Condenado por desconfiado* en Nápoles, aunque podía haber escogido Sevilla, como hizo con *El burlador*, o Cádiz, una ciudad que parece que él conocía, y donde hay una Puerta del Mar... Podría ser cualquier puerto, pero Tirso elige Nápoles en cierto modo como un lugar mítico, en el sentido de que es territorio español, invadido a Italia, reconquistado, colonial, lejano, en el que desde luego hay españoles, pero no es una situación geográfica necesariamente realista ni concreta, sino un sitio a distancia, en el que pueden pasar cosas como que aparezcan demonios, ángeles y otra serie de personajes sobrenaturales.

En cuanto a ambientación, hemos optado por una más tipo XVIII, con referencias explícitas o más o menos contextuales a eso que se conoce como universo goyesco: un trasunto estético e ideológico del conflicto entre la luz y la oscuridad, entre las luces y las sombras, y de la larga historia española de combate entre una concepción religiosa oscurantista, muy conservadora, a menudo reaccionaria, y la luz de la ilustración y del progreso, algo que en ocasiones tampoco ha funcionado. Nos parecía que el universo de Goya reflejaba un momento histórico español en que ese conflicto estaba claro en su propio devenir artístico, y por eso lo hemos escogido; y también como excusa estética, dejando la ambientación inconcreta para que sea más una cita que una reconstrucción.

No se pretende algo hiperrealista, sino un juego estético de cita sobre cita; hemos intentado que sea un plan más, un fenó-

meno metateatral que remita a un universo posible en términos de lenguaje, en donde estamos oyendo castellano antiguo, y al mismo tiempo se ve a unos señores vestidos de una época mítica, pero sobre todo dentro de un espacio mítico no alusivo. Goya está en el inconsciente colectivo de un espectador español medio y su mundo lo conocemos todos un poco; ese contraste tremendo entre las pinturas festivas y luminosas de Madrid y las pinturas negras es como una síntesis de la historia de España, y eso está muy bien.

#### **10.-Háblanos un poco ahora de tus colaboradores: de la escenografía, de la iluminación y del vestuario.**

**La escenografía** corre a cargo de Elisa Sanz, con quien he trabajado muchas veces en otros espectáculos; es la primera vez que los dos nos juntamos en un proyecto de esta dimensión y en el Clásico. Hemos optado por encontrar para el espacio escénico un territorio que nos diera al mismo tiempo esa dimensión concreta y al mismo tiempo mítica que necesitábamos, en el que pudiera ocurrir una historia de estas características; y finalmente creo que hemos conseguido un lugar poético, una especie de antiguo embarcadero. **Este lugar, este embarcadero, ¿podría funcionar también como una especie de pasarela entre un plano inferior y otro superior, verdad?** Sí, es una especie de subida al cielo o una bajada a los infiernos, una forma más, en fin, de esa dialéctica entre la luz y la sombra, entre la salvación y la condenación. Entre Dios y el demonio

hay un diálogo que es básicamente vertical; hemos intentado ilustrar eso con un dispositivo que nos diera el juego necesario para contar la historia de la manera más sintética posible.

**La iluminación** la va a hacer Pedro Yagüe, que también colabora habitualmente con nosotros y con el que hemos intentado encontrar el lenguaje plástico (del que la luz también forma parte), necesario para la historia, remitiéndonos aquí también a todo el universo Goya, en el que como sabes hemos encontrado una clara referencia al claroscuro barroco que seguramente acabe siendo bastante expresionista.

Y **los figurines** son de Montse Amenós, a la que yo no conocía, pero con la que Elisa sí había trabajado. Nos pareció que incorporar al equipo alguien de su experiencia nos podía aportar mucho; ella ya había trabajado en el Clásico y viene de Barcelona, con lo cual era tener la colaboración de alguien muy diferente dentro de un equipo muy conocido entre sí, y podía resultar muy enriquecedor. El figurinismo en este montaje es un gran desafío, porque hay muchos personajes y los actores tienen que hacer muchas entradas y salidas, combinaciones, dobles, en fin; había un trabajo difícil, pensamos que Montse podía desempeñarlo a la perfección, y está tan ilusionada como el resto del equipo con el proyecto.

### **11. ¿Qué nos puedes decir de la música y el espacio sonoro?**

En este aspecto hemos escogido el arpa como instrumento único, llevados de ese

mundo espiritual y religioso del texto, y de las muchas alusiones que se hacen al mar: estamos en el puerto de Nápoles, y la acción ocurre en las orillas de un embarcadero. Juan Manuel Artero, un músico con el que ya había trabajado en otras puestas en escena, ha pretendido citar una serie de composiciones más o menos reconocibles, que puedan formar parte de un inconsciente colectivo, para intentar ambientar y colorear la puesta en escena, que es la narración de una historia en la que están conviviendo seres humanos con criaturas supraterráneas o infraterrestres. Reinterpreta ciertas composiciones y a veces es literalmente original sobre lo que nos inspira el texto o lo que hemos ido viendo útil en el proceso de ensayo. En ocasiones hay un guiño a lo goyesco siempre con el arpa, de la que también hemos sacado, por deformación, el espacio sonoro.

### **12.- Y, ¿cómo has trabajado con los actores, Carlos?**

A muchos de ellos los conocía porque compartimos generación, e incluso ya los había dirigido en algún otro trabajo mío, con otros he trabajado por primera vez y con algunos, como es el caso de Arturo Querejeta, habíamos coincidido en otro montaje del Clásico; con todos ha habido desde el principio bastante complicidad. He tratado de llevarles hacia esa delicada combinación entre verosimilitud y formalización verbal y narrativa tan extrema que tiene el teatro clásico; yo creo que estamos todos en esa pelea de conseguir ser muy verosímiles, muy creíbles, muy

espontáneos, de manera que la puesta en escena esté llena de vida y un espectador de hoy quede fascinado y atrapado por la acción dramática y al mismo tiempo pueda tener toda la poesía y toda la inmensa estructura formal inherente y necesaria en esta dramaturgia. Que los dos aspectos puedan convivir en el montaje y le lleguen al público es un trabajo complicado, desafiante y al mismo tiempo bello: enfrentarse a un clásico y conseguir que esas estructuras tan elaboradas y tan bien pensadas, tan precisas, pasen luego desapercibidas, y parezca que todo es absolutamente espontáneo, y creíble en el momento en el que ocurre.

**13.- Para terminar, dínos lo que crees que se le ofrece al espectador de hoy en esta función, y que interés crees que puede tener para la gente joven.**

**¿Por qué van a venir a ver un drama teológico?**

Verás, básicamente, porque no es un drama teológico, es algo totalmente diferente, una comedia de santos; además, porque es una puesta en escena muy viva y muy accesible, de manera que el público quizás venga con el prejuicio de que va a ver una cosa muy densa, muy espesa y muy compleja de entender, y se va a encontrar que comprenden el espectáculo perfectamente, les va a sonar y seguramente va a tener eco en cosas que ellos mismos reflexionan, ya sean jóvenes o no. Ésa es en cierto modo la experiencia que yo tengo con mis clásicos, que son un poco desconcertantes a veces, porque juego mucho con la ironía y con el sentido del humor, pero al mismo tiempo intento que sean contundentes y profundos. Es una combinación que suele funcionar; espere-mos que ocurra otra vez. **M. Z.**

EL CONDENADO POR DESCONFIA DO

# COMEDIA F A M O S A.

Por el Maestro Tirso de Molina.  
*Representola Figueroa.*

Hablan en ella las personas siguientes.

<i>Paulo de Ermitaño.</i>	<i>Cialuan, y Escalante.</i>	<i>Vn Ciouernador.</i>
<i>Pedrisco gracioso.</i>	<i>Roldan.</i>	<i>Vn Alcalde.</i>
<i>El deuenido.</i>	<i>Cberino.</i>	<i>Vn Portero.</i>
<i>Otario, y Lisandro.</i>	<i>Anarcto padre de Enrico.</i>	<i>Vn Lox.</i>
<i>Celia, y Lidra su criada.</i>	<i>Albano viejo.</i>	<i>Vn Musico.</i>
<i>Enrico.</i>	<i>Vn pastor.</i>	<i>Algunos villanos</i>

## IORNADA PRIMERA

*Sale Paulo de Ermitaño.*

*Par. Dichofo alnergac mio,  
folada la pazible, y delcitosã,  
que el calor y el frio  
me dais polada en esta feua umbrosã,  
donde el largheal se llama  
u verde yerna, u palida serama.*

*Agotã*

*Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por su sobrino don Francisco Lucas de Ávila. En Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros desta Corte, Año 1635. Biblioteca Nacional de España, Madrid.*

# Entrevista a Elisa Sanz,

Escenógrafa de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina

Licenciada en Escenografía por la RESAD, ha realizado el Master Europeo de Escenografía en las escuelas de Londres y la Escuela de Arte de Utrecht, y acudido al Central Saint Martins College of Art and Design, de The London Institute.

Destacan sus creaciones de vestuario en *Mortadelo y Filemón, the musical; Un ballo in Maschera* de Verdi (Opera de Oviedo); *Ginko – Warum* (Ballet de Magdeburgo), coreografía Mónica Runde; y *Una noche en el Canal*, con dirección de Albert Boadella. Entre sus trabajos de escenografía y vestuario figuran *Closer* (Mariano Barroso); *De cabeza*, coreografía de Teresa Nieto; *LKNVS NXST* y *Cartas al director*, de 10&10 danza; y *La verdadera historia de los hermanos Marx* (Álvaro Lavín).

En cuanto a escenografía ha realizado las de *Cruel y tierno*, dirigido por Javier Yagüe y *Marina*, con dirección de Susana Gómez. Entre sus últimos trabajos destacan el diseño de vestuario y escenografía para *La Tierra*, dirigida por Javier Yagüe; *Ser o no ser*, con dirección de Alvaro Lavín; *El viaje del actor*, escrita y dirigida por Francisco Plaza; *Amigos hasta la muerte*, escrita y dirigida por Javier Veiga; *Cartas al director* con las coreógrafas Mónica Runde, Teresa Nieto y Carmen Werner y *Nube*, de la compañía de danza para niños Aracaladanza.

En 2004 fue nominada a la mejor escenografía en los premios Max por *Mesías* de

Steven Berkoff, y un año después, obtiene el premio por *El rey se muere*, ambos montajes dirigidos por José Luis Gómez. Sus creaciones para Aracaladanza han recibido sendos premios Feten al mejor vestuario: en 2005 por *Nada,...nada* y en el 2000 por *Maletas*. Con el montaje *Pequeños paraísos*, obtuvieron el Feten en 2006, y en 2008 los Max al mejor espectáculo infantil, al mejor vestuario y a la mejor escenografía.

**1.- Hola, Elisa. Es la primera vez que colaboras con la CNTC, pero Carlos Aladro y tú tenéis costumbre de trabajar juntos, de forma que lo primero que queríamos saber es, ¿cuál ha sido el punto de partida entre vosotros dos para hacer este *Condenado por desconfiado* producido por el Clásico?**

Efectivamente, Carlos y yo hemos trabajado juntos en varias ocasiones; hemos coincidido en el Teatro de la Abadía, él como asistente de José Luis Gómez y yo como Directora técnica y a veces escenógrafa de algunos montajes, y también de su proyecto final carrera de Dirección de Escena en la RESAD. La base del asunto es que nos entendemos muy bien.

El comienzo del trabajo entre nosotros suele ser un estudio de la obra, desglosando tanto espacios como situaciones, realizando juntos un pequeño esquema, por jornadas en este caso, de todos los elementos y atmósferas comunes que nos puedan



llegar a lo largo de toda la obra. En esta ocasión empezamos a trabajar con imágenes de cuadros barrocos, y nos colocamos ante una primera idea de escenografía que era más estática; a través de la maqueta inicial y de unos primeros bocetos descubrimos que una escenografía más barroca nos quitaba un poco de la potencia que pudiera tener la imagen, y eso nos fue llevando al imaginario de Goya para poder plasmar de otra manera las atmósferas. Estudiamos los personajes y una serie de elementos comunes, como el agua, la puerta del Mar, Nápoles... Y llegamos a una síntesis espacial cuya expresión es ese embarcadero un poco “romántico”, que nos servía tanto para expresar ese mundo del puerto de mar como para hablar de subida a los cielos, de bajada a los infiernos, del paso de las aguas, de varias cosas.

## **2.- Entonces, Elisa, ¿qué tipo de espacio has querido mostrar en este montaje, así a grandes rasgos?**

Lo que se ha intentado plasmar es una imagen de ascensión y descenso, una pasarela como canal de comunicación entre el cielo y el infierno, y la tierra. Como la obra tiene una serie de personajes característicos (el Pastorcillo, los Caminantes, el Mendigo), no queríamos que el montaje se nos fuera a una iconografía naif, ni tampoco hacia lo típicamente barroco, en este caso piedras y cuevas, sino que pretendíamos mostrar, en lo que iba a ser el espacio,

una simbología que nos convenciera; pensamos que la que queríamos dar nos la ofrecía algo que se elevara, algo que uniera el cielo y la tierra. Si revisas las jornadas de la obra, encontrarás una selva, una casa en Nápoles, la Puerta del Mar, la casa de Anareto, la casa de Celia, un bosque a orillas del mar, muchos exteriores e interiores. El embarcadero con las planchas de madera nos permitía jugar todo eso, nos daba los troncos, el bosque, los elementos verticales que podíamos unir para realizar una extensión, ¿no? Así, el embarcadero ha resultado ser una simbología bastante eficaz.

## **3.- En este texto de Tirso hay todo un mundo de simbología barroca, no obstante. ¿Cómo te has movido ahí?**

Estuvimos trabajando sobre teatro y símbolo en el Barroco, porque en el corral de comedias todo estaba pensado para ser visto pero la tramoya era escasa, así que estaba cargada de una simbología que todos compartían, algo que les permitía descodificarla más fácilmente. Investigamos en profundidad los recursos espaciales empleados en la obra: la cuerda, la gruta, el bosque; todo lo que usa Tirso en ella tiene un profundo significado, son activos escenográficos que provienen del teatro medieval e implican la presencia de elementos infernales y sagrados, y una reflexión acerca de lo temporal de la vida. El público del Siglo de Oro entendía esta codificación, pero el

espectador actual, al ver estos elementos sin poseer los códigos podía no entender su significado, e irse a algo parecido a la cueva del terror de un parque de atracciones. La utilización de una escenografía típicamente barroca nos llevaba, curiosamente, a salirnos del XVII y a utilizar recursos técnicos, motores, etc., demasiado modernos, así que entonces optamos por un espacio único, el embarcadero, más entendible desde su significación actual.

**4.- Aunque ya me has comentado que has utilizado como referencia plástica la iconografía de Goya, ¿nos podrías concretar un poco más? ¿Has utilizado también referencias literarias, y otras referencias plásticas?**

Sin pretender ser fieles a ninguna época concreta, la referencia plástica de ese espacio único estaría en los embarcaderos románticos, algo desmoronados y corroídos por el agua, no perfectos ni recién construidos. He intentado que su estructura sea lo más liviana posible, y como ese embarcadero del que partimos tiene un suelo y un fondo, he utilizado para darles textura la del cuadro *El perro semihundido*, una de las pinturas negras de Goya, que en el original está en ocre, transformándolo hacia los azules pero manteniendo ese aspecto cortado, esa textura del pincel del pintor. De esos cuadros he tomado también para el suelo esas grandes pinceladas que tiene Goya, cargadas de pintura... Todo eso se verá más claramente cuando se monte la escenografía en el teatro con la ayuda de la luz, cuando se ilumine, porque el color y la textura dependen mucho de la luz.

Además hay también elementos de utilería especialmente importantes y significativos, como es el caso de los faroles, que hemos considerado representan la llama de la vida. Todo el mundo lleva un farol, y cuando ese farol se apaga, se muere su alma y se muere el personaje. En general se ha cuidado mucho toda la utilería, para que su estética sea la misma que la del resto del montaje: estábamos trabajando con candiles normales más cuadrados, que claro, chocaban bastante con la idea del embarcadero y entonces pensamos en elementos náuticos, diseñando a partir de ahí un farol que otras veces puede verse como una boya. El resto de la utilería es sencilla, pero sí hemos cambiado el trabuco de Pedrisco por una especie de maza, inspirándonos en otra pintura negra de Goya, *Duelo a garrotazos*.

**5.- Hemos hablado de los espacios permanentes. ¿Nos puedes decir algo de los distintos cambios que contiene tu diseño, y de cómo has empleado el color en esta escenografía?**

En primer lugar existe un juego de cortinas que nos esconden un poco el escenario principal, y consiguen un efecto de velo. **¿Cortinas o gasas?** Son sedas teñidas, que nos ayudan en dos líneas al cambio entre la primera escena y las demás: primero esa cortina cae y es el agua de ese embarcadero, jugado de una forma sencilla pero bastante teatral, y luego esa seda teñida hace también las cortinas de las que se habla en casa de Anareto, y las telas con que las mujeres se tapan o se cubren. Van en unos en unos tonos fríos, neutros, en azules

más o menos iguales al suelo y al fondo, porque no he querido emplear muchos colores para favorecer la conjunción de escenografía y vestuario. Y la pasarela, el embarcadero, tiene un acabado con veladuras en ocre, más cálidas, para que con la luz puedan recogerse tonalidades diferentes que en el suelo y el fondo. La verdad es que en los ensayos he visto que el volumen, con el movimiento de los actores, funciona muy bien; me gusta cómo ha quedado el arriba y abajo, derecha e izquierda, ¿sabes? Y la parte de atrás, lo escondido, también, es decir; cómo una escenografía tan sencilla puede dar tanto juego. Los talleres han hecho un trabajo magnífico.

**6.- Y finalmente, dime una cosa. ¿Que sentido puede tener un montaje como éste para nuestros espectadores más jóvenes, gente que viene al teatro con quince o dieciséis años?**

El sentido más importante que puede tener es el acercamiento al barroco o a los temas barrocos, para descubrir que

hoy en día siguen siendo actuales. Por ejemplo, esta obra en particular nos cuenta que somos desconfiados, ya no de Dios, sino de todo el mundo. Evidentemente. Ya no nos fiamos de nadie, porque igual te quitan el trabajo, o te perjudican de alguna manera, y vivimos acongojados, sumergidos en esa desconfianza que tenemos de todo. Paulo se condena por desconfiar, así que no es un buen modelo, y Enrico está condenado porque es un criminal, pero un acto final de confianza en Dios o en su padre, no sabemos muy bien, le salva. No es tanto un final de cielo o infierno, o de cargar las tintas, que actualmente no nos interesa tanto, sino de creer en el otro, de querer a otra persona lo suficiente como para confiar en él. En esta puesta en escena, además, el personaje del demonio está tratado más desde lo cómico que desde lo sagrado o lo trágico, introduciendo todo el espectáculo, casi como un *show man*, y estoy segura que eso también va a facilitar el que la gente joven entre en el espectáculo. **M. Z.**

# Entrevista a Montse Amenós,

Figurinista de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina

Licenciada en Artes Escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona, su actividad profesional empezó en el año 1973 con el diseño del vestuario de *Les Troianes* de Eurípides (Bozzo). Entre 1975 y 1995 formó equipo con Isidre Prunés. En 1986 obtiene el Premio Nacional de Escenografía de la Generalitat de Catalunya. Ha impartido cursos de figurinismo en el Institut del Teatre de Barcelona, de Espacio Escénico en ESDI y de Espacios Efímeros en Eina, y ponencias en las UIMP y Complutense. Además, ha participado en cursos del Colegio de Arquitectos de Catalunya.

Ha diseñado más de cien escenografías y vestuarios para teatro con los directores Joan Lluís Bozzo, Joan Ollé, Pere Planella, Carme Portaceli, Josep Mestres, Ariel García Valdés, Konrad Zschiedrich, Rafael Durán, Rosa M<sup>a</sup> Sardà, Abel Folk, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Carles Alberola, entre otros.

Con Adolfo Marsillach colaboró en *Las arrecogías del beaterio de santa María Egipciaca*, *Yo me bajo en la próxima...*, *¿y usted?*, *Mata-Hari*, *Anselmo B*, y *El misántropo* (para la Compañía Nacional de Teatro Clásico), *La Celestina* en el Teatro Real con el BNE y, en 1997, en *L'Auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol, que inauguró el Teatro Nacional de Catalunya. Con la compañía Dagoll Dagom ha colaborado en los espectáculos *Antaviana*, *La noche de San Juan*, *Glups*, *El Mikado*, *Mar*

y *Cielo*, *Flor de nit*, *Historietas*, *Te odio amor mío*, *La Perritxola*, *Aloma* y *Nit de Sant Joan*. Entre sus últimos trabajos destacan *Suplicants* y *Yerma* (Rafel Durán), *El llibertí* (Bozzo), *Tres dramolette* (Carme Cané), *Pels pèls* (Abel Folk), *Noche de Reyes sin Shakespeare* (Mercedes Lezcano) Premio ADE 2004; *Solness, el constructor* (Carme Portaceli) Premio ADE 2001.

Además de su actividad en teatro, ha colaborado en cine (Premio Goya 1990 al mejor diseño de vestuario), publicidad, diseño de exposiciones y museografía.

**1.- Hola, Montse, ¡qué alegría tenerte otra vez con nosotros! Para empezar, por favor, cuéntanos un poquito cómo fue el unirte al equipo artístico de este montaje concreto.**

Mira, yo ya había trabajado con Elisa Sanz, la escenógrafa; coincidimos en otro espectáculo hace relativamente poco, en donde teníamos los papeles intercambiados: ella hacía el vestuario y yo la escenografía. Congeniamos mucho y trabajamos muy a gusto, y bueno, supongo que ha sido el puente hacia esta colaboración con Carlos Aladro. La verdad es que estoy encantada, porque trabajar con un nuevo director, no con un director nuevo, siempre es una alegría, y la verdad, yo creo que el equipo ha funcionado bien, ha ensamblado bien; me he sentido estupendamente con todo el equipo artístico.



## 2.- ¿Cuál fue tu primer acercamiento a este título de Tirso?

Bien; lo primero que quiero comentar es que es la primera vez en la vida que hago un clásico español, aunque llevo muchos años de profesión; aunque no es mi especialidad, sí que he hecho varios clásicos catalanes, y la escenografía y el vestuario, en 1996, para *El misántropo*, de Molière, con Adolfo Marsillach en montaje de la CNTC, y también con Adolfo, una *Celestina* en el Teatro Real que no era de texto, sino con el Ballet Nacional. De hecho, era un acercamiento muy distinto. La verdad es que esta experiencia ha estado muy bien, porque la obra de Tirso es muy curiosa realmente y, aunque podía abordarse de muchas formas, la manera en que lo ha hecho Carlos Aladro, y en definitiva lo hemos hecho todos, ha resultado muy interesante para mí.

## 3.- ¿Qué referente plástico, o qué referentes literarios si los ha habido, has utilizado para tu trabajo?

Carlos y también Yolanda Pallín, la persona que ha trabajado toda la parte textual, nos pasaron un montón de documentación que agradecí mucho, sobre cómo, imaginativamente hablando, se había representado esta obra en su momento. Estábamos muy documentados sobre el Barroco pero no queríamos un vestuario de época, y el punto de inflexión decisivo en el vestuario vino a partir del momento en que empeza-

mos a pensar en Goya, un referente plástico casi un siglo posterior. Creo que Carlos tomó una muy buena decisión de cara al vestuario, porque esta obra tiene unos momentos muy variados y totalmente distintos unos de otros; nosotros los hemos ido llamando, por ejemplo, los momentos místicos, hay un momento folclórico o costumbrista... Es como si hubiera distintos géneros metidos dentro de este *Condenado por desconfiado*, y al partir de un pintor como Goya, encajara todo de repente, es decir: resulta que Goya trabaja en sus frescos motivos religiosos que nos servían perfectamente para esa parte de Tirso de ángeles, demonios, el Caminante y las Hijas del caminante; también nos fue útil la pintura costumbrista de Goya para toda esa parte de Nápoles y la Puerta del Mar, tan vital; y luego podíamos fijarnos en sus pinturas negras para la parte final del espectáculo, que realmente termina muy próximo a esa estética. Tampoco es un cambio de época que el espectador vaya a percibir de forma violenta ni extraña porque no lo hemos hecho con intención rompedora, sino al contrario; parece que acaba de darle sentido al montaje, porque ayuda al texto y el texto nos ayuda.

## 4.- ¿Qué paleta has utilizado, Montse, y que tipo de telas?

Los tejidos son en un noventa y cinco por ciento naturales, y si hay alguno que no lo

es, lo parece. Los colores están basados en la paleta de Goya, según ese recorrido del que ya hemos hablado, yendo con cuidado en la parte costumbrista napolitana porque, aunque esa parte en el contexto es muy colorista, en el montaje no lo es tanto. No son figuras goyescas, ni es un tapiz, ni tampoco el ambiente es palaciego, así que además hemos ido dando al vestuario un acabado envejecido, para que tenga el aspecto de “vivido”, como los personajes de esta obra. Aquí no hay criados para lavar los cuellos, así que la consigna en sastrería es: “por favor, después de lavar no planchemos nada...” Es un mundo de grutas, de monte, de bandoleros, que van como pueden.

#### **5.- Vestuario femenino y masculino, Montse. ¿Has hecho alguna distinción en tejidos o colores?**

No, no he hecho distinciones. En cuanto a personajes como el Gobernador o el Alcalde, tampoco van atildados, y las mujeres tampoco, porque Celia y Lidora no son princesas, sino mujeres de vida ligera, pendientes de cualquier baratija, un poco de medio pelo. En cuanto a los tejidos, sólo el traje de Celia tiene una gasa, partiendo un poco de la idea de la maja vestida, pero el resto de las telas, naturales, son básicamente lino y algodones; y las más gruesas son mezclas también con yute y lino. Hay algún paño, algún terciopelo, y al final, en el lado “negro”, hay unos personajes embozados en negro, con un sombrero no de tres sino de dos picos, con un vestuario confeccionado en cuero que les da un brillo, dentro del negro, muy

especial. **Y son muy especiales también esos trajes que llevan los ángeles, ¿no?** Ahí no he estado tanto con Goya como con Durero. Son vestidos en lino cien por cien, plisados, como sabes, pero con un plisado trabajado a mano porque las máquinas de plisar no pueden absorber tanto ancho de tela, y así no tenemos que hacer costuras, y sí, quedan muy bonitos.

#### **6.- ¿Y objetos como joyas, abanicos, sombreros, gafas?**

Sucede que es un montaje muy limpio y hay muchos cambios, de forma que hemos eliminado todo lo que no fundamental. Hay algún sombrero, alguna chalina, joyas muy pocas... Sobre todo para Muriel y Eva los cambios son muy rápidos y muy numerosos, especialmente para los personajes de los Ángeles, que en el espectáculo están saliendo más de lo que realmente estaba escrito en el texto. Eso lleva a las dos actrices vayan de Ángeles, cojan su otro personaje, vuelvan a ir de ángeles, vuelvan al personaje, y no podemos ponérselo complicado; esto ha sido otro de los vértices del vestuario. También Juan Messeguer hace distintos personajes, pero no con un sentido de ahorro, sino porque hay una razón para que un mismo actor se vaya convirtiendo en todos estos personajes.

#### **7.- He visto a mucho actor descalzo. ¿Qué nos puedes decir de los zapatos en este montaje?**

Es verdad, así lo ha preferido Carlos. A ver qué decide finalmente, porque la escenografía tiene una gran rampa de madera

que tiene rugosidad, aunque no lo parezca porque está pulida. Y también hay que contar con que es un espectáculo que no sólo va a estar en el teatro Pavón, que luego va de gira, así no sabemos si van a poder ir descalzos siempre. Tenemos un retén de calzado, por si en un momento determinado en un sitio de la gira conviniera ponerse algo en los pies, porque, bueno, los pies han de servir al actor para todo y quieras que no, el andar descalzo siempre tiene un plus, se pueden lastimar o clavar alguna cosa. **¿Y qué tipo de calzado sería?** Hemos escogido uno muy sencillo tipo sandalia, algo que se parece lo más posible a ir descalzo, una pequeña zapatilla de piel natural como de danza, como de media punta; una bailarina, de color cuero. Además, como de hecho prácticamente todos los actores acaban vestidos de bandoleros o de embozados, todos tienen un botín negro con elásticos laterales, de forma que el aspecto de los actores al final de la obra es prácticamente actual. Ten en cuenta que en el 1800 los hombres iban con pantalones largos, y realmente, un hombre vestido de negro y con pantalón negro ya es un hombre de ahora. No exactamente, porque todo está hecho con patrones antiguos, pero llega un momento en la obra en que prácticamente los personajes se parecen mucho a nosotros; prácticamente somos nosotros... **Hay una cier-**

**ta visión de abstracción, paulatina, que tiene que ver con eso que me estas diciendo.** Exactamente, es como si al final de todo, ya prácticamente somos nosotros, o casi, sobre el escenario.

**8.- ¿Qué le dirías tú a los profesores que van a traer a sus chavales al teatro, a lo mejor por primera vez, para ver este *Condenado por desconfiado*?**

Yo creo que el montaje es atractivo para todo tipo de público, y la gente se va a llevar una sorpresa, porque de entrada, aquello del *Condenado por Desconfiado* les puede sonar a algo tremendo, ¿no?, y no es así. Ya es curioso un resumen de la historia, que es la de un asesino que se salva porque conserva a pesar de todo amor por su padre, y un santo que se condena por desconfiar de Dios, lo cual te plantea un dilema moral importante. Se ha hecho un magnífico trabajo de adaptación y aunque no se ha pretendido modernizar nada, sí se ha llevado a cabo un montaje contemporáneo por la música, por el ritmo, que anda superligero; porque se pasa de la transcendencia al humor, porque tiene muchísimos cambios y mucha variedad, de forma que el resultado es un espectáculo que tiene muchísimos alicientes, con muchos registros. Así que el público se lo va a pasar muy bien con este clásico. **M. Z.**

# Entrevista a Juan Manuel Artero,

## Composición musical, arreglos y espacio sonoro

### de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina

Inicialmente autodidacta, ha seguido estudios musicales de forma privada, asistiendo a cursos y seminarios impartidos por Mauricio Sotelo y José Luis de Delás, entre otros. En 1995 acude a la Academie d'Étè en el IRCAM (París), y en Italia estudia composición con Salvatore Sciarrino y música electroacústica en Milán y Roma. En 1996 reside en la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma, y en 1998 acude al curso del Festival de Darmstadt. En 1999 es nombrado compositor en residencia por la JONDE, y de 2000 a 2002 vive en la Residencia de Estudiantes, becado por el Ayuntamiento de Madrid.

Sus obras han sido estrenadas en diversas ciudades y festivales españoles y europeos. De su catálogo como compositor destacan *Gran escena de los cipreses* (2000) para ensemble, *Epílogo a la ausencia II* (2004) para dos tríos en eco, premiada por el INJUVE, la ópera de cámara *El respirar de la estatuas* (2005) con textos de R. M. Rilke, y *Una lámina blanca* (2009), obra para orquesta encargo del Auditorio Nacional de Música. Para teatro ha diseñado varios espacios sonoros, y compuesto música original para espectáculos en Madrid y Lisboa, dirigidos por José Luis Gómez, Luis Miguel Cintra y Carlos Aladro. Colabora también en proyectos audiovisuales e instalaciones y ha

participado en eventos como ARCO, Doméstico, el Hay Festival Granada y La Noche en Blanco de Madrid.

**1.- Cuéntanos por favor, Juan Manuel, ¿cómo surgió la idea de tu incorporación a este espectáculo? ¿Qué sentido tiene la elección del arpa como instrumento único?**

Carlos Aladro y yo ya habíamos colaborado en anteriores montajes, pero es la primera vez que trabajo para la Compañía Nacional de Teatro Clásico; cuando Carlos me propuso la obra y me comentó la posibilidad de que hubiera un músico en directo, cosa que no siempre es factible, me pareció un proyecto muy interesante. Después de leer a Tirso se me ocurrió que nuestro instrumento tenía que ser el arpa, sin saber que había sido usada en otro espectáculo del Clásico; pero continué con la idea porque creo que la elección del arpa tiene mucho que ver con la obra, y como estamos en una función clásica, queríamos jugar con una música para escena no vanguardista, sino clásica también. Y en el arpa se superponen muchos significados; los arqueológicos, por así decir, en la capa más profunda, y también los históricos, todos los que se han ido acumulando respecto a la música y a su relación con otras disciplinas, es decir: la música como un hecho abstracto, la partitura, y



además lo que significa cada instrumento, uniendo el sentido que tiene ahora y el que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo. Hay una semántica del objeto sonoro acumulada con los años, y también distintos significados de cada instrumento que uno puede elegir directamente, incluso haciendo otro tipo de música o participando con ella de forma irónica en el montaje...

## **2.- Y, una vez elegida el arpa como instrumento apropiado, ¿cómo la has utilizado a lo largo de la puesta en escena?**

Como te decía, en este caso lo mejor era un arpa, porque tiene ese lado acuático que la escenografía refleja: un pantalán, un muelle, Nápoles... Total, no podía ser otro instrumento; la verdad es que el arpa sola da mucho juego, y esta obra es muy espectacular en el buen sentido de la palabra: interviene el Demonio, Dios... Mayores personajes no puede haber. En cuanto a las decisiones tímbricas, procesamos ciertos sonidos del arpa para convertirlos en otra cosa mediante la electrónica, y así, con ese arpa “ampliada”, expresar todo el ámbito demoníaco, dejando el arpa sola para el ámbito digamos “civil”, consiguiendo en cierto modo que hiciera en cada momento el papel de *deus ex arpa*: ella siempre se mantiene y comenta la escena, interpretando lo que hay en ella de actual.

## **3.- He escuchado cantar a algunos personajes. ¿Qué decisiones has tomado a este respecto? ¿Cómo has trabajado con los actores?**

Nos planteamos qué sentido tenía la voz cantada, porque no queríamos que hubiera arqueología musical, sino que intervinieran unas voces con un tratamiento no exactamente de época, pero sí con un cierto aroma, que respondiera a lo que la gente piensa que puede encontrar. De esta forma, cuando canta un ángel, va a sonar lo que la gente pensaría que iba a escuchar si un ángel interviniera. En otras ocasiones hemos llevado la música hacia los albores del Romanticismo, pensando en Goya, y en otros casos he hecho un viaje en el tiempo, porque incluso hay una versión de una canción de los años cincuenta.

En cuanto a mi trabajo con los actores, ha sido especialmente con dos de las actrices, Muriel y Eva, que tienen el papel de Ángel, y ha sido un proceso muy sencillo, sin mayores complicaciones; ellas tienen un buen entrenamiento a este respecto. Y con la música final ha sucedido que Muriel la escuchó en los ensayos, y nos propuso cantarla; me pareció bien, y después vimos que el Demonio al entrar la hacía callar, un poco harto de esa música celestial; fue un azar que funcionó y ha quedado muy bien. En teatro siempre hay una interacción entre los trabajos de todos:

actores, la versión, vestuario, iluminación y música (que siempre van juntos), y por supuesto dirección... Al final construimos el espectáculo todos juntos.

**4.- ¿Que partituras has utilizado, Juan Manuel? ¿Son composiciones de otros autores, has hecho adaptaciones, o es música tuya?**

No es música mía de autor, es música de alguna manera reconocible en cuanto a su estilo artístico pero, por decirlo así, no hay ninguna de ningún autor en particular. Como sucede en el resto de las decisiones artísticas del montaje, la música no está ubicada temporalmente con precisión, pero se mantiene acompañando la obra, especialmente ese aire inquietante que tiene como de confusión en los personajes principales, que no saben muy bien si son buenos o malos, si se van a salvar o a condenar... Con la música colaboramos a dejar en cierto modo la pelota en el aire, igual que los personajes están un poco en la cuerda floja, manteniendo el aroma del misterio, de la imprecisión.

**5.- ¿Qué nos puedes contar del espacio sonoro?**

La primera idea fue que todo naciera del arpa, derivara del arpa, y que no se usara otro tipo de sonidos más que los suyos, como sabes. Luego tratamos esos sonidos electrónicamente y tuvimos el mundo del Demonio, que es una especie de contrario del arpa construido a partir de ella, como el mundo del diablo es el opuesto al del ángel. Y además está el personaje de Pedrisco,

que se maneja con toda una serie de ruidos que ha construido él mismo.

**6.- ¿Eres partidario de las nuevas tecnologías aplicadas al escenario?**

Sí, sí. De hecho, mi idea principal es que los sonidos del arpa fueran procesados en vivo, es decir, en cada función, a la vez que Sara Águeda toca; pero claro, hace falta tener una tecnología muy específica que no se usa a diario, porque una cosa es dar un concierto, en el que los sonidos tomados en vivo se transforman, modificándose, y otra cosa es una función teatral que se hace día tras día, estemos en Madrid o de gira en la ciudad que sea... Así que vamos a grabar determinadas partes de esos sonidos producidos por el arpa, y otras van a producirse en cada representación.

**7.- Ya sabes que estos Cuadernos Pedagógicos están montados pensando en nuestro público más joven, el que incluso puede venir al teatro por primera vez para ver *El condenado por desconfiado*. ¿Qué les dirías? ¿Qué les podría sugerir este espectáculo?**

Pues que van a ver una función que les va a sorprender, porque resulta ser una comedia de aventuras, donde no se sabe lo que va a ocurrir después, y se mantiene la intriga hasta el final. Hay muchas historias que se van resolviendo, pero nunca sabes lo que va a pasar ni cómo va a acabar; seguro que el montaje mantiene su interés. Ni es un discurso teológico, ni el verso es demasiado difícil como para impedir que entiendan perfectamente el avance de la acción. **M. Z.**



# Entrevista a Pedro Yagüe,

Iluminador de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina

Se inicia como profesional en 1995 y a partir de 2006 fue coordinador técnico del Festival de Almagro. En el Teatro de La Abadía de Madrid ha sido Jefe de departamento de Iluminación y Director técnico. Ha colaborado con los directores Jaime Chávarri, José Luis Gómez, J.M. Flotats, Gerardo Malla, César Oliva, José Carlos Plaza, Àlex Rigola, John Strasberg y Ana Zamora. Como iluminador ha firmado trabajos con José Manuel Guerra, Valentín Álvarez, Carles Alfaro y Paco Azorín.

Entre sus diseños de iluminación destacan *Nubes*, *Visto lo visto*, *Nada...Nada*, *Pequeños Paraísos* y *Tac Tac* (Enrique Cabrera); *Garcilaso*, *el Cortesano*, *Terrorismo* y *La Ilusión* (Carlos Aladro); *Sobre Horacios* y *Curiacios* (Hernán Gené); *Nada es como es, sino como se recuerda* (José Luis Gómez); *Danny y Roberta* y *La señorita de Trévez* (Mariano de Paco); *El astrólogo fingido* y *La vida es sueño* (Gabriel Garbisu); *Hamelin* y *Urtain* (Andrés Lima); *Nada es casual III* (Rosa Manteiga y Alberto Jiménez); *Ñaque, o de piojos y actores* (J. L. S. Sinisterra y Carlos Rodríguez); *Trampa para pájaros* (Alonso de Santos); *MacbethLadyMacbeth* (Carles Alfaro); *Don Juan, el burlador de Sevilla* (Emilio Hernández); *El Caballero* (Fefa Noia); y *Póker Flamenco* (José Antonio). Entre sus últimos trabajos destacan *La Tierra* (García Yagüe), *La charca inútil* (Roberto Cerdá) y *Piedras en los bolsillos* (Hernán Gené).

Recibió el premio ADE 2007 por *La Ilusión* y fue finalista al Premio Max en 2008 por *Pequeños Paraísos*.

**1.- Pedro, cuéntanos por favor cómo ha sido tu ensamblaje en este proyecto para el espectáculo de *El condenado por desconfiado*. ¿Habías trabajado ya con Carlos Aladro o Elisa Sanz?**

Efectivamente, ya había trabajado con Carlos y con Elisa, porque he estado ocho años en el teatro de la Abadía; allí hemos coincidido en varios montajes y fuera también, y la colaboración siempre ha sido buena. Por ejemplo, el último que he tenido con ella ha sido *La tierra* de Javier García Yagüe, para el CDN en la sala Valle Inclán. Lo que generalmente hacemos es primero leer el texto y luego una puesta en común; a partir de ahí van surgiendo las primeras ideas del espacio, de la escenografía, y entonces es cuando yo ya empiezo a maquinar un poco la posibilidad que tiene la luz en relación con el espacio, partiendo de las premisas que Carlos Aladro, el director de escena, nos marque.

**2.- ¿Cómo caracterizarías a la iluminación que has diseñado para este montaje? ¿Qué colores has buscado?**

Como sabes, la iluminación en teatro no acaba de construirse hasta que no se estrena el espectáculo, de forma que estamos trabajando en las luces hasta el último día; sí te puedo decir que en este caso la



iluminación va enfocada, como sucede muchas veces, a marcar los diferentes espacios construidos por la escenografía. La base del espacio escénico es una especie de muelle de puerto marítimo, en el que hay que dar cabida a otra serie de espacios como un monte, un atrio, el interior de dos casas (la de Celia y la de Anareto), y una cárcel. A partir de ahí lo que intentamos con la iluminación, conjuntamente con la escenografía, es mostrar todos esos ambientes, teniendo como base una imagen, digamos marítima, que siempre está presente.

Por lo que respecta a las tonalidades, hay varios espacios lumínicos con diferentes calidades de luz; nuestra idea es empezar con una tonalidad fría, de claro oscuro, para la primera aparición de Paulo y a partir de ahí ir progresando hacia un ambiente cálido. Luego nos vamos yendo a una noche, con lo que necesitamos un espacio más oscuro, pero recordando siempre que estamos en un lugar relacionado con el mar, así que jugaremos con ciertas tonalidades de azul de mar; y además, supongo que Elisa os lo ha contado, nos vamos a ayudar con un fondo creado con una gasa, para intentar crear estos diferentes espacios. Luego está la figura del Demonio, que nos va a remitir siempre al rojo; bueno la figura del Demonio y también la figura del Ángel que el Demonio simula en un momento dado, de forma que vamos a jugar un poco también con la idea

de infierno y de cielo. Para la idea del demonio nos vamos a ir a una luz roja, que siempre nos remitirá a ese aspecto, y nos iremos a una luz blanca que nos remitirá en cierto modo a una sensación de cielo, de la imagen celestial de milagro; con todo esto al final tendremos construida la dramaturgia lumínica del espectáculo.

### **3.- ¿Alguna referencia plástica concreta que te haya ayudado específicamente para tu trabajo?**

Yo trabajo mucho a nivel visual, viendo imágenes de libros, pero también de cuadros, de películas, de vídeos, para encontrar referencias con las que ayudarme a hacer mi trabajo. En este caso he tenido muy presente lo que Carlos nos ha ido marcando y la escenografía, y el enfoque ha sido el irnos hacia un cierto ambiente barroco, cargado, y hacia la imaginería de Goya. Como elemento peculiar vamos a utilizar una máquina de niebla; el humo siempre da más volumen al espacio, y esa sensación de neblina nos ayuda a encontrar mejor ese ambiente pesado, recargado, del que hablábamos. Mira, estas semanas he estado viendo alguna película con el tema del mar, pensando en imágenes que me pudieran servir; entre otras, *Piratas del Caribe*, siempre películas que tienen un especial cuidado en la imagen, en lo visual, y sabiendo que entre lo que uno imagina, lo que se habla y lo que se ve sobre el escenario hay un largo recorrido...

**4.- ¿Has empleado algún recurso técnico especialmente significativo en este trabajo: iluminación lateral, candilejas, proyectores móviles...?**

Vamos a utilizar casi todos estos recursos que dices: iluminación desde las calles, luces desde el suelo o candilejas, y un cañón de luz o de seguimiento, para que en algunos momentos la luz se concentre en algún espacio concreto o en algún personaje concreto. También usaremos panoramas y crearemos contraluces, y utilizaremos máquinas de agua y algunos proyectores móviles, además de la máquina de niebla. En esta ocasión, el encuentro con Carlos, Elisa y todo el equipo del Clásico ha sido muy agradable, y espero que de aquí al estreno todo siga saliendo bien. **Desde luego el estreno es uno de los momentos más difíciles, para todos, quiero decir, pero quizá especialmente para el iluminador, que ha visto y movido cosas hasta el último momento...**

Verás, ahí discrepo en parte. Yo creo que nosotros tenemos que imaginarnos un espectáculo antes de montarlo, y eso es un trabajo psicológico, intelectual. Por lo menos yo, como iluminador, lo que más me cuesta plasmar es lo que yo creo que va a ser, lo que yo tengo en la cabeza, que luego puede funcionar mejor o peor, pero hasta que no lo ves, el trabajo es bastante psicológico. **Previo.** Exactamente. Como te decía, yo trabajo con mucha documentación fotográfica, visual, hablo con el director y con la escenógrafa, y miro la pre-escenografía y los ensayos; todo eso no deja de ser un trabajo intelectual bastante potente, al que luego lógicamente se

une el trabajo de estar en el teatro, de montar una iluminación, de hacer una grabación, que es ser también un trabajo intelectual, pero a esas alturas ya estás trabajando sobre una base, ya estas viendo fuera lo que querías hacer. **El otro proceso es totalmente interno, ¿no?** Lo otro es imaginar, prácticamente, porque tú puedes jugar algún color o algún recurso, pero luego te puede funcionar mejor o peor de lo que en principio habías pensado, o no funcionar, directamente. **Claro, en cierto modo es llevar los deberes hechos y después ajustar lo pensado en la práctica; no se puede hacer una cosa sin otra, son complementarias.** Pues sí, porque yo creo que esto no es una ciencia exacta, no son matemáticas; tienes que ver cómo funciona tu trabajo y cómo funciona en compañía del de los demás. Uno puede tener la idea de hacer algo con una candileja en un momento determinado, por ejemplo, pero luego, cuando ves esa escena con el actor, o con el actor con el vestuario, a lo mejor no te funciona, o no le funciona al director; o sea, que contrastar con la realidad es importante, pero el trabajo previo también.

**5.- En general, ¿eres partidario de las nuevas tecnologías aplicadas al espectáculo?**

Sí, sí, yo creo que todo lo que favorezca el espectáculo y el conseguir una imagen más exacta de lo que uno quiere o se imagina en la cabeza, siempre será positivo e interesante. Las nuevas tecnologías enfocadas a la iluminación te dan muchos recursos; cada vez avanzan más rápido y

te dan nuevas posibilidades, y por tanto en muchas ocasiones son muy útiles.

**6.- Mucha gente que va a ver *El conde-nado por desconfiado* a lo mejor es gente joven, y es la primera vez que viene a un espectáculo teatral. ¿Que les dirías tú a estos espectadores en concreto?**

Para la gente joven o la gente que va al teatro por primera vez, mi consejo sería que

se dejaran llevar; uno no sabe lo que va a ver, y seguro que se ha imaginado algo, diferente o no del espectáculo sobre el escenario. Por eso hay que estar abierto, dejarse transportar por lo que a uno le van a ofrecer, por el factor sorpresa. Yo mismo no suelo ver ni el programa de mano hasta que no acaba la función, para partir un poco de cero. La sensación, cuando hay un telón, de no saber lo que hay detrás, creo que es muy bonita. **M. Z.**



## Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *El condenado por desconfiado* 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:

- ◆ Se deberá encontrar y analizar el tema principal de *El condenado por desconfiado* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.
- ◆ Tirso es uno de los tres autores teatrales más importantes del Siglo de Oro. Él se consideraba, en cierto modo, discípulo de Lope de Vega, y no desaprovechaba ocasión para comentar elogiosamente el trabajo del Fénix, introduciendo a veces algunos fragmentos de la obra del maestro en sus propios escritos, como sucede en

esta comedia de *El condenado por desconfiado*. Encontrar el fragmento mencionado y localizarlo en la obra de Lope, buscando qué sentido puede tener para Tirso en esta ocasión en concreto.

- ◆ Reflexionar sobre el aspecto formal del texto. ¿Tiene una polimetría complicada? ¿Es lírico, épico, narrativo, eficaz?
- ◆ En cuanto al tema del que trata la obra, ¿pesa más en él el fondo teológico, o encerraría simplemente una pregunta de orden moral sobre qué puede ser el Bien y el Mal? ¿Es ésta una preocupación de una religión concreta o en este sentido muchas religiones se parecen?
- ◆ Vemos en el montaje que un hombre aparentemente bueno se condena, mientras se salva un asesino, en lo que puede parecer una paradoja. ¿Qué justificación humana

puede tener esto? ¿Cuál es la actuación de los personajes que representan la ley y el orden?

◆ Los personajes femeninos de *El condenado*, Celia y Lidora, son dos prostitutas con conocimientos literarios. ¿Qué características las definen? ¿Encontrarías algún paralelismo entre estos personajes y personas de hoy día? ¿Cómo explicar la actitud de Celia, en cuanto al supuesto amor que siente por Enrico?

◆ Algunos de los personajes masculinos más importantes del montaje no son personas, sino seres mágicos. ¿Qué papel desempeñan el Demonio, las Sombras, el Pastorcillo y los Ángeles? ¿Qué sentido puede tener que un mismo actor, Juan Meseguer, desempeñe varios papeles, en su caso Anareto, Albano, el Caminante y el Juez?

◆ Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje. 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 la entrevista al director de escena, haciendo una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión del director con la propia. ¿Carlos

Aladro ha conseguido los objetivos que se había planteado?

◆ Comentar en relación con todas las consideraciones anteriores una de las afirmaciones de Carlos Aladro: “El teatro siempre habla de nuestra relación con el otro o con lo otro, y en esta ocasión, con lo que sería nuestra dimensión trascendental o espiritual, o cómo necesitamos a veces de una instancia superior para ordenarnos a nosotros mismos aquí, en esta vida, y no destruirnos los unos a los otros, sino compartirnos.”

◆ ¿Qué opinamos de esta escenografía de Elisa Sanz? ¿Podemos percibir distintos espacios por los que transcurre la obra? ¿Qué nos parece que simboliza ese puente, ese embarcadero de cualquier mar y de cualquier ciudad? ¿Qué es lo que une, o qué mundos relaciona? ¿Cómo es la iluminación del espectáculo, qué técnicas utiliza y por qué?

◆ El vestuario de Montse Amenós, ¿a qué estética nos remite? ¿En qué época transcurre la acción? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Qué diferencias existen entre el vestuario de los seres reales y de los seres mágicos?

◆ En esta función la música está a cargo de la composición de Juan Manuel Artero y del arpa de Sara Águeda. ¿Se reconoce alguno de los estilos musicales empleados? ¿Por qué sólo un instrumento, y por qué un arpa?

◆ Intentaremos actualizar la obra de *El condenado por desconfiado*, como si ocurriera ahora mismo. Explicaremos donde la localizaríamos, cómo se caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos nos valdríamos, qué lenguaje dramático se emplearía y cuál sería el desenlace. ¿Nos parece que el tema es actual y puede darse hoy en día?

◆ Por último, reflexionaremos sobre lo que pensamos del teatro como actividad

laboral. ¿Qué es lo más y lo menos atractivo? ¿Haríamos teatro como directores de escena, escenógrafos o figurinistas? ¿Cómo nos imaginamos la profesión de actriz o actor? ¿Qué obras nos gustaría más interpretar? ¿Sabemos lo que son las distintas profesiones que se acercan al teatro desde el mundo de la técnica? ¿Nos gustaría ser maquinista, eléctrico, sonidista, utilero, sastre, peluquero y maquillador teatral, regidor, apuntador, por ejemplo?

