

43



El lindo don Diego

de Agustín Moreto

Versión
Joaquín Hinojosa

Dirección
Carles Alfaro

Cuadernos Pedagógicos





COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

El lindo don Diego

de
Agustín Moreto

Versión
Joaquín Hinojosa

Dirección
Carles Alfaro

Edición y textos **Mar Zubieta**
Colaboración editorial **Aránzazu Delgado-Ureña**

Enero 2013

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

El lindo don Diego

de
Agustín Moreto

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 43

Primera edición enero 2013

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Maquetación

Avant Garde Comunicación

Fotos

Ceferino López y Alberto Nevado

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-007-3

N.I.P.O. 035-12-050-7

Dep. Legal M-166-2013



El lindo don Diego

de
Agustín Moreto

Reparto por orden de intervención

Don Tello Javivi Gil Valle
Don Juan Raúl Prieto
Doña Inés Rebeca Valls
Doña Leonor Natalia Hernández
Mosquito Carlos Chamarro
Beatriz Vicenta Ndongo
Don Diego Edu Soto
Don Mendo Cristóbal Suárez
Criado Óscar de la Fuente

Teclados Javier Coble

Versión
Joaquín Hinojosa

Dirección
Carles Alfaro

Realización de escenografía May Servicios, Sfumato,
Mambo decorados

Realización de vestuario Gorette Puente González
Ayudante de vestuario Maite Onetti
Ayudante de escenografía Juan Sebastián Domingo
Ayudante de dirección Fefa Noia

Movimiento escénico Fuensanta Morales
Asesor de verso Vicente Fuentes
Composición y dirección musical Pablo Salinas
Iluminación Pedro Yagüe
Vestuario María Araujo
Escenografía Paco Azorín

El lindo don Diego

de Agustín Moreto

Directora
Helena Pimenta

Directora adjunta
Chusa Martín

Gerente
Elena Lafuente

Director técnico
Fernando Ayuste

Coordinación artística
Cris Lozoya

Asesora técnica
Fernanda Andura

Adjunto a dirección
de producción
Jesús Pérez

Jefa de prensa
M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjunto a dirección técnica
Raúl Sánchez

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Administración
Mercedes Domínguez
Víctor Sastre
M.ª Teresa Martín
Carlos López
Nuria Sánchez

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente

Ayudante de publicaciones
Aránzazu Delgado-Ureña

Secretaria
de dirección adjunta
Julia Nieto

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Víctor Navarro
José Manuel Román

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brigido Cerro
Enrique Sánchez
Francisco M. Pozón
Ismael Martínez
Oswaldo Habibi
Francisco José Mayorga
José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Francisco Guerrero
Eduardo Cubo
Imanol Barrencua

Electricidad
Manuel Luengas
Javier Hernández
Arturo Dosal

Pablo Sesmero
José M.ª Herrera
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal Plaza
José Ramón Bugallo
Santiago Antón
Tomás Pérez
Isabel Pérez

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Nefalí Rodríguez

Utilería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Adriana Veyrat
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Luis Miguel Puerta
Julio Martínez
Paloma Moraleda

Sastrería
Adela Velasco
M.ª José Peña
M.ª Carmen García
Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
Petra Domingo
Antonio Román
José Antonio Castillo

Maquillaje
Carmen Martín
Sofía López
Marta Somolinos

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz

Oficiales de sala
José Luis Molinero
Rosa M.ª Varanda
Rufino Crespo

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Limpieza
INGESAN

Mantenimiento
EULEN

Recepción
COBRA

Seguridad
SASEGUR

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Agustín Moreto	
Circunstancias del texto. Señas de identidad de la comedia de figurón.	14
Mar Zubieta	
El montaje producido por la CNTC. Año 2013	20
• Síntesis argumental de <i>El lindo don Diego</i>	22
• Los personajes	26
• Entrevista al director de escena	38
• La versión	50
• La escenografía	58
• El vestuario	64
• Breve comentario sobre la iluminación, Pedro Yagüe	70
Actividades en clase	72
Bibliografía	74

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE AGUSTÍN MORETO

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1618 Nace en Madrid y es bautizado en la parroquia de San Ginés el 9 de abril. Fue el sexto de nueve hermanos y sus padres, comerciantes italianos enriquecidos deseosos de afirmar su posición social en España, pensaron desde su nacimiento en dedicarle a la carrera eclesiástica.

1620

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

Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el *Mayflower* con los puritanos que iniciarán la historia de Estados Unidos. Bacon publica el *Novum organum*. Claramonte representa *La infelice Dorotea*, que firma con su seudónimo habitual, Clarindo. Calderón participa en el certamen poético que Madrid celebra por la canonización de San Isidro, organizado por Lope, que posiblemente en este año escribe *El caballero de Olmedo*.

1621

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

1622

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

1623

Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara.

1624	Richelieu es nombrado primer ministro francés. Holanda se instala, tras luchar con los portugueses, en la ciudad de Bahía y otras posiciones de Brasil.
1625	Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
1626	Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo.
1627	<i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños</i> y <i>discursos</i> de Quevedo.
1628	Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).
1630	Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. Comienza la década de mayor actividad dramática de Calderón, en la que escribe <i>Amar después de la muerte</i> , <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i> . Lope imprime <i>El laurel de Apolo</i> .
1631	Lope escribe <i>El castigo sin venganza</i> . Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro, autor de <i>El Narciso en su opinión</i> .
1632	Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i> . Nacen Spinoza y Locke. Lope publica <i>La Dorotea</i> .
1634-1637	Se matricula en la universidad de Alcalá de Henares, donde estudia Lógica y Física.

- 1634** Victoria española en Nördling en contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*. Lope de Vega imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.
- 1635** Comienza una guerra con Francia, que durará un cuarto de siglo y estará muy vinculada a las guerras de religión centroeuropeas. Fundación de la Academia francesa. Lope estrena *Las bizzarrías de Belisa*, y publica la *Égloga Filis*. Muere el 27 de agosto.
- 1637-1638** Redacta *Hacer del contrario amigo* y *La cautela en la amistad*.
- 1637** Revueltas en Évora, Portugal. *Discurso del método* de Descartes. *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor.
- 1638** Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio.
- 1639** Recibe su graduación. Durante sus años de estudiante comienza a componer poemas y obras teatrales breves, como el entremés *El poeta*. Publica también sus poesías panegíricas a la muerte temprana de Juan Pérez de Montalbán. Anteriores a su graduación son dos comedias escritas en colaboración con otros autores, algo corriente en la época: *Tanto hagas cuanto pagues*, atribuida a Lope, Moreto y Rojas Zorrilla, y *La renegada de Valladolid*, junto a Belmonte y Martínez de Meneses. Concluimos

que Moreto tenía suficiente prestigio como para trabajar con dramaturgos bien conocidos de su tiempo, y una sólida formación cuando comenzó su carrera profesional.

1640 Escribe *Los engaños de un engaño*.

1642 Recibe órdenes menores y su primer beneficio en la iglesia parroquial de Mondéjar, perteneciente a la diócesis de Toledo, pero sigue viviendo en Madrid. Entra en contacto con el rey Felipe IV y el conde duque de Olivares, comenzando su actividad dramática en la Corte. Entre 1642 y 1656 se concentra el periodo de su mayor actividad como dramaturgo.

1643 Muere el padre de Moreto.

1644

1645

Crisis en España: en medio de graves problemas económicos y tras severas derrotas en los Países Bajos, Portugal y Cataluña se sublevan, buscando romper con la Corona. Gracián escribe el *Polifemo*, y Diego de Saavedra Fajardo publica *la Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*.

Agudeza y arte de ingenio de Gracián.

Con nueve años sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.

Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de comedias. Muere Luis Vélez de Guevara.

Muere Francisco de Quevedo.

- 1646** Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.
- 1647** Masaniello se rebela contra el virrey español en Nápoles, logrando que se instaure la Serenísima República Napolitana, que durará hasta el año siguiente. Muere el científico italiano Evangelista Torricelli.
- 1648** La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta Años y a la hegemonía española en Europa. Los países Bajos se independizan mediante el tratado de Münster. Muere Tirso de Molina. Calderón escribe su primera pieza musical, *El jardín de Falerina*.
- 1649** Felipe IV casa con Mariana de Austria.
- 1650** Muere Descartes.
- 1651** Gracián publica *El Criticón* donde califica a Moreto de “Terencio español”, lo que atestigua un gran reconocimiento público del autor como escritor de comedias. Calderón publica *El alcalde de Zalamea*, con el título de *El garrote más bien dado*.
- 1652** *Compone San Franco de Sena y El parecido en la corte.* Entra Luis XIV triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen. Se representa en el Coliseo del Buen Retiro *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón.
- 1653** *Posible fecha de escritura de El desdén, con el desdén y De fuera vendrá.* Felipe IV confirma los privilegios catalanes.

- 1654** Se publica la *Primera parte de las Comedias* de Moreto, incluyendo obras como *De fuera vendrá*, *El desdén con el desdén*, *Los jueces de Castilla*, *Hasta el fin nadie es dichoso* y *El poder de la amistad*.
- 1655**
- 1656** Se traslada a Sevilla donde escribe unas loas para la procesión del Corpus. Entra al servicio del arzobispo de Toledo, y parece que recibe las órdenes mayores.
- 1657** Gracias a la protección de Baltasar de Moscoso, arzobispo de Toledo, consigue la capellanía del hospital de San Nicolás en la capital toledana, perteneciente a la Hermandad de San Pedro o del Refugio. Se traslada a vivir a Toledo donde muere unos años más tarde, entregado a la actividad caritativa hacia los pobres y abandonados que desempeñaba ese hospital.
- 1658**
- 1659** Escribe *No puede ser... el guardar una mujer*.
- 1660**
- Portugal consigue expulsar de Bahía al poder holandés, pero no recupera Curaçao y la Guayana.
- Los oficiales ingleses William Penn y Robert Venables, con la ayuda de la piratería caribeña, arrebatan Jamaica a los españoles.
- Los españoles pierden la ciudad de Dunkerque a manos de ingleses y franceses, lo que acelera el fin de la guerra francoespañola.
- Francia y España firman la Paz de los Pirineos.
- Muere Velázquez. Luis XIV de Francia se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.

- 1662** Se publica *El lindo Don Diego* en un volumen antológico, la *Parte XVIII de comedias*. No sabemos exactamente cuando se escribió esta obra, pero en general se afirma que fue después de *El desdén con el desdén*.
- 1664** Muere Zurbarán. Se funda la Compañía francesa de las Indias Orientales. Calderón publica la *Tercera Parte* de sus comedias, incluyendo *En la vida todo es verdad y todo mentira*.
- 1665** Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena *Dom Juan o el festín de piedra*.
- 1667** En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
- 1668** Independencia de Portugal. Ataques del pirata Henry Morgan a posiciones españolas en el Caribe pese a los acuerdos de no agresión firmados entre España e Inglaterra. En cuatro años saquea Puerto Príncipe, Panamá y Maracaibo.
- 1669** Muere el 28 de octubre, y es enterrado en la capilla de la Escuela de Cristo, en la Parroquia de San Juan Bautista, de Toledo. Indica en el testamento que deja todos sus bienes a los pobres.
- 1676** Se publica de manera póstuma la *Segunda parte de las comedias* del autor. En 1681 se publica la *Parte Tercera*.



Circunstancias del texto. Señas de identidad de la comedia de figurón.

Mar Zubieta

Circunstancias del texto.

Moreto fue un autor que gozó de prestigio entre sus contemporáneos, y sus obras fueron editadas muy pronto; su *Primera parte de comedias*, por ejemplo, se publicó en 1654, e incluía *El desdén con el desdén*. El dramaturgo llevaba escribiendo desde los veinte años y tenía entonces treinta y seis, y sin embargo la *Segunda parte* no se imprimió hasta 1676, siete años después de su muerte. Entre un libro y otro las obras de Moreto se siguieron editando formando parte de antologías en compañía de otros autores, como es el caso de *El lindo don Diego*, que apareció en la *Parte XVIII de comedias*, en 1662; al parecer, fue escrita después que *El desdén*, sin que sepamos la fecha con exactitud.

No quiere esto decir, desgraciadamente, que las impresiones llevadas a cabo en vida de este y otros autores de comedias del Siglo de Oro nos merezcan más garantías que las póstumas, porque los criterios de edición en ese momento no siempre incluían

una revisión de mano del dramaturgo. **La transmisión de un texto en el Siglo de Oro** era una cuestión muy azarosa y llena de riesgos, que solían confluír en la alteración, por uno u otro motivo, de lo escrito. Hay que tener en cuenta que el teatro era entonces (también ahora, en muchos casos), algo efímero, creado y recibido con criterios de consumo en los corrales, más que de disfrute intelectual y estético. El dramaturgo redactaba y pasaba al papel, en el mejor de los casos de su propia mano, un primer manuscrito, que con suerte y por su éxito en el caso de Lope, por ejemplo, se apresuraba a comprar el autor de comedias¹. Éste ponía enseguida manos a la obra al objeto de representar el título adquirido junto a su elenco, normalmente familiares y amigos, mujeres y hombres, no sin ajustar el texto a la ciudad en que se representaba y a las posibilidades de su grupo, en extensión de los versos y en dificultad y en calidad de los personajes, con los consiguientes cortes, síntesis y adaptaciones, con atribuciones de propietario que nadie discutía. Los comediantes se aprendían laboriosamente

¹ *Autor de comedias*: director y empresario de una compañía teatral, en algunos casos “director de escena” incipiente.

los versos de memoria, porque en su mayoría no sabían leer; cuando el manuscrito comprado sufría el inevitable deterioro, se copiaba y recopiaba, y pasaba de unas manos a otras, con los naturales errores de entendimiento, de interpretación y de grafía, o sea de cultura general. A veces el nuevo manuscrito cambiaba el texto de título y le hacía algunos retoques internos, para poder volver a representarlo como nuevo. Y si no había dinero para comprar una comedia al autor, era un procedimiento habitual el contar con los servicios del *memorilla* o *gran memoria*, persona que escuchaba los versos que interesaba en unas cuantas representaciones de una compañía y era capaz de memorizarlos para poderlos pasar al papel para otra compañía o para los impresores, naturalmente con todo tipo de fallos y lagunas, ahora no sólo de escritura, sino también de memoria de los actores y de memoria y oído del que había escuchado. A veces eran incluso personas distintas puestas de acuerdo, que dedicaban su atención a la primera, la segunda o la tercera jornada, con las consiguientes diferencias entre ellas de tipos de fallo.

Y esto sólo a la hora de representar. A la hora de imprimir los editores, llevados por su natural impulso de hacer dinero rápidamente, no siempre contaban con el autor a la hora de obtener el texto; poco ortodoxos, les podía valer cualquiera de las copias circulantes, confeccionadas de la manera que hemos dicho, que pasaban al papel tal como estaban, se editaban rápidamente muchas veces y se corregían pocas. En otras ocasiones, y aunque se contara con el dramaturgo, este, por apresuramiento o pereza, tampoco revisaba

la impresión, y si lo hacía tenía que confiar en su memoria o en su entendimiento para efectuar las oportunas correcciones, porque no solía tener delante su manuscrito, vendido hace tiempo. Y finalmente, los editores modernos, herederos cada uno de la época que les ha tocado vivir en cuanto a interpretación, modernización de grafías, acentuación y segmentación de lo escrito, también dejan su impronta en el texto. Además del problema de las variantes y de las dudas, de las obras en colaboración, de la publicación en *suestras*, mutilaciones y cambios de título, no olvidemos tampoco el de la atribución dudosa, que por distintas razones alcanza a muchos de esos textos; algo que ocurre, por ejemplo con *La Estrella de Sevilla*, ¿de Lope?, o en el caso de manuscritos copiados por manos distintas según las jornadas, como sucede en *¿De cuándo acá nos vino?*, también de Lope, en la que la lectura del manuscrito nos revela al menos dos, una para el primer y el tercer acto (al parecer la de Lope), y otra para el segundo, de un copista, que puede corresponder a Pedro de Valdés, dueño de la obra desde, al menos, el 31 de octubre de 1614. Valdés, marido de la actriz Jerónima de Burgos y autor de comedias contemporáneo de Lope, lo hizo seguramente para restaurar un acto de la comedia autógrafa del dramaturgo que ya tenía, acto deteriorado por su uso en muchas representaciones. La parte que copió pudo así unirla al primer y tercer acto que aún conservaba en buen estado, y mantener el texto de la comedia completo. Los tres actos, en cuanto a estilo, versificación y coherencia interna son de Lope, que parece, por las enmiendas, supresiones y correcciones que

quedan recogidas en el autógrafo, estar *pasando a limpio* uno de sus textos. De esta forma, la existencia de un manuscrito, algo que no siempre sucede, nos puede ayudar porque podemos cotejar la grafía con documentos de la época, fundamentalmente notariales.

Por lo que respecta a Moreto, sus textos y el problema que pueden generar no alcanza la envergadura de otros contemporáneos, como es el caso de Lope o incluso de Calderón, que ha dejado abiertas una serie de interrogantes con las diferencias entre sus dos “versiones” de *La vida es sueño*; la que forma parte de su *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, recogidas por José Calderón de la Barca, impresas en Madrid en 1636, y la presente en la *Parte treynta de comedias famosas de varios autores*, editada en Zaragoza en 1636 y al parecer escrita antes. Proceso creativo de Calderón sobre el que José María Ruano de la Haza se pronuncia en estos términos: “Las implicaciones de la existencia de esta primera versión de *La vida es sueño* son, creo, de importancia fundamental para nuestro conocimiento del arte dramático calderoniano, de su maduración como escritor, del método que utilizaba para revisar sus propias comedias y prepararlas para la imprenta, y de los cambios ideológicos que sufrió o que tuvo que aceptar por razones externas durante la primera mitad de esa crucial década de los 1630”². No corresponde aquí alargarnos más, pero sí

decir que el fenómeno que mejor ejemplifica Moreto con su teatro es el de la refundición frente a originalidad, una variación de todos estos procesos de reescritura tan típicos de nuestro siglo XVII, de los que en su caso se han ocupado ampliamente tanto Ruth L. Kennedy como anteriormente Luis Fernández-Guerra, e investigadores más modernos que han estudiado en concreto alguna de sus obras, como sucede con Joseph Lluís Sirera en su edición crítica de *El desdén con el desdén y El lindo don Diego*.

Moreto era un hombre minucioso, ordenado, amigo de la revisión y dotado, como dijo Menéndez Pelayo, de un extraordinario “instinto de la perfección”; por otro lado escribe durante el Barroco avanzado, en unos años en los que se salía de más de medio siglo de producción teatral masiva que había exprimido todos los motivos de teatralización y se iba hacia otro periodo en que la demanda de espectáculos no solo no había disminuido, sino todo lo contrario. Moreto y otros dramaturgos, presionados entre esos dos extremos, optan por fijarse en lo ya hecho y practicar tanto la producción original como la refundición. Kennedy analiza treinta y dos obras, atribuidas a en exclusiva a Moreto, y otras dieciséis escritas en colaboración, concluyendo que en once de ellas, entre las que están las que consideramos sus obras maestras (*No puede ser...*, *El parecido en la corte*, *El desdén con el desdén* y *El lindo don Diego*) Moreto toma de otras comedias el plan

² *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, edición crítica, introducción y notas de J. M.^a de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.

general de la obra y rasgos esenciales de los personajes, pero obtiene un resultado tan bueno, que consigue en muchos casos superar a los modelos. En el caso de *El lindo don Diego*, es Guillem de Castro quien le presta *El Narciso en su opinión*, escrita en 1631. La capacidad de inventiva de Moreto quizás no sea tan grande como su capacidad de creación, pero en cualquier caso su es genialidad es enorme, consiguiendo en algunos de sus textos, como es el caso de *El lindo*, obras de excepcional interés.

Señas de identidad de la comedia de figurón.

El lindo don Diego, en cuanto a género, es definida como “comedia de figurón”, nombre con el que se conoce a un subgénero de la comedia de enredo. El figurón, un personaje frecuente en el teatro del Siglo de Oro y cuya historia se remonta a la comedia griega y llega hasta el siglo XX, es un rol tan importante que articula todo el engranaje de la comedia, pues es la base de su comicidad, y por eso la crítica ha puesto su nombre al tipo de piezas que protagoniza, dedicándole numerosos estudios. Es pertinente, pues, dado que en el texto de Moreto tiene un papel preponderante –en la figura de don Diego– repasar brevemente los rasgos que definen al figurón, su función dramática y el recorrido histórico que realiza.

El vocablo “figurón” deriva de “figura”, término que ya se utilizaba en el siglo XVII como sinónimo de personaje de obra teatral.

El sufijo aumentativo, con un claro sentido despectivo, lo añadieron los críticos del XVIII –aparece en la *Poética* de Luzán– para hacer explícita la desviación hacia lo ridículo que se operaba en el personaje calificado con dicho nombre a partir de la figura del galán. Encontramos, pues, en un somero análisis semántico, que el figurón no es sino el reverso negativo del galán, conseguido por medio de su deformación grotesca, tal como indica Evangelina Rodríguez Cuadros. No obstante, la palabra “figura” ya tenía a principios del siglo XVII un matiz peyorativo, y aún hoy se usa con esa intención. Precisamente una descripción de Lope de un “figura” de la corte en su comedia *El ausente del lugar* (c. 1605) nos deja una descripción insuperable, en redondillas, de los rasgos que conforman la personalidad del figurón³:

Todo hombre cuya persona
tiene alguna garatusa,
o cara que no se usa,
o habla que no se entona;
todo hombre cuyo vestido
es flojo, o amuñecado,
todo espetado, o mirlado,
todo efetero, o fruncido;
todo mal cuello, o cintura,
todo criminal bigote,
toda bestia que anda al trote
es en la Corte figura.

Es decir, que el “figura”, y por extensión el figurón, es un tipo vanidoso y engolado, con un físico poco agraciado, con hablar dificultoso, vestido afectada y ridiculamente, con

³ Citada por Eugenio Asensio en *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 80.

un rostro risible y unos andares bruscos o afectados, rasgos que, naturalmente pueden adornar todos juntos o por separado al personaje. A ellos con frecuencia hay que añadir una moral hipócrita y desfasada, una bravuconería en las palabras combinada con cobardía en los actos, torpeza y dificultad para comprender la realidad de los hechos, tacañería y necedad, una notoria pedantería al hablar y una equivocada imagen de sí mismo como ser noble y virtuoso. Es esencial además que el personaje no evolucione, y que al final de la obra persevere en su actitud sin haber escarmentado ni advertido las burlas, ni haber experimentado ataque de empatía alguno. Todas estas pinceladas con las que se dibuja el tipo tienen un único fin: sostener la comicidad del texto, porque la función dramática del figurón es, precisamente, provocar la risa en el espectador.

Las comedias de figurón se representaban muy a menudo el martes de Carnaval, ante el monarca y su familia en los jardines de palacio, y tenían que ser apropiadas para esa fecha del año, el último día de entrega al placer y a la fiesta popular y colectiva, en la que se olvidan las distinciones sociales y las apariencias antes de ingresar, solemnemente, en la rigurosa Cuaresma el Miércoles de ceniza. El Carnaval es el momento en que la realidad se invierte; es el tiempo del disfraz, del recuerdo de las dionisiacas fiestas saturnales de la Roma antigua y de practicar la burla y el escarnio. Las comedias representadas ese día tenían que tener, por tanto, un objeto de chanza claro que resultara

desternillante para el público, y aquí aparece el figurón como la solución al problema; los hechos son cómicos no por sí mismos, sino porque le suceden al figurón. De hecho, el gracioso de las comedias, aunque contribuye sin duda a la comicidad del espectáculo, no cumple la función de ser el objeto de las burlas dentro y fuera del escenario, como le sucede al figurón, con quien el dramaturgo puede ensañarse perfectamente. El gracioso acostumbra a ser pícaro, inteligente y está estrechamente vinculado al galán, al que sirve como criado con lealtad y un punto de amistad en ocasiones. El figurón, por tanto, es un tipo completamente distinto al gracioso, aunque ambos compartan la función dramática de impulsar la comicidad de la acción. De hecho, la importancia del figurón en el mecanismo de construcción dramática es mucho mayor que la del gracioso, pues es uno de los elementos indispensables, junto a la ocultación, para desarrollar el enredo. En este sentido se relaciona con uno de sus antecedentes, el galán suelto, el personaje que no puede concertar un matrimonio en el desenlace de la comedia, porque como sucede en *El lindo don Diego*, en la mayoría de los casos el figurón queda soltero, sin ser galán de ninguna clase ni para ninguna mujer, ni llegar a convertirse en marido de ninguna. Vemos, pues, que además de una función dramática, este personaje posee también una función estructural, la de ser uno de los vértices de una estructura triangular o pentagonal, como sucede en *El lindo* —dos galanes, dos damas y el figurón—, necesaria para el enredo, lo que ha hecho

que algunos críticos hablen del figurón más en términos de función que de personaje.

Resumiendo, el figurón comparte elementos y funciones con el gracioso y el galán suelto, pero también le separan de ellos importantes diferencias. El figurón es, ante todo, vehículo para la sátira moral o social, objeto de escarnio, como lo es su más lejano predecesor, el *miles gloriosus* de la comedia latina. La *fabula palliata*, refundición de piezas griegas que se han perdido, tenía una de sus figuras recurrentes en el soldado ávido de gloria, ambicioso, que derivó en la comedia de Plauto en un personaje fanfarrón y ridículo, que competía con el galán, sin posibilidades por supuesto, en el cortejo a la dama. El *miles* ya posee los rasgos que caracterizarán al figurón: ego desmedido, arrebatos de ira, necesidad de reconocimiento de sus virtudes, pavoneo ante las mujeres... Y el resto de los personajes se burlan de él o le engañan sin ningún remilgo.

La figura ya está creada, y a partir de aquí inicia un recorrido por la historia del teatro universal que no ha finalizado en nuestros días. En España, uno de los primeros figurones es obra de Lope de Vega; en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600) los dos personajes citados en el título cumplen con los requisitos para ser calificados de figurones –en muchas obras no será uno solo el personaje que sirva a la función de figurón–. Otras comedias de figurón del Siglo de Oro serían *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra; *De fuera vendrá*, también de Agustín Moreto,

con un ejemplo de “figurona”; *Entre bobos anda el juego* y *Lo que son mujeres* –comedia de figurones–, de Francisco de Rojas Zorrilla; *El mayorazgo figura*, de Castillo Solórzano; y *Guárdate del agua mansa*, de Calderón de la Barca. También en el teatro breve el figurón es un personaje fundamental; así lo demuestran entremeses como *El examinador miser Palomo* y *El entremés de Getafe*, de Antonio Hurtado de Mendoza; *El aguador*, de Moreto, y *El hidalgo, primera parte*, de Antonio de Solís.

En el siglo XVIII siguen apareciendo figurones en obras de autores como José de Cañizares (*El domine Lucas y El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*) y José de Zamora (*El hechizado por fuerza*). También en el XIX: *El asturiano en Madrid*, de Luis Moncín, y *El pelo de la dehesa*, de Bretón de los Herreros, son algunos ejemplos de comedia con figurón. Y finalmente en el siglo XX hay figurones en sainetes de Arniches, en el cine, siendo ejemplo dos actores que representaron en algunas de sus películas rasgos del figurón durante los años del desarrollismo franquista –aunque su caracterización quedara lejos de la que perfilaron para el personaje los autores del Siglo de Oro–; nos referimos a Paco Martínez Soria y a Alfredo Landa, y a veces José Luis López Vazquez. En definitiva, un largo camino para un personaje muy significado de nuestro teatro, que define una faceta del sentido del humor de los dramaturgos y de los espectadores españoles, y cuyos hitos se encuentran, como suele ocurrir, en el Barroco de los corrales de comedias y los espectáculos cortesanos.

El montaje producido por la CNTC. Año 2013

Como ya hemos visto en otro apartado de este Cuaderno Pedagógico, *El lindo don Diego* de Moreto, impresa en 1662 dentro de un volumen antológico titulado *Parte XVIII de comedias*, junto a las de otros autores, es un título representativo de un subgénero de la comedia de enredo, llamada comedia de figurón. No sabemos exactamente cuándo fue escrita, aunque los investigadores dedicados a su estudio piensan en general que Moreto la redactó después de *El desdén con el desdén*, escrita posiblemente en 1653 e incluida en la *Primera parte de las Comedias* de Moreto, publicada en 1654. Ambas, pues, pertenecen a un Barroco avanzado, y aparecen en escena cuando el volumen de producción dramática de nuestro Siglo de Oro es ya muy elevado. Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico este montaje es el tercero que hace de Agustín Moreto, siendo los dos anteriores el que dirigió Josefina Molina en 1986, *No puede ser... el guardar una mujer*, y en 1991 *El desdén con el desdén*, dirigido por Gerardo Malla.

En esta ocasión, ha sido **Carles Alfaro el director invitado** a montar *El lindo don Diego*, esta elegante comedia de figurón a la que Alfaro encuentra puntos de contacto con otras de protagonista parecido, entre las que se cuentan algunas (*Tartufo*, *El avaro* o *El enfermo imaginario*) de Molière, que incluso se basó en ella para escribir *La princesa de Elide*. La puesta en escena de Alfaro –con una duración de una hora y cuarenta minutos sin interrupción– está trabajada con un sentido del humor ácido y una crítica afinada, aunque no sangrante, hacia ese atildado figurón que es don Diego, héroe del mito torpe, del mito inexistente y galán que no lo es. Autista, extremo y desenfocado, solo tiene a su altura a Beatriz, la criada que hubiera debido ser condesa. Moreto, respetuoso de los convencionalismos de su tiempo y dueño de todos los resortes de la compostura y el decoro, se ve superado por este personaje, que se escapa de su pluma para saltarse todas las normas que el dramaturgo respetaba. Carles Alfaro no ha tratado a don Diego como un ser

cretino y egoísta consciente de que lo es, sino casi como un enfermo, que va dejando allí por donde pasa una estela de estupidez inconsciente, que camina hacia el patetismo; un hombre que vive en una torre de marfil, en una burbuja que le contiene y que le sirve como espejo para reflejarse. El espejo, motivo tan barroco, sirve de base para la construcción **del espacio, a cargo de Paco Azorín**; Paco ha hecho un gran trabajo, con una escenografía absolutamente sencilla, sin objetos, basada en un gran espejo al fondo, que tiene detrás un ciclorama, y otros dos espejos más, que bajan en la parte media y delantera de la escena, y que permiten al espectador asomarse siempre a la acción espíandola como un *voyeur*. Todo ello encima de un escenario en rampa, negro brillante donde todo se refleja nítidamente, como si de un inmenso espejo negro se tratara, acotado tan solo, en ausencia de paredes, por una cámara negra.

El vestuario, de María Araujo, tiene aquí y allá unos pequeños guiños al siglo XVII, pero no se ha querido reflejar en él un historicismo que camine hacia un trabajo de época —un realismo que, por otro lado no parecía tener excesiva incidencia en el montaje— sino un gusto por el riesgo y lo contemporáneo más cercano a la moda de Gaultier o de Galiano, recogiendo también con él otra expresión de la *extravagaza* que es la seña de identidad de don Diego. **La versión**, un excelente trabajo **de Joaquín Hinojosa**, ha conseguido, con muy pequeños detalles de vocabulario y estructura, facilitar la cercanía del espectador, unida a la clarificación y dominio

de la palabra que ha sido la base del trabajo del **asesor de verso, Vicente Fuentes**.

La música, de Pedro Salinas, es una composición sutil, casi abstracta, atendiendo más a los palpitos internos de los personajes que a la ilustración escénica. Y **la iluminación**, muy mágica, es **de Pedro Yagüe**. Pedro ha trabajado la luz nítida y sobria, la iluminación casi expresionista, muy puntual, jugando con realidad e irrealidad, y desde luego con las especiales posibilidades que en este montaje proporcionan los espejos.

El elenco, que reúne nombres como los de **Javivi Gil, Raúl Prieto, Rebeca Valls, Carlos Chamorro, Vicenta Ndongo, Óscar de la Fuente y Edu Soto**, que trabajan por primera vez en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, junto a otros, como los de **Natalia Hernández y Cristóbal Suárez**, que ya habían colaborado con la Compañía en otros montajes, como *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, y *La comedia nueva o El café*, dirigidos por Ernesto Caballero, y el *Don Juan*, de Molière, dirigido por Jean Pierre Miquel. **El espectáculo** en su conjunto, que nos habla de esos momentos en los que nos aferramos a nuestro imaginario sin querer o poder reconocer la realidad, proporciona una ocasión magnífica para ponernos en contacto con la regeneración ética del ser humano. El aislamiento, la vanidad y el artificio del protagonista, servidos con una puesta en escena brillante, ágil y delicada, nos hablan de diferentes aspectos de la verdad y la mentira, de la realidad y la fantasía, de la libertad y la norma, y de nuestra relación con el otro.

Síntesis argumental del espectáculo



En la **Jornada primera**, don Tello, padre de doña Inés y doña Leonor, está despidiendo a don Juan, un joven caballero amigo de la familia que sale de viaje a Granada. Le cuenta que está esperando a dos sobrinos suyos, don Mendo y don Diego, futuros esposos de sus hijas Leonor e Inés. Don Juan, enamorado de Inés tanto como ella de él, ve cómo su felicidad se viene abajo, y así se lo cuenta a la dama. Doña Inés, que no sabe nada de estos planes de boda, los confirma con su hermana, y se desespera también. La joven, consciente de que no puede oponerse abiertamente a la voluntad paterna, asegura firmemente a don Juan que hará todo lo posible para que esa boda no se llegue a celebrar.

Entran en escena Mosquito, el gracioso de la obra, y un Criado; han visto llegar a los

novios y van a contarles a todos cómo son esos futuros maridos. Don Mendo parece cabal, y doña Leonor se alegra porque es el que le “toca” a ella; sin embargo, don Diego, el prometido de Inés, es un hombre tan presumido, vanidoso y cursi que con seguridad será el peor de los esposos. Doña Inés anima a don Juan para que no desista de su amor, puesto que ella no está dispuesta a casarse con tal hombre, y está segura que encontrará el modo de hacérselo ver a su padre. Mosquito, a solas con Inés y Leonor, pide a Inés que vuelva a admitir a su servicio a Beatriz, una criada a la que don Tello había despedido. Doña Inés acepta, y Mosquito corre a decírselo a la chica, que se alegra de poder volver a la casa.

Cambia la escena. Aparecen don Mendo y don Diego, con Mosquito y el Criado. Don

Diego se mira al espejo continuamente, ensalzando sin pudor su propia belleza ante su primo y los sirvientes. Queda claro que don Diego es un *narciso*, más bobo que guapo, y preocupado solo de sí mismo. Mientras, don Juan desiste de su viaje e informa de ello a don Tello que, confiado, le invita a asistir a la presentación de sus hijas a sus sobrinos y futuros maridos, al tiempo que le comenta que había mantenido la noticia de las bodas en secreto para evitar cualquier movimiento por parte de la familia con la intención de impedir las.

Don Juan se lamenta de su suerte en un aparte, pero acompaña a don Tello. Aparecen engalanadas Inés y Leonor y llegan Mendo y Diego, el Criado y Mosquito. En las presentaciones de los caballeros a las damas se ve claramente que doña Leonor está contenta con su suerte al desposarse con don Mendo, pero que doña Inés no soporta la arrogancia de su futuro esposo. Sin embargo no le valen protestas, ante las que su padre hace oídos sordos. Don Juan y doña Inés, abatidos, ven ya como cosa hecha su infelicidad; sin embargo Mosquito les intenta hacer ver que quizá haya alguna oportunidad de evitar ese mal matrimonio...

Al empezar la **segunda Jornada**, Mosquito le habla a don Juan de su plan para evitar la boda de Inés: le presentará al necio don Diego una falsa condesa (que será Beatriz disfrazada), para que con su riqueza y alcurnia tiente la vanidad de don Diego, y conseguir así que el propio caballero renuncie a la boda con Inés. Es una buena idea, y don Juan la acepta, siempre que

Mosquito y la criada lo hagan sin que nadie sepa que él está detrás. Cambio de escena. Don Tello, molesto, hace notar a Diego que se alaba demasiado a sí mismo, y le informa que esa misma noche se harán las bodas. La acción se precipita; al quedarse a solas con don Diego, Mosquito le anuncia que una condesa rica y noble está interesada en él; si quisiera ir a verla, es seguro que ella caería rendida a sus pies. En ese momento entran Inés y Leonor; don Diego queda con Mosquito en que las atenderá primero y que luego, después de acicalarse, irán los dos juntos a ver a la condesa. Mosquito, inmediatamente, va a avisar a Beatriz de la estratagema, para que se acicale y engañe al presumido. Inés ve a don Diego y se marcha, harta de la situación; cuando Diego pregunta a Leonor la razón ella por educación le engaña, diciendo que se encuentra indispueta; y es tanta la vanidad de don Diego que se regocija con el malestar de doña Inés, pensando que su prima está loca de amor por él. Su delirio es tan grande que, cuando Leonor le adelanta que su hermana no piensa casarse con él, don Diego interpreta que Leonor también está enamorada de él, como todas las mujeres, y tiene celos de Inés. Entra doña Inés, sin embargo, para hacerle saber al presumido que de ninguna manera desea casarse con él; pero que, como no puede oponerse a la voluntad de su padre, pide a don Diego, con toda humildad, que sea él quien le haga el favor de renunciar a la boda, dándole licencia para poner cualquier excusa. Don Diego no la atiende, e Inés se marcha, desesperada. Don Mendo intenta hacer ver a su primo el tremendo

error que comete, pero don Diego insiste en considerarse a sí mismo un galán irresistible y está seguro de que conseguirá seducir a la condesa igual que ha seducido a las dos hermanas, volviéndolas locas de celos.

Se acerca el encuentro entre don Diego y la condesa; Mosquito aconseja a Beatriz, caracterizada de condesa viuda, que hable con él de una manera rebuscada e incomprendible, seguro de que pensará que no la entiende porque es noble, y se enamorará sin remedio. Don Diego y la falsa condesa sostienen una conversación delirante, de la que el caballero sale convencido de que la ha enamorado y es dueño de su voluntad; la novedad es que en esta ocasión, el caballero se siente atraído por la dama. Mientras, don Juan pide explicaciones a don Diego de lo que pasa, y este aprovecha para decirle que le deja el camino libre tanto con Inés como con Leonor, ya que en realidad está interesado en otra (que es la falsa condesa). Juan se alegra de que se haya tragado el engaño, mientras don Diego piensa que sus planes de cortejar a la nueva dama van sobre ruedas. Se van los dos caballeros y en el zaguán de casa de don Tello aparecen Beatriz y Mosquito, que felicita a la chica por su gran actuación como condesa; ambos se abrazan y en ese momento aparece don Diego, que les ve. Beatriz reacciona rápidamente, y para salvar el engaño le echa en cara a Diego que haya ido a cortejarla cuando en realidad ese mismo día se va a casar con su prima. El caballero le confirma que efectivamente

hay programada una boda, pero él solo desea casarse con ella. En esa situación aparece don Tello y Beatriz se esconde. Don Tello reprende a su sobrino por estar hablando en su casa con otra mujer el mismo día de la boda con su hija; el caballero disimula, pero el anciano sabe que hay una mujer escondida y quiere ir a buscarla. Don Diego se opone y, para salir del paso, dice que la mujer escondida es en realidad la prometida de don Juan. Entran Inés y don Juan, y la dama, que ha escuchado las últimas palabras de Diego, piensa ofendida que su galán la ha traicionado; sin embargo, con esta treta Beatriz, tapada, consigue salir de la casa. Solos Inés y Juan ella le reprocha que esté cortejando a otra dama, diciéndole que no lo volverá a ver y que acatará la voluntad de su padre y se casará con Diego. Don Juan intenta convencerla de su equivocación, pero ella no le cree.

Al empezar la Jornada tercera, están presentes Beatriz disfrazada de condesa y tapada, en la calle ante la casa de la auténtica noble; y Mosquito, el Criado y don Diego. Beatriz quiere impedir que Diego la siga dentro de la casa, pero él parece dispuesto a protegerla con su presencia, defendiendo su honor y lo que haga falta. Llega don Juan para preguntar a don Diego por qué ha mentido, haciendo pasar a la mujer tapada por su dama. Diego reconoce su mentira, afirmando que lo dijo para poderla sacar de la casa. Juan le pide entonces que reconozca ante don Tello

que está enamorado de la condesa y que la tapada era ella, a lo que don Diego se niega, con lo que la única solución que les queda es batirse en duelo. Ambos empuñan las espadas cuando aparece don Mendo, que se sorprende ante la situación. Don Diego vuelve a mentir, diciéndole a su primo que don Juan está galanteando a su prometida doña Leonor; así se escapa del duelo y se marcha, dejando a los otros dos caballeros enfrentados a su vez. Aparece don Tello y, sospechando la situación, pide a don Mendo que se marche con él, estorbando la pelea.

Mientras, Inés y Leonor comentan el supuesto engaño de don Juan; Inés, rencorosa, se niega a ver al caballero. Leonor quiere que su hermana razone, pero Inés le pide que hable con don Juan, para que él sepa que ahora está completamente decidida a casarse con don Diego. Don Juan se excusa ante Leonor; don Mendo, que escucha las últimas palabras de su conversación, cree que tiene motivo para celos y se ofende. Inés acude a darle satisfacción, asegurándole que Leonor no tiene que ver nada con Juan porque el caballero y ella se visitan desde hace seis años. Aliviado don Mendo, le aclara a Inés que don Juan tampoco la ha ofendido a ella; es don Diego quien le ha mentido. Queda claro el amor de Inés y Juan pero, ¿cómo harán frente a un matrimonio impuesto?

Beatriz e Inés escuchan hablar a don Tello, a Mosquito y al Criado. Con lo que dice Mosquito es imposible aclarar quién

era la mujer tapada; don Tello, harto y enfadado, le manda marcharse e Inés, desengañada de sus celos con lo que oye, sale, consiguiendo que su padre readmita a Beatriz. Don Diego acude para contar a su tío que no se va a casar con su prima, y les oye sin ser visto. Don Tello también se va, quedando solos Beatriz, vestida de criada pero haciendo de condesa, y Diego. Beatriz, que ha visto a su galán, hace el papel de ofendida, cogiendo por sorpresa a Mosquito; ella finge que se vestido de criada y se ha puesto en esa situación por celos de don Diego y el vanidoso caballero le sale al paso, prometiéndole ante testigos que será su marido. Sale don Tello, que manda irse a Beatriz como a criada; ella aun presiona más a don Diego para que declare su intención de casarse con ella, la “condesa”, y no con Inés, y finalmente, Diego asume ante su tío que se ha casado ya por la Iglesia y en secreto, y por tanto no puede ser marido de su hija. Don Tello, agraviado, saca la espada, acudiendo don Mendo, que aclara a su tío que seguramente Diego tiene ese comportamiento “honorable” porque sabe que Inés y don Juan se aman en secreto. Don Tello se asegura de que eso es cierto, y casa a los dos enamorados y a Leonor con don Mendo. Mosquito, que ve cuajado ya el engaño, solicita casarse con Beatriz (que acude para aceptarle) y don Tello se la da con dote. Don Diego, al ver a la criada, la reclama como “su” condesa, pero ella descubre quien es y lo que es, dejando enfrenteado al caballero a la auténtica realidad.



Los personajes



El lindo don Diego. Edu Soto

Don Diego es la contrafigura del galán de la comedia del Siglo de Oro, lo que llamamos un “figurón”. Extravagante, atildado hasta lo ridículo y absolutamente pendiente de sí mismo, vive en un mundo que él ha creado, sin interaccionar con los demás y sin querer tomar conciencia de la realidad. En ese mundo, habitado solo por él y enmarcado por los espejos en los que no para de reflejarse, se busca continuamente como referencia; vive en Burgos, y en un momento dado de su vida, es llamado a Madrid por don Tello, su tío, para que se case con Inés, una de sus hijas. La joven, horrorizada ante ese matrimonio y enamorada de don Juan, intenta disuadir al torpe pretendiente. Don Diego, carente de sentimientos y convencido en su ceguera de que ella (como todas las mujeres) está loca de amor por él, resuelve, magnánimo, concederle la mano a su prima, de la que espera una buena dote. Los criados de la casa, Mosquito y Beatriz, animados por don Juan, urden un brillante engaño para hacerle desistir de su propósito. Así, Beatriz se disfraza de condesa, y consigue que don Diego se enamore de ella y le prometa matrimonio, con lo que él espera hacerse conde. Preso así de su egoísmo y de su falta de conciencia de la realidad, don Diego, al final de la obra, cae en la cuenta de que ha sido objeto de un engaño terrible...

El Criado

Lo es de don Diego, y más que criado, es como una sombra de su amo, a medio camino entre cronista y asesor de imagen. Apasionado del estilo y del saber estar de don Diego, y más *dieguista* incluso que el propio don Diego, sigue a su amo a todas partes, sin más función en su vida que acompañarle y cultivar su ego... A su cargo estará, al final del montaje, despojar a su amo del vestido que ha constituido sus señas de identidad, la apariencia “verdadera” de su ídolo.



Don Juan. Raúl Prieto

Don Juan visita a doña Inés desde hace seis años, y se quieren. El galán se desespera al enterarse de que el padre de su amada la va a casar con un caballero venido de Burgos llamado don Diego, hasta que Mosquito le hace ver que si consigue que el novio desista de su intención matrimonial, el asunto estará resuelto y eso puede conseguirse tendiéndole una trampa. Don Juan aprueba los planes de Mosquito, convirtiéndose en cómplice del engaño que hará pasar a la criada Beatriz por condesa enamorada de don Diego, una farsa que terminará en final feliz para los enamorados. Don Juan es el arquetipo de galán y antagonista de don Diego, tiene nobles sentimientos, es apuesto y caballeroso; como su dama, es respetuoso con las convenciones sociales y, si no contara con la astuta ayuda de Mosquito, no llegaría a conseguir sus objetivos.

Doña Inés. Rebeca Valls

Doña Inés es una mujer joven, a la que su padre ha concertado una boda de conveniencia con su primo don Diego. Ella está enamorada de don Juan pero, respetuosa con las convenciones sociales, encuentra imposible enfrentarse a la decisión paterna. Intenta hacer ver a don Tello, su padre, que casarla es algo muy importante como para hacerlo sin contar con ella, pero don Tello hace oídos sordos a los argumentos de su hija, convencido de que ha dispuesto lo mejor para su futuro. Inés, con total sinceridad, trata entonces de convencer a don Diego para que desista del matrimonio con ella, pero el Lindo es tan fatuo y grotesco que tergiversa el sentido de sus palabras, siendo como es incapaz de ver más allá de sus narices. Doña Inés asiste al enredo ideado por Mosquito para impedir la boda sin saber que es una farsa, y el avance de los acontecimientos le hace desconfiar de don Juan; discute con él, y a pesar de que están enamorados, la dama cree que él la engaña, así que toma la decisión de casarse con don Diego, sabiendo que será infeliz el resto de sus días. Con el desenlace de la estratagema de los criados, doña Inés conseguirá evitar el destino paterno y casarse con el hombre del que está enamorada.



Mosquito. Carlos Chamarro

Es el gracioso de la función; criado de la casa de don Tello, tiene cariño y apego a Inés, y siente que el destino de la joven sea casarse con un hombre al que no quiere y que además evidentemente todos encuentran muy poco digno de aprecio. Mosquito es noble y de buenos sentimientos, muy listo y capaz de entenderse con todo el mundo. Dándose cuenta de que lo único que liberará a Inés del compromiso que ha tomado su padre por ella es que sea don Diego quien renuncie al matrimonio, decide hacer que el *lindo* descubra en una falsa condesa una novia más rica y atrayente que Inés, con un aura de artificio que le hace irresistiblemente atractiva para él. Cuenta con la ayuda de Beatriz, su amante, que con su habilidad conseguirá hacerse pasar por condesa y enamorar a don Diego, haciéndole desistir de la boda prevista. Mosquito es ingenioso y sagaz, un todoterreno capaz de contentar a todos sabiendo la palabra justa que debe dedicar a cada quien. Tiene una actitud realista y pragmática, y representa el valor de la astucia en contraposición con las supuestamente inatacables “autoridad” y “destino”. Está enamorado hasta las cachas de Beatriz, la criada que se hará pasar por condesa y será el cebo del engaño que conseguirá sacar a don Diego fuera del juego...

Beatriz. Vicenta Ndongo

Beatriz es la mejor criada de casa de don Tello: mentirosa, ventanera, enredadora, interesada, curiosa, caprichosa... ¡Lo tiene todo! Hasta tiene a Mosquito, que bebe los vientos por ella, y la ayuda a volver a casa de Inés y Leonor, ya que acaban de despedirla. Ambos tienden a don Diego una trampa, en la que Beatriz se hace pasar por condesa. Como Mosquito, es listísima, resuelta y decidida, utilizando todos los medios a su alcance para embelesar a don Diego. Transgresora, es el único personaje que parece escapársele a Moreto del respeto al orden establecido y al decoro de su siglo que tiene establecidos para todos sus personajes; asusta hasta a Mosquito, que sabe que es capaz de todo (hasta de enamorarle a él) así que acaba pidiéndola en matrimonio a don Tello.







Don Tello. Javier Gil Valle

Don Tello es el padre de doña Inés y doña Leonor; como muchos de los padres del Siglo de Oro, no vemos a su mujer. Quizás es viudo y ha criado solo a sus hijas, con lo cual ellas le tienen cogida la medida. Fuera de casa tiene la autoridad de un comerciante enriquecido, pero dentro de casa las niñas seguramente le toman el pelo todo lo que quieren; de forma que cuando decide casarlas a gusto de él y sin contar con ellas, no les dice nada, temeroso seguramente de que se le echen encima. Les promete en matrimonio con dos sobrinos suyos, don Mendo, hijo de su hermana, que destina a Leonor, y don Diego, hijo de su hermano, que lleva su apellido y en quien, casándolo con su hija Inés, espera continuar su linaje. Asiste al enredo de Mosquito completamente ajeno a lo que se trama, y finalmente los acontecimientos desembocan en una situación en que es él mismo quien orquesta el matrimonio deseado por Inés.

Doña Leonor. Natalia Hernández

Afable y tranquila, razonable, sensata y segura de sí misma, es la hermana que tiene más suerte en el reparto de maridos que hace don Tello. A ella le toca don Mendo, un hombre discreto, inteligente y cabal, con el que se entiende sin dificultad desde el primer momento. Contenta, pues, con el destino matrimonial que su padre ha preparado para ella, y compadecida de la peor suerte de su hermana Inés, le da los mejores consejos, e intenta interceder por ella ante el torpe don Diego, obteniendo el resultado contrario. El vanidoso galán entiende que ambas hermanas han caído presas de sus encantos, y enreda todavía más la trama.

Don Mendo. Cristóbal Suárez

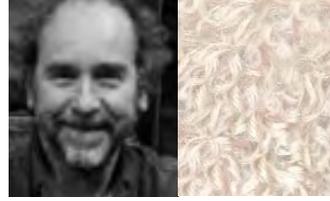
Es hijo de una hermana de don Tello y primo de don Diego a su vez. Parece que vive en Madrid, y es un hombre mucho más urbano y refinado que su primo. Hace con su novia Leonor una bella pareja, acercándose a ella con inteligencia y discreción, resolviendo lo que se dicen con una dialéctica muy personal, al estilo de Humphrey Bogart y Lauren Bacall. Consciente de cómo es don Diego, intenta avisar a su primo de su equivocada conducta, como también hace algún otro de los personajes, solo que sin éxito. Por supuesto es el arquetipo del galán, cualidad que comparte con don Juan.



Entrevista a Carles Alfaro

director de escena de *El lindo don Diego*

Diplomado en 1982 en Dirección por la British Theatre Association Directors de Londres. Se ha hecho cargo de la dirección escénica, escenografía e iluminación de los siguientes montajes: *José K. torturado* de J. Ortiz, Studio Teatro/ Teatro Español, Madrid y festival Temporada Alta, Girona 2011; *El arte de la comedia* de Eduardo de Filippo, Teatro de la Abadía, Madrid 2010; *La Calesera* de Francisco Alonso, Teatro de la Zarzuela, Madrid 2009; *Traïció* de Harold Pinter, Teatre Lliure, Barcelona 2009; *Macbethladymacbeth* de Shakespeare, Teatro Español, Madrid 2008; *Tio Vania* de Antón Chéjov, Centro Dramático Nacional, Madrid 2008; *El portero* de Harold Pinter, Teatro de la Abadía, Madrid 2006; *Las bodas de Fígaro* de W. A. Mozart, Institut Valencià de la Música, Valencia 2006; *Ròmul el Gran* de F. Dürrenmatt, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona 2005; *La controversia de Valladolid* de J. C. Carrière, Teatro de la Abadía, Madrid 2005; *Don Giovanni* de W. A. Mozart, Institut Valencià de la Música, Valencia 2004; *L'escola de dones* de Molière, TNC, Barcelona 2003; *Les llums* de Howard Morder, Espai Moma, Valencia 2003; *Quatre histories de Pinter* de Harold Pinter, Espai Moma, Valencia 2002; *La caïda* de Albert Camus, TNC, Barcelona 2002; *Incendiaris* de Max Frisch, Espai Moma, Valencia 2001; *Nacidos culpables* de P. Sichrovsky, Espai Moma, Valencia 2001; *Varietés a la cuina* de Carles Alfaro, Espai Moma, Valencia 2000; *Cándid* según Voltaire, Espai Moma, Valencia 1999; *Los misterios de la ópera* de J. Tomeo, Teatro Principal, Zaragoza 1999; *L'altre* de Paco Zarzoso, Espai Moma, Valencia 1997; *Las sillas* de Eugène Ionesco, Teatro de la Abadía, Madrid 1997; *L'urinari* de Paco Sanguino, Teatro Rialto, Valencia 1996; *El muntaplats* de Harold Pinter, Espai Moma, Valencia 1996; *Cándido*, según Voltaire, Teatro de la Comedia, Madrid 1995; *Borja-Borgia* de M. Vicent, Centre Dramàtic Generalitat Catalana, Barcelona 1995; *Metro* de R. González y F. Sanguino, Sala Arniches, Alicante 1993; *El muntaplats* de Harold Pinter, Sala Arniches, Alicante 1993; *El cas Woyzeck* de George Büchner, Teatro Rialto, Valencia 1992; *Quijote* según Cervantes, Bambalina Titelles Gira internacional 1991; *Basted* creación propia, Moma Teatre, Sala Beckett, Barcelona 1990; *Entre els porcs* de Athold Fugard, Teatre Rialto, Valencia 1990; *Inercia* creación propia, Moma Teatre, Valencia 1989; *Cel enllà tot són vinyes* de M. Ghelderode, Moma Teatre, Valencia 1988; *El muntaplats* de Harold Pinter, Sala Moratín, Valencia 1987; *El muntaplats* de Harold Pinter, Teatre a banda, Valencia 1985; *El malalt imaginari* de Molière, Sala Escalante, Valencia 1983. Ha recibido numerosos premios a lo largo de su carrera, entre los que destacan: Premi Internacional Alberic y Premio Ojo crítico de RNE, concedidos a su trayectoria profesional ; el premio ADE por *El arte de la comedia* y los Premis de Teatre de la Generalitat Valenciana por *La caiguda*, *Nascuts culpables*, *L'Altre*, *Candid* y *Metro*.



1. Mar Zubieta. Carles, ¿cómo sucedió el ponerlos en contacto Helena Pimenta y tú para programar esta puesta en escena de *El lindo don Diego*? ¿Os conocíais personalmente?

Carles Alfaro. Helena y yo nos conocimos hace veinticinco años, en Valencia; ella fue con UR Teatro y yo estaba allí con mi propia compañía. Para este montaje me llamó este mayo pasado, y me dijo que le hacía mucha ilusión trabajar conmigo, pidiéndome que le sugiriera algunos textos. Hablamos de una serie de títulos; mi favorito era *La vida es sueño*, que para mí es la Biblia, pero la acababa de hacer... Barajamos *El castigo sin venganza*, algún Molière, o incluso alguna obra del XIX, como *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, todo ello con un punto de vista totalmente abierto; finalmente, y por distintas razones, acabamos acercando posturas alrededor del Siglo de Oro y de esta comedia de figurón de Moreto, *El lindo don Diego*.

2. Siglo de Oro, aunque ya un Barroco avanzado. ¿Quizás encuentras puntos de contacto entre Moreto y Molière, un autor que te gusta mucho?

Naturalmente; ¿qué es el *Tartufo*, o *El avaro*, o *El enfermo imaginario*, sino comedias de figurón? En esta línea Rodolf Sirera me recordó *El lindo don Diego*, teniendo en cuenta que su hermano Josep Lluís había hecho de ella una magnífica edición crítica, pero también

me acerqué a él porque elegirlo tenía que ver con la necesidad que en este momento tengo de contar ciertas cosas y de contarlas de una determinada manera... Escoger un texto del Siglo de Oro para representarlo no es fácil; por un lado hay muchísimos, y entre ellos quince obras excelentes sin ninguna duda, pero también mucha reiteración y temas muy difíciles de llevar a escena hoy día, como sucede con el honor, cierta manera de entender el amor, en definitiva asuntos que no se tratan de una forma intemporal. O bien te cruzas con autores muy interesantes, como sucede con Tirso, pero que escriben con un lenguaje que es el doble de enrevesado que el de Shakespeare y el teatro isabelino, algo que no pasa con Moreto, una escritura entre Goldoni y Marivaux.

Así que empecé a trabajar con este *Lindo don Diego* y le encontré un sentido del humor ácido y un sentido crítico muy atinados. Encontré una escena por la que merecía la pena montarlo, y esa escena me llevó a la siguiente y a la siguiente, y así sucesivamente. Hasta que no pude evitar escoger este texto.

3. Comedia de figurón, pero que no es la de un Rojas Zorrilla...

Efectivamente, son autores muy distintos, aunque con respecto a la comedia de figurón pasa un poco como con la zarzuela y la ópera; dicen que la zarzuela es el género

chico, pero no es ni chico ni grande, es que no es ópera, es otro género. La comedia de figurón es la comedia del mito torpe, del mito inexistente. Es decir, el lindo don Diego es un galán que no lo es, que no tiene nada para serlo. Es un Narciso vanidoso, extremo, cretino, desenfocado, que no tiene nada que ver con lo que hay a su alrededor. Él es muy suyo y va a lo suyo, y solo tiene un personaje a su altura, Beatriz la criada, que es la única transgresora y capaz de hacer lo que no hace nadie: una pirueta con doble salto mortal, engañándole y quedándose con él.

La escena en que don Diego sorprende a Beatriz en brazos de Mosquito me pareció tan propia del teatro surrealista, tan absurda, que pensé, “aquí hay dos opciones: o me lo tomo con humor y aquí vale todo o, si tengo que hacerlo verdadero (no en el sentido de naturalista o realista sino en el sentido orgánico, que haya autenticidad), superando esta escena superamos mucho; aquí tenemos una gran obra”.

El Lindo es un ser autista, cuya única forma de sobrevivir es vivir en la ficción. Es un hombre que se agarra hasta la desesperación a una convención que él necesita creer para encontrar el motor de su existencia. Bien puede que al personaje el tema sexo no le interese en lo más mínimo, o puede que sea impotente porque, ¿cuándo se pone alguien más fanfarrón? Pues cuando tiene que estar supliendo algo que no puede demostrar. Todo esto está en la obra, pero tampoco quería centrar el montaje en torno a este tema porque no creo que diera tanto de sí. Lo que sí me pareció

fundamental es la huida hacia delante como actitud vital de este personaje.

4. Tremendamente patético en el fondo, ¿no te parece?

Así es, tremendamente patético. Yo creo que había dos opciones: o construirlo cretino y egoísta, haciéndolo a él mismo consciente de que lo es, o bien tratarlo como un enfermo, que va dejando una estela de estupidez inconsciente allá por donde pasa. Viendo que él está en su propio mundo y lo único que le importa es su punto de vista, he optado por dotarlo de cierto rasgo autista, de hombre refugiado absolutamente en su mundo. De ahí que todos los personajes estén vestidos de forma atemporal y, sin embargo, el vestuario de Diego sea el único que tiene claras reminiscencias de siglo XVII, recalcando el sentido de artificio y ficción, un anacronismo a la inversa. Aunque todo **el vestuario de María Araujo**, excelente por cierto, tiene aquí y allá unos pequeños guiños del XVII, no hemos querido ningún tipo de trabajo de época. Entre otras cosas, porque la época fue terrible en España; hasta entonces todas las cortes europeas se miraban en la española, pero es en ese momento cuando todos se vuelven hacia la monarquía francesa, la moda la dicta el Rey Sol, y se impone el rococó que llega a su apogeo en el XVIII. En España lucíamos aún, quizás por orgullo, una moda más austera, más oscura; y por teníamos por díscolos a los “afrancesados” con sus colores verdes y demás... Y yo a esto dije “no”. Un realismo de ese tipo me parecía insostenible, y tampoco creía que tuviese

ninguna incidencia, así que aposté por la *extravaganza*¹, que sería un poquito lo que este hombre encarna.

En términos musicales o literarios, ¿no?

Y en términos incluso de moda, que es lo que significan Galiano o Gaultier, si me apuras...

Eso es rizar el rizo...

Sí, porque la historia que a mí me gustaría contar es la de un hombre que vive en una torre de marfil, en una burbuja; que esa burbuja tiene 360° como esfera que es y que él está dentro, y que mire a donde mire, se ve a sí mismo, como en un espejo del que no puede escapar. Por eso en este montaje el elemento escenográfico fundamental es el espejo, con la paradoja de que, mientras en teoría lo que un espejo certifica es la realidad, no dejándote huir de ella, para Diego el espejo es el origen de su fantasía. La imagen de él que nosotros vemos reflejada no se corresponde en absoluto con lo que él ve cuando se mira en el espejo. Ésa es la tremenda paradoja.

5. Háblanos entonces de la escenografía, Carles.

La escenografía es de Paco Azorín, que ha hecho un gran trabajo, y es absolutamente sencilla. Estamos asombrados porque en lo que llevamos de ensayos no hemos necesitado ningún elemento en escena.

El espejo del que hablas, ¿sube, baja, o qué movimiento tiene?

En realidad hay tres espejos. El grande simplemente está colocado en todo el ancho (8 metros por 5 de altura), al fondo del escenario, y va inclinándose poco a poco, hacia el público, vencándose hacia delante como si su perspectiva fuera angulándose. Un segundo espejo que funciona a modo de espejo-espía (6 metros por 2,5 de altura) baja muy en proscenio. Don Diego está al otro lado, nosotros lo vemos a él y cómo se mira en el espejo, pero el personaje no tiene al público delante. Es el espectador quien, a través del espejo, espía como *voyeur* la escena. Don Diego en ese momento está acicalándose para acudir ante su tío y futuro suegro, don Tello, en un lugar que no es la casa de don Tello sino posiblemente el lugar en Madrid donde está hospedado, quizá la casa de don Mendo, su primo. Así que cuando acaba la escena, el espejo-espía desaparece. Y, finalmente, hay un tercer espejo (6 metros por 2,5 de altura) en la escena de la condesa, pero situado un metro o dos más atrás, con lo que la escena se hace directamente frente al público, teniendo este espejo como fondo. Todo ello encima de un escenario en rampa, negro brillante, donde todo se refleja nítidamente, como si de un inmenso espejo negro se tratara, acotado tan solo, en ausencia de paredes, por una cámara negra.

¹ Del italiano *stravaganza*. Término referido a trabajos literarios o musicales caracterizados por una libertad especial de estilo y estructura, conteniendo frecuentemente elementos de *burlesque*, pantomima, *music hall* o parodia. En términos teatrales, fue ampliamente descrito por James Planché (que lo cultivó también como escritor) como un tipo de drama que él hizo popular en la Inglaterra del XIX. V. *The recollections and reflections of J.R. Planché (Somerset herald): a professional biography*. 1872.

¿Qué tiene el suelo de especial?

En esta línea de la que hablamos, el suelo refleja todo lo que ocurre también, porque está hecho en un material semejante al charol negro, lo cual es un interés añadido; y además hay dos rampas-columpios, de lado a lado del escenario, que actúan de desembarco o acceso a un lado o el otro, según el balanceo de estos columpios. El teatro Pavón no tiene buena visibilidad; como la platea tiene muy poca pendiente, hemos elevado el escenario, no es pendiente cero, y tenemos estos dos desembarcos, uno detrás y otro delante que soporta varias escenas, porque todo lo que sucede en la calle se sitúa en platea y el zaguán de casa de don Tello consiste en una larga rampa que va a desembarcar a esa misma platea.

6. También has trabajado en otras ocasiones con Joaquín Hinojosa, autor de la versión. ¿Qué le has pedido para este texto?

La verdad es que el trabajo de Joaquín ha sido extraordinario. Con un respeto extremo, con muy pequeños detalles de vocabulario y estructura, ha hecho un magnífico trabajo. Son detalles que nadie va a notar, sabiendo de antemano que hay un 10-15% del verso que no va a entenderse por el espectador de hoy, porque el tempo de la obra no para, es rapidísimo, y a veces las cosas hay que entenderlas a través del contexto y de la acción. En realidad el espectador entiende todo, aunque quizás no cada palabra, no es como cuando se lee. Ya se sabe que eso es así y no pasa nada; no hay que escandalizarse. Aún así te confesaré que en mi ánimo está como prioridad absoluta

del espectáculo el dar a entender el texto en su totalidad y, justamente, desde una organicidad como única vía de verdad escénica. No en balde hemos consumido la práctica mitad de los ensayos trabajando en mesa hasta clarificar y dominar la palabra. Hay que tener en cuenta que el verso de Moreto no es estróficamente muy complicado, que cuenta muy bien las cosas, y que Joaquín ha conservado siempre lo que él llama “el toque Moreto” y el aroma del siglo XVII.

7. Carles, ¿qué relaciones hay entre los personajes de esta obra? ¿Qué le ocurre a don Diego cuando topa con esa falsa condesa, para que ella le enamore?

Don Diego, hasta que encuentra a la condesa, es vanidoso, ciego, inconsciente, nunca traduce la realidad como es; su realidad son los espejos. Las mujeres le dicen barbaridades que desanimarían al más pintado, y él entiende que se celan unas de otras por ganar su amor; todo lo que podría cuestionar su particular visión de la realidad, lo lleva al terreno que necesita para seguir adelante, transformándolo. En ese sentido, tiene un ingenio tremendo, no necesariamente de maldad, sino de huida hacia delante. Con toda la impostación que haga falta. Añadiendo, curiosamente, una ineptitud extrema a nivel intelectual, por una razón: no pilla ni una de las ironías que le lanzan los demás. Empatía cero. Está siempre irremediablemente encantado, nunca mejor dicho. Y cuando se encuentra con la condesa, sucede lo más interesante de la obra. Ella es falsa, ficción, y por eso él la cree a pies juntillas, porque él vive en el artificio.

¿Qué se esconde detrás de esto? Pues el Quijote. Igual que un señor lee libros de caballería hasta el punto de que ve a un hombre con barba y se cree que es Dulcinea, de la misma manera este hombre no para de mirarse en el espejo, lacito aquí y lacito allá, hasta el punto de que pierde el *oremus* y, al ver a una criada disfrazada de condesa, se cree que es una aristócrata de sangre real de no se sabe dónde. Basta con que esa criada provoque su vanidad.

Y se prenda de ella.

Y se prenda de ella, entre otras cosas porque probablemente don Diego es virgen. Y como le quieren engañar, probablemente es la primera vez que una mujer le seduce, le dora la píldora y tal y tal. Nadie entiende lo que dice la condesa y él lo entiende. Se fascina y le hace caso, cuando en realidad todos estamos viendo que lo que dice es una ficción. Así es como conseguimos encontrar, dentro de esa cáscara de don Diego, un momento que es real, que es auténtico, precisamente cuando realmente a su alrededor todo es ficticio, impostado. Es así como llegará a creerse de pronto galán y será capaz de tener un duelo y lo que haga falta por la condesa. Y no habrá quien le saque de ahí hasta que vea a su mujer casarse con otro... ¿Por qué cree que la criada disfrazada de condesa es una condesa? Pues porque la razón que le da Beatriz, cuando la encuentra en brazos de Mosquito, es genial; le dice que viene a informarse de si es cierto que se va a casar con otra: “Yo lo sé por quien me avisa / de todos vuestros engaños; / y por ver vuestra malicia / con mis ojos, he venido, / llena de ansias y fatigas, / disfrazada y sin respeto,...”. Naturalmente

para una condesa vestirse de criada y meterse en casa ajena, porque le han dicho que su galán se va a casar esa noche, era perderse el respeto. Mosquito se asombra del ingenio de su “musa” y don Diego se ensimisma, pensando todo lo que hace esa señora por él. Y esa actitud, ¿qué cuenta? Pues que es un Quijote. Así es que tenemos entre manos una comedia de figurón, donde yo veo cada vez más patetismo, un patetismo tremendo. Por otro lado, muestra tres relaciones de amor muy interesantes y bellas (entre don Juan y doña Inés, don Mendo y doña Leonor, Mosquito y Beatriz) aunque Moreto no es comparable en clave romántica a Lope o Tirso, pero es muy teatrero; es eficaz, y sabe muy bien qué darle al público, y *El lindo don Diego* es una gran comedia de enredo, yo diría que de las *top*.

Pero con un final terrible...

Por eso digo que la obra aparentemente es un divertimento que, poco a poco, va dejando de serlo. Hablábamos antes de la escenografía, y mira, hay un espejo al fondo, aparte del resto del juego de espejos, que va bajando a medida que avanza la obra, con lo cual la perspectiva del reflejo de don Diego es cada vez más extraña, amenazante casi. Y al final de la obra, cuando ya por narices se da de bruces con la realidad, él se queda con una bofetada tremenda. Para mí la última imagen del montaje es la de este hombre, que va de claro cuando los demás van más bien de oscuro; hasta ese momento, el espejo siempre ha reflejado cómo él se ve. Siempre tiene luz propia y los demás son sus sombras. Y de repente él se mira, sin espejo delante, y se pone a arreglarse las cintas,

presa de un tic... Y empieza a desgarrarse; es un muñeco roto. Suenan los tensores del espejo con su tono monótono, y la figura se va distorsionando, y ése sería el resumen de la historia, del viaje. Don Diego tiene una enorme valentía a su manera, es un cobarde con coraje, porque no se enfrenta a la realidad nunca, pero al mismo tiempo tiene un ingenio suicida. Es un hombre que no tendrá futuro si le despiertan, y al final le obligan a despertarse; sabiendo que no va a poder vivir en la realidad, nos preguntamos si está condenado a un suicidio. Yo creo que ese es el recorrido, la historia de don Diego. Todos los personajes tienen una historia; me he obligado a ello y por eso no hay figuración, solo tenemos un criado de don Diego que precisamente es quien le desgarró a jirones el vestido que tantas veces mimó con esmero...

¿Pero no es criado de la casa de don Tello?

Esa fue la primera idea, y como don Tello ejerce de anfitrión, que fuera él quien se lo asignara a don Diego; después nos dimos cuenta de que ensombrecía demasiado a Mosquito, que competía demasiado con él, y finalmente ha dado mucho más juego con don Diego, como una especie de estilista y cronista a la vez. La obra tiene tantos apartes que, de pronto, va bien que *el lindo* tenga una sombra. Es un caniche con lacito, una especie de fundamentalista de don Diego. Un *dieguista* más *dieguista* que el mismo don Diego.

Cultivador del ego de su amo...

Un dieguito, un dieguito probablemente un poco eunuco, que forma parte de algo que yo creo que ha dado mucho juego, que es por lo que no he querido figurantes, sino que todo el mundo tuviera una historia que contar, de ahí que hasta el criado cuente la

suya. Este **Criado** no tiene más función en su vida que estar con su amo, y si se le muere se muere él detrás, como le ocurre a un perro. Luego hay una historia muy bonita que es la de **don Juan e Inés**. Esta historia se las trae porque ya el propio nombre del galán está indicando un cierto juego que para mí es claramente entrañable. Moreto era un hombre conservador. Hace enredos, dibujando a los criados como pícaros con pico de oro muy ingeniosos, pero si tiene que solucionar el conflicto o dar la vuelta a algo, siempre lo hace dentro de las normas, y generalmente a través de esos mismos criados, por eso digo que es conservador, que no es transgresor nunca con ningún personaje. Sin embargo, aquí sí que se le escapa una, que es **Beatriz**. Se le escapa porque es transgresora y lo supera. Ella es la que improvisa y el genio se le dispara. Por eso la despidió don Tello, porque era la perfecta criada tal como la describe Moreto, llena de virtudes que son defectos. Una ironía estúpida.

De la relación entre don Juan e Inés no he querido subrayar su romanticismo sino su pasión, que es diferente. Son el gato y el ratón. Están discutiendo siempre, se aman y se odian, pero no pueden estar el uno sin el otro. Son dueños y víctimas de su pasión. Vemos a un don Juan hábil con la espada pero muy inmaduro emocionalmente, muy egoísta; sin embargo, es tan auténtico en su amor que Inés le perdona todo siempre. Parece que a cada desazón respondiera: “¿Dónde está el abismo más cercano, que me tiro!”, que en la obra reza: “Luego es preciso morir”. Y **Leonor**, paciente y llena de sentido común, le dice “No, don Juan, no es tan preciso”.

Es que las hermanas son como Marta y María...

De esa pareja, Inés es rebelde, Inés es...

A la que le toca la peor parte.

Pero ella es realmente la rebelde, la que habría metido muchas veces la pata si no fuera por Leonor, la que habría acabado castigada en un convento de monjas, mira si es moderno lo que dice. Leonor es la que piensa, la que tiene temple, la que es racional; la habría hecho muy bien una Katherine Hepburn, una Lauren Bacall. Fíjate lo que dice: “El riesgo de un casamiento, que si se yerra es martirio, ha de ser el escogerlo de quien se obliga a sufrirlo”. Leonor es una mujer independiente, a la que no interesa nada el matrimonio; la van a casar y se casará, pero no le hará ningún caso, ni al matrimonio ni al marido, y eso que don Mendo es un tipo inteligente, mucho más urbano y refinado que don Diego. Tiene mucha más clase y madurez que su primo. Colocas a **Leonor con don Mendo** y son Humphrey Bogart y Lauren Bacall. Se dicen todo con el pico, con la dialéctica, practican lo de menos es más y en cuatro versos ya se han puesto en situación, colocándose y dándose a conocer él a Leonor discreta y hábilmente. Dialogan en clave. Por atrás ella hará lo que quiera, claramente, y él se va a dejar.

En cuanto a Mosquito y Beatriz, otra pareja, ella es un peligro, inteligente y transgresora. Cuando se disfraza el otro se asusta, parece decirle: “A ver, Beatricilla, no te pases, contente, que cuando te lanzas, te lanzas”. Es verdad, y menos mal que se lanza, porque es la que hace avanzar la intriga. Mosquito es un hombre ingenioso, traduce a todos y no le habla igual a nadie, y tiene unos reflejos tremendos. Lo maravilloso es cuando dice,

hablando solo “¡Válgame Dios! / ¿Sin importarme, esto hago? / ¿Quién en tal bulla me mete? / Claro está que un alcahuete / nunca deja su trabajo”. Le puede la injusticia. Es un hombre muy noble y lo fantástico es que él, que tiene ese control y ese dominio de la situación, ante esa mujer se convierte en un calzonazos, porque ella lo supera, lo embelesa. Beatriz, a su vez, es una mujer interesada, caprichosa, tenía que haber nacido condesa y se muere por disfrazarse, porque piensa que, por buenos ratos como esos, la vida merece la pena. ¿De qué se burla cuando se pone de condesa? Pues del arte de la seducción como lo hace la aristocracia.

Don Tello es un padre que tiene toda la autoridad de mercader enriquecido fuera de casa, pero ninguna autoridad dentro. Es un hombre que esconde las razones y no avisa de las decisiones que toma a las niñas, porque sabe que se lo van a comer. Como es habitual en el Siglo de Oro, no aparece la madre en ningún momento; nos hacemos la idea de que probablemente es viudo y ha tenido que criarlas solo, y por eso ellas hacen con su padre lo que quieren. Y Leonor, que lo conoce perfectamente, acierta con lo que hay que hacer para que cambie su decisión sobre el matrimonio de Inés: que se sienta fatal el padre, apelando a su conciencia.

8. ¿Cómo van a ser la iluminación y la música en este montaje? ¿Va a haber instrumentos en directo o música grabada?

La música va a ser grabada, con una composición de Pedro Salinas muy sutil, casi abstracta, atendiendo más a los pálpitos internos de los personajes que a ilustrar escénicamente. Aún estamos ajustándola, y

así haremos como hasta ahora hemos hecho en el propio proceso actoral. Fantástico colaborador. Y la iluminación, muy mágica, es de Pedro Yagüe. Ya hemos trabajado juntos en otras ocasiones y compartimos gusto por la iluminación nítida y sobria. Nos entendemos muy bien. Será una iluminación casi expresionista, muy puntual, con el juego de realidad e irrealidad, con las posibilidades que nos dan los espejos que unas veces son transparentes y otras no, con el suelo de charol, que es muy agradecido porque absorbe la luz y al tiempo la rebota sobre los personajes, produciendo efectos sorprendentes. Cuando hablo de una iluminación “mágica” quiero decir que no es naturalista, que es “irreal”. Al tener que contar con los condicionantes del suelo y los espejos va a tener dos características fundamentales: se usarán correctores de luz de tonalidad fría (CTB) para los espacios de interior que marca Moreto, y focos de recorte para controlar al máximo posible el haz de luz y por tanto los reflejos que van a producirse desde los espejos que bajan en la zona media del escenario al gran espejo del fondo. Hay que tener en cuenta que en este gran espejo se va a ver reflejado parte del público y del patio de butacas...

9. Carles, ¿piensas que tenemos a muchos don diegos ahora mismo por ahí, vivitos y coleando? ¿Algún político se parece a don Diego?

Al don Diego que estamos haciendo, espero que no. Hay mucho divo que se refugia en la ficción, pero creo que los políticos son más conscientes de la ficción que hacen.

10. Y finalmente, ¿por qué crees que este montaje va a interesar a la gente joven? ¿Qué van a ver en él que les hable de sí mismos?

Porque nos habla de esos momentos en los que nos aferramos a nuestro imaginario y no queremos reconocer una realidad. Cierto que no tampoco sabemos si esta realidad se corresponde con una verdad o no, y ahí estaría una de las preguntas clave. Un joven puede compartir este comportamiento cuando se rige más por iconos, porque está buscando aún su propia personalidad y adopta una al no tener aún la suya propia. En cierto modo es lo que le sucede al Lindo, que se aferra a su propia realidad, a un personaje que él mismo ha creado, porque a su yo real, ni lo conoce ni le sirve. Él crea su propia realidad. Vivimos un momento muy contradictorio con respecto a los jóvenes, porque por un lado los adolescentes son muy inmaduros para unas cosas y en otras nos dan veinte mil vueltas. Es decir, yo creo que nosotros creíamos en ciertas cosas y estamos desencantados, pero ellos no; ellos saben que van a depender más de ellos mismos que de ninguna otra cosa o persona. No delegan, y eso es muy maduro.

Y quizás todo eso tú me estás contando de don Diego, de lo que nos puede hablar es de ese paso de la adolescencia a una cierta madurez desencantada. Un encuentro final consigo mismo.

Es el paso del reconocimiento de la apariencia como verdad. Mi verdad es mi apariencia. En ese sentido uno se puede llevar el batacazo cuando detrás de la

aparición no hay nada y descubre que ha estado enamorado de un artificio. La adolescencia es una edad fronteriza de todo ese tipo de cosas; hoy en día hay tantas modas a la vez y tanto para elegir que cada uno va como quiere y es muy lógico que necesite integrarse en alguna tribu para sentirse parte de algo. En definitiva, uno quiere matar al padre para tener otro, y la elección de la tribu es la primera que haces de la personalidad propia que vas a crear. En ese sentido hay una inmadurez en don

Diego pero hay una lucidez también. Hasta cierto punto él se agarra a una ficción, contra la que se estrella inevitable e inexorablemente, pero también hay algo que atender de él. Nunca es una salida, pero el hecho de que le puedas comprender tiene una razón de ser para quienes lo vemos, aunque desde luego no quisiéramos estar en su piel.

Muchas gracias, Carles.

M.Z.







Entrevista a Joaquín Hinojosa

autor de la versión de *El lindo don Diego*

Es titulado por la RESAD. Ha cursado estudios de interpretación y de dirección en el H.B. Studio de Uta Hagen y en el Actor's Studio, en N.Y., en el Centro de Búsquedas Expresivas de Nancy, y numerosos talleres y seminarios con prestigiosos directores y profesores de técnicas teatrales de España y el extranjero. Inicia su actividad profesional como actor y ayudante de dirección en 1972 con la obra *Lisístrata* de Aristófanes dirigida por José Luis Gómez. Desde entonces ha participado como actor en muchos montajes, de los que un ejemplo son: *La cocina* de Arnold Wesker, *A puerta cerrada* de Sartre, *Macbeth* y *El Rey Lear* de Shakespeare, dirigidos por Miguel Narros; *Súbitamente el último verano* de T. Williams, dirigido por José Carlos Plaza; *Otra Fedra, si os parece* de S. Espriu dirigido por Lluís Pascual; *Edipo* de Sófocles, dirigido por Stavros Doufexis; *Geografía* de Álvaro del Amo y *En la soledad de los campos de algodón* de Koltés, dirigidos por Guillermo Heras; *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla dirigido por Francisco Ortuño; *El baile* de Edgar Neville dirigido por Jaime Chávarri; *Eslavos* de Tony Kushner dirigido por Jorge Lavelli; *Algo auténtico* de Tom Stoppard dirigido por Rafael Calatayud; *Fedra* de Racine dirigido por Joan Ollé y *El arte de la comedia* de Eduardo De Filippo, dirigido por Carles Alfaro. Como director teatral de ha puesto en escena *Un Poeta en Nueva York* de García Lorca, *Una llamada para Pirandello* de Tabucchi, *Atardecer en Santa Elena* de Torrente Ballester, *La cantante calva* y *La lección* de Ionesco; *Alicia* sobre textos de Lewis Carroll. Ha sido Director adjunto del Teatro de La Abadía de Madrid donde dirigió su versión de *El libertino*, de Eric-Emmanuel Schmitt; y director artístico de Teatros de la Generalitat Valenciana y del Corral de Comedias de Alcalá de Henares. *Defensa de dama* es su primera obra teatral.

1. Mar Zubieta. Joaquín, Carles Alfaro y tú habéis trabajado muchas veces juntos en proyectos de muy distinta índole. ¿Cómo ha surgido la colaboración entre vosotros para este montaje?

Joaquín Hinojosa. Carles y yo trabajamos juntos desde 1982 y colaboramos en muchos proyectos comunes, sí; y en este caso concreto, él me llamó por si me apetecía participar en el montaje de *El lindo don*

Diego haciendo la versión del texto. Nuestra intención ha sido acercarlo a la sensibilidad contemporánea y a la vez trabajar al servicio de las necesidades verbales, narrativas, escénicas y hasta estéticas que pudieran ir surgiendo en el proceso de ensayos. He tenido siempre en cuenta que él tenía una idea muy clara y muy decidida de su proyecto, aunque lógicamente esa idea y ese proyecto han ido modelándose. Acepté encantado



y, dentro de nuestra complicidad de años como colaboradores, me pareció que era una oportunidad estupenda.

2. ¿Qué es lo que más te ha interesado del trabajo con el texto de *El lindo don Diego*? ¿Cómo ves a los personajes?

Es un texto muy interesante para trabajar con él; pertenece a la comedia de figurón, un subgénero de la comedia de enredo, muy cultivada en nuestro teatro clásico, en donde la trama de amores y desamores, de necesidades y obstáculos de los personajes protagonistas se complica por la extravagancia de comportamiento de uno de ellos. El “figurón” tiene un carácter tan extravagante, tan fuera de lo habitual, que ve la realidad desde un prisma que le aleja y le aparta totalmente de la realidad colectiva. También me ha gustado trabajar con esta comedia porque en realidad Molière, por el que siento una gran admiración, no deja de ser un grandísimo cultivador de esta “comedia de figurón”, aunque los franceses nunca lo reconocerán, y el conflicto del personaje manifiesta una faceta del conflicto eterno del teatro y de la vida: el individuo y la sociedad, lo personal y lo colectivo; en definitiva, el aislamiento o la integración. Esta actitud, no esencialmente distinta de la de un personaje trágico, en otro terreno teatral desembocaría en la tragedia; llevada hasta extremos ridículos y absurdos –como es el caso de los grandes personajes de Molière y aquí el de don Diego– se convierte

en el eje, irresistiblemente cómico, de una serie de enredos arquetípicos de la comedia barroca española.

Además, en esta obra confluyen un figurón de un calibre grandioso, que roza el teatro del absurdo, con fragmentos de diálogos entre los más brillantes de nuestro teatro clásico y desde luego los más brillantes que ha escrito Moreto, que no desdeñaría hacer suyos el propio Groucho Marx. Diálogos, además, que reparte don Diego con Mosquito, el gracioso de la obra (personaje emparentado con el Arlequín de la *commedia dell'arte*), constituyendo el primero el motor del conflicto y el segundo el motor de la solución.

El nudo dramático de toda la comedia tiene su origen en una boda de conveniencia, un hecho absolutamente corriente en el momento en que se escribe el texto...

Sí. No hay que olvidar que Moreto es un autor conservador, aunque en general nuestro teatro clásico, más que poner en cuestión a las instituciones, pone en cuestión a los personajes; Moreto asiste al amor, al desamor y a los avatares de los protagonistas (que por circunstancias sociales se ven obstaculizados para realizar sus sentimientos) y tiene la astucia de conseguir mediante los personajes del gracioso y la criada Beatriz que, sin poner en cuestión el orden establecido, los acontecimientos se ordenen de tal forma que los obstáculos vayan cayendo, aparentemente por sí solos. En todo momento el decoro y el recato, como no dejan de recordarnos

Inés y Leonor, presiden la acción, y queda siempre a salvo el respeto a la obediencia debida y a la jerarquía familiar. Nada pues, creo yo, de un feminismo anticipado, ni planteamientos ideológicos propios de siglos posteriores. Pero el ingenio de Moreto se las arregla, a pesar de todo, para hacer que el lindo, cegado por su obsesión, caiga en las trampas que le tiende Mosquito, el gracioso, factótum de la comedia y único personaje que, por ser ajeno a las convenciones, puede competir con don Diego. Desveladas, gracias a los enredos de Mosquito, las intenciones, el egoísmo y la verdadera naturaleza del lindo engañado, y negándose don Diego a contraer matrimonio con Inés, el padre de las jóvenes deshace el indeseado casamiento, con lo que “el orden” permanece triunfante, pero ahora para gusto y felicidad de los enamorados. En cuanto a los personajes femeninos, están muy definidos. Leonor es la sensata y práctica, mientras que Inés es la más enamorada y exaltada. Además tienen parlamentos bien elaborados desde el punto de vista dialéctico y de versificación, pero Moreto quiere dejar claro que las dos van a obedecer y conformarse, sea cual sea el resultado de las intrigas. La que es práctica se siente afortunada porque le ha tocado en suerte don Mendo, que resulta ser un tipo cabal y decente. Y ella sabe que es afortunada porque puede compararse con su hermana Inés, que ha tenido la desgracia de que le toque en suerte don Diego, que es narcisista donde los haya y sin ninguna capacidad. Pero ninguna de las dos se rebela para nada, y lo dicen expresamente, por ejemplo Inés afirma que nunca se rebelará ante la decisión de su padre; “Si él ya lo ha decidido, en mí no cabe resistencia”.

Es decir, que si no llega a ser porque Mosquito pergeña una industria, una estrategia para que los acontecimientos den un giro de 180 grados, Inés y Juan no conseguirían su objetivo. Don Diego, cegado por su narcisismo, cae en la trampa con una inocencia paradigmática y acaba vencido, derrotado y solitario. Es el paradigma del inocente porque está ciego mirándose a sí mismo en el espejo, y no percibe todo lo que no sea él y su reflejo, vulnerabilidad del personaje que Moreto capta muy bien.

3. Formalmente, ¿qué has podido ver de específico en la versificación?

La versificación dramática española en el Barroco estaba al servicio de unas necesidades narrativas específicas; de entrada, unas necesidades respiratorias. Los franceses cultivaban un endecasílabo y un alejandrino de realización morosa, lenta, de dicción lenta también, por una necesidad fisiológica que dependía de la práctica; ellos no representaban al aire libre, salvo aquellas compañías claramente de comedia del arte y de clara tradición popular. Molière y otros representaban en el Hôtel de Bourgogne de París, con una iluminación, a veces, de miles de velas; en los sitios ricos de cera y en los sitios pobres de sebo para ahorrar un poco. Con mucha gente aglomerada allí, la cantidad de oxígeno que había por metro cúbico sería muy escasa. Un actor no podía verbalizar con velocidad, tenía que verbalizar más lentamente, y de ahí nace ese verso claro, moroso, que es fundamentalmente el alejandrino francés de 14 sílabas y el endecasílabo, con el que está escrito prácticamente el 90% de su teatro del gran siglo, del siglo de Luis XIV.

Sin embargo, fijate la diferencia; en Londres, con los teatros al aire libre como The Globe, y en España con los corrales de comedias, se cultiva otro tipo de verso, de verbalización rápida, picada, proveniente, muy probablemente, de la comedia del arte, con una energía física, de juego, impensable en el teatro francés, y que sin embargo sí existía en un porcentaje muy alto en el teatro isabelino. Al aire libre y con oxígeno de sobra, se mantiene una aptitud física, verbal y de acción que los ingleses y los españoles tenían y que no era posible en el teatro francés. Y no sólo la tragedia del teatro francés era muy lenta y morosa, también los textos de Molière lo eran. Por su parte, el teatro isabelino era muy todo terreno, porque el verso blanco shakespeareano permitía la adaptación al momento y mucha velocidad cuando era necesario; el verso castellano también, pero necesitaba una polimetría porque además de las formas rápidas tuvo que inventarse formas más estáticas, con las que casa mal la velocidad verbal. De ahí la riqueza de sus estrofas, siguiendo las recomendaciones de Lope en *El arte nuevo*, vinculando determinado tipo de estrofas a ciertos contenidos. Los dramaturgos, en general, siguen esos principios, y Moreto es un ejemplo arquetípico, puesto que tenía una gran facilidad para el verso, utilizando en *El don Diego* el romance, la redondilla, la quintilla, la silva y los pareados. La redondilla para escenas de amor y diálogos cortesanos (que son los que tienen los caballeros); suelen empezar los actos. En cuanto se ha planteado una situación y hay que hacer que los acontecimientos sucedan rápidamente, que se generen los conflictos, usa el romance. Si se acaba el romance y hay que reflexionar sobre lo acontecido, utiliza la

silva, un verso de nueva creación que tuvo enorme éxito y que lo permitía todo, incluidas las reflexiones filosóficas; es un verso lento que permite que el actor piense lo que va diciendo, cosa que en romance no era posible. Los versos nacen de algo que está aconteciendo en la cabeza del personaje, y efectivamente la utilizan dos caballeros o dos damas, explicando hasta qué punto el dolor de su corazón no tiene remedio. La silva viene después de una sucesión de verso rápido como puede ser la quintilla o el romance, y siempre son reflexiones sentimentales, sobre el conflicto. Lo mismo cabría decir de la quintilla. Y el pareado, eso ya es un tópico: refranes, coplas populares, los villancicos, todo son pareados. Proviene de una tradición muy simple y muy directa de resonancias, de rimar melón con corazón. Ahí no hay sutilezas y, salvo excepciones, está puesto en boca de personajes del pueblo, como sucede en este caso con Mosquito y Beatriz.

4. Hablemos un poco de la función de los apartes.

El aparte, que luego derivó en el monólogo interior de la novela del XIX, no nace hasta que Torres Naharro o Timoneda hacen algún breve atisbo en algún paso, como en el de *Las aceitunas*, pero antes no se puede hablar de aparte. Es Lope el que lo instaura para explicar algo al público, bien porque se le interpele directamente o bien porque los pensamientos del personaje no se pueden narrar en el diálogo, porque los quiera reservar o alguna otra razón. En Moreto los apartes tienen un valor enorme, y en ellos por primera vez un personaje puede contradecirse de manera explícita. Puede haber dicho una cosa en el diálogo, y sin embargo

dejar explícito en el aparte que piensa otra. Y es la primera vez que eso triunfa como técnica dramática. Tiene un gran valor y hay que respetarlo escrupulosamente, valorando que sea uno de los hallazgos del Barroco español, recogido por Shakespeare y por el teatro clásico francés. Y Shakespeare no hubiera actuado con tanto desparpajo en los apartes si no hubiera existido ya una tradición del teatro latino recogida a través de la comedia del arte con Arlequín, un personaje que, al margen de la acción de los otros, explica al público lo que va a hacer. El aparte se transforma por el talento de Calderón, de Shakespeare, y también de los dramaturgos franceses, en un arma para mostrar que un personaje puede actuar de una manera y pensar de otra. Y puede incluso descubrir al público información que queda oculta para los demás personajes, con lo cual el público puede ir por delante de la acción y prevenir lo que va a ocurrir, creándose una expectación que no existía antes. El diálogo debía antes expresar de manera muy plana la historia que acontecía, y luego el aparte permite aventurar, crear un suspense, propiciar la duda, y acercar sentimentalmente al público. Es un arma clave, y no tiene nada que ver con lo que piensan algunos; les parece que el personaje habla solo, y no es así. En realidad siempre hay un interlocutor, incluso en el caso más egocéntrico, en el que un personaje se refugia en sí mismo, está hablando a su conciencia, hay un interlocutor; nunca está hablando al vacío, y esa creo que es una regla ineludible del hecho escénico, del actor en escena. Además el aparte es un motor necesario

para que la acción cobre interés e incluso aporta unas pinceladas que dejan claros los sentimientos profundos que anidan en la escena. Unos son los sentimientos aparentes que se explicitan y otros son los sentimientos que confiesa el personaje en los apartes. Sin el aparte todo esto no tendría sentido.

El aparte, además de desvelar niveles de información de los personajes respecto de la acción tiene una función de localización espacial...

Efectivamente, y es uno de los hallazgos del teatro. Es un concepto novedosísimo que nace con el primer teatro renacentista, con el primer Arlequín o los primeros comediantes del arte, que no tienen nada más que cuatro palos y dos cascabeles y necesitan decir “ahora iré a casa del príncipe” porque no hay ninguna casa. El primero que explica “ahora voy a casa del príncipe” hizo el primer aparte porque se lo está diciendo al público para que el público sepa donde están todos. Otras veces es una descripción del espacio, por ejemplo: “En este bosque sombrío, mi alma pide tu ayuda”. Y siempre, siempre, está propiciando la complicidad del público.

5. Joaquín, al hilo de esto que estamos hablando, ¿qué concepto tienes tú de cómo hacer una versión de los clásicos?

He hecho muchas versiones, pero es la primera vez que he hecho una versión de un clásico español en verso. Lo primero que he intentado es que el texto quedase claro para mí. Es decir, si en un montaje teatral la obra está escrita en otro idioma hay un consenso general en torno al proceso de traducción,

y suele admitirse que cada generación necesitaría una traducción nueva. De esta forma, digamos que cada veinticinco años Shakespeare debería volver a ser traducido al castellano, porque el receptor ha evolucionado, es otra generación y por lo tanto necesitaría otra traducción. Yo estoy bastante convencido de eso. Creo que nuestros clásicos, sin que quepa hablar de la palabra traducción en el sentido de traspaso a otro idioma, necesitan ser transpasados a otra manera de entender la realidad, pero sobre todo transpasados a otra manera de entender el lenguaje. A veces el lenguaje se ha alejado ya tanto de lo que el público medio percibe, de la realidad nombrada que, sin despojar nunca al texto de su sabor barroco y sin pretender que se entienda al cien por cien, hay que hacer este traspaso del que te hablo. Desde otro punto de vista, también sucedía en el XVII que el público coetáneo de estas obras, como no tenía conocimientos, no entendía prácticamente nada de lo que se decía. Pero sí entendían lo espectacular, la puesta en escena; el ritmo verbal, los sentimientos y sobre todo una combinación que era palabra, gesto y acción que en un contexto determinado explicitaba perfectamente qué estaba pasando. Podrían no captar sutilezas, solo al alcance unos pocos, pero sí lo que pasaba, y en este entendimiento nos apoyamos hoy también.

6. ¿Qué ediciones críticas has manejado para hacer esta versión?

El libro clave para mí es la *Historia del Teatro Español*, de Francisco Ruiz Ramón; tiene una gran penetración crítica, sensatez

y sensibilidad. También he manejado la edición *princeps*, como referencia inexcusable, y principalmente tres ediciones críticas: la de Josep Lluís Sirera, con un extraordinario estudio introductorio, la de Cátedra y la de Espasa, de la colección Austral.

7. Y, finalmente, ¿qué crees que *El lindo don Diego* le puede decir a la gente joven?

¿Por qué les va a interesar esta función?

Pienso que la gente joven, en principio, va al teatro porque la obligan, y en muchísimos casos porque es mejor ir al teatro que estar en clase, pero no van por una verdadera apetencia cultural, porque tengan auténtico interés. Lo que había que conseguir, y espero que este montaje contribuya a ello, es que cada vez que los jóvenes vayan al teatro salgan sorprendidos, que hayan aprendido cosas y que hayan disfrutado; en definitiva, que en el futuro, igual que pagan una entrada de cine, paguen una entrada de teatro con la idea de pasarlo bien.

Y reflexionar. ¿Qué es lo que nos puede quedar después del final feliz o no tan feliz? Nos queda, nos quedará, un rato de diversión inteligente, lo que no es poco; pero también una pincelada de amargura en la implacable soledad y mentira de don Diego, que tendrá que reconstruir su despedazada autoestima recurriendo, una vez más, a crearse una falsa realidad que le justifique ante sí mismo. En el fondo, aunque él lo hace hasta límites extremos, más o menos como todos. Como en la vida misma.

Muchas gracias, Joaquín.

M.Z.





Entrevista a Paco Azorín

responsable de la escenografía de *El lindo don Diego*

Realizó estudios de escenografía y dirección en el Institut del Teatre de Barcelona. Es autor, entre otras, de las escenografías siguientes: *Wonderland* y *El arte de la danza*, con coreografía y dirección de Víctor Ullate, para el Ballet de la Comunidad de Madrid; *Questi fantasmi* de Eduardo de Filippo dirigido por Juanjo Prats; *Celebració* de Harold Pinter, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Blackbird* de David Harrower, los tres con dirección de Lluís Pascual; *El conte d'hivern* y *La nostra classe* de Tadeusz Slobodzianek, ambos dirigidos por Carme Portaceli; *Münchhausen* de Lucía Vilanova, dirigido por Salva Bolta; *Con los pies en la luna* de Antonio Parera, dirigido por Paco Azorín y *Mi alma en otra parte*, de José Manuel Mora, dirigido por Xicu Masó. Su actividad docente se centra en su labor como profesor del Institut del Teatre, que completa con la participación en mesas redondas, clases magistrales y cursos en distintas universidades españolas y extranjeras. Es responsable del “Master de diseños de espacios escénicos y publicitarios” de la Universidad Politécnica de Valencia, y del Master “Espacio escénico” de la Universidad Pontificia boliviana, así como de los cursos de la Universidad Internacional de Andalucía “Teoría y práctica de la escenografía” y “El teatro y sus técnicas”. Ha recibido, entre otros, el premio de la Asociación de Directores de Escena por la escenografía de *La casa de Bernarda Alba*.

1. Mar Zubieta. Paco, ¿cuál ha sido tu experiencia en el entorno del teatro clásico?

Paco Azorín.- Comencé trabajando en Alicante y siempre íbamos a los festivales de teatro clásico que hay en Latinoamérica y también al festival de Almagro, con lo cual el repertorio clásico es algo cercano para mí. Hice *La dama boba*, *La dama duende*, *Los melindres de Belisa*; por tanto, volver al teatro clásico ha sido como volver a casa después de mucho tiempo.

Es curioso que una de tus últimas escenografías haya sido la de *El narciso en su opinión*, de Guillem de Castro, en este caso para los Teatros de la Generalitat,

siendo el texto en el que Moreto se inspiró para este *Lindo don Diego*.

Sí; de hecho, cuando estaba leyendo *El lindo don Diego* recordaba al tiempo *El Narciso en su opinión*. Hay muchísimos paralelismos tanto en la trama como en el punto de vista; Narciso y don Diego son personas que se miran todo el rato a sí mismas sin ver lo que le ocurre a los demás.

2. ¿A partir de qué referentes has trabajado para *El lindo don Diego*?

Empezamos a trabajar a partir de un espejo. A priori, uno puede pensar que es una idea obvia, pero ha quedado plasmada en algunos



elementos de escenografía bastante abstractos. Uno es el suelo, que es un material negro espejado, acharolado, que hace que en cualquier momento el lindo don Diego se pueda mirar en él; la misma idea del mito de Narciso. Por otro lado hemos planteado un juego de espejos bastante interesante; en el fondo del escenario hay un gran espejo que se va inclinando sobre los actores a medida que avanza la representación, combinado con otros dos espejos que también suben y bajan y además son “espejos espías” porque el público puede ver a través de ellos.

Con esta propuesta se crea un juego de planos y profundidades; el espectador, como un *voyeur*, siempre puede mirar a través de los espejos, mientras que los personajes están encerrados en un mundo de reflejos, y en determinado momento, cuando se va haciendo más presente el clímax dramático de la obra, estamos ya en una locura de espejos y reflejos en donde cuesta distinguir qué es real y qué no lo es.

Como le pasa a don Diego, ¿no?

Efectivamente. Es un poquito lo que sería un efecto de inmersión en la psicología del personaje sin hacer que sea el centro de la puesta en escena, porque a fin de cuentas el centro de la puesta en escena tiene que ser que el texto se entienda y que los actores sean creíbles.

La idea del espejo es algo muy barroco, pero a la vez muy apropiado para el mundo que vivimos.

Sí. Me gusta trabajar referentes contemporáneos porque nosotros nos dirigimos al público de hoy. Shakespeare cuando estrenaba sus piezas históricas, por ejemplo *La tragedia de Julio César*, en lugar de vestir a los actores de romanos los vestía como iban vestidos los espectadores, para profundizar en la familiarización con el público y con la intención de comunicar que esos conflictos les podían también pasar a ellos también. Creo que escenógrafos y figurinistas debemos de tener mucho cuidado con los elementos escénicos, y pensar que deben servir para tender puentes, no para alejar. Ciertas contextualizaciones históricas, lejos de ayudarnos, lo que hacen es alejar en el tiempo al espectador, y por tanto distanciarlo emocionalmente. En este sentido, aquí nos hemos inspirado todos a partir de un tema de vestuario, porque es obvio que tenemos un referente común que es la moda de Galiano, algo que Carlos nos lanzó tanto a María Araujo como a mí; ese mundo tan personal del modisto, esa locura que mezcla todas las épocas. Realmente si miras cosas de Galiano, pueden ser del XVIII, del XIX o también del XX y del XXI. Por tanto el punto de partida sería, no me atrevería a decir una contemporaneidad, pero sí un cierto tipo de atemporalidad o lo que es lo mismo, a base de elementos muy distintos conseguir una nueva realidad, que no pertenezca a ninguno de esos tiempos y que a la vez pertenezca a todos. Pero siempre, lo importante es que el público lo sienta cercano.

Es muy interesante vuestra propuesta. Normalmente en una obra de teatro los espectadores asistimos a las conversaciones entre los personajes y a veces, con los apartes, sabemos lo que piensan. Pero alejar físicamente al personaje del público, que el espectador pueda asomarse al espacio sin ser visto, es curiosa.

Claro. El espectador tiene que tener la tranquilidad de estar mirando sabiendo que nadie lo ve, protegido de la acción. Cuando la trama comienza, en ese lugar donde se alojan los primos al llegar don Diego de Burgos, está esa escena fantástica, en la que el personaje pide continuamente al criado que alce el espejo y lo coloque mejor para poderse ver desde todos los ángulos, y luego Mosquito explica cómo ha estado horas y horas acicalándose y vistiéndose. Esa escena es una de las fundamentales y la vamos a ver a través del propio espejo, a través del espejo en que se mira don Diego. El teatro tiene una convención muy potente en la que “yo, actor” represento a una persona y te la explico a “ti, público”. En todo el teatro clásico esa convención ha sido muy radical pero creo que ahora, en esas obras reinterpretadas en el siglo XXI hay que hacer pequeños guiños, cambios de puesta en escena, para replantear la situación haciéndola más verosímil. Este esfuerzo por la verosimilitud anima la idea del espejo.

3. ¿Y cuál ha sido la metodología de trabajo de Carles y tuya?

Carles tenía muy claro lo que quería hacer. Sin embargo era algo que a priori María Araujo y yo, aunque lo compartíamos y lo entendíamos desde el punto de vista

racional, nos costaba trabajo interpretarlo desde un punto de vista profesional y artístico; sin embargo, nos pusimos las pilas para ofrecerle propuestas que estuvieran en consonancia con lo que quería.

En ese sentido, los procesos creativos son un toma y daca. Carles ha sabido aligerar esas estructuras y el proceso ha sido creativo hasta el último momento, añadiendo y cambiando cosas. Carles tiene una energía muy especial y tiene una cosa muy buena que para mí tienen que tener los directores: una capacidad de liderazgo brutal. Una capacidad visionaria para decirle a un equipo grande de gente: “seguidme, que vamos a ir por este camino y creedme, que vamos a llegar al sitio que os digo”. Y entonces todo el mundo, sin fisura ninguna, sigue al director por ese camino pedregoso, por esa senda, por donde marque; normalmente no vemos la luz del camino, pero confiamos en él.

El lindo don Diego es una comedia sugerente, divertida; ¿qué otros elementos además del espejo aparecen en el espacio, Paco?

Carles quería un espacio muy limpio, y realmente la obra tiene una agilidad con la que es difícil pensar que alguien tenga tiempo de sentarse, porque la está montando con un ritmo trepidante de entradas y salidas. Lo esencial es esta idea tan clara de los espejos, del “te estoy viendo, pero tú a mí no me ves”. Esa idea de la dramaturgia es tan clara que introducir elementos nuevos quizás distorsionaría la propuesta, así que la intención es hacerlo con los mínimos elementos posibles. Si cuando se abre el telón el público dice “¡oh, qué espacio más sencillito!”, me gustaría. Por otro lado, la simplicidad es

muy complicada. Dice Peter Brook que lo sencillo es un proceso dinámico que abarca lo complicado y el paulatino marchitarse lo de lo complicado. En ese sentido, nosotros hemos hecho un trabajo de depuración, de ir quitando; me gusta pensar que el escenógrafo es el dramaturgo del espacio.

4. La acción de *El lindo don Diego* alterna entre espacios interiores como la casa de don Tello y unos pocos espacios exteriores, que tienen la función instrumental de permitir avanzar la acción. ¿Cómo lo has ido resolviendo?

Para mí la escenografía tiene dos funciones básicas. Una es la referencial, es decir, dar referentes de dónde y cuándo estamos. Solucionado esto, me interesa sobre todo la función más abstracta o sugerente de la escenografía. Una idea de Carles, que ha ido apareciendo a raíz de los ensayos, es que las escenas de calle, que son un 20% de la función, transcurran en el proscenio y en la sala, a través de la iluminación, teniendo en cuenta que, además, el teatro Pavón tiene una relación sala-escenario muy particular. Nosotros hemos pasado horas en las primeras filas viendo cómo es esa relación y nos ha parecido interesante usar todo ese proscenio tan grande que tiene el teatro. Ahí ha aparecido una gran rampa que comunica el escenario con la sala, y todo ese espacio de zona un poco más peregrina o zona de paso es el que va a funcionar en la obra como calle.

5. ¿Cómo se han resuelto, desde tu punto de vista, las situaciones en las que los personajes quedan al paño, es decir, no

visibles al resto de los personajes, pero escuchando lo que pasa en la escena?

Esto Carles lo tenía marcado como uno de los retos de la puesta en escena. Eso que llamamos *al paño* trata de establecer una convención que el público asimile al principio de la obra y entienda para el resto de la representación. En la puesta en escena estaría ocurriendo en lo que podemos llamar toda la zona periférica del espacio escénico, en los laterales muy laterales, al fondo muy al fondo, y en la boca del escenario. Ahí es donde los actores dicen esas frases al paño, haciendo partícipe al público.

6. Me comentabas que has utilizado un material de color negro, con aspecto de charol, para el suelo. Seguro que proporciona una serie de reflejos que condicionan al resto de elementos del espacio.

Sí. Junto al el espejo espía del que hablábamos, la idea del suelo-charol es que don Diego se pueda mirar por todo el escenario. También hay un juego con espejos muy apaisados, muy horizontales, uno de espaldas al público, con una moldura de oro, que es un guiño al Siglo de Oro.

¿Qué crees que pasará con el montaje cuando salga de gira? ¿Necesitará muchas adaptaciones?

Este montaje, además de en el Teatro Pavón, se hará en Almagro, y ya está pensado desde el diseño inicial para que pueda ir a Almagro en buenas condiciones. Lo que pasa es que el teatro del Hospital de San Juan es al aire libre, aunque el escenario está cubierto y es posible que uno de los espejos, el que está colgado, al estar al aire libre, haya que prescindir de él. Todos los condicionamientos

del Teatro Pavón y de Almagro han estado encima de la mesa desde el comienzo.

7. El escenario está en pendiente, ¿qué sentido tiene esta pendiente más allá de que se vea bien en las últimas filas?

La pendiente nace del Teatro Pavón, donde el escenario está muy alto con respecto a la platea, de forma que el público prácticamente no ve el suelo. Desde el momento en que Carles quería que don Diego se pudiera ver reflejado en el suelo, se creó esta necesidad de inclinar el suelo hasta el punto de que cualquier espectador, desde cualquier punto de la platea, pudiera ver el reflejo en el suelo en perfecto estado. Eso por un lado. También es verdad que las rampas tienen un efecto de acercamiento al público muy interesante; parece que el actor que está al fondo del escenario está más cerca del público, y eso es lo que hemos buscado también.

8. Paco, ¿cuál crees tú que es la razón por la que un espectáculo como este puede interesar a la gente joven? Gente que viene por primera vez al teatro, en muchos casos. ¿Por donde les puede enganchar?

El público a mí me ha parecido siempre el mayor de los misterios, pero no solo el

público joven sino el público de cualquier edad. A posteriori, cuando ya vemos cómo funciona, podemos decir por qué un espectáculo gusta, pero antes de estrenar es un auténtico misterio del que no osaría decir mucho. Ahora bien, me parece que el tema del narcisismo, el hecho de que por mirarte a ti mismo dejes de mirar a los demás, es algo de una actualidad boyante. Yo creo que Carles ha sido muy inteligente acercando el montaje a la gente que no es público habitual de teatro, aunque también este montaje va a fascinar al espectador abonado a la CNTC. Por otro lado hay un guiño a la gente más joven, que ha ido menos al teatro, con un reparto más televisivo, que además son unos grandísimos actores y dicen el verso maravillosamente. La obra es una comedia, pero tiene ciertos apuntes dramáticos sobre esa soledad de la persona que solo se mira el ombligo, tiene una falta total de empatía y es, básicamente, egoísta. La moraleja subyacente es que, si te miras tanto a ti mismo, dejas de ver el mundo como es. Y ese es un tema universal.

Muchísimas gracias, Paco.

M.Z.



Entrevista a María Araujo

figurinista de *El lindo don Diego*

El diseño y realización de vestuario, la investigación en imagen y caracterización y una dilatada experiencia profesional en teatro, ópera, cine y televisión, hacen de María Araujo una de las figurinistas más reconocidas en nuestro país. Premiada cuatro veces por la crítica de Barcelona, en 1999 obtuvo el Premio Max de las Artes Escénicas Españolas por *Amadeus*, en 2008 el Premio ADE de Figurinismo por *Tío Vania*, en 2009 el Premio Gran Vía de Teatro musical por sus diseños en *Sweeney Todd* y en 2010 el Premio ADE de Figurinismo por *El arte de la comedia*. Entre los numerosos montajes teatrales en los que ha participado como figurinista destacan *Nit de Reis* y *La casa del cors trencats*, de J.M.^a Mestres para el Teatre Nacional de Catalunya; *La vida por delante*, *Un marit ideal* y *La cabra*, dirigidas por Josep M.^a Pou; *El arte de la comedia*, *Traició*, *Calesera*, *Macbeth*, *Lady Macbeth*, *Tío Vania*, *Las bodas de Figaro*, *Ròmul el Gran* y *Don Giovanni*, dirigidas por Carles Alfaro; *Àngels a Amèrica*, *Cal dir-ho?*, *I tot assajant Don Joan*, *Cavall de mar*, todas ellas dirigidas por Josep Maria Flotats; *Sweeney Todd* y *Guys & Dolls*, ambas dirigidas por Mario Gas; *Vidas privadas* y *La Pajarera* dirigidas por Xavi Alberti; y *El curioso Impertinente*, dirigida por Natalia Menendez para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

1. Mar Zubieta. Buenos días María. Sabemos que ya habías trabajado anteriormente con parte del equipo artístico de esta producción; con el director, Carles Alfaro, con el escenógrafo, Paco Azorín, y también en otros montajes de la CNTC. ¿Cuéntanos, por favor, cómo te incorporaste a este proyecto de *El lindo don Diego*?

María Araujo. En esta ocasión me llamó Carles Alfaro, me dijo que estaba preparando este montaje de Moreto con la CNTC, y me habló del escenógrafo, del iluminador... Y evidentemente yo, encantada, le dije que sí. Primero porque he trabajado varias veces con Carles, segundo y también muy importante,

porque también he trabajado con Paco, y además porque era para el Clásico, y todo han sido experiencias magníficas. Ha sido un placer trabajar con la Compañía y sigue siéndolo, afortunadamente.

2. Y ¿cuál ha sido vuestro enfoque como equipo, como creativos, para esta puesta en escena de la comedia de Moreto?

Por lo que respecta al figurinismo, en la primera conversación que tuve con dirección, donde además estaba Paco Azorín, Carles me dijo que quería encauzar la propuesta dentro del mismo siglo, en el siglo XVII, pero con un vestuario que tuviera un “además”, un punto



de locura, porque realmente el texto lo tiene. Y el salto que quería que diera consistía en una pirueta para conseguir mantenerlo en el XVII, pero con un desarrollo inspirado en modistos y diseñadores de hoy en día.

Empecé a trabajar sobre esa idea con mucho entusiasmo, le enseñé los figurines y él me pidió hacer una transgresión mucho más profunda. Seguimos hablando de lo que necesitaba cada personaje y al final llegamos a la conclusión de que íbamos a hacer un vestuario base, “atemporal” entre comillas, y sobre ese vestuario base aplicar pequeños complementos, que pertenecen todos al siglo XVII pero en general están “manipulados”. Por ejemplo, si los hombres en el XVII llevaban cuellos con puntillas y adornos, los empleamos en el vestuario; pero en vez de hacerlo con un tejido “esperable”, lo hago con piel troquelada siguiendo los dibujos originales, un poco más a lo Jean Paul Gautier.

En esta línea se ve que una parte del vestuario de los hombres está inspirada en diseños de Toni Miró, un diseñador muy sobrio; y en el caso de las mujeres, por ejemplo con doña Inés he propuesto un traje con un plisado tipo *fortuny*, y claro, estamos hablando de un plisado de principios del siglo XX, ideado por el pintor Fortuny, pero recuperado hace unas décadas por el diseñador japonés Issey Miyake. Y luego añado los complementos, que en este caso son todos los pequeños elementos que voy poniendo sobre estas bases atemporales y

están manipulados para conseguir un determinado efecto. Tú los ves y ves los trajes y te recuerdan totalmente al siglo XVII, pero están confeccionados y tratados con unos tejidos que los acercan más al mundo de la moda contemporánea. Además de todo esto, siempre hay una especie de guiño. Doña Inés, por ejemplo, lleva un *pannier*, que en vez de estar colocado debajo del traje está encima, y tratado de una forma muy festiva, con mucho colorido, con muchas cintas, siguiendo totalmente lo que está pidiendo la dramaturgia. Pongo un caso; cuando doña Leonor y doña Inés reciben a sus novios por primera vez el texto dice, “se lo ponen todo para no gustar”, porque menos es más, y lo más, normalmente, siempre acaba resultando chabacano. Y ellas en ese momento de la acción, en esa escena, a lo que están jugando es a no gustar. Y esto lo hago de una forma muy fantasiosa, con mucho colorido, porque lo que pretendo es que la gente, el público en general, se acerque más a los personajes y que el mismo vestuario ya despierte una sonrisa.

3. María, ¿haces alguna diferencia de planteamiento entre el vestuario femenino y el masculino? Con las premisas que me has contado, ¿has tratado ambos por igual?

Sí, a los dos por igual; tú sabes que con las mujeres las fantasías son ilimitadas, pero con un hombre tienes que ir con mucho cuidado porque si no, puedes saltarte una raya y dar lugar a equívocos, que es lo que nos

pasaba con don Diego; con él, si te pasas un poquito de la raya, realmente estás componiendo un personaje, no quiero decir con “pluma”, pero realmente fuera de lo que está dentro del texto y de lo que queríamos, que era simplemente amaneramiento, exceso.

Claro que también hay que tener en cuenta que en el siglo XVII, gracias al Rey Sol, la moda cambió totalmente; entonces fue cuando se dijo por primera vez la palabra “moda”, y quienes la sacaron fueron los franceses y todas las locuras del vestuario del XVII pertenecen al rey Sol: los lazos, las ligas, en fin, todo ese enriquecimiento, que realmente era completamente banal. En España, en el XVII, veníamos de un vestuario muy sobrio que fue el que se estuvo llevando durante un siglo y medio, que era el vestuario español, el vestuario de los Austrias. Si la propuesta artística de Carles hubiera sido estar históricamente en el siglo XVII, siguiendo esta moda del Rey Sol los hombres podían haber llevado lazos y colorido y un sinfín de adornos y sería normal, no hubiera dado a equívoco, pero como la propuesta va por otro camino realmente tenía que ir muy medida. Y especialmente tenía que medir el traje varonil más excesivo, que es el de don Diego, claro.

Todo esto es complicado. Es un vestuario que no es fácil y ¿por qué? Pues porque si pasas la raya también puedes hacer un desfile de modas y eso es muy peligroso. Y entonces tienes que ceñirte mucho a la dramaturgia y dar esta transgresión con claridad para que el público también la entienda y entre en el juego, que es muy importante, porque si no el público dirá, ¿qué es esto? El público tiene que entender lo que está

viendo y el significado que le hemos querido dar en este contexto artístico.

4. Y con los tejidos, ¿qué materiales has utilizado y cómo están trabajados?

Bueno, yo siempre uso tejidos naturales y trabajo con ellos porque si no, aparece carga de electricidad estática y la ropa se pega al cuerpo. Por ejemplo, con los trajes de personajes femeninos que son lánguidos y que tienen mucha caída como son el de doña Leonor y el de doña Inés en la primera salida he empleado crêpes naturales, fantásticos, buscando la caída, sí... No quedaba más remedio.

Con los hombres estoy trabajando con lanas frías; y en el segundo cambio de vestuario de doña Leonor y doña Inés estoy utilizando terciopelos y sedas. Hay además, desde este punto de vista, dos personajes con figurines muy interesantes: Beatriz, la criada, que se transforma en condesa, y Mosquito, el gracioso. Ahí Carlos me pidió que Mosquito tuviera un aire de arlequín y encontré un tejido maravilloso de ante y algodón para su chaqueta, con el que creo que hemos conseguido realmente darle ese aire de personaje de *commedia dell'arte*.

5. Sobre zapatería, guantes, sombreros, complementos, ¿en qué has pensado?

Verás, este es un aspecto con el que hemos tenido mucho cuidado porque, como sabes, el escenario no tiene pendiente cero, y hemos querido que los tobillos de actrices y actores estén muy protegidos. Por eso he pensado en un cierto tipo de botín sencillo para los hombres, que fuera muy cómodo para el actor, que no tuviera ningún tipo de

adorno y que fuera muy atemporal para que no viéramos en él ningún extra. Y con respecto a las actrices, también llevan botines por la misma razón, pero en clave mucho más sofisticada para doña Leonor y doña Inés, difíciles de encontrar porque tienen números muy pequeños y el pie estrechito. Las dos llevan pendientes y en alguna ocasión collares y pequeños tocados; los trajes son tan importantes que no necesitan nada más. Beatriz lleva unos botines más sencillos. Guantes no han sido necesarios y en sombreros, don Diego lleva uno de copa y una capa corta; y don Tello también tiene sombrero. Y las espadas también están ahí.

6. Algo que siempre es muy importante, María, y aún más en los tiempos que corren... Una buena parte del vestuario de esta producción es reciclado de los almacenes de la CNTC, ¿verdad? Y eso da un trabajo especial...

Así es; en este montaje hemos reciclado muchísimo, por ejemplo todos los abrigos de hombre, y también el vestuario de don Diego a partir de otros que tenían un acabado dorado, como un amarillo ocre, y yo lo he convertido todo en blanco. Realmente está en el diecisiete, menos los brazos, para los que pensamos una transgresión que está trabajada a partir de esas camisetas que son transparentes y así, cuando te las pones, parece que te has tatuado. Y en vez de llevar un sombrero de la época, lleva un sombrero de copa.

En cuanto al tema del reciclado, quiero hacer hincapié en que da muchísimo trabajo y si la gente no lo sabe, no lo puede apreciar. Supone coger un vestuario que no tiene

nada que ver y trasladarlo al montaje que se tiene entre manos; es una manera de utilizar recursos porque es necesario, porque estamos en un momento que tenemos que aprovecharlo todo. A mí siempre me ha gustado reciclar, porque te diré que es más artístico. Es una dificultad adicional, porque partir de cero, es lo habitual y está muy bien, pero si te encuentras con un traje ya hecho y tienes que llegar a otro punto, es muy interesante y a mí me encanta; siempre que puedo reciclo. Además el almacén de la Compañía es maravilloso y las personas que trabajan en él me han ayudado mucho. Son grandes profesionales.

7. ¿Has usado los colores para la caracterización de los personajes? ¿Has marcado diferencias sociales entre los personajes a través de los tejidos, las hechuras o el color?

Verás; la paleta de colores es muy rica, muy variada, sobre todo en las mujeres, porque yo necesitaba que todo fuera muy fantasioso. El apartado de los hombres, sin embargo, es un apartado muy sobrio, con pequeños toques de color, por ejemplo en don Juan que lleva un toque de rojo, en don Mendo un punto en ocre, y para don Tello, en negro, con pequeños detalles. Pero son vestuarios realmente sobrios, para no pasar esta línea que antes te he comentado; sobrios, pero con puntos de color.

En cuanto a marcar la diferencia social entre los personajes, he jugado con la textura más que con el color, teniendo en cuenta que es cierto que para el gracioso, la criada y el criado he utilizado más los marrones, y para los personajes, especialmente los

femeninos, de más alcurnia, he utilizado mucho colorido, y eso marca diferencias. Y además hay diferencias, evidentemente, de texturas; el traje de la criada está trabajando en un algodón más basto y el del criado también. Son distintas texturas.

8. Finalmente, María, con este montaje, ¿cómo crees tú que se verá atraída la gente joven? Es posible que sea la primera vez que vienen al teatro a ver un clásico con el resto de su clase. ¿Qué piensas tú que les llamará la atención? ¿Qué les puede interesar?

Yo creo que la gente joven entenderá esta transgresión en el vestuario y que van a encontrar el montaje divertido, ameno; pienso que lo pueden pasar muy bien, porque la historia es muy ágil y llena de acción. Lo interesante para los jóvenes es

que se den cuenta de que ahora ellos pueden elegir, pero que hace no mucho, un siglo, no se podía y las familias hacían bodas de conveniencia para tener más poder económico o político. Es bueno que vean que ellos son mucho más libres, y para eso tienen que poder contrastar lo que pasaba entonces y lo que pasa ahora. Contrastar dos mundos muy diferentes y que puedan sacar conclusiones: las ventajas e inconvenientes de un momento y otro; darse cuenta de que ellos ahora pueden salir casi con cualquiera, y que casarse entra dentro de su ámbito de felicidad personal. Mira por ejemplo al príncipe Felipe, o a su hermana la infanta Elena. Los tiempos han cambiado...

M.Z.





Breve comentario sobre la iluminación de *El lindo don Diego*

Pedro Yagüe, diseño de iluminación

Podríamos definir la iluminación de *El lindo don Diego* como mágica.

Una magia que nos lleva a concebir un espacio irreal. Irrealidad creada o vinculada de manera directa al espacio escénico. Una escenografía que parte de la abstracción de espacios concretos. Los espacios interiores y exteriores señalados por el autor en el texto, aparecen en esta propuesta bajo la forma de una abstracción. La luz se encarga de generar atmósferas que habiten estos espacios.

La iluminación está además muy condicionada en este caso por uno de los elementos escenográficos: un gran espejo situado al fondo del escenario que rige todo el espacio. Naturalmente, los actores pueden verse reflejados en él y, más allá de los actores, se reflejará el público sentado en la platea. Además, también podremos ver a los actores a través de este espejo ya que, iluminado desde su parte posterior lo haremos transparente, lo que nos permitirá ver algunas escenas a su través, espiar lo que sucede detrás del espejo, de ahí que se lo denomine espejo espía.

Otro de los elementos condicionantes para mi labor es el ciclorama. Detrás del gran espejo del fondo se sitúa un panorama-ciclorama

que, al ser iluminado con diferentes tonalidades, matiza la apariencia del espejo en la escena.

Se juegan dos espejos más de las mismas características, pero de medidas inferiores, que bajan del telar en primer término, y que condicionan la luz de modo inverso. El primero, situado de espaldas al público, hace que los espectadores vean al actor a través de él. El segundo, de cara al público, causa el mismo efecto del gran espejo situado al fondo del escenario, claro que a una escala menor y marcando un espacio más reducido.

Finalmente he de mencionar el suelo. Su acabado, tipo charol negro reflectante, hace que la luz rebote sobre el mismo y se multipliquen los reflejos por todo el espacio, dependiendo del ángulo desde donde se dirija la luz.

Para conseguir las diferentes atmósferas hemos utilizado material lumínico relativamente convencional en su mayoría. El foco más utilizado es el modelo Recorte, ya que permite controlar la luz de una manera más precisa. Las tonalidades/filtros de color más usadas en esta puesta en escena son los denominados filtros correctores. En este caso, los más usados son los CTB, correctores de luz azul o fría, que sobre las



texturas del suelo ayudan a potenciar la sensación de magia. Utilizamos también 4 proyectores móviles, VL. 3500Q, que con su tonalidad de luz (luz de descarga), diferente a la luz convencional (luz halógena), nos ofrecen la posibilidad de dar un tono expresionista a determinadas imágenes. Al disponer de cambios de color contribuyen a modificar la tonalidad del espacio.

La iluminación de *El lindo don Diego* es, pues, un instrumento más al servicio de la puesta en escena que Carles Alfaro ha hecho de esta obra. Como parte de un engranaje artístico, busca favorecer la propuesta de dirección y ayudar a mantener el ritmo narrativo que Agustín de Moreto plantea en su texto, acompañando al espectador a lo largo de todo el espectáculo.





Actividades en clase

Tomando como base el Cuaderno Pedagógico de *El lindo don Diego* y el texto de la versión proponemos transmitir el entusiasmo por el teatro y animar al conocimiento de todos los aspectos relacionados con el montaje de una representación teatral, desde la comprensión del texto y del verso, los personajes y la trama, hasta la apreciación de elementos esenciales en el teatro como son el diseño del espacio escénico y sonoro, el vestuario y la iluminación. Las actividades

están pensadas para realizarse como preparación al espectáculo o como material de reflexión después de haber asistido a la función.

- ◆ Lectura en clase del texto de la versión. Identificar a los personajes y lo que ocurre en cada escena. Sintetizar el argumento de cada una de las tres jornadas en que transcurre la acción. ¿Cuál es el tema principal de la obra? ¿Qué otros temas secundarios aparecen?

- ◆ El argumento se puede resumir también desde el esquema planteamiento, nudo y desenlace. Describir cada parte de la estructura con una línea y, manteniendo el planteamiento de la obra, imaginar posibles nudos y desenlaces.
- ◆ Partiendo de la vida y obra de Agustín Moreto, ¿qué resulta más llamativo de la forma de vida de ese periodo histórico?
- ◆ Don Diego es un personaje típico de la comedia del Siglo de Oro, conocido con el nombre de “figurón”. Hacer un listado de sus características esenciales y reflexionar en el modo en que esas cualidades y defectos hacen avanzar la acción.
- ◆ ¿Cómo es la versificación en esta comedia de Moreto? Distinguir las estrofas, explicando el sentido y la función con los que se están usando en esta obra. Escoger otra de Moreto, *El desdén con el desdén*, por ejemplo, y hacer una comparación. ¿Puede hablarse de una misma estructura estrófica en Moreto? Compararla con los usos de Lope, en función del *Arte nuevo*.
- ◆ En el personaje del lindo don Diego la comicidad opera a varios niveles; comicidad verbal: juegos de palabras, ironías, réplicas, repeticiones. Comicidad de las situaciones: encuentros inesperados, malentendidos, sorpresas... Y comicidad gestual: muecas, caídas, piruetas. Después de ver la representación, identificar estos distintos niveles de comicidad.
- ◆ El teatro es una actividad cooperativa, que implica el trabajo de planificación, creativo y artístico de muchas personas con diferentes perfiles y capacidades. Identificar los equipos de trabajo en una producción teatral, y hacer un resumen de sus funciones.
- ◆ El diseño del espacio escénico incluye la iluminación, la escenografía, el vestuario y la caracterización de los personajes. Después de ver la obra, describir cada uno de estos aspectos y reflexionar sobre la contribución de estos elementos al resultado final del montaje.
- ◆ Existen herramientas de planificación 3D útiles, por ejemplo, para proyectar una escenografía teatral. Investigar en Internet las posibilidades de estos programas adaptados al medio teatral.
- ◆ El lenguaje de ficción en el cine y en la televisión maneja casi siempre, a diferencia del teatro, códigos realistas. Planificar en grupo el diseño de los elementos del espacio escénico y también del espacio sonoro donde podría transcurrir la misma acción que en *El lindo don Diego* pero trasladada a nuestros días. ¿Qué cambiaría y qué podría seguir igual?
- ◆ Realizar un taller teatral a partir de *El lindo don Diego*. Un grupo puede trabajar una escena siguiendo el texto original y la interpretación en verso y otro grupo puede trabajar a partir de la reescritura de la misma escena situándola en nuestros días.

Bibliografía

- ARRÓNIZ, O.**, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- AVALLE ARCE, J. B.**, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.
- BLECUA, A.**, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- BEYSTERVELDT, A. von**, *La inversión del amor cortés en Moreto*, Cuadernos Hispanoamericanos, 286, pp. 80-114, 1974.
- CALDERA, E.**, *Il teatro di Moreto*, Goliardica, Pisa, 1960.
- CASA, F. P.**, *The dramatic craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Mass., Harvard Studies in Romanic Languages, XXIX, 1966.
- CASTAÑEDA, J. A.**, *Agustín Moreto*, Twayne, Nueva York, 1974.
- DÍEZ BORQUE, José María**, *Sociología de la Comedia del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1976.
- _____ : *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega*, A. Bosch, Barcelona 1978.
- DE JOSÉ PRADES, Juana**, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco Dramaturgos*, CSIC, Madrid, 1963.
- HUERTA CALVO, J., SAEZ RAPOSO, F. y VÉLEZ-SAINZ**, *Diccionario de personajes de Moreto*, Fundación Universitaria Española 2011.
- KENNEDY, R. L.**, *The dramatic art of Moreto: A Thesis*. Northampton (Mass) Smith College Studies in Modern Languages, 1932.
- LOBATO, Maria Luisa y MACKENZIE, Ann L.** *De Moretiana Fortuna. Estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, Glasgow, Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America, L XXXV, 7-8, nov-dic 2008.

LOBATO, María Luisa y MARTÍNEZ BERBEL, J.A., *Moretiana, Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

LOBATO, María Luisa en Vega, Germán (ed.) *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*. Colección Olmedo Clásico, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, 2009.

_____ : *Los fundamentos del teatro de Agustín Moreto* en Bleuca, A., Arellano, I. y Seres, G. (eds.): *El teatro del Siglo de Oro*. Edición e interpretación. Madrid-Frankfurt am Main. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009.

MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism) 8. Liverpool U. P., 1994.

MARCUS, S., *Estrategia de los personajes dramáticos* en A. Helbo y otros, *Semiología de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

MORETO, Agustín, *El lindo don Diego. Parte XVIII de Comedias Escogidas*. Primera edición, Gregorio Rodríguez, Madrid, 1662.

El lindo don Diego. Segunda parte de las Comedias de D. Agustín Moreto, Valencia, 1676.

Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabana, edición de Fernández Guerra, L., Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXIX 1856. Reimpreso en 1950 Madrid, Ediciones Atlas.

Teatro de Agustín Moreto: El lindo don Diego y El desdén con el desdén, edición de Alonso Cortés, N., Madrid, Espasa Calpe, 1966.

El lindo don Diego de A. Moreto y El narciso en su opinión de Guillén de Castro, edición de Ebersole, A. V., Madrid, Taurus, Temas de España, 1968.

El lindo don Diego, edición de Casa, F. P. y Primerac, B., Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1977.

El lindo don Diego, edición de M.^a Grazia Profeti, Taurus, Temas de España, Madrid, 1984.

El desdén con el desdén; El lindo don Diego, edición de Joseph Lluís Sirera, Clásicos Universales Planeta H130. Barcelona, Planeta, 1987.

El lindo don Diego, versión de Joaquín Hinojosa, edición de Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico nº 65, Madrid, INAEM/Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2013.

MORLEY, S. G. *Studies in Spanish Dramatic versification of the Siglo de Oro: Alarcon and Moreto*, Berkeley, 1918.

OLEZA, J., *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca*” en VVAA: Teatros y prácticas escénicas, el Quinientos valenciano, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1984.

PARKER, J. H., *Una nota comparada: el gracioso de Molière en Homenaje a W.C. Fichter*, pp. 575-580, Castalia, Madrid, 1972.

ROSALES, L., *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966.

RUANO DE LA HAZA, J.M., *Bulletin of Spanish Studies* LXXXVII, 5, pp 679-681, 2010.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, *El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon*, en N. Fernández Rodríguez (ed): *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Bellaterra. Grupo de Investigación PROLOPE- Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

SIRERA, J. L., *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Playor, Madrid, 1981.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 28

Fax: 91 522 46 90

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA