

49

Cuadernos
Pedagógicos
2014

DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

Comedia
de Rojas Zorrilla
Versión
Fernando Sansegundo

Dirección
Helena Pimenta





DONDE HAY
AGRAVIOS
NO HAY
CELOS

Comedia

de Rojas Zorrilla

Versión

Fernando Sansegundo

Dirección

Helena Pimenta

Edición y textos **Mar Zubieta**

Septiembre 2014

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

DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 49

Primera edición septiembre 2014

© De la versión Fernando Sansegundo

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Foto de cubierta

Guillermo Casas

Fotos del montaje

Ceferino López

Maquetación

Avant Garde Comunicación

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-106-3

N.I.P.O. 035-14-043-0

Dep. Legal M-24838-2014



DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

Comedia
de Rojas Zorrilla
Versión
Fernando Sansegundo

Dirección
Helena Pimenta

Reparto por orden de intervención

Sancho David Lorente
Don Juan de Alvarado Jesús Noguero
Bernardo Óscar Zafra
Don Lope de Rojas Rafa Castejón
Beatriz Marta Poveda
Doña Inés de Rojas Clara Sanchis
Don Fernando Fernando Sansegundo
Doña Ana de Alvarado Natalia Millán
Mujer Mónica Buiza
Acordeonista Vadzim Yukhnevich

Asesor de verso Vicente Fuentes
Coreografía Nuria Castejón
Adaptación musical Ignacio García
Iluminación Juan Gómez Cornejo
Vestuario Tatiana Hernández
Escenografía Esmeralda Díaz

Realización de escenografía	Ayudante de coreografía
Mambo Decorados	Luis Romero
Natalia Vicente Garayo	Ayudante de escenografía
Sfumato Pintura Escénica	Emilia Ecay
Realización de vestuario	Ayudantes de vestuario
Ángel Domingo	y ambientación
María Calderón	Mónica García
Espadas, dagas y tahalies	Javier Pan Álvaro
Julio Ramírez, espadero	Ayudante de iluminación
Posticería	David Hortelano
Lupe Montero	Ayudante de dirección
Vanesa Somolinos	Javier Hernández-Simón
Fondos CNTC	Lucha escénica
Utilería	Kike Inchausti
Utilería-Atrezzo	Maestro de esgrima
Zulma Velásquez Alonso	Jesús Esperanza
Fondos CNTC	

DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

Directora
Helena Pimenta

Directora adjunta
Chusa Martín

Director técnico
Fernando Ayuste

Coordinación artística
Cris Lozoya

Director de producción
Jesús Pérez

Asesora técnica
Fernanda Andura

Coordinador de comunicación,
producción y difusión
José M^a González Sinde

Jefa de prensa
M.^a Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
José Helguera
Ricardo Virgós

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Administración
Mercedes Domínguez
Víctor Sastre

M.^a Teresa Martín
Carlos López
Nuria Sánchez

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Victor Navarro
Pablo J. Villalba

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

Electricidad
Manuel Luengas
Javier Hernández
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
Alfredo Bustamante

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

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

Sastrería
Adela Velasco
M.^a José Peña
M.^a Dolores Arias
Rosa M.^a Sánchez

Peluquería
Petra Domingo
Antonio Román
Ana M.^a Hernando

Maquillaje
Carmen Martín
Noelia Cortés
Marta Somolinos

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Javier Cabellos

Oficiales de sala
Rosa M.^a Varanda
Rufino Crespo

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Mantenimiento
José Manuel Martín
Miguel Ángel Muñoz
Eulen

Personal de sala
Serproser

Recepción
Cobra servicios auxiliares

Seguridad
Sasegur

ÍNDICE

Cronología	7
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Francisco de Rojas Zorrilla	
Francisco de Rojas Zorrilla, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez ...	16
El montaje producido por la CNTC. Año 2014	28
• Estructura argumental de <i>Donde hay agravios no hay celos</i>	30
• Los personajes	34
• Entrevista a la directora de escena	52
• La versión	62
• La escenografía	68
• El vestuario	72
• La iluminación	78
• La música	84
Actividades en clase	86
Bibliografía	89



CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE F. DE ROJAS

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1607 Francisco de Rojas nace en Toledo, el 4 de octubre. Sus padres son el alférez Francisco Pérez de Rojas y Mariana de Besga y Zorrilla.

1608

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

1609

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

1610 Su familia se traslada a Madrid, donde transcurrirá la vida del dramaturgo; no sabemos casi nada de su etapa juvenil, apenas documentada. Cotarelo habla de la posibilidad de que el joven Rojas hubiera podido ser alumno de caligrafía con Pedro Díaz Morante, y de que quizás fuera a las universidades de Toledo, Alcalá o Salamanca. No hay documentación que lo confirme, ni parece que Rojas obtuviera ningún título, pero las descripciones que hace del ambiente universitario en algunas de sus obras, como *Obligados y ofendidos*, y *Lo que quería ver el marqués de Villena*, hacen pensar en que posiblemente lo frecuentara.

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

- 1611 *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias. Lope escribe *El villano en su rincón*.
- 1612 Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita. Lope publica la *Tercera parte* en Barcelona; mueren Micaela Luján y Carlos Félix, y él ingresa en la Orden Tercera de San Francisco.
- 1613 Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora. Lope escribe *La dama boba* y posiblemente *El perro del hortelano*.
- 1614 Quiebran los banqueros de la corona. Muere El Greco. Calderón empieza a estudiar Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares. Alonso Fernández de Avellaneda publica en Tarragona un apócrifo «Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha», atacando violentamente a Cervantes en el Prólogo. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Lope se hace sacerdote; Silés publica en Madrid su *Cuarta parte*.
- 1615 Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Tirso estrena, en Toledo o en Madrid, *Don Gil de las calzas verdes*. Lope publica en Alcalá su *Quinta parte*.
- 1616 Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Tirso de Molina se embarca

- 1617
- 1618
- 1620
- 1621
- para La Española (Santo Domingo), donde vive hasta 1618, año en el que fallece su padre. Lope empieza una relación con la joven Marta de Nevares, una mujer casada. Se publica en Madrid su *Sexta parte*.
- Se imprimen la *Séptima*, la *Octava* y la *Novena parte* de Lope.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Murillo. Lope de Vega publica las *Partes X* y *XI* de sus comedias.
- Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el *Mayflower* con los puritanos que iniciarán la historia de *USA*. Calderón participa en el certamen poético que Madrid celebra por la canonización de San Isidro, organizado por Lope, que posiblemente en este año escribe *El caballero de Olmedo*. Lope dedica a Tirso *Lo fingido verdadero*, hablando en ella en términos muy elogiosos del mercedario. Tirso le corresponde en los mismos términos en *La villana de Vallecas*, de ese mismo año.
- Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria fallece y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina finaliza los *Cigarrales de Toledo*, y escribe *La celosa de sí misma*.

1622	Nace Molière. Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de San Isidro y publica <i>La juventud de San Isidro</i> y <i>La niñez de San Isidro</i> . Privanza del conde-duque de Olivares con Felipe IV.
1623	Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara. El príncipe de Gales, Carlos, pretende casarse con Ana, la hermana menor de Felipe IV, y viaja a Madrid para comprometerse; la boda no llega a realizarse. Calderón estrena en palacio una de sus primeras obras, <i>Amor, honor y poder</i> .
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. El Consejo de Castilla prohíbe la impresión de obras teatrales y novelas, durante diez años, y destierra a Tirso de Molina, que se va a Sevilla.
1626	Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo.
1627	<i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina, publicada en Sevilla. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo. Se estrena <i>La cisma de Ingalaterra</i> de Calderón.
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). Publicación de *El burlador de Sevilla* de Tirso por Manuel de Sande, entre 1627-1629. Marta de Nevares, la compañera de Lope, pierde la razón.
- 1629 Calderón ha escrito ya *El príncipe constante*, *El médico de su honra* y *La dama duende*.
- 1630 Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. Lope imprime *El laurel de Apolo*. A finales de este año Calderón ya tiene posiblemente escrita la primera redacción de *La vida es sueño*, y comienza su década de mayor actividad dramática, en la que escribe *Amar después de la muerte*, *No hay burlas con el amor*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*, las dos partes de *La hija del aire* y *La niña de Gómez Arias*.
- 1631 A finales de este año aparece un soneto de Rojas en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* alabando la hazaña del rey de matar de un disparo a un toro, vencedor en una lucha entre fieras. Lope escribe *El castigo sin venganza*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro, autor de *El Narciso en su opinión*.
- 1632 Pérez de Montalbán le dedica palabras muy elogiosas en su miscelánea *Para todos* llamándole «Poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas». Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke. Lope publica *La Dorotea*. Tirso de Molina es nombrado Cronista General de la Orden Mercedaria, y empieza a escribir la tercera parte de la *Historia de la Orden*.
- 1633 El 23 de febrero se representa en palacio *Persiles y Segismunda*, el primer estreno de Rojas del que tenemos noticia.

1634

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

1635

Se representan, también en palacio, *No hay ser padre siendo rey*, *Peligrar en los remedios*, *El desafío de Carlos V*, *Santa Isabel, reina de Portugal*, *El profeta falso Mahoma* y *El catalán Serrallonga* (en colaboración con Vélez de Guevara y Coello). Entre 1635 y 1636 escribe al parecer *Donde hay agravios no hay celos*.

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

1636

Rojas, poeta cortesano y uno de los favoritos de Felipe IV, continúa estrenando en palacio, este año *Progne y Filomena*, *Obligados y ofendidos*, *No hay amigo para amigo*, *El jardín de Falerina* (escrita con Calderón y Coello) y *El mejor amigo, el muerto* (en colaboración con Calderón y Luis Belmonte). El 29 de enero de este año se representa también, en el palacio de El Pardo, *Donde hay agravios no hay celos*.

Se publica la *Primera parte* de Calderón.

1637

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

- 1638 Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía hasta que el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio. Muere Pérez de Montalbán, uno de los mejores amigos de Calderón.
- 1639, 1640, 1641, Escribe diversos autos para el Corpus, en Madrid.
- 1639 Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Quevedo es detenido por Olivares.
- 1640 Estrena *Abrir el ojo*. Imprime la *Primera parte* de sus comedias, incluyendo *Donde hay agravios no hay celos*. El 4 de febrero de este año inaugura el coliseo del Buen Retiro con la comedia *Los bandos de Verona*. El 21 de noviembre se casa con Catalina Yáñez Trillo.
- 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 el rey y Castilla. Gracián escribe el *Polifemo*, y Diego de Saavedra Fajardo publica *la Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Marcos Salmerón, mercedario, llena la Orden de prohibiciones, quizá por indicación de Olivares. Tirso es trasladado de Madrid a Cuenca, luego a Toledo.
- 1641 El 25 de junio nace Antonio Juan de Rojas, su único hijo.
- 1642 *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.
- 1643 El rey le concede el hábito de caballero de Santiago. En una primera información de limpieza de sangre parece que salen a relucir unos antecedentes judíos y moriscos. Se inician otras pruebas nuevas, encomendadas a Quevedo, y esta vez solo se le encuentra como pega el que su padre hubiera ejercido el oficio de escribano, como sucedía con Calderón. Pide por ello al Papa una dispensa.

1644		Muere la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, y se prohíbe la representación de comedias. Muere Luis Vélez de Guevara.
1645	Publica su <i>Segunda parte de comedias</i> , donde aparece <i>Abrir el ojo</i> . A finales de este año o a comienzos de 1646 le llega la dispensa papal y es nombrado caballero de Santiago.	Muere Francisco de Quevedo. Tirso es apartado a un convento de Soria, uno de los más antiguos y de clima más frío. No obstante, sigue publicando. Muere José, hermano menor de Calderón.
1646		Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y se prolonga la suspensión de las funciones de teatro.
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. Nace Pedro José, hijo ilegítimo de Calderón.
1648	Muere el 23 de enero, en su casa de la plazuela del Ángel, en Madrid.	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 el 20 de febrero en el convento de Almazán, donde fue enterrado. Calderón escribe su primera pieza musical, <i>El jardín de Falerina</i> .
1649		Felipe IV casa con Mariana de Austria. Se abren los teatros otra vez.
1650		Muere Descartes.



Francisco de Rojas Zorrilla

Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

SÍNTESIS BIOGRÁFICA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Nacimiento y juventud: de la cuna a la universidad

Francisco de Rojas Zorrilla nace en Toledo el 4 de octubre de 1607. También sus padres son de esta ciudad. Cuando tiene tres años, la familia se traslada a Madrid. Fijan su domicilio en la Plaza del Ángel, junto a los corrales de comedias del Príncipe y de la Cruz, muy cerca de lo que hoy es la Plaza de Santa Ana, presidida por el Teatro Español.

Su casa está próxima al llamado «mentidero de los representantes», mil veces citado en la literatura de la época, en el que se reúne para charlar y murmurar la gente de la farándula, que en su mayoría vive en torno a esa zona. Sin duda, el ambiente en que discurre la infancia del futuro dramaturgo influirá en su temprana vocación.

Se ha dicho que quizá asistió a las universidades de Toledo, Alcalá o Salamanca, pero

no hay documentos que testifiquen su paso por las aulas. Aunque no obtiene ningún título, en algunas de sus comedias se ve que está familiarizado con la lengua latina y que conoce bien el mundo universitario. Además, nos han quedado recuerdos humorísticos de sus compañeros y amigos, que lo pintan como un estudiante desastrado y sucio en extremo. En cualquier caso, son muy escasos los datos que tenemos de su etapa de juventud.

La intensa dedicación al teatro

Abundan, en cambio, las noticias a partir de 1633, momento en que se produce el primer estreno que está documentado. Este alumno poco ejemplar, pero sin duda vivo e inteligente, encuentra muy pronto una salida profesional en el teatro. Desde el comienzo, goza de la protección de Felipe IV, que solo es dos años mayor que él. Rápidamente se convierte en poeta predilecto de palacio y dramaturgo famoso, tan valorado como el propio Calderón de la Barca, con quien

colabora en algunas obras, como *El jardín de Falerina* (1636), escrita junto a otro compañero de la época estudiantil: Antonio Coello. Al mismo tiempo que interviene activamente en las fiestas y espectáculos cortesanos, cuenta con el aplauso del público de los corrales. Tenemos constancia de que en enero de 1637 se representa su comedia *Donde hay agravios no hay celos* en El Pardo, donde existía un palacete que en el siglo XVIII se transformó en la notable construcción que hoy se conserva.

Poco después, protagoniza un extraño episodio al difundirse la falsa noticia de su muerte a manos de unos caballeros a los que había dedicado una caricatura burlesca que consideraron hiriente. Por suerte, para el poeta y para el teatro, salió ileso de ese supuesto atentado.

Un poeta sin un pelo de tonto

Un rasgo muchas veces destacado en el retrato del toledano es la calvicie, de la que él mismo se burlaba. Veamos algunos de los numerosos versos en los que trata con gracia de este asunto:

BEATRIZ

[...] ¡Calvo!

CRISPINILLO

A fe
que diera, por serlo, un ojo.

BEATRIZ

¿Calvo?

CRISPINILLO

Ser calvo igualo
con el bien menos ajeno.

BEATRIZ

Pues ¿qué hay en los calvos bueno?

CRISPINILLO

Pues ¿qué hay en los calvos malo? [...] Que puede ponerse, arguyo, el calvo en su calavera el cabello de cualquiera, y esotros no más del suyo. Cuando a un santo que se salva pinta cualquiera pintor, para darle más primor, le pinta con tanta calva; y con cuidado y desvelo, al contrario has de mirar que si a un diablo han de pintar, le pintan con tanto pelo...

(Obligados y ofendidos)

No parece que la imagen de Rojas Zorrilla fuera precisamente la de un don Juan. Algunos contemporáneos dan testimonio de sus pies descomunales, pero esas exageraciones formaban parte de los ejercicios vejatorios en los que tanto le gustaba intervenir.

A nuestro autor le corresponde la gloria de que el real coliseo del Buen Retiro se

inaugure en 1640 con una pieza suya: *Los bandos de Verona*, en torno a los amores de Romeo y Julieta.

Se casa con doña Catalina Yáñez. De esta unión nace un único hijo. Antes había tenido una hija natural que, trascurrido el tiempo, llegaría a ser una actriz famosa, conocida con el nombre de «la Bezona».

Últimos años

En su etapa final se dedica a recopilar su producción dramática para llevarla a la imprenta. En 1640 publica la *Primera parte de comedias*, en la que está incluida *Donde hay agravios no hay celos*. La *Segunda* aparecerá cinco años más tarde.

Su brillante trayectoria social culmina cuando el rey premia sus servicios con la concesión del hábito de la Orden de Santiago. Para conseguirlo, tiene que pedir dispensa. Unos testigos afirman que entre sus antepasados hay moros y judíos; pero las dificultades que encuentra se deben a que su padre había trabajado como secretario, y las leyes establecían que los caballeros tenían que pertenecer a familias que vivieran de sus rentas, y no de un trabajo remunerado. Finalmente, el asunto se resuelve y Rojas puede lucir la preciada cruz de Santiago sobre el pecho. ¡Por fin, ha llegado a ser caballero!

Su corta carrera de dramaturgo se ve interrumpida en 1644 al prohibirse las representaciones a raíz de la muerte de la

reina Isabel de Borbón, a la que seguirá la del príncipe Baltasar Carlos. Los teatros no volverían a abrirse hasta 1649, con ocasión del nuevo matrimonio de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria. Pero, para esa fecha, Francisco de Rojas ya había muerto súbitamente, con cuarenta años, en su casa de la plaza del Ángel, el 23 de enero de 1648. Se cree que la causa pudo ser alguna pendencia de la que no hemos llegado a tener conocimiento.

PRODUCCIÓN DRAMÁTICA: OBRAS TRÁGICAS Y CÓMICAS

Una corta trayectoria

Si se compara a Rojas Zorrilla con Lope de Vega o Calderón, el caudal de piezas dramáticas que nos ha dejado es menos voluminoso; pero resulta muy notable si tenemos en cuenta que las compuso en solo once o doce años. Algunas están hechas en colaboración con otros autores, práctica que era habitual en los dramaturgos de su generación.

El teatro del toledano ha merecido diversas valoraciones. A pesar de numerosas críticas, siempre se le ha considerado una de las figuras más interesantes del Siglo de Oro.

Se ha venido repitiendo el tópico de que estaba mejor dotado para la tragedia e incluso llegó a afirmarse que era el mayor trágico español; pero una consideración más atenta ha llevado en nuestros días a apreciar por encima de todo el genio cómico de sus piezas de enredo.

Las tragedias de la violencia y la venganza

Como es propio del género, las tragedias de Rojas Zorrilla acostumbran a situarse en un tiempo y un espacio distantes, ajenos al público. Las protagonizan reyes y personajes de alta alcurnia. El final suele ser funesto: muertes, destierros, separaciones...

Se ha llamado la atención sobre los originales planteamientos de cuestiones esenciales como, por ejemplo, la defensa de la honra por parte de la propia mujer agraviada, como se ve en *Cada cual lo que le toca*. Los personajes femeninos no se detienen ni siquiera ante el crimen para defender lo que consideran sus derechos.

Gusta Rojas de las escenas truculentas y de las manifestaciones de violencia horripilantes (*Progne y Filomena*). Con frecuencia sucumbe a la tentación de sorprender a los espectadores con ingeniosas vuelta de tuerca a cada situación patética. Es ese tono excesivamente tremendista, que sigue las huellas de Séneca, lo que más se le ha reprochado. Aunque estamos ante un tragediógrafo intuitivo, que alcanza en sus obras momentos de extraordinaria fuerza dramática, por lo común no llegan a cuajar plenamente por su desmedida afición al efectismo, a las novelorías chocantes e inverosímiles. A pesar de eso, algunas de sus tragedias (*El Caín de Cataluña*, *Morir pensando matar*) tienen una intensidad y provocan un estremecimiento que ha permitido apreciar en ellas ciertos rasgos propios de Shakespeare.

Siempre ha pasado por ser la más lograda de sus creaciones trágicas *Del rey abajo, ninguno*, pero estudios más rigurosos han venido a demostrar que no es suya.

Las comedias urbanas

Por lo que respecta a las comedias, no se puede negar a Rojas Zorrilla un primerísimo lugar entre los grandes maestros: está dotado de una poderosa fuerza cómica, construye con suma habilidad los lances de la trama, luce su ingenio en los equívocos y episodios humorísticos, traza con facilidad hilarantes caricaturas y domina a las mil maravillas la mecánica escénica.

Si las tragedias tratan de asuntos en los que se mezclan el dolor y la muerte, en las comedias el público sabe que los conflictos que afligen a las criaturas ficticias carecen de esa trascendencia, y tiene la seguridad de que se resolverán felizmente con el triunfo del amor de damas y caballeros.

Las llamadas *comedias urbanas o de capa y espada* están protagonizadas por personajes particulares, fuera de las esferas del poder. Discurren en las grandes ciudades españolas (Madrid, Toledo, Sevilla...), en la contemporaneidad de los primeros espectadores y en un entorno vital próximo a ellos. A veces, aluden a calles y plazas por las que han pasado para llegar al corral donde se representa la obra. No falta alguna apreciable muestra de comedia itinerante, como *Entre bobos anda el juego*, que nos lleva de una ciudad a otra: de Madrid a Toledo.

La acción, muy concentrada, se desarrolla fundamentalmente en los interiores de las casas, con entradas y salidas precipitadas, huidas de encuentros indeseados, mentiras y disimulos, confusión de identidades y toda clase de enredos. Estos recursos prefiguran las técnicas del moderno vodevil burgués. En el trazado de la red de equívocos en que se ven envueltos damas y galanes, juega un papel esencial la superioridad informativa del público, que dispone de datos que los personajes ignoran.

El gracioso y la graciosa

Pieza clave en el entramado cómico es el gracioso o *figura del donaire*, criado que sirve de contrapunto al galán, poco escrupuloso y atento a las necesidades prácticas, que ayuda a urdir los enredos que llevan a la consecución del fin previsto: el casamiento de los enamorados. Son muchas las escenas en que se encarga de ofrecernos una visión grotesca, esperpéntica, de los usos y costumbres sociales. Sin duda alguna, gozó de una acogida entusiasta por parte del público de su tiempo (y del nuestro).

En manos del toledano, este personaje, imprescindible en el teatro clásico español, presenta un considerable grado de excelencia y originalidad, que alcanza la máxima brillantez en el Sancho de *Donde hay agravios no hay celos*. Aunque no es el caso de esta obra, Rojas tiende a bautizar a sus graciosos con nombres chocantes, sorprendentes, caprichosos: Cabellera, Moscón, Sabañón, Pepino, Mojicón, Juanete...,

circunstancia que da pie a divertidos juegos de palabras. Para multiplicar la vis cómica, en determinadas ocasiones duplica la figura del donaire.

Con mayor frecuencia de lo que es habitual en la comedia española, nuestro autor coloca junto al gracioso una figura cómica femenina. Existe una gradación entre la criada que apenas tiene unas breves réplicas, la que actúa en varias escenas como confidente de su señora y la que, con un papel muy lucido, interviene en jugosos diálogos con el gracioso o en brillantes monólogos en que da muestra de un ingenio vivo y, por lo común, de un humor corrosivo que pone en solfa las instituciones y valores sociales. Una vez más, *Donde hay agravios no hay celos* nos ofrece en la criada Beatriz una creación de primer orden.

La comedia pundonorosa y la comedia cínica

Aunque el concepto de la honra, por la que se ha de luchar hasta las últimas consecuencias, está siempre presente en las comedias de capa y espada del Siglo de Oro, una de las originalidades que presenta Rojas Zorrilla es la creación de dos variantes contrapuestas de comedia, según cuál sea el concepto y el papel de la honra en la construcción del enredo.

Por una parte, podríamos hablar de la *comedia pundonorosa*, que alcanza su punto culminante en *Donde hay agravios no hay celos*, y cuenta con otros títulos muy apreciables como *No hay amigo para amigo*

y *Sin honra no hay amistad*. La acción tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, desmesuradamente preocupados por la imagen que en cada momento proyectan sobre la sociedad y ante sí mismos. Se rigen por el más estricto sentido del honor; anteponen a sus gustos e inclinaciones amorosas la defensa del buen nombre y la fama, dispuestos a matar o morir en la protección de tan altos valores. Ese sistema de rígidas normas sociales crea a veces situaciones grotescas en que la falta de información y el engaño de los sentidos hacen caer en cómicos errores a personajes que pueden parecer, al mismo tiempo, admirables y ridículos. En *Obligados y ofendidos*, una de las más célebres comedias de Rojas, los excesos del pundonor derivan hacia la caricatura.

Frente al exagerado idealismo de estas piezas, la *comedia cínica* se sustenta en un juego protagonizado por personajes grotescos y disparatados. Galanes y damas, damas y galanes son amantes múltiples e infieles, que caen en constantes contradicciones entre un lenguaje aristocrático y elevado, y un comportamiento picaresco, simpático, despreocupado y amoral. Con desenfado, buen humor y desvergüenza a raudales, nuestro autor lleva al extremo los alardes de libertad amorosa. Esta modalidad cómica está inmejorablemente representada por *Abrir el ojo*, otra de sus obras maestras. Muy estimables son también *Entre bobos anda el juego* y *Lo que son mujeres*, cuyo humor entra de lleno en el terreno de lo caricaturesco.

DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

El modelo ideal de la comedia pundonorosa

Donde hay agravios no hay celos, obra de plenitud del autor toledano, fue escrita entre 1635 y 1636, y estrenada al año siguiente. Como sugiere el título, es ejemplo paradigmático de lo que hemos llamado *comedia pundonorosa*, de irónica exaltación de los valores aristocráticos: exacerbado sentido del honor, fidelidad a la palabra dada, caballerosidad... Desde esos supuestos, se establece que cuando los agravios pueden herir el honor y la consideración social de la familia, el sentimiento del individuo debe quedar en segundo plano. Este ingrediente va unido a un complicado y brillante enredo cómico, un ingenioso juego vodevilesco de equívocos, confusiones, entradas y salidas guiadas por un azar matemático que enreda y desenreda la trama. Está presidida por la figura de Sancho, a la que cabe un destacado lugar en nuestra espléndida galería de graciosos. Es el cambio de papeles entre el criado y su señor, don Juan de Alvarado, lo que va a poner en marcha el perfecto mecanismo de esta comedia. Estamos ante una variante del teatro en el teatro, ya que cada uno de los personajes interpreta el papel del otro. Por esa razón, durante varios siglos esta obra se conoció también con el título alternativo de *El amo criado*.

Estructura argumental

Como enseguida veremos, el argumento que traza Rojas es sencillo en sus líneas maestras, pero no le faltan complejidades y sutilezas en los detalles.

ACTO PRIMERO

CUADRO I

- Don Juan llega de noche desde Burgos a Madrid, en compañía de su criado Sancho, para casarse con doña Inés.
- Tenemos noticia de dos tristes sucesos: a don Diego, hermano del protagonista, lo mató un desconocido, y su hermana doña Ana ha huido de Burgos.
- Cuando amo y criado se acercan a la casa de la novia, ven bajar por el balcón a un hombre embozado.
- Aprovechando que Sancho, por error, envió su retrato a doña Inés, en lugar del de don Juan, deciden intercambiar las identidades de ambos para averiguar qué se esconde tras el inquietante episodio nocturno.

CUADRO II

- Doña Inés quiere echar a la calle a su criada Beatriz por haber ayudado a que entrara a escondidas en la casa don Lope, que la corteja en vano; pero la sirvienta consigue astutamente evitar el castigo.
- La dama se queja a su padre, don Fernando, porque no le gusta nada el marido que ha buscado para ella.
- Antes de que lleguen los visitantes, se presenta doña Ana en busca del amparo de don Fernando, amigo de su difunto padre, porque ha sido deshonrada y tiene que restaurar su honor.
- Poco después viene don Lope, sobrino de don Fernando, también a pedirle ayuda, ya que acaba de llegar a Madrid, para vengarse, el hermano de un amigo suyo al que, por error, mató en Burgos. Además, dejó burlada a la hermana de ambos.
- El padre de Inés se enfrenta a una problemática situación: el ofendido es su futuro yerno, y el ofensor, su sobrino; además, la dama agraviada está bajo su protección.

ACTO SEGUNDO

- Doña Inés se desespera ante las groserías y torpezas del fingido don Juan (es decir, Sancho en su papel de señor); y, en cambio, se queda prendada del que pasa por ser su criado.
- Como Sancho no sabe desenvolverse en el papel de galán, le ordena a don Juan que corteje a la dama en su nombre. Así, los enamorados tienen ocasión de piroparse en presencia del supuesto futuro marido.
- Doña Ana y don Lope, que están escondidos, se encuentran inesperadamente. Creyendo que es doña Inés, él le explica que sus amores con la dama de Burgos están totalmente olvidados. Su chasco es mayúsculo cuando descubre con quién está hablando.
- Don Juan advierte la presencia de testigos y, en nombre del que todos creen que es su señor, desafía a don Lope, con una vehemencia que deja perplejos a los presentes.

ACTO TERCERO

CUADRO I

- En una conversación con doña Inés, doña Ana está a punto de revelar quién es su hermano, pero la aparición de Sancho lo impide.
- Don Fernando se empeña en que Sancho (don Juan, para él) se bata en duelo con su sobrino don Lope.
- Ante la imposibilidad de evitar el desafío, amo y criado trazan una ingeniosa manera de llevarlo a cabo.

CUADRO II

- Cuando empieza el duelo, el gracioso mata la luz, don Juan sale de su escondite y lo sustituye en la lucha; hiere a don Lope y se oculta de nuevo.
- Sancho vuelve a escena como si fuera él quien ha herido a su adversario.
- Cuando don Lope revela que no solo mató al hermano de don Juan sino que también fue él quien deshonró a doña Ana, el protagonista no puede resistir más y sale dispuesto a vengarse, pase lo que pase.
- En el último momento, el ofensor le presenta las oportunas disculpas: mató a don Diego, al que le unía una estrecha amistad, sin reconocerlo, porque estaban a oscuras. Ofendió a doña Ana sin saber de su parentesco con don Juan, y está dispuesto a reparar el agravio con el matrimonio.
- Acaba la comedia con los casamientos de rigor: don Juan con doña Inés, don Lope con doña Ana, y Sancho con Beatriz.

El sabio manejo del tiempo y el espacio

Se trata de una pieza de estructura tempo-espacial particularmente ceñida: el lugar de la acción se circunscribe a la fachada (acto primero, cuadro primero) y a dos salas del interior de una casa madrileña de la calle de Alcalá.

El tiempo de la acción se reduce a tres días contiguos: empieza la noche en que don Juan y su criado llegan a Madrid, y concluye al atardecer del tercer día. La contrapartida a esta concentración temporal, propia de la comedia, acostumbra a ser la inclusión en las primeras escenas de largas relaciones de los antecedentes de la historia. Sin embargo, Rojas ha evitado esos elementos que rompen el ritmo y detienen la acción. Don Juan y Sancho nos ofrecen toda la información que precisamos con aparente naturalidad, a través de un diálogo ágil y suelto. Este mecanismo resulta, sin duda, mucho más grato que las prolijas explicaciones iniciales de otras obras. Permite recordar los datos necesarios y mantiene la expectación del público, que va descubriendo, poco a poco, los motivos de los hechos que antes se le presentaron con cierta dosis de misterio.

Desde el primer momento, la acción tiene un vivo dinamismo. No en vano exclama Sancho: «¡Y qué de cosas/ en un instante han pasado!». En efecto, un tercio del primer acto le ha bastado a Rojas para colocar ante el espectador todos los hilos de la trama. Luego los enredará para desenlazarlos en la última escena.

Los personajes

Sancho, el gracioso

Nuestra comedia responde a un criterio de economía dramática. Solo ocho personajes dibujan una compleja red de relaciones familiares y sociales. De todos ellos, Sancho es, sin disputa, el más relevante. Al construirlo, no ha pretendido Rojas la coherencia psicológica sino la eficacia cómica. Ha acumulado en su figura todos los rasgos tópicos del gracioso. Es feo y de mal talle: en la primera escena él mismo habla de su «cara endiablada».

Al incorporar el papel de su señor, intenta imitar el lenguaje y los gestos de un galán, pero cae en expresiones vulgares y groseras que provocan la risa del público. La contraposición a los valores aristocráticos se subraya con la afición a la vida regalada y sin preocupaciones. A diferencia de los amantes desvelados, Sancho duerme a pierna suelta. Aficionado a la comida, como tantos personajes cómicos, en uno de los monólogos más sabrosos de la comedia española resume su filosofía en el lema «Después de Dios, bodegón» y reflexiona sobre lo absurdo y ridículo de las leyes del duelo:

Duelista, que andas cargado
con el puntillo de honor,
dime, tonto: ¿no es peor
ser muerto que abofeteado?

¡Y que a la muerte tan ciertos
vayan por que el duelo acaben!
Bien parece que no saben
los vivos lo que es ser muertos.

Sin embargo, aunque desdeña las consideraciones mundanas, es puntilloso en extremo cuando está en juego el honor de su amo. Corriendo un riesgo que se contradice con sus cómicos temores, organiza la estratagema para que don Juan pueda enfrentarse con don Lope y recuperar la honra perdida.

Mezcla de simplicidad y agudeza, de fidelidad e inocente grosería, de desparpajo y torpeza, Rojas crea en Sancho un agente cómico eficazísimo en el que se sustancia el juego teatral que es el alma de *Donde hay agravios...*

Don Juan, el galán pundonoroso

Don Juan, el eterno galán, vivirá a lo largo de la obra el amor absoluto que le corresponde en el esquema de la comedia española, con la original particularidad de que, al asumir una falsa identidad, da ocasión a equívocos cómicos. Su exagerado sentido del pundonor choca con la desairada situación de pobre hidalgo provinciano sobre el que se acumulan las ofensas. Como tantos otros personajes, se convierte en esclavo del honor, al que supedita su vida y sus sentimientos: «hay celos donde hay amor,/ donde hay agravios no hay celos». A pesar de la voluntad de fingirse plebeyo, su sangre aristocrática no puede permanecer oculta y aflora en temerarias actitudes de desafío. El público, que conoce la clave dramática, empuja con su corazón para que el enredo resulte beneficioso a este digno y simpático caballero.

Doña Inés y doña Ana, las damas de la comedia

Doña Inés pertenece a la galería de las buenas hijas de familia que se enfrentan a la autoridad paterna cuando intenta imponerles un matrimonio contra su gusto:

porque mi albedrío es mío,
y no es justicia que quieras
sujetarme, por ser padre,
lo que aun Dios no me sujeta.

Cree estar enamorada de un «hombre bajo» (en realidad, don Juan es un caballero) y sufre la contradicción entre sus deberes sociales y sus íntimas inclinaciones. Despierta la simpatía de un auditorio que, desde su superioridad informativa, sabe que todo se resolverá felizmente.

Doña Ana está más desdibujada. Responde al estereotipo de la dama disfrazada que corre en busca de quien la ha seducido y abandonado.

Don Lope y don Fernando

Don Lope es el prototipo del amante desdeñado que se resiste a aceptarlo. A pesar de su cínica desvergüenza, nunca pierde por completo el sentido aristocrático del valor personal y no vuelve la espalda a los desafíos. Finalmente, como acostumbra a ocurrirles a los segundos galanes de la comedia, acaba renunciando al amor imposible de doña Inés y pagando su deuda de honor a doña Ana.

Don Fernando encarna al padre juicioso pero celosísimo de su honra que es característico de la comedia. Un destino travieso lo pone en el centro de una red de deberes caballerescos incompatibles: proteger a doña Ana, defender su honor familiar y atender la petición de ayuda de su sobrino. Jerarquiza con precisión estas obligaciones: no entregará a su hija hasta que don Juan (sustituido en ese momento por Sancho) limpie las dos afrentas que lo baldonan. Como buen padre de comedia, nunca pierde su grave compostura ni su sentido del deber.

Beatriz, la graciosa, y Bernardo, el criado del segundo galán

Interesantísimo es el personaje de Beatriz, la criada maliciosa y simpática, dispuesta a ayudar a don Lope en beneficio propio, y con suficiente ingenio para salir de los atolladeros en que se ve metida. Tiene su momento de gloria interpretativa en el monólogo caricaturesco «Vino la señora noche...» en el que juega metateatralmente con la ruptura de las limitaciones convencionales de los personajes secundarios:

Yo solamente no tengo
a quien le cuente mis males.
Pues vaya de soliloquio,
que en cuantas comedias se hacen,
no he visto que las criadas
lleguen a soliloquiarse.

En ese monólogo, insólito en una criada de comedia, desarrolla una cínica y jocosa comparación entre dos tipos de pretendientes: el lindo melifluro, que merece su

desprecio, y el chulo bronco y malencarado, que es el que ella prefiere.

A Bernardo, el criado fiel de don Lope, le corresponde un papel menor pero desarrollado con buen pulso.

Lengua y estilo

Rojas es un poeta dramático en el que se da una curiosa paradoja: no es un versificador fácil como Lope de Vega, ni domina las cláusulas métricas como Calderón. El lector-espectador tiene la impresión de que lucha con un instrumento expresivo que le viene impuesto. Pero, al mismo tiempo, su concepción dramática se halla estrechamente ligada a ese pie forzado. El suyo es un lenguaje sincopado, lacónico e impresionista, de oraciones yuxtapuestas que no ocupan más allá de uno o dos versos. A menudo estas frases escuetas y rotundas se enlazan en cláusulas paralelas que contraponen los sentimientos y la visión de la realidad de los distintos personajes: cada voz sigue su propia melodía y ritmo, pero todas se suman para mostrar una imagen poliédrica del momento dramático.

El lenguaje conversacional, que constituye el cuerpo de la comedia, deja paso a momentos líricos o narrativos en que el dramaturgo echa mano de un tono elevado y cultista. Tampoco faltan los juegos conceptuosos, tan característicamente barrocos. Aunque algunos versos puedan resultar un tanto forzados, *Donde hay agravios no hay celos* es una pieza de fácil lectura y de estilo ágil, suelto, fluido e ingenioso.

Valor y sentido: el humor y la teatralidad

Como corresponde a una de las mejores comedias de enredo del teatro universal, la acción de *Donde hay agravios no hay celos* está presidida por los equívocos, el *quid pro quo*, las confusiones de identidad. Rojas dispone los hilos de la trama para que el espectador pueda calibrar –y reír con ello– los errores de sus criaturas: personajes nobles (incluso el atravesadillo don Lope), en su mayoría simpáticos y lúcidos, pero víctimas permanentes de una desajustada percepción de la realidad. La situación básica (el trueque de identidades de don Juan y Sancho) da

origen a un juego de teatro en el teatro, que crea confusión dentro de la escena y refuerza la complicidad entre los tramoyeros (Sancho y don Juan) y el auditorio.

Campean unidos en la obra la irónica exaltación de los valores aristocráticos y el recurso vodevilesco de entradas y salidas guiadas por un azar matemático que enreda y desenreda la acción, burlando las expectativas de los personajes. Sobre esto, se levanta la cínica picardía de los graciosos; y, como complemento de todo, la ficción dentro de la ficción, ofrecida a unos espectadores que conocen bien las claves de la trama.





El montaje producido por la CNTC. Año 2014



Donde hay agravios no hay celos es una comedia de **Francisco de Rojas Zorrilla** escrita entre finales de 1635 y principios de 1636, que el dramaturgo tuvo la fortuna de estrenar en palacio, algo que le sucedió con muchas otras de las que escribió puesto que Felipe IV tenía especial predilección por este dramaturgo. Rojas formaba parte de los «pájaros nuevos» a los que Lope alude en su *Epístola a Claudio* (1632), es decir, la generación de autores dramáticos contemporáneos de Calderón cuya genialidad y pujanza colaboraron, en opinión del Fénix, a que sus obras fueran apartadas de los escenarios.

Este texto de Rojas fue impreso por María de Quiñones en 1640 dentro de la *Primera parte de comedias* del dramaturgo, a costa de Pedro Coello, y se representó en el palacio de El Pardo el 29 de enero de 1637 por la compañía de Pedro de la Rosa que, en torno a 1642 o 1643 la hizo también en París. La función recibió un rápido interés de forma que, a finales de 1643, Paul Scarron presentó en París su propia versión, titulada *Jodelet ou Le maître valet*. Se llamó así porque el sobrenombre del actor que la representaba era Jodelet, y *El amo criado* porque gran parte de su dinámica pivota, como sabemos, sobre el hecho de que don Juan y su criado Sancho intercambian sus papeles. Este nombre hizo fortuna, y se utilizó abundantemente en

las representaciones de los siglos XVIII y XIX, apareciendo con cierta frecuencia en las ediciones hasta hoy.

El título parece que fue un éxito en el XVII, como cuentan sus numerosas representaciones; tenemos noticia de ellas en las ciudades de Sevilla, Valladolid, Barcelona, Toledo, Lisboa y Madrid, y también en el Brasil colonial, como nos indica la profesora Mackenzie.¹ También tuvo repercusión internacional: a partir de la versión de Scarron, William Davenant preparó en 1668 la suya propia para los espectadores de habla inglesa, que tituló *The man's the master*. Por todo ese conjunto de circunstancias el profesor Pedraza² lo llama «un éxito olvidado», habida cuenta de que su vida en los escenarios fue escasa más allá del XIX (donde era una obra de repertorio, especialmente en Valladolid y Madrid, con la adaptación de Hartzenbush de 1829) y principios del XX, en donde Tomás Luceño lo adaptó en dos ocasiones, 1911 y 1912, en esta última ocasión dándole forma de musical de zarzuela (*Lances de amo y criado*) como correspondía al gusto de la época. Más recientemente, tenemos noticia del estreno de un montaje de este título en julio de 2004 en el Festival de Almagro de Teatro Clásico, realizado por la compañía «comicAstros» con dirección de Ignacio Sánchez y versión de Luis García Araus; y de otro estreno, en julio del 2007 y también en el Festival de Almagro, esta vez

¹ MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press, Liverpool, 1994.

² PEDRAZA, Felipe B., «*Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla: un éxito olvidado», *Teatro de Palabras*, 1, 2007.

dirigido y versionado por César Oliva, con el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia. Finalmente, lo ha puesto en escena la compañía Mefisto teatro (Cuba y España), con versión y dirección de Liuba Cid y el nombre de *Celos y agravios*; se estrenó en otoño de 2011.

El montaje de **Helena Pimenta** se ha visto por primera vez este julio de 2014 en el teatro Hospital de San Juan, en Almagro, durante el XXXVII Festival Internacional de Teatro Clásico. La **dirección de escena** ha hecho un importante trabajo previo apoyada en distintas ediciones del texto de Rojas Zorrilla, especialmente en la edición crítica de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez³, concibiendo el espectáculo en torno a una lectura de la obra que tiene que ver con las segundas oportunidades de vivir que en ocasiones (las mejores) se dan los seres humanos a sí mismos. Así sucede con doña Ana, que tiene por fin una posibilidad de ser feliz, y con Beatriz, la criada, que se convierte en personaje con vida propia gracias al monólogo que le da el autor, donde ella se expresa con graciosa seguridad acerca de quién es y lo que quiere. La directora quiere destacar también en su propuesta el mundo femenino de Rojas, que le parece increíblemente sugerente y poderoso en este texto; ella lo acentúa recurriendo a actrices (Clara Sanchis y Natalia Millán) que desde sus cualidades actorales pueden contarnos muy bien que hombres y mujeres están juntos para quererse, impulsarse y apoyarse; en definitiva,

para darse esa segunda oportunidad de la que hablamos. Helena piensa que en esta comedia el sentido del humor se une a la hondura en el tema y a la profundidad en el diseño de los personajes; son ingredientes fundamentales que provocan hilaridad en el espectador, pero además son los elementos que hacen que sintamos que lo que se cuenta en esta comedia del Siglo de Oro nos concierne, está cercano a nuestra vida, incluso a cosas que nos ocurren hoy en día; porque las formas que adquiere la rigidez social son múltiples y en nuestro país (en otros también) seguimos siendo, por encima de todo, orgullosos y necesitados de la aprobación exterior, algo que es incompatible con sentir, no ya celos, sino amor, por ejemplo...

Pimenta le ha pedido a **Fernando Sansegundo, autor de la versión**, un esfuerzo riguroso de respeto al texto y de definición clarificadora, en el presente que es cualquier proyecto de teatro. Han querido definirlo contemporáneamente, con un virtuosismo lejano de abaratar o distanciar las palabras del autor y con un esfuerzo que consigue situar un trozo de vida sobre el escenario: los versos, en vez de decirse, se encarnan, y la función convence. Todas las situaciones por las que pasan los personajes están dando dos informaciones fundamentales; por un lado que nos vemos agraviados demasiadas veces porque nos tomamos algunas cosas demasiado en serio, y por otro lado que los agravios en general

³ *Donde hay agravios no hay celos y Abrir el ojo*, ed. F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y M. RODRÍGUEZ CÁCERES, Castalia, Madrid, 2005.

bloquean e impiden los sentimientos, y esto en un sentido es muy trágico, pero también es muy cómico. Fernando Sansegundo y Helena Pimenta hablaron mucho de los protagonistas de esta historia para hacer juntos ese trabajo dramático de buscar la coherencia desde el punto de vista de los personajes y del léxico que emplean, algo fundamental a la hora de hacer la versión.

La puesta en escena de Helena Pimenta ha pretendido construirse desde la verosimilitud, un tono necesario para darle un sentido al honor, llenando de imágenes y resonancias el agravio para que el espectador de hoy entienda dónde está el conflicto; un universo complicado, pero a la vez de una riqueza increíble. Los apartes le llamaron mucho la atención a la directora; viendo la forma en que se agrupaban al final de cada acto, y su número (muchos en el primer acto, en el segundo menos y muy pocos al final), sacó la conclusión dramática de que la razón de los apartes era la incomunicación entre los personajes, es decir, cómo nadie, por diferentes razones, se atreve a decir la verdad, y cómo, al no ser capaces de hablar entre ellos, necesitan ese espacio de comunicación íntima. Ella lo entendió como un coro y resolvió la incomunicación de esta forma, a través de un coro de movimientos de danza contemporánea esencial con la colaboración de **Nuria Castejón, la coreógrafa**.

La verosimilitud está también trabajada desde el punto de vista de la **escenografía de Esmeralda Díaz**, situando la acción en la época. La propuesta de Esmeralda recuerda a un teatro viejo, a un teatro de madera como el Globe que a la vez es como una

gran cuba en la que están juntos Apolo y Dionisio. Las ranuras dan la idea de que nada es estanco, con la esperanza de ver que hay rendijas por las que pasa la luz, simbolizando que existe un mundo menos coartado y más apasionado que este por el que están transitando los personajes. Pensaron en la madera como elemento esencial porque comunica algo cálido, que está vivo.

Existe la misma voluntad de época en los **figurines de Tatiana Hernández**; la tendencia ha sido que cada personaje se desenvuelva en dos colores, tratándolos con mucha austeridad. Los tejidos y el matiz de cada color son importantes y están trabajados de forma artesanal, intentando llegar a lo que se ha pensado que era el color para cada personaje, pero la idea fundamental es que el vestuario comunique la sensación de que no es un vestuario nuevo, que es algo ya vivido. La deseada verosimilitud hace impensable el adorno por el adorno, pretendiéndose que el público no viera a los personajes impolutos; es mucho más creíble que no estuviera todo tan sin tocar como recién estrenado, aunque técnicamente sea así. Directora y figurinista han querido aportar sobre todo intensidad, y para esto el ornamento en comedia puede ser muy peligroso; en este sentido la labor de Tatiana ha sido extraordinaria, tratando y trabajando los tejidos.

En cuanto a la música, Pimenta quería que hubiera música en directo; es la tercera vez que trabaja con **Ignacio García para la selección y adaptación musical** y ambos se decidieron como instrumento por el acordeón.

Aunque no estaba inventado aún en el **XVII**⁴, es un instrumento que suena muy urbano y a la vez es un instrumento sensible, que provoca una emoción cercana y es capaz de acentuar algunas atmósferas, acompañar la dicción de ciertos textos, servir de nexo en las transiciones, pero además puede sostenerse en una cierta ambigüedad, como sucede con un tango que suena en la función y parece argentino, pero que en realidad es una melodía del Este de Europa.

Por lo que respecta a **la iluminación, de Juan Gómez Cornejo**, la intención con la luz es comunicar la alegría de la comedia, pero también el paso de tiempo cronológico del día a la noche y el paso del tiempo emocional, que marca ya otras iluminaciones más anímicas que reales. Todo esto se ha hecho jugando con elementos tan poderosos y con tanta presencia en escena como son la estructura de madera y la naturaleza del vestuario, y con los condicionantes técnicos del espacio en el teatro Hospital de San Juan de Almagro y en el teatro Pavón. Sin embargo, la directora y el iluminador vieron en todo momento que en Rojas Zorrilla había una parte que era como un gran sueño lleno de magia, que lleva a ese final feliz que supone romper los límites

que la sociedad tenía preparados para los personajes; la luz contribuye a construir esta idea de sueño mágico.

El **elenco** cuenta con varios de los actores que han trabajado juntos en *La vida es sueño* y *La verdad sospechosa* (**David Lorente** como Sancho, **Rafa Castejón** como don Lope de Rojas, **Óscar Zafra** como Bernardo, **Fernando Sansegundo** como don Fernando de Rojas, **Marta Poveda** como Beatriz y **Mónica Buiza** como Mujer), y también con varias incorporaciones nuevas, como **Jesús Noguero** como don Juan de Alvarado, **Clara Sanchis** como doña Inés de Rojas y **Marta Millán** como doña Ana de Alvarado. A su lado, **Vicente Fuentes**, el **asesor de verso** de la Compañía, quien a través del trabajo voz-palabra-verso, consigue siempre una escucha común y un sonido colectivo.

La directora nos ha comentado: «Es una gran suerte trabajar con este equipo, porque han sabido leer lo que yo veía y son personas que están siempre al servicio de la obra. Aportan creatividad, inspiración, cada uno en su propio trabajo, y a la vez me considero inspirada por ellos y por los actores». Desde todo ese trabajo es desde donde ella ha concretado, limpiado y ha dado la forma definitiva.

⁴ En realidad, tiene su origen en el Scheng, instrumento chino conocido alrededor del 2930 AC, dotado de lengüetas de caña que vibraban produciendo sonido, aunque el aire se introducía soplando por la boca; fue el antecedente directo de la *mundarmónika*, invento registrado en Berlín por Buschman en 1821. Los órganos soplados orientales, extendidos por Rusia en el **XVIII**, son el antecedente del acordeón. El acordeón, con lengüetas de metal, es un invento registrado en 1829 a nombre del austriaco Marck Munichz, y que con el nombre de *organetto* se registró en París a nombre de A. Reisner. Tal como lo conocemos hoy, el acordeón es un instrumento de viento conformado por un fuelle, un diapasón y dos cajas armónicas de madera, que cierran el fuelle por sus dos extremos. Las cajas de madera contienen en su interior otras más pequeñas, con lengüetas metálicas en su interior que vibran al paso del aire y producen sonido. El diapasón tiene una serie de teclas, semejantes a las de un piano, o de botones, que se accionan con la mano derecha para producir las escalas (sonidos agudos). Y con la mano izquierda se accionan botones que producen los bajos y acordes de acompañamiento.





Los personajes

Las actrices y actores del elenco de *Donde hay agravios no hay celos* han colaborado amablemente en la descripción de sus personajes; aquí quedan recogidas sus ideas al respecto.

Sancho, David Lorente

El tal Sancho que interpreto viene a ser, más o menos, un compendio de las ruindades que puedan caber en un ser humano. Creo que las tiene todas. Pero como el actor siempre ha de defender su personaje, ahora habría que añadir eso que nos gusta tanto decir a los actores de nuestros personajes, aquello de «pero en el fondo es bueno». Pues no lo voy a hacer, porque no lo es. No tiene nada de bueno. Aunque bien, la verdad es que le salva el hecho de que tampoco tiene nada de malvado. No creo que pretenda hacer el mal a nadie; sólo pretende hacerse el bien a sí mismo, y desde luego no desaprovecha las oportunidades que la vida parece ponerle delante. Tanto le gustan, que se las llega a creer...

Es cierto que traiciona a su amo en cuanto se le presenta la oportunidad, pero también es verdad que no lo abandonará nunca. Quizá porque es lo único bueno que tiene junto a la voluntad de sobrevivir, y él lo sabe. Ah, y otra cosa que lo salva: es muy gracioso (Sancho, digo; yo hago lo que puedo).





Don Juan de Alvarado, Jesús Noguero

Don Juan de Alvarado, soldado en las guerras de Flandes durante muchos años, se licencia y vuelve a su Burgos natal, para encontrarse con que su hermano ha sido asesinado y su hermana deshonrada. Muerto también su padre, queda pues, en sus manos, el deber de restablecer el buen nombre de su familia.

Casi al mismo tiempo le llega una carta de Madrid, ofreciéndole en matrimonio a la hija de don Fernando de Rojas, un amigo de su padre. Súbitamente enamorado del retrato de doña Inés se dirige a la corte, donde sus agravios anteriores se verán postergados por unos celos recientes y crecientes, pues nada más llegar a la casa de su futuro suegro, de noche, ve a un hombre saltar del balcón de su amada. Acostumbrado a las precauciones de la vida militar y muy poco a galantear a una dama, idea el disfrazarse de su propio criado amparado en una confusión en los retratos de ambos, por lo que en realidad don Fernando tiene en su poder el retrato de Sancho como si fuera el futuro novio. Así podrá, piensa él, hacerse con la verdad de lo que pasa.

Don Juan iniciará así un paranoico viaje en busca de la verdad y el amor y, gracias a la verdad y al amor de doña Inés, logrará poner palabras donde estaba previsto que se pusiese la espada. La nobleza de espíritu que siempre le acompaña, junto a un misterioso acto de perdón y reconciliación, le permiten trascender el odio, la vergüenza y el dolor en favor de la amistad, el amor y la razón.



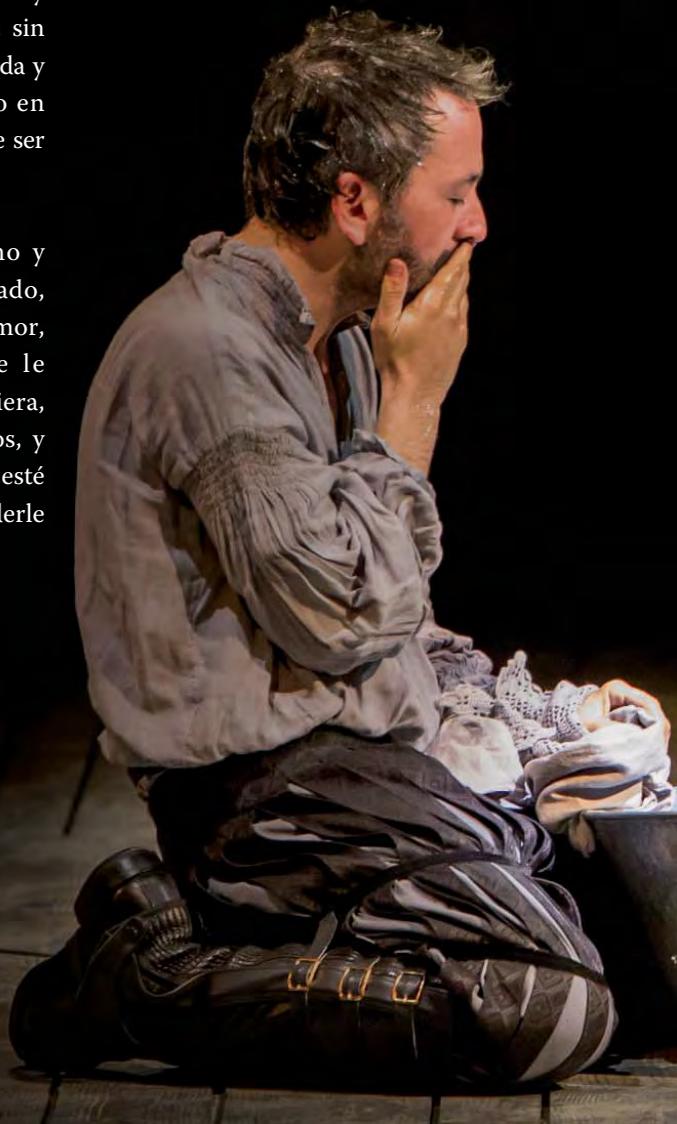


Bernardo, Óscar Zafra

Bernardo es el criado pendenciero de don Lope, y es también su guardaespaldas. Muy leal a su amo, haría lo que fuera por él...

Es discreto, reservado, observador y educado, y se desenvuelve con soltura en los bailes y fiestas que frecuenta junto a su amo; sin embargo, si hay que desenvainar la espada y llegar hasta el final, él será el primero en hacerlo. Algo que, en confianza, suele ser habitual al servicio de don Lope...

Como tiene mucho afecto a su amo y Bernardo es un hombre experimentado, intenta aconsejarle en asuntos de amor, aunque no parece que don Lope le preste demasiada atención. Si lo hiciera, seguramente se metería en menos líos, y problemas, aunque en ellos Bernardo esté siempre dispuesto a apoyarle y defenderle en todo lo que esté en su mano.





Don Lope de Rojas, Rafa Castejón

Don Lope de Rojas es hombre de buena familia, sobrino de don Fernando y primo de doña Inés, a la que pretende. Tiene un pasado oscuro que no conocemos bien, del que solo sabemos algunos detalles, como el turbio asunto sucedido en Burgos unos años atrás, origen de los agravios del presente: mató en la oscuridad a un amigo, sin reconocerle, y se escapó del compromiso adquirido con Ana de Alvarado, la hermana de su amigo, dejándola deshonrada. Es un personaje complejo y misterioso, con un carácter que a veces le hace mostrarse emocional y violento; «perro de presa» le llaman en algún momento de la obra...

Don Lope tiene unos intereses que persigue con fijeza a través de todo lo que sucede en el montaje, sin demasiados escrúpulos: es un hombre corrupto en sus valores, que al parecer ha olvidado el pasado o ha pretendido olvidarlo. Perseguido por su propia culpabilidad, trata de solucionar su situación actual comprometiéndose con Inés, su prima, en un matrimonio que esta no desea, algo en lo que él no se fija porque no parece que lo que los demás sientan o piensen le importe mucho. Insiste e insiste en esa boda, y cuando ve aparecer a doña Ana en escena se siente descubierto. Solo al final afronta su culpabilidad y su miedo, y empieza a ser consciente del daño que ha podido infligir en sus amigos y conocidos. Su redención a través del perdón de don Juan parece verdadera pero, ¿qué pasará finalmente con don Lope? ¿Encajará con doña Ana y se centrará en ella, o por el contrario seguirá haciendo de las suyas? Misterio...



Beatriz, Marta Poveda

Beatriz es la sangre más joven de la función, un personaje chispeante. Observa (enterándose de todo) porque puede, porque no es nadie y no tiene para el resto de habitantes de la casa ningún valor humano, porque no es más que una criada. Pero sobrevive inteligentemente. Se permite, al estar en una posición social de menor escala, no tener prejuicios, ni filtros, ni reparos. De repente un hombre la intenta violar y nadie le pregunta cómo está; de repente necesita un abrazo y se lo niegan con un empujón... Beatriz podría perfectamente ser una muchacha triste y sometida, pero resiste, resiste con energía.

Está completamente sola, por eso el público es su gran cómplice: comparte con ellos sus inquietudes, sus ilusiones, sus deseos, su frescura, incluso su intimidad más erótica... Tiene el arrojo y a la vez la inteligencia suficiente para no dejarse llevar por el instinto cuando no debe; sorprende a veces el terrible cinismo con el que se protege, porque por desgracia, en esa época, no la iban a dejar existir por sí sola. Ella es como una lagartija, pequeña y escurridiza pero muy ágil, que se esconde y se camufla bien. Sabe que en la mayoría de los casos es invisible para todos los demás, que están muy ocupados consigo mismos, y por eso, porque no la ven, Beatriz pincha y corta más de lo que los demás se creen. Genera, desde la oscuridad, un tremendo conflicto inicial donde nace el gran ataque de celos que provoca la ira de don Juan. Y posee el don de la palabra: de su boca emanan mentiras, excusas y noticias empañadas en poesía que le nace con la naturalidad de la respiración. Sobreviviente como el podenco mil leches que es, mucho más listo que un caniche con collar de diamantes, lo que más destaca en ella es su necesidad de ser querida.

Rojas Zorrilla realiza con Beatriz un muy interesante dibujo de una criada; una muchacha que se rebela con inteligencia y sin estridencias, con una habilidad nacida en el concepto especial que tiene sobre el mero hecho de la existencia, sobre la libertad y el poder, que provoca inseguridad y dudas en sus amos. Beatriz es el único personaje de esta función que no quiere ser otra persona. Está satisfecha consigo misma a pesar de que no se lo ponen fácil. Es una sufridora optimista.



Doña Inés de Rojas, Clara Sanchis

Doña Inés, hija de don Fernando de Rojas y prima de don Lope, es otro personaje femenino del Siglo de Oro que quiere rebelarse contra las situaciones absurdas que le impone su condición de mujer. Acomodada, culta y feliz con su padre don Fernando (un hombre ya mayor y no muy excesivamente bien de salud) le toca casarse en las mejores condiciones que su padre puede encontrar para ella. Al mismo tiempo huye del acoso al que la somete su primo don Lope, y todo este conjunto de circunstancias hace que sea un mar de contradicciones, en lucha constante entre sus obligaciones y sus deseos. Rodeada de rigidez y normas, es sin embargo capaz de sentir el amor cuando lo encuentra y luchar valientemente por él, atreviéndose a defender su libertad para tomar decisiones.

Doña Inés de Rojas es un personaje particularmente complejo y divertido a la vez, con una riqueza y un dominio del lenguaje extraordinarios. Sus parlamentos están llenos de imágenes y colores sutiles y sorprendentes. Da gusto descubrir en Rojas Zorrilla a otro gran autor que, como Lope de Vega, nos muestra a través de la ficción –con un genial sentido del humor– personajes femeninos inteligentes, cultos, positivos y muy activos; dispuestos a desobedecer y a mover los hilos de su propia historia.





Don Fernando de Rojas, Fernando Sansegundo

Don Fernando de Rojas querría vivir en paz, y seguramente es una paz merecida. Su reputación y la confianza de que goza entre los que lo conocen, e incluso entre los que oyeron hablar de él y por eso a él acuden, parece indicar que siempre fue un hombre recto, de moral intachable; sin duda no tan severo como para negarse a escuchar la confesión de una falta en labios ajenos. Y así, se empeñan en consultarle... Y en comprometerle, sin dejarle aún vivir en paz.

Quiere casar a su hija. La edad, tanto de ella como de él, hace que el asunto corra prisa, demandando la urgencia de un compromiso. Lo mejor para ella, piensa don Fernando, siendo mujer que siempre tuvo gustos ordenados y pacíficos (aunque no todos sensatos), es por encima de todo un hombre bueno, merecedor de sus méritos. Don Fernando cree en la sangre, y por eso confía en el heredero de la sangre de quien fue su gran amigo. Ahora que don Juan de Alvarado ha vuelto de los agitados campos de Flandes, ve el momento ideal.

Y mientras, el pobre don Fernando (pobre porque carga con las confidencias y los pecados de todos sin que nadie le pregunte nunca por los suyos), se eterniza como receptáculo de principios ya vacíos de contenidos y sobrados de palabras mientras trata, sin conseguirlo, de que el mundo tenga más coherencia entre lo que se dice y lo que se hace (trabajo y tiempo perdidos). Tiene ganas de descansar ya, de jubilarse, de estar tranquilo...



Doña Ana de Alvarado, Natalia Millán

Doña Ana es hermana de don Juan, pero ha perdido el contacto con él puesto que el soldado ya falta de Burgos desde hace mucho tiempo. En ese espacio ella se ha enamorado de un hombre y se ha entregado a él, en una noche en que su casa fue escenario de la muerte de su otro hermano a manos de su amante, que la abandonó a continuación. Indefensa por la ausencia de hombres en casa, y deshonorada, busca al amante que le debe matrimonio sin encontrarle, y finalmente acude al respeto y la protección de un amigo de su padre para que le aconseje qué hacer y la acoja en su casa de Madrid.

A partir de ahí, los acontecimientos se desencadenan: doña Ana encuentra simultáneamente al hermano y al amante, recordando agravios y celos, pero sabiendo también favorecer el perdón y la reconciliación entre los dos. Ana de Alvarado siente rabia y exige justicia; condenada socialmente por ser mujer, lucha valientemente por un lugar dentro de ese sistema patriarcal, reclamando la oportunidad de hacer las cosas de una manera diferente. Conoce el amor y descubre la amistad en doña Inés, de manera absolutamente insospechada.



Entrevista a Helena Pimenta,

directora de escena de *Donde hay agravios no hay celos*

Licenciada en Filología Moderna por la Universidad de Salamanca, se dedica profesionalmente a la dirección de escena, producción y gestión de giras nacionales e internacionales desde que en 1987 creara la compañía UR Teatro Antzerkia. Especialista en Shakespeare, **ha dirigido con Ur Teatro** *Macbeth* (2011), reposición de *Sueño de una noche de verano* (2009), *Dos caballeros de Verona* (2007), *Coriolano*, (2005), *La tempestad* (2004), *Trabajos de amor perdidos* (1998), *Romeo y Julieta* (1995), y *Sueño de una noche verano* (1992), por la que obtuvo el **Premio Nacional de Teatro**. Además ha dirigido **sus propias obras** *Rémora* (1988) y *Antihéroes* (1991), y las de otros **autores contemporáneos**, como: *Sigue la tormenta* de Enzo Cormann (2001); *Encuentro en Salamanca*, de Juan Mayorga (2002), *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán (2002); *Sonámbulo* de Alberti-Mayorga (2003), *El chico de la última fila* y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga (2006). **Ha dirigido en centros de teatro público**, como *La comedia dels errors*, de Shakespeare en el Teatre Nacional de Catalunya (2000); *Encuentro en Salamanca*, de Juan Mayorga para el acto inaugural de la capitalidad cultural europea, Salamanca (2002); *A filha rebelde*, de J. P. Castanheira y V. Cruz para el Teatro Nacional D. María II de Lisboa (2006); y *Antígona de Mérida*, de Miguel Murillo, para el Festival de Teatro Clásico de Mérida (2011). A lo largo de estos años, y junto a su dedicación a la escena, ha desarrollado una importante **actividad pedagógica** impartiendo cursos, seminarios, clases y talleres de interpretación, dirección y dramaturgia en foros nacionales e internacionales. Además ha realizado programas pedagógicos teatrales dirigidos a alumnos de enseñanzas medias, escuelas de teatro y universidades. A lo largo de su carrera ha merecido numerosos reconocimientos y **premios**, entre los que destacan el Nacional de Teatro de 1993, los de la Asociación de Directores de Escena de 1996 y de 1998, el Ercilla de 2004 y de 1996 y el premio Lazarillo de 2002 a toda su trayectoria teatral. Para la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** ha dirigido *La dama boba*, de Lope de Vega (2002), *La entretenida* de Miguel de Cervantes (2005), *La noche de San Juan* de Lope de Vega (2008), *La vida es sueño* de Calderón (2012) y *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón(2013). Ha participado en la formación y selección de los elencos de la Joven Compañía en las promociones de 2005 y 2009. En esta ocasión dirige *Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas Zorrilla, su tercera dirección de escena desde que, en septiembre de 2011, fue nombrada **Directora de la CNTC**.



1. Helena, vuelves a acometer una dirección de escena con la Compañía después de dirigir *La vida es sueño* y *La verdad sospechosa*; las dos se han convertido, en opinión de la crítica y el público, en sendos éxitos. ¿Qué motivos te han impulsado al elegir a Rojas Zorrilla y *Donde hay agravios no hay celos* para tu próximo montaje? En estas condiciones cualquier decisión tiene que dar un poco de vértigo...

Pensé que el vértigo se limitaba al paso del primer montaje al siguiente, pero ya me estoy haciendo a la idea de que el tiempo que esté en la Compañía va a ser así. Es verdad que para mí es una etapa muy dulce en el teatro, es una oportunidad extraordinaria pero a la hora de pensar en elegir un título no se trata de lo que yo quiera, porque sea algo con lo que me siento bien o algo de lo que quiera hablar en este momento de mi vida, no, hay más cosas. Como responsable de la Compañía tengo que elegir en función de otras necesidades: que la programación sea equilibrada en autores y géneros, en títulos más conocidos y títulos por descubrir, en tener la oportunidad de trabajar con tal o cual actor o director, y la oportunidad de coproducción con otras instituciones... Actualmente trabajamos con un núcleo de actores estable, al que se van incorporando otros según los montajes y sus características. Tratamos de equilibrar que el grupo

esté conformado por gente que se conoce y practica un lenguaje común, y por gente que aporta cosas nuevas y obliga a una adaptación mutua. Después de años me parece una buena fórmula para garantizar el riesgo necesario y al tiempo la construcción de un lenguaje propio y personal. Al final, y teniendo en cuenta todo esto como circunstancia dada, siempre acaba destacando un texto que tiene que ver de alguna forma con el momento en que estás en tu vida, y con los recursos que están a tu alcance.

Donde hay agravios no hay celos también cuadra con una sensibilidad contemporánea. Yo quería una comedia un poco excéntrica, en el sentido de que no fuera una de las más conocidas y en este caso el texto de Rojas Zorrilla aporta una construcción dramática extraordinaria y unos personajes con caracteres contrastados entre sí y muy bien definidos.

Además hay en mí una inquietud por descubrir escénicamente aspectos de esta comedia que aún no se han descubierto. No creo que sea vanidad, cuando se une el trabajo del verso con el trabajo del actor, cuando se juntan el fondo y la forma, cuando el verso está ya muy suelto, es cuando podemos ir más allá y jugar todos los elementos con otra alegría, sin que nos gane solo la palabra. Extrañamente, Rojas Zorrilla es un autor muy respetado en el teatro europeo y a la vez olvidado en nuestro siglo XX; entonces

la labor de recuperar una de las mejores comedias de nuestro patrimonio era un deber y a la vez ha sido un placer.

2. Donde hay agravios no hay celos es una comedia..., digamos cómica. Sin embargo, comicidad, profundidad en el diseño de personajes y hondura en el tema pueden unirse al humor. ¿Es el caso de este texto? ¿Qué vía has elegido para esta dirección de escena y qué has querido contar con este montaje, uno de los pocos en que se superan los obstáculos que impone el honor?

Sí. En esta comedia el sentido del humor se une a la hondura en el tema o temas y a una profundidad en el diseño de los personajes. Creo que esos son ingredientes fundamentales, que provocan hilaridad en el espectador y al tiempo son los elementos que hacen que sintamos que lo que se cuenta en esta comedia del Siglo de Oro nos concierne, está cercano a nuestra vida, incluso a cosas que nos ocurren hoy en día. Creo que era Javier Huertas quien decía que la literatura española tiene fama de ser pesimista en general, lo que no ocurre con la literatura inglesa. Yo creo que se ha explorado poco la comedia a nivel de dramaturgia y a nivel escénico, y el quedarse en la farsa, en lo superficial, ha hecho que se pierda una parte muy importante, que hubiera dado una visión crítica de lo que pasaba en la sociedad, sí, pero también optimista, que en mi opinión es lo que corresponde a la comedia; desde ahí la hondura es inevitable. Todas las circunstancias dadas son trágicas y no son inventadas, son situaciones que se están dando en la sociedad de ese momento:

mujeres ofendidas, hombres que agravian, asesinatos sin descubrir, culpas, ocultaciones y un hombre que intenta hacerse cargo de todo eso en su espalda para que el orgullo, el honor de la familia (hoy en día se llamaría orgullo) no se vea vejado. Luego está el personaje de don Juan, que se enamora de una mujer pero lo primero que aparece en él es la desconfianza porque vive en ese mundo abstracto del agravio... Todas estas situaciones están dando dos informaciones fundamentales; por un lado que nos vemos agraviados demasiadas veces porque nos tomamos algunas cosas demasiado en serio y por otro lado que los agravios en general bloquean e impiden los sentimientos, y esto en un sentido es muy trágico pero también es muy cómico. Lo hablaba con los actores, y ellos me decían: «Cuanto más vemos reír al público, más en serio queremos hacer el personaje». Y es que el público se ríe porque lo que le ocurre al personaje a él le parece muy importante, le va la vida en ello, como cuando Sancho se disfraza de amo y ve la oportunidad de vivir esa identidad, y hay un momento en que se la cree y llega a ser patético, y está convencido de que la mujer se enamora de él; el público se ríe porque no puede creerlo, pero Sancho lo cree, y este juego tan bien construido en diversos planos, que van hacia una sola trama y en un único espacio, es una increíble habilidad del autor que en unas horas, prácticamente en un día, cuenta todo. Hacer esto es difícilísimo y la estructura de la comedia tiene gracia por el contraste enorme que se genera, por la expectativa que crea en el espectador; curiosamente todo este juego se da sin renunciar a ningún elemento serio.

3. Y el espectador se troncha de risa porque los gags son buenos, pero también se compadece de los personajes, que están desvalidos pero que quieren vivir; por eso es una comedia muy optimista...

Sí, muy optimista. Es curioso porque arranca, como las grandes comedias, con una situación absolutamente dramática, de absoluto caos; y a medida que la obra avanza se vuelve al orden. Un orden que no es más que el encuentro, la posibilidad de tocar con la mano la felicidad, el deseo de vivir y el deseo de ser felices. No voy a decir yo que la felicidad sea algo tan sencillo, no, pero como ser humano quitarte la traba de una tradición, de unas reglas estrictas rígidas, de una ortodoxia que puede que esté salvando moralmente algunos aspectos sociales, pero lo que está claro es que aniquila otros personales, individuales, y lo peor de todo, impide sentir.

Nosotros somos seres de la Naturaleza, por supuesto con razón pero también con sentimientos, y no podemos castrar un montón de cosas en nombre de un orden social, de una sociedad patriarcal que afecta muchísimo a las mujeres y lanza mensajes como que el error de una mujer la convierte en una proscrita, mientras que el error de un hombre se puede ocultar y superar.

El autor busca una forma muy sutil y muy, muy actual, la verdad, para decir que es necesario reconocerse a uno mismo y decidir que hay una segunda oportunidad, que tu vida la vives tú, y no te has de engañar. Creo que este es uno de los temas de casi todos los autores de la época, un tema que no hemos superado ni resuelto todavía; que las formas que adquiere la rigidez social son múltiples y que en

nuestro país y en otros seguimos siendo, por encima de todo, orgullosos, por encima de todo necesitados de la aprobación exterior y realmente eso es incompatible con sentir, no digo ya celos, sino amor, por ejemplo.

4. Una parte importante previa al montaje es el trabajo en profundidad con el texto. ¿De qué ediciones críticas o estudios te has servido en esta ocasión?

La edición que me ha parecido más adecuada y que además es la más actual es la de Castalia, de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. En esta edición el texto está fijado con una lucidez extraordinaria, y los comentarios, las notas a pie de página, son clarividentes.

La comedia de Rojas da cuenta de un estilo de comicidad que era difícil, porque era popular pero no era al uso, no era de trazo grueso. A la hora de trabajar la versión con Fernando Sansegundo fijamos las líneas de la puesta y cada uno fue indagando en su parte. Desde su lado no ha dejado de hacer aclaraciones, aportaciones al autor, a los personajes, a los temas de la obra, al lenguaje y al humor, que han sido muy enriquecedoras, inteligentes e ingeniosas. Ha trabajado mucho y muy cerca, y estoy muy satisfecha con el resultado.

Siempre trabajo sobre el autor, su obra general, su época concreta. Leo otras piezas suyas y me acerco a los estudios críticos que se han publicado. En este sentido fueron muy útiles los de la cátedra de la Universidad de Castilla-La Mancha. Me di cuenta de que al ser *Donde hay agravios...*, una obra que no ha sido demasiado representada, había muchas preguntas en el aire y mucho trabajo por delante. Uno de estos trabajos es hacer ver la

complejidad en los caracteres de los personajes porque siempre quiero que los personajes tengan una carga psicológica importante, incluso en una comedia, y con este texto lo hemos podido hacer. Me gusta pensar que después de trasladar el texto a escena hemos aportado datos que contribuyen a poder seguir analizando estos personajes.

La obra tiene además una concentración enorme de la trama en pocos personajes, lo que le da un valor añadido porque para ser una comedia del Siglo de Oro es muy sintética; en un momento pensé que esta síntesis quizás fuera una fragilidad, al leerla no me lo pareció; pero a la hora de ponerla en escena, en los primeros momentos, sentí esa fragilidad. Luego desapareció. Me gusta pensar que después de trasladar el texto a escena hemos aportado datos que contribuyan a seguir analizando a estos personajes.

Para mí hay en este texto una serie de cosas muy originales, como la estructura en continuo que tuvimos que dividir operativamente en escenas y unidades más pequeñas, pero que está planteada como si el primer acto fuera una única escena, porque es esa la impresión que deja la lectura; que todo transcurre de corrido es el impulso que tratamos de darle una vez montada. El impulso son tres soplicos que son esas tres jornadas en las que transcurre la trama; tienes que sujetarla bien para que no se vaya loca, porque es una comedia complicada. Me ha impresionado también cómo el autor empareja a los personajes por contraste, por ejemplo el contraste entre don Juan y Sancho, que tienen cada uno su particular belleza. Además están los apartes, que en este texto son muy

importantes y hemos tenido que trabajar especialmente. Me ha tocado la particularidad de cada personaje femenino y masculino. Diría que lo más difícil en este montaje ha sido la construcción de verosimilitud. Dar con el tono de la comedia para que sea verosímil, darle un sentido al honor, llenar de imágenes y resonancias el agravio para que el espectador de hoy entienda donde está el conflicto; construir todo este universo ha sido complicado, pero a la vez de una riqueza increíble.

5. Es la primera vez que abor das el trabajo de versión con Fernando Sansegundo, aunque vosotros ya habíais trabajado juntos, ¿cómo ha sido esta colaboración sobre el texto?

Fernando es una persona muy minuciosa y llevamos algunos años trabajando juntos en escena. Él sabe la importancia que tiene para mí profundizar en el texto, conocer la justificación de cada palabra, no por una cuestión mental exclusivamente, sino por comprender las emociones que mueven a los personajes desde un interés dramático. Sabe que no paso por encima de ningún texto, de ningún verso y de ninguna palabra y por eso desde el primer día fue un trabajo cuidadoso. Yo le expliqué por dónde la veía y fuimos descubriéndola juntos.

Como decía antes, creo que ha hecho un trabajo brillante clarificando el humor, que era lo más difícil, porque a veces nos encontramos con juegos de palabras ininteligibles. También ha cambiado de lugar unos textos para hacerlos más eficaces, cambiando el orden de algunas cosas. Ha sido un trabajo

muy intenso, muy cercano, de una paciencia infinita y una gran dedicación.

6. En cuanto a los apartes, y es verdad que en este texto de Rojas son muy importantes, ¿cómo los habéis tratado en la versión y en la puesta en escena?

Los apartes, como te decía, me llamaron mucho la atención en el texto y observé que en se agrupaban al final de cada acto: en el primer acto hay muchísimos apartes, en el segundo menos y al final casi no existen. Entonces saqué la conclusión dramática de que la razón de los apartes era la incomunicación entre los personajes, es decir, cómo nadie, por diferentes razones, se atreve a decir la verdad, y necesitan ese espacio de comunicación íntima que son los apartes. Yo vi un coro, siempre vi un coro; los personajes hablan solos porque no son capaces de hablar entre ellos y pensé que la incomunicación debía ser resuelta de forma coral, a través de un coro de movimientos de danza contemporánea esencial. Este tratamiento de los apartes (que van perdiendo intensidad a medida que avanza la función) desde mi punto de vista potencia la posibilidad del perdón que ocurre al final. En el último acto los personajes son capaces de hablar entre ellos, es como si por fin hubieran encontrado la palabra con que decirse cosas unos a otros y es en ese día que encuentran la palabra cuando gana el perdón. Me pareció entonces que el trabajo con los apartes era importante de una forma sutil, y los actores han trabajado mucho con **Nuria Castejón** los movimientos para hacer con precisión esta **coreografía** grupal. Al final estos personajes

viven en un mundo de apariencias y de grandes discursos abstractos que les hace sentirse culpables, y necesitan encontrar la palabra para llegar al perdón.

7. El espacio escénico es muy matérico, y los personajes lo utilizan como recurso dramático; suben y bajan ventanas que marcan la acción en el interior y el exterior, pero hay también otro espacio, ¿verdad? Podríamos decir que es un espacio poético, y una solución dramática muy original para las necesidades de la comedia...

Yo siempre quise situar la acción en la época, para trabajar la verosimilitud. La propuesta de **escenografía** que trabajé con **Esmeralda Díaz** recuerda caminos escenográficos que siempre han estado presentes en mi trabajo. Se asemeja a un viejo teatro, a un teatro de madera como el Globe y a la vez es como una gran cuba en la que están juntos Apolo y Dionisio. Las ranuras dan la idea de que nada es estanco, con la esperanza de que hay rendijas por las que pasa la luz; ellas simbolizan que existe un mundo menos coartado y más apasionado, por el que en algún momento pasan los personajes. Decidimos trabajar con la madera como elemento esencial porque comunica algo cálido, que está vivo.

Luego hay otros espacios que me interesaron mucho; todo el espacio final yo lo veía fuera de la acción. A partir del momento en que ella baja la cama a la habitación de abajo, este personaje entra en un espacio mágico. Pudiera pensarse que es un desván donde están nuestros recuerdos, donde está la infancia, donde uno se ha dicho alguna vez pequeñas verdades; este desván es un lugar casi de cuento y es el

lugar en donde todos, a través del juego teatral, consiguen formular lo que les pasa. Contar la evolución de lo dramático a lo cómico y los apartes era uno de los grandes obstáculos, y de ahí nació la necesidad de hacer un homenaje al teatro como forma de neutralizar el miedo y estar con todo el equipo, y reconocer que amamos el teatro por encima de todo. Cuando los actores recogen los objetos y los elementos que les convierten en personajes al comienzo de la obra, que es un momento que también está fuera de la acción (ese espacio poético del que hablas) lo que están haciendo es una ofrenda al teatro y también un homenaje al espectador.

8. Las líneas generales del vestuario son muy interesantes; remiten a la época pero hay también un trabajo especial, lleno de sensibilidad, en las telas, en el diseño, en los cortes, en los colores, en los tintes...

Hay una voluntad de época en los **figurines**, por eso nos dirigimos a **Tatiana Hernández**, que había hecho con mucho éxito el vestuario de *Lope*. La tendencia ha sido que cada personaje se desenvuelva en dos colores, y me gusta mucho la austeridad con la que están tratados; me importan mucho los tejidos y el matiz de los colores, trabajados de forma artesanal intentando llegar a lo que pensamos que era el color para cada personaje, pero una de las ideas fundamentales para mí es que el vestuario comunicara la sensación de que no es un vestuario nuevo, que es algo ya vivido. Y esa verosimilitud que estamos buscando hace impensable el adorno por el adorno. Nosotros queríamos que el público sintiera el sudor, que no viera a los personajes

impolutos, porque es más creíble que no estuviera todo tan sin tocar como recién estrenado, aunque técnicamente sea así. Hemos querido aportar sobre todo intensidad, y para esto el ornamento en comedia puede ser muy peligroso; en este sentido Tatiana ha sido extraordinaria. Los tejidos están tratados y trabajados, y eso ha hecho que al verlos con los filtros de luz tuviéramos que retocar algunas cosas.

El vestuario lo admiro muchísimo y tiene una razón dramática muy importante: al transcurrir toda la acción prácticamente en una jornada no puede ser un desfile de modelos. Lo que hemos querido es que se viera el vestido con el que vivían prácticamente medio año, y ahí Tatiana nos ha enseñado muchas cosas de los usos y costumbres de la época, porque no dejamos de aprender en ningún momento. Ella se inspiró en las tendencias del siglo XVI y ha sido maravilloso ver cuáles son los pequeños detalles que van cambiando con los siglos. En la compañía siempre se mima mucho el aspecto del vestuario y en este caso la idea es que tuviera vida al verlo.

9. La construcción de un espacio sonoro propio para la comedia, la música en vivo, en este caso de un acordeón, las coreografías de los actores... ¿Cómo has trabajado estos elementos?

Con **Nacho García** es la tercera vez que trabajo la **selección y adaptación musical**, y lo que hacemos es ir eligiendo caminos. Le cuento lo que veo claro acerca de la obra y él empieza a hacer propuestas y vamos eliminando o eligiendo; primero entre lo cortesano y lo popular, decidiéndonos por

lo popular. De lo popular pensamos en lo urbano, y para dar ese carácter urbano pensamos en un instrumento como la guitarra o alguno parecido al acordeón, que en esa época no existía. Nos decidimos por el acordeón en directo ya que es un instrumento sensible, que provoca una emoción cercana y es capaz de acentuar algunas atmósferas, acompañar la dicción de ciertos textos, servir de nexo en las transiciones, pero además puede sostenerse en una cierta ambigüedad, como ese tango que suena a países del Este de Europa. Fuimos pasando por músicas populares de diferentes países de Europa y también de América. Estos fueron los primeros ejes de trabajo y a partir de ahí fuimos simplificando o creciendo hacia otros lados. No creas, es un trabajo de muchos meses hasta llegar al resultado. Yo escucho y escucho lo que él me ofrece hasta que damos con la atmósfera que han de habitar los personajes. Luego llegan los ensayos, el músico en directo, los actores y todo va encontrando su medida. Hemos tenido mucha suerte con el **acordeonista, Vadzim Yulkhnevich**, que es excelente.

En cuanto a la coreografía es el séptimo año que trabajo con Nuria y puedo decir que casi me lee los pensamientos. Yo le expliqué lo que necesitaba. Hay un orden que es orgánico, que puede parecer desordenado pero es ordenado y yo quería ese grupo de coro. Es verdad que es un espectáculo exigente para el actor porque trabaja mucho, y ahí también Nuria va buscando espacios para relajar. Es una gran suerte trabajar con este equipo porque han sabido leer lo que yo veía y aportar mucho talento, de forma muy generosa y disciplinada. Son personas y obligatoriamente he de incluir

a los actores que se ponen al servicio de la obra. Me considero muy afortunada por tener su inspiración, su creatividad y su compañía.

10. Y esta inspiración de los personajes que reciben a otros personajes bailando, ¿de dónde te viene?

Ja, ja. Yo me di cuenta *a posteriori* de que es un homenaje a mi tierra de adopción, que es Euskadi. En la obra me di cuenta de que al entrar los personajes disfrazados en la casa podía quedarse todo muy pequeño ya que todos están violentos y los textos eran breves, entonces se me ocurrió que en muchas culturas se recibe a la gente bailando. La música junto con esta acción genera un momento tierno y entrañable.

Todo el proceso ha estado lleno de saltos al vacío. Al principio nos movíamos en el límite entre quién es el actor y quién es el personaje, después decidimos que íbamos a jugar a un juego, al juego del teatro, y ahí aparecen complicidades y hay cierta ambigüedad entre el juego y la realidad. Se crea una mirada más distanciada, porque a veces en la realidad ocurren cosas increíbles y en la comedia hay que devanarse los sesos para encontrar lo que es fuera de lo común, lo que sea capaz de provocar la risa y también la reflexión.

11. ¿Con respecto a la iluminación de Juan Gómez Cornejo, qué ideas principales habéis barajado?

Juan y yo nos hemos entendido muy bien en los espectáculos. Él lo vive muy de cerca y siempre está buscando propuestas que enriquezcan y potencien, y que amplíen la idea de la obra. Siempre estuvimos de acuerdo

en comunicar la alegría de la comedia, también el paso del tiempo cronológico del día a la noche y el paso del tiempo emocional, que introduce ya otras iluminaciones más anímicas que reales. Y todo esto había que hacerlo jugando con elementos tan poderosos y con tanta presencia en escena como son la estructura de madera y la naturaleza del vestuario, y con los condicionantes técnicos del espacio en Almagro y en el Pavón. Sin embargo, en todo momento leíamos que en Rojas Zorrilla hay una parte que es como un gran sueño lleno de magia, que lleva a ese final feliz que supone romper los límites que la sociedad tiene preparados para los personajes. **Juan Gómez Cornejo** sabe muy bien lo que se hace. Sabe escuchar, observar, sufrir y descubrir, como en este caso una saludable comedia que se acerca a un sueño.

12. Si te parece definimos a algunos personajes con una característica que te parezca esencial. Un rasgo de Inés...

La valentía.

Un rasgo de Sancho.

Las ganas de sobrevivir.

Y en don Juan, ¿qué es lo que destaca?

La nobleza de espíritu.

En el padre, don Fernando...

Las ganas de descansar ya, de jubilarse. Se nota que el hombre no quiere ya tener ni sentido del honor, lo que quiere es estar tranquilo.

¿Y en don Lope?

El miedo, miedo que felizmente afronta al final. Porque aquí el final feliz es que los personajes afrontan sus dificultades.

Beatriz, la criada...

El deseo de ser querida, pero como es una criada ha tenido la mala suerte de nacer en una clase social que no se lo va a permitir. En este personaje está muy marcada la necesidad de ser querida, le pasa como a Inés, pero en otra clase social; la diferencia es que Inés sabe que ella va a elegir al hombre de su vida, una decisión que en el siglo XVII era muy complicada, y Beatriz sabe que está sola y lo dice.

13. Y doña Ana, esa mujer con ese empuje, que lucha por su honor, por su independencia...

En el personaje de doña Ana hay una exigencia de justicia, hay rabia. Ella es valiente y tiene determinación, es una justiciera, quiere hacer justicia con las mismas armas que utiliza el sistema patriarcal. Ella conoce el amor porque se entregó a un hombre, pero él también se entregó a ella, lo que pasa es que el sistema social la condena. Y luego conoce la amistad, que es algo muy hermoso y que da a estas dos mujeres, Inés y Ana, una fuerza insospechada, la de darse el derecho a una segunda oportunidad, de hacer las cosas de manera diferente. Esta obra es divertida pero ha dolido; en un momento yo sabía lo que quería de los personajes y a veces me perdía, pero no quería dar una respuesta mental, sino otro tipo de respuesta; lo más importante es que consiguen verbalizar lo que sienten (que ni siquiera sabían que sentían) y tanto la historia de doña Ana como la declaración de doña Inés son absolutamente singulares en el teatro. Esa libertad, ese aprendizaje sentimental a través de las

mujeres es apasionante, con un nivel de sensualidad y de deseo muy curioso; y es a través de esa escuela sentimental en la que don Juan aprende a expresar, y también don Lope a confesar la verdad, lo que le duele. Hay un juego un poco cervantino de la aceptación de que la vida que es amarga, pero a la vez es una comedia humana donde cada personaje reconoce su propia humanidad y sus ganas de vivir, para lo que reconocer la propia debilidad es el paso más importante que podemos dar.

14. Terminamos la entrevista con una pregunta que siempre hacemos. Helena, ¿por qué piensas que este montaje le va a resultar atractivo a la gente joven?

La construcción como comedia es extraordinaria; a mí me recuerda a las series de televisión que ve mi hijo de 15 años, que son inteligentes, con mucha información que se asocia a gran velocidad. Creo que va a gustar a los espectadores jóvenes porque la acción sucede muy rápido y además no es un humor barato, es un humor ingenioso, provocador,

a veces cínico, a veces inocente, pero no es grosero, y la ilusión de vivir la propia vida está también en la comedia. Creo que eso es valioso para ellos, porque ahora parece que los jóvenes prácticamente no tienen derecho a su propia vida y esta comedia dice: «Vive tu vida, y a ser posible vamos a comunicarnos, vamos a estar al lado del otro».

Yo he querido subrayar que en este montaje el tema de la comunicación y del perdón. La palabra es esencial y las mujeres en la comedia dicen: «Vamos a encontrar juntos las respuestas». Creo que en esta sociedad en la que estamos, también el rol de los muchachos es complicado, y ya no valen los modelos; lo que vale es caminar uno al lado del otro, vale el respeto, la tolerancia, la igualdad, no vale que un género se imponga a otro porque sí. Ojalá les haga reír y reflexionar. Eso es lo que esperamos.

Gracias, Helena.

A ti, Mar.

M.Z.

Entrevista a Fernando Sansegundo,

autor de la versión de *Donde hay agravios no hay celos*

Como actor, ha trabajado en diversos montajes de la CNTC: *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (Helena Pimenta); *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina (José Carlos Plaza); *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega (Pilar Miró); *Maravillas de Cervantes* (Joan Font); y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (Miguel Narros). Y también de otras compañías, como *Julio César* de William Shakespeare (Francisco Vidal); *El balcón* de Jean Genet y *Romance de lobos* de Valle-Inclán (Ángel Facio); *Club de caballeros* de Rafael Bruza (Lander Iglesias); *Edipo, una trilogía* de Sófocles (Georges Lavaudant); *La paz perpetua* de Juan Mayorga (José Luis Gómez); *Han matado a Prokopius* de Alfonso Sastre y *Troilo y Crésida* de William Shakespeare (Francisco Vidal); *Divinas palabras* de Valle-Inclán (Gerardo Vera); y *Doña Rosita la soltera* de García Lorca (Miguel Narros). Para cine y televisión, ha colaborado en: *La voz dormida* (Benito Zambrano); *Lope* (Andrucha Watdington); *Soldados de Salamina* (David Trueba); *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón); *Entre las piernas* (Manuel Gómez Pereira); *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa); *Tranvía a la Malvarrosa* (José Luis García Sánchez); y en *Aida*, *Águila Roja*, *Isabel*, *Hospital Central*, y *El comisario*.

1. Buenas tardes, Fernando. Vamos a abordar en esta entrevista los pormenores de tu trabajo como autor de la versión de *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla. ¿Cómo se ha concretado tu colaboración con la CNTC a la hora de hacer la versión de este montaje? ¿Habías trabajado antes junto a Helena Pimenta desde este punto de vista?

Buenas tardes, Mar. En concreto con Helena yo no había hecho anteriormente trabajos de adaptación, pero sí lo había hecho para otros directores y para puestas en escena propias también. Hace dos años y medio hice una versión del *Julio César* de Shakespeare y en ese caso el director, Francisco Vidal, intervino en la dramaturgia y lo que hice fue

una adaptación en verso libre, utilizando silvas, a partir de un trabajo previo de reducción de escenas y personajes.

Otro de mis trabajos de dramaturgia, que está en gira todavía, es una función que se llama *Barrocamiento*, a partir de textos de autoras del Siglo de Oro, con contenidos de María de Zayas y Sotomayor, Sor Juana Inés de la Cruz y Feliciano Enríquez de Guzmán, una obra donde el ochenta por ciento de la versificación es nueva y está escrita por mí, así que supongo que Helena tenía esta referencia cuando contó conmigo para hacer esta versión de Rojas.

2. ¿Qué te ha llamado especialmente la atención del texto, e incluso del autor?



Seguro que nos puedes hablar de peculiaridades que hayas encontrado en este título: lenguaje, estructuras sintácticas, formas estróficas... ¿Cómo has enfocado tu trabajo en líneas generales?

Es un autor que no se ha divulgado mucho; sin ser yo un especialista, me ha resultado muy curioso por el uso que hace del lenguaje con neologismos e invenciones propias, y convirtiendo los adjetivos en verbos. Hay algo en su lenguaje que me recuerda a Valle Inclán, algo que no es muy común en la escritura del siglo XVII. Curiosamente también me pasó con Feliciano Enríquez de Guzmán que igualmente es muy original en el tratamiento del lenguaje y, como Rojas Zorrilla, tiene una enorme agilidad en el uso del verso.

Otra cosa que me ha llamado la atención es el enfoque que Rojas le da a la sexualidad y a la libertad, porque otros autores (por ejemplo Lope), cuando tratan la cuestión del relajamiento de las costumbres, como en *Rufián Castrucho*, normalmente sitúan la acción en el extranjero, pero Rojas Zorrilla sitúa la acción en Madrid y eso me parece muy curioso.

También me atrajo lo particulares que eran los personajes, algo que hemos tenido muy presente al hacer la versión, porque más que modernizar nos hemos centrado en limar ciertas expresiones, que en su momento podían ser graciosas, pero que ahora, más que graciosas, crearían alejamiento en el espectador; sobre todo hemos incidido en las

diferencias de caracteres entre los personajes, que están todos muy bien definidos y a la vez, dentro de sus tipos, son muy originales.

Rojas Zorrilla escribió esta comedia cuando tenía menos de treinta años; he intentado mantener ese espíritu de persona joven porque, como define Helena, es una comedia de segundas oportunidades, son personajes que ya tienen una vida, pero hay algo que quieren dejar atrás, algo que quieren resolver para empezar otra vida y esto es un sentimiento bastante joven. Yo he querido llegar a un público joven y también que se entienda que está escrito por una persona joven.

3. Además, esta idea de las segundas oportunidades no es muy usual en el Siglo de Oro.

Es cierto; en el Siglo de Oro normalmente se habla de comedia de aprendizaje. Incluso los personajes bastante vividos, cuando experimentan un cambio en sus vidas, es a través de un viaje iniciático, sea o no un viaje, porque también pueden ser viajes dentro de su propia personalidad, viajes a través de los que se liberan de lastres. En este caso está el tema del honor que aquí es una carga y todos saben que tienen que sortearla de alguna forma.

4. Además de la cuestión del honor están las motivaciones de cada uno de los personajes. ¿Qué destacarías de ellos?

Me ha parecido muy curioso el tratamiento de las tres mujeres de la función, porque las

tres a su manera son bastante independientes y originales. Doña Inés se ve obligada a casarse siendo ya una mujer mayor y da la impresión de que es una intelectual por cómo habla y cómo se maneja en la vida; no parece que esté en exceso sometida a la familia, pero ha llegado a una edad en la que, en esa época, no puede quedarse sin más como una señora independiente, porque eso no existía, así que el padre intenta casarla porque ve que él mismo está al final de su vida y no se puede esperar más. Inés, en los primeros encuentros que tiene con su padre, hace una declaración de principios y le dice que su albedrío es suyo y que no puede imponerle lo que ni siquiera Dios impone. Es en esa conversación donde se ve que doña Inés y su padre están bien avenidos, son afectuosos el uno con el otro y tienen una vida confortable. Quizás el padre no quisiera casarla, pero no tiene otra forma de encontrar protección para ella. El padre la quiere mucho, es un señor ya achacoso y quiere situar a su hija antes de morir. Doña Inés se ve en la obligación de una segunda oportunidad y en realidad la encuentra cuando se enamora y renace al descubrir la sensualidad y el amor; no comprende lo que le pasa y de algún modo no le parece bien la cuestión de la diferencia de clase, pero está dispuesta a aceptarlo, lo cual en este personaje es un rasgo de libertad y de modernidad enorme. Otra mujer es doña Ana, la mujer ofendida, la burlada, que puede tener una edad similar a doña Inés, vamos, que no es una jovencita de diecisiete años y que perdió a su padre hace cuatro. Sabemos por la información que se va desvelando que también

tenía una forma independiente de vivir y viene a Madrid a exigir que don Fernando la respalde por una cuestión de honor. Es curioso; Rojas Zorrilla tiene otra comedia por la que le apedrearón, *A cada cual lo que le toca*, que es una especie de drama calderoniano femenino en la que cuenta cómo una mujer se acaba vengando de su burlador y matándolo. Esta comedia en la época fue condenada por inmoral, pero no porque se matara a una persona sino porque la mujer no se sirvió de un hombre de la familia para llevar a cabo la venganza, la hizo ella misma. En el caso de doña Ana, primero tiene un desencuentro con doña Inés pero enseguida se hacen amigas al hablar del amor, de los celos y de la soledad.

El último personaje femenino, la criada Beatriz, es una persona también independiente que está sola y siente atracción por don Lope, con quien no se sabe lo que ha tenido, pero se intuye que ha habido algo. Ella es una buscavidas pero no es una traidora; el conjunto de tipos de personajes femeninos creo que es muy original.

En cuanto a los personajes masculinos, don Lope es inteligente. Está tratado de algún modo como una persona obsesiva y en realidad lo es. Es una persona con un remordimiento pendiente y ha creado para sí mismo una imagen de maldito, y más que ser el clásico villano, lo que tiene es un complejo de Caín, de ser la persona que ha traicionado a su amigo; por eso no puede pretender a su prima limpiamente, y tiene que meterse por los balcones y hacer cosas extrañas porque tiene ese sentimiento como de mancha, como una especie de estigma.

Me parece también que el tratamiento de la dramaturgia del autor es muy moderno, porque no se siente en la necesidad de explicarlo todo como otros autores, que quieren estructurar todo el cuadro antes de llegar a la situación actual; aquí no ocurre esto y este rasgo en el tratamiento de la información que se da al espectador le acerca también a la dramaturgia contemporánea.

El caso de don Fernando es el del patriarca. Se ve que todos los personajes van a contarle sus problemas para justificarse y sentirse honorables de alguna forma, y don Fernando en realidad no puede hacer nada más que intentar que se encuentren y, o bien que se maten o bien que se perdonen, que al final se ve que es lo que él quiere. Él es un intermediario y el resto de los personajes le piden comprensión y aprobación a través de la escucha.

5. Y está también el juego de suplantación de identidades entre el amo y el criado.

Sí, de primeras para don Juan es un recurso para investigar lo que está pasando, porque sabe que si se presenta como don Juan le pueden engañar y como la mayoría de las referencias que él tiene vienen de lo militar, decide ser espía en su propia casa. Don Juan es un hombre desconfiado, pensemos que es un soldado pobre que ha estado en Flandes la tira de años y que no tiene ni idea de lo que es cortejar a una señorita; por eso decide ponerse en un segundo plano aprovechando la confusión del intercambio de retratos, haciéndose pasar por Sancho. Pensemos además que nada más llegar ve a un hombre salir por un balcón y eso le despierta una sospecha. De todas formas esta trama de intercambio

de identidades tiene en el fondo un mensaje clasista, que está diciendo, «te vistas como te vistas y hables como hables, se ve quién es un señor y quién es un criado». Estos roles están claros, pero el juego del intercambio de identidades da vida a la comedia. Para mí es importante tener presente que hacer una versión no es subvertir lo que dice el autor, sino entenderlo dentro de su época.

En don Juan vemos que es alguien con un primer instinto violento, acostumbrado a que su primera reacción sea agresiva (pensemos que viene de la guerra) pero no es una bestia y quiere cambiar, y ahí está la gran enseñanza del autor. Don Juan tiene tantas ganas de dejar de matar que va a decidirse por el perdón, aunque ese hábito de sobrevivir defendiéndose es lo primero que se ve de él. Con él también se da esa segunda oportunidad que permite trascender el pasado y no empecinarse en él.

6. Al hilo de lo que estás comentando, ¿cómo definirías tu trabajo sobre el texto de Rojas Zorrilla: es adaptación, versión, dramaturgia...?

Yo considero que la construcción del texto es muy adecuada y reveladora de la dramaturgia del Siglo de Oro, aunque haya algunas partes que hayamos cambiado de orden; pero la estructura es muy coherente. En lo fundamental he intervenido poco por esta razón; siempre y cuando se pudieran adaptar un poco las escenas, pensé que intentar modificarla era un poco gratuito, por lo tanto no es una versión dramaturgía nueva, es más una versión lingüística con el objetivo de romper las barreras que pudiera haber con

respecto al léxico con el espectador, y también un trabajo que permitiera potenciar y definir a cada personaje. No me parece que la misión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico tenga que ser exclusivamente didáctica; pienso que tiene una labor de difusión y de dar a conocer las obras como son, no de crear obras a partir de los textos que existen. Cuando se hace eso, crear algo nuevo a partir de lo que hay, yo diría que son obras *basadas en* más que versiones. Por ejemplo *El rey Lear* de Rodrigo García mantiene el argumento de Shakespeare, pero hace otra cosa y lo dice, y eso lo veo más honrado, porque esa obra es como Rodrigo García ve *El rey Lear*. Me parece que el criterio esencial al hacer una versión debe ser de respeto y complicidad con el autor y con la obra, así que sí, este es un trabajo de versión al servicio del montaje. Público puede ser cualquiera; hay que pensar en todos sin dejar fuera a nadie, así que abrir la función sin desvirtuarla, ese ha sido nuestro objetivo.

7. ¿Y por qué piensas que en España no se hacen puestas en escena de los clásicos tal y como han llegado los textos hasta hoy?

En este país hay un enorme terror al público, que no va a ir a ver algo que considera *obsoleto* por oposición al cine, por ejemplo, que es *actualidad*. Creo que el bagaje cultural de países como el Reino Unido respecto a los clásicos es distinto al nuestro y el público tiene un acercamiento previo, mientras que aquí los clásicos son enormes desconocidos y parece que son algo lejano. Sin embargo el teatro siempre es contemporáneo porque se hace hoy, claro, y son textos clásicos pero eso no es sinónimo de *antiguo*, sino de que

se han ganado el derecho a ser inmortales, y al ponerlos en escena el trabajo es desentrañar el sentido de los textos y difundirlos; no podemos pensar que la cultura es un lujo y el móvil una necesidad.

8. ¿Qué ediciones críticas has manejado a la hora de hacer la versión?

He trabajado con la versión de Castalia, de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. He manejado también un par de ediciones argentinas y la de Mesoneros Romanos, que está en la biblioteca virtual Cervantes. Luego he consultado artículos de investigación sobre el erotismo en Rojas Zorrilla y otras cuestiones sueltas que me han parecido interesantes.

9. ¿Es importante en este texto el aparte? ¿Cómo se ha enfocado desde la versión?

En el original de Rojas Zorrilla los apartes estaban agrupados y lo que hemos hecho es reforzar esta idea. La primera jornada estaba llena de apartes y decidimos agruparlos todos como en una cantata, haciendo una nueva escena. Helena y yo encontramos apasionante que uno de los problemas esenciales de los personajes es su dificultad para dialogar con otros personajes, por eso a medida que eso se soluciona y va avanzando la obra hay menos apartes y más diálogo.

Hay escenas apasionantes, como en la que don Juan le pide a Sancho que hable en su nombre porque él no sabe hablar de amor, que me recuerda a la escena del balcón de Cyrano de Bergerac. Esta escena, además, tiene que ver con una conversación que luego tienen doña Inés y doña Ana sobre el dolor de hablar o el dolor de callar y si

cuando uno tiene una pena es mejor decirla o callarla. Se habla muchísimo de esa necesidad de hablar o de callar en *Donde hay agravios...* La convención en la época es que la gente no quiere hablar y los apartes son la oportunidad de decir lo que no se quieren decir entre ellos, porque se lo dicen a ellos mismos o al espectador.

10. En la puesta en escena se crea un espacio poético o imaginado al comienzo y al final de la obra, cuando los actores cogen los atributos de cada personaje.

Sí; ahí se diferencia el comienzo y el final de la función, que serían la construcción y la deconstrucción de los personajes. Al comienzo se hace un homenaje al teatro dando la bienvenida al público, y se muestra cómo los actores nos calzamos la piel del personaje para contar la obra. En estos dos momentos se usa la música y la coreografía para crear una atmósfera que busca conectar con el público.

11. ¿Cómo piensas que este montaje va a interesar al público joven?

Es una historia muy comprensible y la gente llega a participar en ella; entran desde el humor, pero no se quedan solo ahí. Creo que *Donde hay agravios...*, no es solo una comedia de risa aunque muchos clásicos estaban escritos para eso, para divertir a la gente; esta es una historia que trata de problemas reales, de gente que viene de la guerra y quiere querer y que la quieran. Me ha gustado ver que los jóvenes de doce, trece y catorce años han disfrutado viéndola. Es verdad que una función no cambia la vida de nadie, pero puede ir creando un hábito; creo que la cultura no debe ser algo excepcional, sino algo cercano, asequible.

Gracias, Fernando.

M.Z.

Entrevista a Esmeralda Díaz,

escenógrafa de *Donde hay agravios no hay celos*

Licenciada en Bellas Artes (Pintura) por la Universidad Complutense, y en Arte Dramático (Escenografía) por la Universidad Autónoma de Barcelona. A lo largo de su carrera profesional ha formado parte de multitud de producciones operísticas y teatrales con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el CDN, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de la Abadía o el Teatro Español, con directores como Luis Olmos, Fernando Fernán Gómez, Amelia Ochandiano, Tamzin Townsend, Andrés Lima, Gerardo Vera, Antoni Allezzo, Norma Leandro, Curro Carreres e Ignacio García. Entre los títulos en los que ha participado destacan *La celosa de sí misma*, *El bateo*, *La bruja*, *Verdugo, verdugo*, *Marat-Sade*, *El método Gronholm*, *Don Pascuale*, *La tabernera del puerto*, *Yo soy mi propia mujer*, *Tío Vania*, *Arlequino*, *Don Juan* y *Lucía de Lammermoor*. En la CNTC realizó además, en 2012 y junto a Alejandro Andujar, la escenografía de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, dirigida por Helena Pimenta. Además de su actividad en televisión y publicidad, ha colaborado en numerosas producciones cinematográficas, entre otros con los directores Achero Mañas, Pedro Almodóvar, José Luis G. Sanchez, Salvador García, Antonio Hernández, Miguel Albadalejo, Daniel S. Arévalo, López Gallego y Enrique Gabriel.

1. Buenos días, Esmeralda. Dinos, ¿conocías el texto de Rojas Zorrilla? ¿Te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo, por alguna característica? ¿Cómo ha sido en esta ocasión la manera que habéis tenido Helena y tú de empezar a trabajar juntas en el montaje?

No conocía este texto, y cuando lo leí vi que había cosas que tenían mucho que ver con hoy, pero que otras se quedaban muy lejos y pensé, «¿Cómo vamos a hacer esto?» Me di cuenta de que en el texto el honor es un pretexto para relacionarse; son poses, recursos tópicos de los personajes que incluso ellos mismos no llegan a creer del todo. Me pareció que retrata el cambio de valores en la

sociedad del XVII, donde los dispositivos de relaciones empiezan a ser tan falsos que no hay forma de creérselos. Helena y yo empezamos trabajando con la idea de un mundo rotundo en apariencia pero que deja ver huecos. Trabajamos con transparencias, con desapariciones de fondo, un juego como de cuento. Eso se quedó en que ese mundo, tan rotundo en realidad, es mucho más frágil de lo que parece y está hecho más de apariencias que de otra cosa.

Si quieres hay un paralelismo clarísimo con lo que pasa ahora. Ese mundo que nos habíamos montado con una estructura económica determinada hace aguas, pero la estructura se mantiene porque es la que



conocemos, aunque ya sepamos que se están filtrando otras cosas; quizás esto da actualidad al texto, al plantear cómo se posiciona el sujeto ante requerimientos externos.

El trabajo dramático con Helena y con el equipo de dirección ha sido un proceso intenso, Helena se puso en contacto conmigo en enero y me incorporé a mediados de febrero, de forma que en total hemos trabajado tres meses intercambiando propuestas y ahí es donde se fue abriendo paso la idea de una escenografía muy matérica. Fernando Sansegundo me decía en los ensayos que en la escenografía tenía la sensación de estar como en el anfiteatro de Mérida, en una estructura que te arropa y a la vez te proyecta hacia el público.

2. ¿Cuáles dirías que son las características generales de tu escenografía para esta función? ¿Qué líneas generales conviniste con la directora?

Esta idea de lo matérico, lo orgánico, es importante; y también la idea de dispositivo, de levantar una estructura que permita un juego entre los personajes y hacia el público. Es un sistema de disposición espacial y de propuestas visuales que tiene razón en sí mismo. La idea es que ese dispositivo barroco se juega, se maneja y me parece que Helena ha trabajado también en ese sentido.

Creo que mi trabajo consiste en facilitar la comunicación con el espectador, que el último fin del trabajo de escenografía es

comunicar; si además es plástico y facilita el movimiento al actor bien, pero es un trabajo desde la humildad teniendo como horizonte el que facilite la comunicación con el espectador.

3. ¿Qué espacios interiores y exteriores has querido mostrar, y cómo lo has hecho? ¿Cómo está distribuido el espacio aquí, Esmeralda?

Diría que hay tres espacios, el interior, el exterior y un espacio más íntimo que sería el mundo onírico que rompe un poco la representación; es lo que vemos al comienzo del montaje, luego arranca la acción y es un juego más de comedia, más como un cuento. Este movimiento de la ficción a la realidad va fluctuando en la obra, aunque hay dos momentos claros, al principio y al final, y luego también los apartes que rompen igualmente la línea de acción. Pienso que Helena ha conseguido que sea una puesta en escena con mucho ritmo; me parece una obra muy insólita para el Siglo de Oro y te das cuenta de que no estamos tan lejos de esas personas y de lo que les ocurría.

4. ¿Qué referentes plásticos y literarios has tenido para tu trabajo? ¿Alguna imagen especialmente importante?

La imagen es de una ópera de Enzo Frigerio, que es una estructura con forma de cubo. Además de esta imagen también tomamos como referencia imágenes palaciegas, más

amables, que han ido evolucionando hacia un aspecto más rotundo, más primitivo. Si lo pensamos, vemos que el mundo en el siglo XVII debía ser precario, el suelo de las calles sería de tierra, la gente no se ducharía todos los días y a pesar de vivir en una situación acomodada los estándares serían muy diferentes a los de hoy. No habría gente mayor de treinta años, o poquísima, y creo que debía ser un mundo muy duro; eso también lo hemos querido comunicar, en el tono de comedia, claro, pero insinuando este mundo, intentando transmitirlo de una manera cercana. Este ha sido también un referente a la hora de trabajar. En este caso no hay una transposición en el tiempo, la intención ha sido más bien un desnudar, un acercamiento a lo que debía ser la realidad en la época.

5. ¿Qué materiales has empleado en la escenografía, como apariencia y en la construcción real? ¿Es importante aquí el color?

Había una necesidad básica de ser primitivos, por eso la estructura es madera, madera que está sujeta por una serie de artilugios metálicos, pero madera al fin. Luego se decidió darle como color un blanco roto, un color que ayudara a la luz, al vestuario, algo más feliz, no tan descarnado como lo que pensamos al principio, así que pintamos la madera de blanco y luego se ha ido desgastando, como los valores del XVII. El color da una idea de juego, de luminosidad, de algo más lúdico, el aire circula y eso ayuda a los personajes, les deja espacio

para moverse con la idea de que se puede cambiar, que hay caminos de salida. El dispositivo sugiere esta posibilidad de salir.

6. ¿Habéis conversado Juan Gómez-Cornejo y tú a propósito de los materiales y colores, o de la disposición de la luz con respecto a la escenografía?

Sí que lo hemos hecho: la luz es esencial. Esta vez hemos hablado mucho desde el primer momento porque hubo una propuesta al principio de crear un espacio transparente y eso tenía que pensarse con Juan, así que a medida que iba avanzando el trabajo nos íbamos reuniendo viendo las opciones posibles para cada propuesta, valorando las ventajas y los inconvenientes de cada decisión que se tomaba. La idea de una transparencia total a nivel técnico es muy complicada, pero ha quedado en parte en las rendijas, por las que pasa la luz. La escenografía y la luz no se pueden separar. Yo misma cuando dibujo también ilumino a mi modo, porque un dibujo sin iluminar no tiene punto de vista. Juan entiende totalmente la propuesta y va a favor, y todo es mucho más fácil, porque es importante manejar toda esta parte técnica para poder matizar e ir más allá en el trabajo.

7. ¿Qué objetos hay en el montaje? ¿Por qué dos pisos en la escenografía, Esmeralda?

Todos los objetos que hay son por necesidades de dirección y de dramaturgia. Están los bancos, que se mimetizan en las paredes, y luego algunos elementos necesarios para el desarrollo de la acción como el cuadro heráldico, y algún otro que se utiliza para

el juego cómico, como la ristra de chorizos de Sancho. También aparece el vino para dejar en evidencia la naturaleza humana, que somos seres que comemos, bebemos, follamos, dormimos y que en un nivel básico, alguien del siglo XVII es igual que una persona de hoy.

Las dos plantas dan mucho juego en cuanto al movimiento de los personajes, convirtiendo la estructura en una especie de mecano barroco, donde todo es falsamente funcional. Además montar esta segunda planta también permitía que se pudiera iluminar desde arriba. La idea se sostuvo, porque en esa planta los personajes están atrapados en su mundo y separados del exterior. Esta idea de las dos plantas se fue quedando a lo largo del proceso de trabajo: hay ideas que desaparecen en

el proceso y otras que evolucionan y al final van sedimentando, como por ejemplo el que la estructura sea de madera real para comunicar esta idea de un mundo orgánico, no artificial, siguiendo un poco la idea de la película de *Lope*, de mundos muy vívidos que no eran solo palaciegos.

8. ¿Crees que la función le va a gustar a la gente joven? ¿Les llegará el humor y la trasgresión que destila el montaje?

Creo que sí, porque la trama se sigue muy bien y hay distintos niveles de lectura, pero tiene suficientes capas para poder satisfacer a públicos distintos; también porque el montaje tiene esa cosa ágil y rápida a la hora de dar información, que creo que conecta con la gente joven. M.Z.



Entrevista a Tatiana Hernández,

diseñadora de vestuario de *Donde hay agravios no hay celos*

Ha trabajado como figurinista en las siguientes películas: *El niño*, dirigida por Daniel Monzón; *La gran familia española*, dirigida por Daniel Sánchez Arévalo; *Los amantes pasajeros*, dirigida por Pedro Almodóvar; *The way*, dirigida por Emilio Estévez; *Lope*, dirigida por Andrucha Waddington; *El mal ajeno*, dirigida por Oskar Santos; *El patio de mi cárcel*, dirigida por Belén Macías; *Camino* y *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, dirigidas por Javier Fesser; *El rey de la montaña*, dirigida por Gonzalo López-Gallego; *Óscar: una pasión surrealista*, dirigida por Lucas Fernández; *Cándida*, dirigida por Guillermo Fesser; *La vida secreta de las palabras*, dirigida por Isabel Coixet; *Incautos* y *Noche de reyes*, dirigidas por Miguel Bardem; *Intruder*, *Intacto* y *Esposados* (cortometraje), dirigidas por Juan Carlos Fresnadillo; *El espinazo del diablo*, dirigida por Guillermo del Toro. Ha recibido dos Premios Goya como responsable de vestuario de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2004) y *Lope* (2011), por el que también estuvo nominada a los Premios Gaudí y al Cinema Brazil Grand Prize.

1. Buenos días, Tatiana. Es la primera vez que colaboras con Helena Pimenta en el equipo artístico de un montaje de la CNTC, ¿no es así? Dinos, ¿cómo fueron los primeros contactos con ella? ¿Qué tipo de espectáculo quería para este título de Rojas Zorrilla?

Hola, Mar. Buenos días. Todo empezó cuando recibí una llamada de Cristina Lozoya, que me dijo que Helena estaba interesada en trabajar conmigo. Yo conocía el trabajo de Helena por la prensa, pero no la conocía a ella, así que se organizó una reunión para conocernos, para hablar del proyecto y ver el *feeling* que teníamos. Normalmente mi medio de trabajo es el cine. He hecho también teatro, pero no es fácil compatibilizarlo, así que me sorprendió que Helena se fijara en mi trabajo. Ella

había visto la película *Lope* y el momento histórico es similar al de *Donde hay agravios...*, sobre todo a Helena le llamó la atención de la película el cómo se había planteado la ambientación y el vestuario, y también una imagen que ella tenía del personaje de don Juan que se asimilaba al personaje de Lope que había visto en la película, y que a Helena le parecía muy atractivo. Estuvimos hablando de cómo veía ella el proyecto y a partir de esa primera toma de contacto me llevé el texto y estuve pensando en cómo preparar una propuesta para el proyecto que fuera al tiempo renovadora para mí porque, como te decía, esa época ya la había trabajado en la película de *Lope*. Hice un *dossier* con los personajes y materiales diversos, tanto de época como de fuera de la época en la que



transcurre la acción. La intención era pensar qué elementos de la época podrían ser atractivos en la actualidad y a la vez fueran relevantes en la puesta en escena, siempre insistiendo en que el diseño de vestuario apoyara a los personajes y al texto.

Para mí los ensayos fueron un momento revelador porque es entonces cuando tuve una dimensión real de cada personaje; es verdad que Helena tiene mucha claridad en la definición de los personajes. Ella trabaja muy por delante que el resto del equipo y te va enfocando y ayudando, sobre todo a mí que pertenezco a otra manera de trabajar, al mundo del cine. La verdad es que ha sido fácil trabajar con ella, porque te da mucha información y rápidamente sabes lo que está buscando y lo que no le interesa. En líneas generales este trabajo ha sido creativo, bonito de hacer, creo que hemos conectado bien y nos hemos aportado mutuamente. Me he sentido muy libre al proponer y creo que hemos dado con la clave en cada personaje para después de ir limando y afinando.

2. ¿Crees que el vestuario contribuye a construir la identidad personal y social del personaje? ¿Cómo has trabajado los rasgos clave de los personajes a través del vestuario?

Sí, está claro que los vestidos marcan un estatus social y el vestuario lo cuenta, no podemos olvidarlo. La criada, el criado que se vuelve amo, el amo que se vuelve criado, el porte de cada uno comunica su clase

social. También el que no sean muchos personajes en la obra ayuda a definirlos con más precisión, porque son personajes que tienen muchos matices, don Juan, por ejemplo, debe resultar atractivo, pero a la vez tiene su comicidad; entonces decidimos con Helena qué es lo primero que queremos que llegue al espectador, y en el caso de don Juan la prioridad fue que se le viera como un hombre atractivo que además luego se hace pasar por el criado, así que la cuestión era encontrar para su vestuario algo sencillo, no demasiado sofisticado. En el texto pasan tantas cosas que es esencial eliminar distracciones. Por ejemplo, los tres personajes femeninos son muy diferentes entre sí, sobre todo en lo que afecta a sus reacciones y su relación con el amor, así que desde el vestuario hemos intentado que esas diferencias también se vieran y como idea general hemos trabajado para hacer que la comedia fuera un poco como un cuento que relata la historia de una familia concreta y como esa familia se va abriendo al amor, a los colores, a las relaciones, a todos esos elementos que permiten que la comicidad salga a flote.

3. Helena buscaba una comedia elegante, atractiva visualmente, pero no artificial.

¿Cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera este vestuario?

A través de la escenografía y el vestuario la idea ha sido comunicar algo verosímil, pero un poco como de cuento. Siempre

que haces época pasa un poco esto, que es una proyección de algo que no conocemos y al final lo que estamos haciendo es inventar y apelar a la imaginación. En este caso además, el texto dice cosas muy duras y era importante rescatar el humor, y desde el vestuario la idea esencial ha sido apoyar la comicidad y dejarla fluir.

4. ¿Con que referentes plásticos y estéticos has trabajado?

Para mí el referente de la película *Lope* estaba ahí porque fue mi primera incursión en un trabajo de época, pero yo quería empezar de cero, hacer un trabajo nuevo y distinto, y también reconducir errores anteriores. A mí me gusta trabajar con cualquier tipo de referente, sentirme libre en eso, utilizar igual fotografía de moda que referencias pictóricas, ya sean de la actualidad o de otras épocas. Me meto en la red y voy eligiendo materiales que me interesan, detalles que me llevan a una idea, ya sea una manga de Delacroix o una taza que tiene la forma de una falda que me parece bien. Utilizo todo lo que me ayude a expresar lo que estoy buscando. Es cierto que queríamos hacer un vestuario que fuera en tonos fríos, porque me pareció que eso daría un aspecto un poco diferente y ya había personajes que iban a ir vestidos de negro, y esa contundencia del negro y de los tonos fríos nos alejaba de la comicidad. Lo sé, es una contradicción, pero decidí trabajar desde ahí para ir haciendo emerger la comedia, y desde una paleta de color fría, van entrando toques de color. El vestuario de todos los personajes está trabajado así y también en

relación a la escenografía, así que hemos ido dando unas pinceladas que refuerzan esta idea y ha resultado algo que, de alguna manera, es refrescante.

Otra de las decisiones fundamentales ha sido trabajar mucho el vestuario para traducir la idea de cotidianeidad, porque siempre me ha interesado que la ropa esté vivida. En la época no era fácil acceder a tejidos ni a modistos y se reciclaba mucho, algo que también le llamó la atención a Helena de mi trabajo en *Lope*, y esta forma de trabajar haciendo hincapié en que la ropa tenga aspecto de haber sido usada también la hemos recuperado aquí.

5. Uno de los objetivos del vestuario es que sea una herramienta útil para el actor en la construcción del personaje, y eso implica también la selección de unos tejidos en lugar de otros desde el diseño de vestuario...

Sí, nosotras trabajamos a favor del actor, claro. Es verdad que el trabajo de época requiere por parte de los intérpretes un sacrificio, porque suelen ser ropas pesadas y aparatosas, así que pensamos qué podíamos hacer para ayudar a los actores y decidimos que era importante que el vestuario tuviera cierta elasticidad que facilite el movimiento. Con este criterio decidí buscar tejidos que tuvieran elastán y que a la vez se pudieran teñir, que no ha sido nada fácil. Buscaba el elastán para que los vestidos fueran elásticos y ligeros de llevar, aunque den la impresión al espectador de que son pesados, y también porque los actores salen más favorecidos con estos tejidos pegados al cuerpo.

Reconozco que encontrar el tejido base adecuado para la confección fue una tarea muy difícil, y después conseguir el color y la tonalidad que estábamos buscando. Hubo que teñir varias veces hasta conseguir la tonalidad exacta, pero el resultado es magnífico. Creo que la comodidad y el movimiento están conseguidos. Es verdad que he prescindido de los verdugados, que son los aros que van debajo de las faldas, pero no hemos necesitado de esa artificiosidad para darnos la época y además así ayudamos a los actores a moverse con más libertad.

6. Avanzabas que una parte importante del trabajo ha sido el tratamiento de color y la ambientación de los tejidos...

Sí; ninguna tela tiene su color original. Hemos partido de otros colores y hemos teñido los tejidos, pensando en que en la época los tintes eran caros y no quedaban perfectos como ahora. Este trabajo previo, que ha sido muy interesante, lo hemos hecho con María Calderón. Para la confección de las telas hemos comunicado también esta idea, y después, pensando en que las prendas quedaran naturales, hemos ido rascando y tiñendo encima de algunas partes según el uso que se da a las prendas (buscando que perduraran también) y haciendo una pequeña pintura para cada vestuario. Es cierto que hay personajes con más ambientación que otros, pero en todos está.

Me ha encantado trabajar con Esmeralda para la escenografía, porque hace un trabajo muy fino y hemos conseguido poner en relación vestuario y escenografía perfectamente. Además es fácil trabajar con ella, la

escenografía me encanta y esa idea de las rendijas la capturamos también para que llegara al vestuario, como si lo que estuviera pasando es que el amor entra por las rendijas y lo tiñe todo. La escenografía es clara, pero lleva una pintura sobre otra pintura, sobre otra pintura, y al tiempo está descascarillada. Es un trabajo de capa sobre capa y también eso se puede llevar al vestuario y a cómo son los personajes, porque en esa época era difícil llegar a la persona.

7. ¿Qué nos puedes decir de sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?

La idea de lo vivido y el observar cómo serían las costumbres de la época la hemos llevado también al maquillaje y a la peluquería, porque sí, los actores y las actrices tienen que estar guapos y limpios, pero no todo como recién limpio ni acabado de peinar, ni las barbas acabadas de afeitarse, buscando un poco la falta de brillo para que empaste con el vestuario y dé idea de que la forma de vida entonces no incluía un baño semanal, ni mucho menos.

En cuanto a los sombreros hay alguno en los hombres, por ejemplo a Sancho el sombrero le ayuda a que sea más cómico; en las mujeres es un toque de coquetería. En don Fernando el sombrero sirve para dar sobriedad y respetabilidad, y la criada Beatriz lleva un sombrero porque en la época las mujeres iban tocadas, pero también para que este sombrero sirva para dar un toque cómico. La verdad es que hay pocos complementos, más bien, pequeños detalles, tocados sencillos buscando también que

todo sea fácil de quitar y de poner, y también de rectificar si hace falta.

Para la peluquería hemos seguido la inspiración un poco de cuento de la puesta en escena; se ha usado posticería con pelo muy largo para ellas, teniendo en cuenta que en ese sentido era una época muy atractiva que se asemeja bastante a la época actual, lo cual va a hacer que la gente joven se identifique fácilmente con el montaje. Aunque los personajes van vestidos de una manera formal se arreglan como ahora, con melenas largas las mujeres, que las hace además muy atractivas y nos ayuda a construir el personaje.

8. ¿Cómo ha sido el trabajo con los actores desde los figurines a la prenda final?

Presentamos los figurines durante el trabajo de mesa al principio de los ensayos, tomando como referencia tejidos similares a los que se utilizaron después en la confección;

en las pruebas de vestuario comentaba con cada persona cómo iba a hacer el vestuario y les expliqué el trabajo previo que había hecho con Helena. A los actores les pareció bien; como es costumbre, mientras estábamos confeccionando el vestuario se les dio un vestuario similar para que fueran adaptándose, y en las pruebas fuimos ajustando las prendas en función de las necesidades del actor. Ellos nos iban diciendo si algún vestuario podría ser conflictivo para algunas acciones o movimientos y lo rectificábamos. Luego a partir de la confección y cuando se entrega el vestuario hacemos los ajustes definitivos.

9. Me decías al comienzo de la entrevista que el trabajo en el cine es distinto al trabajo en el teatro.

Sí, es diferente, la relación con los actores es distinta en cine y en teatro; quizás también



porque en teatro en esta ocasión era una novata. Voy entendiendo más la dinámica y es verdad que no ha sido necesario hacer muchos cambios, excepto en cosas como los cierres que a priori piensas que no van a dar problemas y luego hay que ingeniárselas para que sean fáciles de quitar y de poner, y que además estén en coherencia estética con el trabajo de época.

10. Finalmente, Tatiana, ¿cómo piensas que este montaje puede ser recibido por la gente joven?

El público es un enigma, nunca sabes, hay veces que piensas que estás muy alejada del público, pero en realidad yo me considero como un tipo de público medio, no soy demasiado sofisticada pero sé lo que me gusta. Es verdad que si te dedicas a ver todo puedes desarrollar un criterio propio, pero no es fácil con la vida que llevamos. Pienso

que es un texto divertido y a su manera es un texto actual, te ríes con las cosas que dicen y creo que los actores están fascinantes y lo dan todo. Es una comedia actual, con mucho humor pero también con fondo, porque no deja de decir cosas importantes que pienso que a la gente le van a interesar. El oído tiene que hacer un trabajo para adaptarse al verso, pero al mismo tiempo ese esfuerzo tiene algo parecido a como cuando escuchas un idioma que no controlas del todo: igual no entiendes todo, todo, pero vas entendiendo lo que pasa. Además el montaje de Helena es muy ágil, no te deja dormirte en los laureles y consigue mantener el interés. Para mí, que no estoy acostumbrada al verso, lo he encontrado muy interesante y la comicidad está ahí y te ríes; pienso que eso mismo puede pasarle a la gente joven.

M.Z.



Entrevista a Juan Gómez Cornejo,

diseñador de iluminación de *Donde hay agravios no hay celos*

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

1. Buenos días, Juan. Ya tienes experiencia trabajando con Helena en otros montajes de la compañía. En esta ocasión haces el diseño de luz para su puesta en escena de *Donde hay agravios no hay celos*. Cuéntanos, ¿cómo te ha ilusionado esta vez Helena para el montaje de este texto de Rojas Zorrilla?

Buenos días, Mar. Efectivamente, aquí estamos de nuevo, y encantado. Pues mira,

la fórmula se repite: te llaman y te proponen un texto maravilloso con una estupenda carpintería teatral, y una versión de Fernando Sansegundo que es ágil y muy enfocada a que todo el mundo entienda la comedia. La leí y me gustó. Me gustó el texto porque tiene un componente fuerte de diversión y además un juego de usurpación de identidades muy teatral que lo hace muy atractivo y, además, bueno, Helena te contagia su



entusiasmo cuando habla contigo y desde la primera lectura te da tantos datos que irremediablemente hace que quieras saber más. Ese ha sido el punto de partida, y como digo una vez más se repite la fórmula, porque ella tiene el don de contagiar la ilusión. Es cierto que en este caso el texto es bastante desconocido pero está lleno de atractivos; además de la usurpación de personalidades vi que todos son personajes deseosos de querer y de ser queridos, y que todos están buscando a alguien para hacerlo. Eso le da un punto cercano y entrañable al montaje porque a los personajes les pasa como a todos nosotros, que queremos cariño y estar acompañados.

2. Hemos hablado muchas veces de que la escenografía y la iluminación son hermanas y juegan a lo mismo, a construir la plástica del escenario. En esta ocasión, ¿qué te ha planteado la escenografía de Esmeralda Díaz? ¿Algún reto especial en las dimensiones, los materiales o la forma?

Contrariamente a las dos veces anteriores que he trabajado con la Compañía, en esta ocasión la instalación era más sencilla y más grande, con siete puertas y siete ventanas; eso me daba pie para un juego en el comienzo y al final de las jornadas por donde entran y salen los personajes, dando la imagen como de un retablo, con cada personaje metido en su hornacina. El espacio está muy bien utilizado por parte de Helena, que hace aparecer y desaparecer a los personajes con un movimiento muy pensado. Y la escenografía es

una estructura de madera que es una materia natural, corpórea que se comporta bien con la luz, digamos que la absorbe mucho, pero por otra parte te permite tener espacios abiertos y hacer un diseño más ambiental. La idea es que ese mismo espacio se utiliza para contar lo que ocurre tanto en interiores como en exteriores, en un sótano e incluso en algunas escenas que son más poéticas y fuera de la realidad. La escenografía te permite jugar sin demasiados toques realistas, con un sencillo juego de ventanas y puertas abiertas o cerradas que son las que dan la connotación de interior o exterior. En todo caso no hemos trabajado desde la idea de contar un espacio realista, sino de mostrar un espacio de juego y esta instalación lo permite. Con Esmeralda ya he trabajado en otras ocasiones y nos hemos entendido muy bien en todas las reuniones para plantear el trabajo.

En cuanto a los retos, en este trabajo siempre hay sorpresas porque si no, no tendría gracia. Nos ha pasado que al llegar a Almagro se veía la instalación muy grande, y como además hay pocos personajes, ha requerido niveles de luz por encima de los habituales; al ser tan grandes las distancias en el escenario en Almagro, si quieres que se vea bien a los personajes hace falta más luz. En esta comedia hay muchos gags, incluso la luz en algunos casos funciona como un gag, y ha sido un recurso que nos ha gustado trabajar. Hemos claudicado del realismo porque queríamos que hubiera brillo en la escena al margen de ilustrar si es de día y o de noche; tendemos a

dar una referencia, pero si hay necesidades de dramaturgia prima lo que necesite la comedia. Con lo que hemos sido cautelosos ha sido con el vestuario, porque a veces había tonalidades que se podían empastar demasiado, pero no ha sido nada grave; hemos trabajado con esa característica. Otra dificultad en el trabajo de iluminación en este montaje es que se usan mucho las paredes y conseguir crear volúmenes y separar a los personajes del fondo es más complicado, y en esa medida hay que reforzar la luz. Parece la historia de una fortaleza cerrada sobre sí misma, que en un momento se resquebraja y por esas grietas va entrando la luz. Hay todo un trabajo de transparencias en las ventanas y también en la última escena del sótano en la que se levanta una tela y se ve como una parte de una pared se vuelve traslúcida.

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

Me he dejado llevar más por la magia y por crear atmósferas que ayuden a los personajes más que por el naturalismo, porque tampoco estábamos jugando al realismo. Me parece que es importante que llegue la palabra y el texto, y no creo que haga falta ilustrar más de lo necesario. Está claro que si la propuesta escenográfica va en la línea del naturalismo, yo desde la iluminación debo ser consecuente; pero, si sucede como en este caso, que se propone un espacio que sirve tanto para el interior como para el exterior, creo que mi trabajo está en buscar ese espacio más poético. Lógicamente la luz tiene su propia dramaturgia que va

acentuando a los personajes en escena, porque al estar en un espacio único necesitas crear distintos ambientes para las diferentes escenas entre los personajes. Hay también al comienzo una escena con una pequeña obertura musical, cuando los actores entran a coger los atributos y el vestuario de los personajes, y también ahí hay un trabajo concreto con respecto a la luz, igual que con los apartes, que en esta obra son muy numerosos. Creo que Helena los ha resuelto de manera sugerente a través de la coreografía, porque se entiende perfectamente que son reflexiones al público y reflexiones de los propios personajes, y está muy bien; visualmente es muy bonito, es variado, no es repetitivo y también el acordeón es un atrevimiento, porque no se asocia habitualmente con el verso ni con la época, pero la música está marcando las transiciones y la coreografía también enlaza unas escenas con otras, así que la luz puede enganchar muy bien con todo esto porque en cuanto al tempo de la función, la música y la luz van muy de la mano.

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

Ventanas y puertas son sugerentes, siempre es fácil identificar con ellas un exterior o un interior. Las ventanas se abren y se cierran a modo de compuerta, y están también las ranuras que sugieren el paso de la luz del exterior al interior. Las ventanas están asociadas a estos cambios de luz y hay una maestra de ceremonias que es quien las abre y las cierra. Las puertas sin embargo no están asociadas a estos cambios con la luz.

En cuanto a las complejidades que plantea la estructura, bueno, al ser un retablo semicircular no puedes trabajar con barras paralelas a boca y hace falta meter muchos columpios; dificultades técnicas que hay que salvar para conseguir que la luz entre por la ventana en el ángulo adecuado. En el montaje para el estreno en Almagro hubo espacio suficiente, pero el teatro Pavón es más pequeño y ahí vamos a tener que ir resolviendo sobre la marcha para tratar de conseguir un resultado como el de Almagro. Es cierto que en el teatro Hospital de San Juan los técnicos tienen el espacio muy controlado, hay pasarelas que cruzan de un lado a otro y más facilidades, pero a la hora del diseño de luces hay que pensar que la implantación sea relativamente sencilla para que se pueda montar sin demasiadas complicaciones en los distintos teatros.

5. Y el tono blanco en que está teñida la madera, ¿cómo ha influido en el planteamiento de tu diseño de iluminación?

Curiosamente la estructura es de madera jaspeada pintada de blanco y luego raspada, sacando un blanco con matices de grises que no despiden tanta luz como si fuera blanco total; además el suelo está más oscurecido lo que ayuda a conseguir cierta penumbra cuando es necesario, aunque no puedes conseguir demasiada oscuridad porque el decorado es en tonos claros. Diríamos que es como un cuadro impresionista de los puntillistas, en el que los colores se van mezclando a medida que coges distancia, y al final el toque general que tiene es un gris que está muy bien, porque hacerlo más oscuro le hubiera dado un punto demasiado

dramático; además, en determinados sitios prevalece el tono madera, algo que le da una calidez muy especial.

6. Interiores, exteriores, día, noche. ¿Qué te ha ayudado en esta ocasión para transitar por las escenas de forma fluida y dentro del discurso común?

Como te comentaba antes, el pequeño juego de la escenografía provoca que podamos situar a los espectadores en el exterior y en el interior estando en el mismo espacio. Este código no siempre es así pero lo hemos intentado mantener para no despistar, de forma que siempre que los personajes están en interiores las ventanas están abiertas o semiabiertas, y cuando están fuera, en exteriores, las ventanas están cerradas; esta es brevemente la convención por la que nos hemos guiado.

Hay una escena erótica de Beatriz, la criada, con Sancho, que tienen una escena de acoso y derribo muy divertida en sombras chinas, también resaltada por un determinado uso de la luz, pero la verdad es que no hay demasiados artilugios ni cosas que suben y bajan, y lo poco que hay es para momentos muy concretos. Lo más interesante es este código de ir manipulando palancas que tiene el decorado para mover elementos en la escena.

7. Y sobre el vestuario, ¿alguna circunstancia que quieras señalar?

Con el vestuario hemos trabajado desde colores pasteles o empolvados. Al principio las camisas eran muy grises y se empastaban con el fondo, así que hablando con Tatiana pensamos en cambiarlas porque don Juan iba

con una camisa gris y estaba mucho tiempo con la camisa en escena, y la cambiamos para evitar este efecto de empastarse con el fondo que es difícil de corregir. Cuando aparece un negro o un rojo no hay problema porque en seguida se destaca sobre el fondo de la estructura de madera. En realidad la dificultad mayor fue con las camisas, pero ha sido sencilla de resolver.

8. ¿Qué tipo de materiales has empleado, Juan, y con qué finalidad? ¿Qué sentido propio tiene cada uno de los elementos (tipos de luz, de focos, correctores, colores y tonalidades, gobos, móviles, etc.) individualmente y dentro del conjunto?

Mi trabajo parte de adaptarme a los materiales de que dispone la Compañía, teniendo en cuenta que tiene varios espectáculos en activo, y hay que distribuir el material de manera razonable. En este caso hemos contado con seis móviles que permiten jugar con diferentes colores y esto es lo más excepcional; el resto son baterías de contra con lámparas par, *fresnel* (que abren bastante) para las ventanas y las puertas. Lógicamente en Almagro, como la luz frontal está muy lejos, hemos utilizado aparatos de 19 y 23 grados para que no abran mucho y no se pierda brillo. La cuestión es adaptar el material a las necesidades escogiendo lo adecuado, porque los recursos de la Compañía normalmente son suficientes. En este caso el final tiene un toque poético y amoroso, y para dar esta idea he utilizado mis filtrados en azul que dan la idea de noche americana. Me he copiado un poco a mí mismo, porque esto ya lo hice en *La verdad*

sospechosa, que tenía también un final poético. Esta idea de usar el tinte azul me parece que acompaña la acción y es un buen recurso conceptual, junto con la música, que le da un toque de los países del Este de Europa y además es un momento importante porque simboliza la unión al final de la función, cuando los personajes están hablando del perdón; me ha gustado usar este recurso para cerrar.

9. Finalmente, Juan, ¿por qué piensas que este montaje va a interesar a nuestros espectadores más jóvenes?

El verso es duro, yo lo digo por mi hijo, te puede gustar mucho, pero es algo ajeno; lo que pasa es que en esta comedia los personajes están muy bien dibujados y aunque no entiendas todo al pie de la letra, en seguida entras y comprendes de que va, te diviertes y también te ríes. Creo que Sancho a los muchachos les va a encantar, y la historia del pobre que se convierte en rico de repente y el rico que se hace pasar por pobre me parece que les va a hacer mucha gracia. Curiosamente todo se perdona, te ríes con las peleas y es muy ágil, muy rápida. Pienso que es un montaje con mucha acción, las peleas están muy bien hechas y, aparentemente, tiene algo de cómic, como de historia de aventuras, de transgresión, con picaresca sexual; todo eso me parece que les va a gustar. Yo ya estoy organizando con los amigos de mis hijos un grupito para que admiren la simpatía de Sancho y se les contagie también la bondad de don Juan. Está esa escena tan bonita, de la que estoy enamorado, que la llamo la escena de Cyrano;

cuando el falso caballero está haciendo una confesión y envía a su criado a que diga las palabras que debería decir él pero que no sabe decir, es una escena preciosa. Rojas

Zorrilla es un gran dramaturgo, maneja la acción muy bien y es muy ingenioso y divertido. Espero que la gente joven la disfrute tanto como la disfrutamos nosotros. M.Z.



La música de *Donde hay agravios no hay celos*

Ignacio García
Adaptación musical

Donde hay agravios no hay celos de Francisco de Rojas Zorrilla es una trepidante comedia urbana que sucede enteramente en la villa y corte, en Madrid, donde ambos ingredientes, celos y agravios, asaltan a los personajes de manera inmisericorde durante las tres jornadas.

La confusión entre el amo y el criado que intercambian los roles y mantienen este engaño durante las casi tres jornadas de la obra le da un carácter paródico, desenfadado y popular que debía plasmarse en un sonido que reflejara esos diferentes caracteres de la obra, desde lo urbano a lo solemne, siempre con una visión popular.

La elección de los ritmos y timbres de esta banda sonora tiene que ver con la

construcción de ese universo de la corte, con sus calles nocturnas y sus casas honorables. En ellas se suceden una y otra vez pendencias, engaños, confusiones, desafíos y traiciones a toda velocidad. El sustento sonoro de esa peripecia estará trufado de danzas populares que recorren con espíritu libre y ecléctico un periodo que va desde el fin del Renacimiento hasta la actualidad, pasando por danzas de las hachas, jácaras, peteneras, fandangos, tangos, ritmos balcánicos y eslavos. Esos ritmos, bailados, hablados, actuados o sentidos, empujan y reciben el empuje de la enérgica trama, siendo en ocasiones un recuerdo de la música del pueblo, de los músicos callejeros de la villa, y en otras una evocación de los sentimientos de los personajes. En esos casos otros elementos musicales, desde canciones



populares latinoamericanos (*La llorona* o *La lloroncita*) a la famosa aria «Sposa son disprezzata» del *Bajazet* de Vivaldi, funcionan como proyecciones emotivas sonoras. El canto, el silencio y la música se entrelazan en momentos del espectáculo para intentar cada uno de ellos llegar a los extremos expresivos que los otros no pueden, como una lucha conjunta por plasmar las turbulencias del alma de los personajes.

En cuanto al timbre, la elección del acordeón responde a esa búsqueda de un timbre que puede estar entre lo popular y lo solemne, entre el acordeón de feria o de músico de la calle y la zanfoña, y el sonido más noble, a veces, que recuerda a un órgano o un armonio. La combinación de ambos mundos es una

metáfora de la confusión y combinación de los mundos de amos y criados, que tanto se entrelazan y confunden a lo largo del espectáculo.

Una vez más, ha supuesto un apasionante desafío tratar de encontrar una sonoridad no ya al texto sino a la visión integral que Helena Pimenta ha inventado sobre el mismo. Las luces y sombras de ese mundo en el que lo desternillante se transforma en nostalgia, en dolor verdadero y en sombra emocional, tratan de pasar por las melodías y los ritmos que salen del acordeón de Vadim Yuchnevich, aliado de lujo para la creación de esta música. Los actores de la Compañía son en el fondo la música de este espectáculo, con su entrega, su trabajo y su verdad; nosotros solamente tratamos de que cobre forma.



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Donde hay agravios no hay celos* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como

preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

- ◆ Partiendo del texto de los profesores Pedraza y Rodríguez sobre Rojas Zorrilla,

que puede leerse en el Cuaderno Pedagógico, ¿qué circunstancias de su biografía o de su obra pueden destacarse especialmente?

◆ ¿Cómo es la versificación y el léxico en esta comedia de Rojas? Distinguir las estrofas, explicando el sentido y la función con la que se usan en la obra. Es recomendable ayudarse de alguna buena edición crítica para ello.

◆ Lectura en clase del texto de la versión de Fernando Sansegundo del texto de Francisco de Rojas Zorrilla. Identificar a los personajes y sintetizar lo que ocurre en cada escena. ¿Cuál es el tema principal de *Donde hay agravios no hay celos*? ¿Cuáles son las ideas más importantes que plantea el espectáculo? Leer también la entrevista de Sansegundo, y pensar qué tipo de trabajo realiza, y por qué.

◆ Al tema del amor espontáneo que surge entre los protagonistas (Inés y Juan) (sobre un matrimonio de conveniencia), y al del matrimonio «reparador de la honra» que se conviene entre Ana y Lope, se une el horizonte de los soldados procedentes de los tercios de Flandes, que una vez terminada la guerra vuelven a sus casas. ¿Qué tipo de conflicto bélico eran estas guerras y qué supusieron para España? ¿Qué ocurría con los soldados cuando regresaban? ¿Qué sucedía con las familias en las que un hijo o un padre se iba a la guerra? Es un tema recurrente en las comedias del Siglo de Oro; puede buscarse alguna otra (*De cuándo acá nos vino*, de Lope de Vega, p. ej.) y hacer comparaciones.

◆ Los principales personajes femeninos de *Donde hay agravios no hay celos*, doña Inés y doña Ana, son dos tipos de mujer muy diferentes, que acaban haciéndose amigas. No olvidemos a Beatriz, una criada con mucha personalidad e inteligencia. ¿Qué características definen a cada una de las tres? Doña Inés quiere libertad a la hora de escoger marido, y se lo exige a su padre muy claramente; sin duda es una mujer valiente. En cuanto a doña Ana, el trato que la sociedad del XVII daba a una mujer y a un hombre que se habían acostado juntos era muy diferente; lo vemos en este texto de Rojas. ¿Justificas la ira de doña Ana y su coraje para defenderse de la anulación social que implicaba el deshonor? ¿Qué rasgos la identificarían con una mujer de hoy? Beatriz es una mujer que le saca mucho partido a lo poco que tiene materialmente hablando; sin embargo, su vivacidad y sentido práctico son muy a tener en cuenta. ¿Crees que tendría un lugar en nuestra sociedad de hoy?

◆ Los personajes masculinos son muy importantes también. Caracteriza a cada uno con pocas palabras, extrayendo de su conducta los rasgos más importantes. Al empezar la obra, ¿son don Lope y don Juan dos hombres parecidos en su forma de ser y su comportamiento? La manera que ambos personajes tienen en este texto de Rojas Zorrilla de solucionar sus diferencias es muy distinta a la que aparece en otros textos del Siglo de Oro. Perdón y reconciliación entre los dos, favorecidos por don Fernando.

¿Transforma el amor a don Juan? ¿Está don Lope enamorado de doña Ana?

◆ ¿Qué creéis que significa el título de la obra *Donde hay agravios no hay celos*? ¿Pensáis que es una realidad o simplemente una «frase hecha»? ¿Qué significa en general y en cada uno de los casos? ¿Por qué el dramaturgo emplea este recurso?

◆ Se leerá la entrevista a la directora de escena, haciendo una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando su visión con la nuestra. ¿Ha conseguido Helena Pimenta los objetivos que se había planteado? ¿Pueden verse en la función las características que ha querido imprimir a la función?

◆ ¿Qué opinamos de esta escenografía? ¿Podemos percibir los distintos espacios por los que transcurre la obra? ¿Qué nos parece que simbolizan las puertas y las ventanas? ¿Qué pensamos acerca de que los actores-personajes colaboren en los cambios de escena? ¿Estamos de acuerdo con la escenografía de Esmeralda Díaz?

◆ El vestuario de Tatiana Hernández, ¿refleja una ropa vivida, cotidiana? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Qué diferencias existen entre el vestuario de los criados y el del resto de los personajes? El vestuario de los y las protagonistas cambia a lo largo del espectáculo, ¿por qué? ¿Sucedo lo mismo

con la ropa de Sancho y don Juan que con la de don Fernando y don Lope?

◆ En esta función la música tiene mucha importancia, pero, ¿qué utilidad dramática nos parece que tiene? ¿Qué creemos que aporta al espectáculo? Investigar sobre la aparición del acordeón en la música del XIX; su origen y su utilización en este espectáculo. La selección musical de Ignacio García refleja muy bien la mezcla de tiempos, espacios y culturas; ¿crees que lo multicultural tiene cabida en la sociedad de nuestro tiempo?

◆ Intentaremos actualizar la obra de *Donde hay agravios no hay celos*, como si ocurriera ahora mismo. Explicaremos dónde la localizaríamos, cómo caracterizaríamos a los personajes, de qué recursos escénicos nos valdríamos, qué lenguaje dramático emplearíamos y cuál sería el desenlace. ¿Nos parece que el tema es actual y puede darse hoy en día?

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

Bibliografía¹

BIOGRAFÍA DE ROJAS ZORRILLA

COTARELO Y MORI, **Emilio**, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911. Facsímil: pról. Abraham Madroñal, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

TESTAS, **Jean**, «Introducción» a su edición de *Del rey abajo, ninguno o El labrador más honrado García del Castañar*, Castalia, Madrid, 1971.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ CAÑAL, **Rafael**, **Ubaldo CEREZO** y **Germán VEGA**, *Bibliografía de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007.

ESTUDIOS SOBRE SU TEATRO

JULIO, **María Teresa**, *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 1996.

MACKENZIE, **Ann L.**, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press, Liverpool, 1994.

PEDRAZA JIMÉNEZ, **Felipe B.**, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.

———, «*Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla: un éxito olvidado», *Teatro de Palabras*, 1, 2007.

———, *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Iberoamericana, Madrid, 2013.

RUIZ ÁLVAREZ, **Rafael**, *Las comedias de Scarron y sus modelos españoles*, Universidad de León, 1990.

WINGO, **E. Virginia**, *William D'Avenant's «The man's the master» compared with its French and Spanish sources*, Baton Rouge (Louisiana), 1933.

¹ Bibliografía que acompañaba el artículo de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. La incluimos al final del Cuaderno Pedagógico siguiendo criterios de colección.

ESTUDIOS COLECTIVOS

Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999), ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000.

Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca (Toledo, 2000), ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y J. Cano Navarro, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003.

Revista de literatura, LXIX, 2007. Número monográfico dedicado a Rojas Zorrilla.

El figurón. Texto y puesta en escena, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2007.

Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007), ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008.

Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2007), ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008.

EDICIONES Y ADAPTACIONES RECIENTES

— *Entre bobos anda el juego*, versión de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla, pról. F. B. Pedraza, Textos de Teatro Clásico 23, CNTC-INAEM, Madrid, 1999.

— *Obligados y ofendidos*, ed. F. Doménech, Resad/Fundamentos, Madrid, 1999.

— *Donde hay agravios no hay celos y Abrir el ojo*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Castalia, Madrid, 2005.

— *Obras completas*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dir. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007-en curso de publicación. Hasta 2014 han aparecido los cinco primeros tomos.

— *Morir pensando matar*, ed. F. Doménech, Resad/Fundamentos, Madrid, 2009.

— *El jardín de Falerina* (en colaboración con Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca), ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Octaedro, Barcelona, 2010.

— *Donde hay agravios no hay celos*, versión de Fernando Sansegundo, edición Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 71, CNTC-INAEM, 2014.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

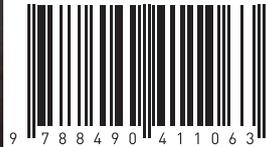
Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



P.V.P. 2 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA