

Joven Compañía Nacional  
de Teatro Clásico

# EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

DE AGUSTÍN MORETO

Versión

Carolina África

Dirección

Iñaki Rikarte





2

1

3

# EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

DE **AGUSTÍN MORETO**

**Versión**

**Carolina África**

**Dirección**

**Iñaki Rikarte**

Edición **Mar Zubieta**

Marzo 2019

Ministerio de Cultura y Deporte  
INAEM - CNTC

## CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 63

Primera edición marzo 2019

© De la versión Carolina África

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/inicio.action>

Síguenos



Foto cubierta

Sergio Parra

Fotos montaje

marcosGpunto

Impresión

Estugraf S. L.

Polígono Ind. Los Huertecillos. C/ Pino nº 5

28350 Ciempozuelos - Madrid

ISBN 978-84-9041-345-6

NIPO 827-19-018-6

Dep. Legal M-3939-2019



**Joven Compañía Nacional  
de Teatro Clásico**

# EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

**DE AGUSTÍN MORETO**

**Versión**

**Carolina África**

**Dirección**

**Iñaki Rikarte**

■ **Reparto por orden  
de intervención**

*Carlos*

**Nicolás Illoro**

*Polilla*

**Mariano Estudillo**

*Diana*

**Irene Serrano**

*Cintia*

**Antea Rodríguez**

*Laura*

**Alba Recondo**

*Fenisa*

**Aisa Pérez**

*Conde de Barcelona, padre de Diana*

**Paco Rojas**

*Gastón, conde de Fox*

**Pau Quero**

*El príncipe de Bearne*

**José Luis Verguizas**

*Periodista / Presentador / Cupido*

**Juan de Vera**

■ **Ayudante de escenografía**

**Marta Guedan**

*Ayudante de vestuario*

**Beatriz Robledo**

*Ayudante de dirección*

**Rolando San Martín**

■ **Realización de escenografía**

**Readest**

**Olga López**

*Realización de vestuario*

**Ropa Farándula**

**Presumida Creaciones**

■ **Asesor de verso**

**Vicente Fuentes**

*Iluminación*

**Felipe Ramos**

*Música*

**Luis Miguel Cobo**

*Escenografía*

**Mónica Boromello**

*Vestuario*

**Ikerne Giménez**

Directora  
**Helena Pimenta**

**Director adjunto**

Paco Pena

**Gerente**

Javier Moreno

**Director técnico**

Fernando Ayuste

**Coordinación artística**

Fran Guinot

**Jefe de producción**

Jesús Pérez

**Asesora técnica**

Fernanda Andura

**Jefa de prensa**

M.<sup>a</sup> Jesús Barroso

**Jefa de publicaciones**

Mar Zubieta

**Jefa de sala y taquillas**

Graciela Andreu

**Adjuntos a dirección  
técnica**

José Helguera

Ricardo Virgós

**Adjunta a producción**

María Torrente

**Coordinador de medios**

Javier Díez Ena

**Ayudante de publicaciones**

Maribel Ortega

**Secretario de dirección**

Juan Antonio Somoza

**Administración**

Mercedes Domínguez

Victor M. Sastre

Carlos López

Ricardo Berrojalviz

**Ayudantes de producción**

Esther Frías

Belén Pezuela

**Oficina técnica**

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Pablo J. Villalba

Francisco J. Mayorga

**Maquinaria**

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

José M.<sup>a</sup> García

Alberto Vicario

Juan Fco. Guerrero

Imanol Barrencua

Carlos Carrasco

Ana A. Perales

Francisco J. Juaranz

**Electricidad**

Manuel Luengas

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Pablo Sesmero

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

Isabel Pérez

Juan J. Blázquez

**Audiovisuales**

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

**Utilería**

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Cristina Cerutti

**Sastrería**

M.<sup>a</sup> José Peña

M.<sup>a</sup> Dolores Arias

Rosa M.<sup>a</sup> Sánchez

Rosa Rubio

Roberto Martínez

**Peluquería**

Carlos Somolinos

Antonio Román

Ana M.<sup>a</sup> Hernando

**Maquillaje**

Carmen Martín

Noelia Cortés

Carmen S. López

**Regiduría**

Rosa Postigo

Javier Cabellos

Juan M. García

**Oficiales de sala**

Rosa M.<sup>a</sup> Varanda

**Taquillas**

Julián Cervera

Carmen Cajigal

**Grupos**

Marta Somolinos

**Conserjes**

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

**Mantenimiento**

José Manuel Martín

José R. Majadas

Tragsatec

**Personal de sala**

Servicios Empresariales

Asociados

**Recepción**

Cobra servicios auxiliares

**Limpieza**

Limpiezas y Servicios

Salamanca

**Seguridad**

Sasegur

# ÍNDICE

## 06 Cronología del autor y contexto histórico y literario

---

### 11 Juego de apariencias

Helena Pimenta, directora de la CNTC

---

### 12 Claves para entender mejor *El desdén, con el desdén*

Julieta Soria y Julieta García-Pomareda

Agustín Moreto y el teatro de su tiempo

*El desdén, con el desdén*, una comedia palatina

El tema del amor en el teatro barroco

Moreto, arquitecto dramático

Los filósofos del amor

El gracioso y el espíritu del Carnaval

---

### 20 *El desdén, con el desdén*, un montaje de la JCNTC. Año 2019

22 Síntesis argumental

26 Los personajes

32 Entrevista al director de escena

36 Unas palabras sobre la versión

40 Escenografía y vestuario

48 La música

---

### 52 Actividades para el aula

# CRONOLOGÍA

- **Vida y obra de Agustín Moreto**
- Entorno histórico y cultural

- 1618** **Nace en Madrid el 19 de abril, de padres italianos enriquecidos por el comercio. Fue el sexto de nueve hermanos.** 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. Lope de Vega publica las *Partes X y XI* de sus comedias.
- 1620** Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el *Mayflower* con los puritanos que iniciarán la historia de Estados Unidos.
- 1621** Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias y aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*.
- 1622** Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
- 1623** Velázquez es nombrado pintor de cámara.
- 1625** Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
- 1626** Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo.
- 1627** *Primera parte* de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los Sueños y discursos de Quevedo.
- 1628** Entre 1628-1629 Calderón escribe *El príncipe constante* y *El médico de su honra*.

- 1630** *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.  
Calderón comienza una década de gran actividad dramática en cuyos inicios escribe *La vida es sueño*.
- 1631** Lope escribe *El castigo sin venganza*.
- 1634-1637** **Moreto se matricula en la universidad de Alcalá de Henares, donde estudia Lógica y Física.**
- 1635** Fundación de la Academia francesa.  
Lope de Vega muere el 27 de agosto.
- 1639** **Durante sus años de estudiante comenzó a componer sus primeros poemas, obras teatrales y alguna comedia escrita en colaboración con otros autores, como *La renegada de Valladolid*, junto a Belmonte y Martínez de Meneses.**
- 1640** **Escribe *Los engaños de un engaño*.** Crisis en España: en medio de graves problemas económicos y tras severas derrotas en los Países Bajos, Portugal y Cataluña se sublevan.
- 1642** **Se ordena de órdenes menores y entra en contacto con el rey Felipe IV y el conde-duque de Olivares y comienza su actividad dramática en la corte.**
- 1643** **Muere el padre de Moreto. Antes del año 1644 se improvisó una comedia en el Coliseo del Buen Retiro ante Felipe IV, en la que actuó junto a Vélez de Guevara y Calderón de la Barca.**
- 1644** Fueron años difíciles para el teatro porque la muerte de la reina Isabel, primera esposa de Felipe IV, hizo que en Madrid se cerrasen los teatros en señal de duelo hasta 1651. Muere Luis Vélez de Guevara.
- 1645** Muere Francisco de Quevedo.

- 1646** Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, siguen suspendidas las funciones.
- 1648** La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta Años y a la hegemonía española en Europa. Los Países Bajos se independizan. Muere Tirso de Molina.
- 1649** Felipe IV casa con Mariana de Austria y los corrales reabren para celebrar su llegada.
- 1651** **Gracián publica *El Criticón* donde califica a Moreto de «Terencio español», lo que atestigua su reconocimiento público como escritor de comedias.**
- 1652** **Moreto compone *El parecido en la corte*.**
- 1653** **Posible fecha de escritura de *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá*.**
- 1654** **Se publica la *Primera parte* de sus comedias, que incluye *El desdén, con el desdén*.**
- 1656** **Se ordena sacerdote. Se traslada a Sevilla donde escribe unas loas para la procesión del Corpus.**
- 1657** **Gracias a la protección del arzobispo de Toledo consigue la capellanía del hospital de San Nicolás en la capital toledana. Se traslada a vivir a Toledo hasta su muerte.**
- 1659** **Escribe *No puede ser el guardar una mujer*.**
- 1660** Muere Velázquez. Luis XIV de Francia se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.
- 1662** **Se publica *El lindo don Diego*.**

- 1665** Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena *Dom Juan o el festín de piedra*.
- 1667** En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos.
- 1668** Independencia de Portugal. Ataques del pirata Henry Morgan a posiciones españolas en el Caribe.
- 1669** **Muere el 28 de octubre y fue enterrado en la capilla de la Escuela de Cristo, en la Parroquia de San Juan. En su testamento indicó que dejaba todos sus bienes a los pobres.**
- 1675** **Primera representación de *El desdén, con el desdén* en el Real Alcázar de Madrid.**
- 1679** **Se publica de manera póstuma la *Segunda parte* de sus comedias, incluyendo *El lindo don Diego*.**





# Juego de apariencias

Con la puesta en escena de *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto, la Compañía Nacional de Teatro Clásico continúa su recorrido por varios de los diferentes caminos que se resolvió a seguir en la presente etapa de su programación. Por un lado la elección de esta comedia (llena de inteligencia y frescura y de un autor poco representado en la Compañía) nos hace adentrarnos un poco más en el terreno del humor, mostrando al espectador una forma de profundizar en un tema apasionante como es la comicidad y los mecanismos de la risa, al igual que hicimos con *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla. Iñaki Rikarte ha hecho del texto una lectura magnífica y una ejecución impecable de esta obra, uniendo a su experiencia de director de escena y de actor de teatro clásico una sensibilidad exquisita y una imaginación llena de matices.

Con *El desdén* la CNTC, además, ha apostado por un equipo de jóvenes creativos preparados (como ya hicimos en *Fuente Ovejuna*) a los que se les ha proporcionado una oportunidad de un trabajo bello y profundo. No podemos sino felicitarnos de que la Compañía se vea beneficiada con la labor de todos ellos, mediante la que damos un paso más dentro de uno de nuestros proyectos más queridos y consolidados, la Joven Compañía de Teatro Clásico. Así, la quinta promoción de la JCNTC ha dado lugar a abrir el proyecto, una vez más, no solo a la actuación sino a otras profesiones escénicas, como sucede con la autora dramática Carolina África, la escenógrafa Mónica Boromello, la figurinista Ikerne Giménez, el iluminador Felipe Ramos y el músico Luis Miguel Cobo.

Acompañar a estos jóvenes profesionales desde la solidez de las instituciones, trabajando siempre a partir del riesgo de hacer espectáculos de teatro clásico con rigor y conociendo nuestro patrimonio a fondo, nos ha llevado a conseguir los mejores resultados. La mirada de este equipo sobre *El desdén, con el desdén* ha sido hermosa e inteligente y nueva también, porque han ido más allá: si a esta sociedad lo que le mueve es el ganar a toda costa, sobre el escenario asistiremos, entre risas y música, a la realidad de un juego de destrucción entre los personajes del que nadie sale victorioso, a pesar de las apariencias. Esperamos que lo disfruten y lo reflexionen con nosotros.

**Helena Pimenta / Directora de la CNTC**

# Claves para entender mejor *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto

Julieta Soria  
y Julieta García-Pomareda

## **Agustín Moreto y el teatro de su tiempo**

La vida de Agustín Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669) transcurre en los años centrales del siglo XVII, durante el reinado de Felipe IV, –quizá el monarca español más aficionado al espectáculo teatral–, y en pleno auge de la comedia barroca. Es ahora cuando se inicia la renovación dramática de la fórmula de Lope de Vega que será llevada a cabo por Calderón de la Barca y sus seguidores, entre los que se cuentan Francisco de Rojas Zorrilla y el propio Moreto.

A partir de la obra de estos escritores, la *comedia* presentará una composición más rigurosa, un menor número de personajes, una mayor gravedad en los temas y una lengua más compleja y culta, puesto que incorporará recursos de la lengua gongorina. A ello ayuda el auge del teatro cortesano que, dirigido a un público más culto y exigente, se representaba en los palacios de los nobles o del rey, con una gran variedad y calidad de recursos escenográficos en los que la música tenía una gran importancia, muchas veces en combinación con la pintura y la escultura. Los actores eran profesionales y a veces, en las representaciones (que podían celebrarse para festejar el cumpleaños de la reina o de los infantes) participaban los nobles y hasta los monarcas.

Pero la afición real no privó al teatro de dificultades. Además de ciertas reservas morales que siempre han planeado sobre la actividad teatral, desde el 6 de octubre de 1644 a 1646 a causa de las sucesivas muertes de la reina Isabel, primera mujer de Felipe IV y del príncipe Baltasar Carlos, se decretó el cierre de los corrales que se prolongó hasta 1651. Aunque hubo representaciones en la corte desde 1647, solo en 1649 una Cédula Real permitió abrir los corrales para celebrar la llegada a Madrid de la nueva reina, Mariana de Austria.

En este contexto artístico vive y escribe **Agustín Moreto**. Hijo de padres italianos comerciantes acomodados, nació en Madrid y se bautizó en la Parroquia de San Ginés. Estudió Lógica y Física en Alcalá de Henares desde 1634 hasta 1637 y se graduó en Artes en 1639. En 1642 era clérigo de órdenes menores y, aunque recibió un beneficio de la diócesis de Toledo, continuó residiendo en Madrid donde coincidió con los dramaturgos de su tiempo y comenzó su fecunda actividad dramática, dirigida tanto al público de los corrales de comedias como al más culto y exquisito de las representaciones palaciegas.

En 1654 publicó la *Primera parte* de sus comedias entre las que se incluye *El desdén, con el desdén*. Hacia 1656, ya ordenado sacerdote, entró al servicio del arzobispo de Toledo que lo destinó al hospital de San Nicolás de esa ciudad donde residió hasta su muerte en 1669. Parece que, pese a su dedicación sacerdotal, continuó escribiendo aunque preferentemente para la representación en espacios privados. La *Segunda parte* de sus comedias, que incluye otra de sus obras más celebradas, *El lindo don Diego*, verá la luz siete años después de su muerte.

De la calidad de su teatro y de su enorme éxito dan cuenta tanto el hecho de haber sido uno de los autores más representados, incluso en los siglos XVIII y XIX, como el influjo que ejerció en muchos escritores europeos. Citamos solo a **Molière**, quien imitó *El desdén, con el desdén* en *La Princesse d'Élide* (1664), o

a **Carlo Gozzi**, que lo hizo en *La Principessa filosofa*. Por otra parte, **Scarron** se inspiró en *El lindo don Diego* para su *Don Japhet d'Armenie*; y **Pierre Corneille** en *Primero es la honra* para su *Le Barond'Albikras*.

Los rasgos de su teatro, siempre medido, equilibrado, estilizado y lógico, explican no solo el interés de los clasicistas franceses sino también que su fama perdurara durante el siglo XVIII español, que tan ajeno se mostró siempre al teatro barroco.

### ***El desdén, con el desdén, una comedia palatina***

La «comedia palatina» consiste en un tipo de comedia en la que el eje de la acción dramática está constituido por unos hechos galantes y refinados encadenados en una trama amorosa, que suceden en torno a una corte idealizada y alejada espacial y temporalmente de los espectadores. En consecuencia, sus personajes son reyes o nobles de nombres altisonantes –aunque pueden aparecer también criados y subalternos–, que se mueven por palacios y jardines donde, en breve espacio de tiempo, suelen dilucidar sus enredos amorosos. Esto no excluye que estas comedias puedan tratar temas más serios de índole política, o relativos al poder y al honor.

A este subgénero dramático en su vertiente cómica se adscribe *El desdén, con el desdén*. La pieza, publicada en 1654 y escrita posiblemente un año antes, se representó por primera vez en el Real Alcázar de Madrid en 1675.

### **El tema del amor en el teatro barroco**

En la concepción del amor de los dramaturgos barrocos adquiere gran importancia la tradición del amor cortés, sustanciada en la poesía cancioneril castellana del siglo XV. La clave de esta poesía, que significa la trasposición de las relaciones feudales al ámbito de las amorosas, es que en ella se considera a la mujer como un ser superior al que el enamorado ha de servir. La dama, que aparece adornada de todas las virtudes, se convierte así en el señor y el caballero en su siervo. Pero la dama es frecuentemente esquiva y, por tanto, hará sufrir al caballero, que presentará todos los síntomas de la enfermedad del amor. Así que los poemas cancioneriles son un repertorio de motivos tales como la perfección de la dama, el funcionamiento y definición del amor, la cárcel y enfermedad del amor, y el horror de los celos. Los dramaturgos barrocos

adaptan estos esquemas a la ideología social y moral de su tiempo. Clave de esta es la consideración del matrimonio como el fin último de toda relación amorosa, por lo que no cabe aceptar que una dama se niegue a él. De ahí que los caballeros barrocos se empleen a fondo en torcer la voluntad de las damas de las que están enamorados y que su triunfo deba entenderse como la obligada restauración del orden moral y social. La gracia de Moreto estriba en que lo consigue a través de Polilla que, con su discurso argumentativo tan cercano a la realidad, es quien organiza la actuación de Carlos y logra así cambiar los sentimientos de Diana. No olvidemos que es Carnaval...

### **Moreto, arquitecto dramático.**

Ya Ignacio de Luzán, en el siglo XVIII, subrayó la pulcritud con la que Moreto hace coincidir en la obra la forma natural de contar (planteamiento, nudo y desenlace) con los tres actos correspondientes. El dramaturgo no solo respeta las pausas lógicas de la acción más que cualquier otro autor de la época, sino también las tres unidades dramáticas (de las que por lo general prescindía el teatro barroco español). Así mantiene en *El desdén, con el desdén* la unidad de lugar y sobre todo la unidad de acción: evita cualquier elemento que no contribuya al desarrollo de la trama principal, a cuyo fin sirven incluso los pasajes cantados. En la acción única hay además una medida gradación del proceso de enamoramiento de Diana, factores todos ellos que contribuyen a una armónica construcción dramática. En cuanto a la unidad de tiempo, sigue la recomendación de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* de situar un solo salto temporal extenso en la transición de la primera a la segunda jornada. La obra comienza en verano y en el transcurso del primer al segundo acto se llega a Carnaval, dilación que subraya la paciencia y persistencia de la estrategia de Carlos.

Moreto además, presume de una particular destreza en el uso de los recursos estructurales: el fin de las escenas coincide siempre con momentos cruciales y estas siempre contribuyen a intensificar el efecto global: las entradas y salidas de los personajes son exactas y los desenlaces son lógicos y no impuestos. Desde el título, *El desdén, con el desdén*, la disposición de los materiales contiene simetrías y contrastes que inciden en la unidad de la comedia: el monólogo inicial de Carlos se ve contrapuesto al soliloquio final de Diana; el intento de Diana de dar celos a Carlos con el príncipe de Bearne se corresponde con el galanteo de este a Cintia; la postura antiamorosa de Diana se opone a la del resto de doncellas y pretendientes; Polilla es Caniquí y como caras de la misma moneda funcionan verdades y fingimientos.

## Los filósofos del amor

Comedia de conceptos, más que de caracteres, la obra se presenta como una disputa filosófica: amor, naturaleza, voluntad y entendimiento son los que se ponen en juego, los que operan y hacen avanzar la acción y encuentran su vehículo en un lenguaje lleno de silogismos, argumentos, recursos a lo racional y ejemplos. ¿Qué es amor? ¿Cuáles son sus peligros? ¿Qué diferencia existe entre amar y ser amado?

Los protagonistas de este debate de aire escolástico sobre el amor son Carlos y Diana. Para ambos, el mayor conflicto es la pasión que se ha adueñado de su racionalidad (amor en un caso, deseo de ser amada en el otro). Carlos trata de vencerlo rindiendo a la dama con un plan de ataque enérgico y preciso. Diana defiende su dignidad imponiendo la razón a la emoción y el decoro al amor. Y entre ambos se mueve como pez en el agua un elemento común y de doble cara: Polilla, criado y consejero de Carlos, se desdobra en Caniquí, confidente y médico de amor de Diana. Veamos los rasgos más interesantes de los **protagonistas**.

**Diana** es la dama esquivada, procedente de la más pura tradición lopesca y erasmista, en su variante de mujer culta. Del estudio de la filosofía, la literatura y la mitología, ha aprendido que el amor es la causa de todas las desgracias de la humanidad. Su postura es hija de la reflexión y de la razón y como tal la defiende: *entonces si quien se casa / lo hace por fuerza o empeño, / ¿cómo se quiere casar / quien sabe de amor el riesgo?*, empleando a menudo expresiones de carácter lógico: *No ignoro tal, que el discurso / no precisa los efectos / para conocer las causas* o *He puesto a mi pensamiento / tan forzosos silogismos*. A su voluntad se oponen todos los demás personajes de la obra: su padre, sus damas, sus pretendientes. Ella es, según la tesis de la obra, la equivocada, y no puede salir victoriosa en su deseo de soltería: con su desdén está atentando contra el orden natural del Amor, sustento y organizador del cosmos y del reino, por añadidura: el pueblo tiene derecho a la sucesión del trono y ella tiene la ineludible obligación de proporcionársela. A pesar de esto, es el de Diana un retrato femenino convincente y un personaje con una profundidad y coherencia psicológica poco común, y que sufre una conversión paulatina desde su posición inicial. Contribuye a otorgarle una dimensión universal el mito que se encuentra detrás del nombre y el personaje de Diana: se trata de la leyenda de Artemisa, diosa de la castidad y guardiana de la virginidad de las jóvenes. El mito se proyecta tanto en las damas-sacerdotisas de Diana (Laura, cuyo nombre hace referencia al laurel en que se convierte la ninfa Dafne para salvarse de Apolo o Cintia, nombre derivado del monte Cinto dedicado al culto de la diosa).

**Carlos** es el galán que, como cortado a la medida de Diana (esa *oculta simpatía* entre ambos), se enamora de ella precisamente por causa de la indiferencia de la dama. En principio participa solo por curiosidad en las justas que organizan los otros pretendientes de Diana, y su opinión de ella es que se trata de *una hermosura modesta / con muchas señales de tibia*. Pero al ver que sus triunfos no interesan a Diana se ve atravesado por la pasión amorosa, que logra dominar (no en balde los personajes de Moreto son tan mesurados y decorosos como todo lo demás), y emplea en trazar una estrategia a la altura de las circunstancias. Envía a su criado a socavar las convicciones de Diana desde dentro e inventa para sí mismo una ficción según la cual hace creer a la dama un desdén aún superior al suyo. Ambas personalidades (el enamorado real y el desdeñoso fingido) quedan patentes en sus parlamentos: *ivive Dios, que estoy muriendo!* confiesa a Polilla y sin embargo a Diana: *yo señora, / no solo querer no quiero, / ni siquiera ser querido*. A pesar del engaño –ardid necesario para el justo fin de la batalla amorosa, según consideración de la época– se comporta como un caballero cortés de modales irreprochables, y su amor por Diana es firme incluso cuando galantea con Cintia, con la que pretende dar celos a Diana. En la escena del jardín de las damas es un trasunto cómico de Acteón, quien fue castigado por haber visto a Artemisa desnuda cuando esta se bañaba con sus ninfas.

### **El gracioso y el espíritu del Carnaval**

Uno de los rasgos que suele destacarse en la obra de Moreto es la importancia excepcional de sus graciosos que, a veces, llegan a constituirse en sus verdaderos protagonistas. En el caso de *El desdén, con el desdén* y desde el principio, Polilla/Caniquí se convierte en el máximo apoyo de Carlos en su deseo de doblegar a Diana. Será él quien dé el contrapunto burlesco a los afanes amorosos del conde, primero a través de la identificación de los síntomas de la «enfermedad del amor» con referencias culinarias: *estés tan mal guisado, desembucha o degradantes: tiras algo a bermejo, ahorcarte, venga el cuento* y sobre todo al convertir el galante parlamento de Carlos, tan propio del amor cortés, en la metáfora tan carnal de las uvas y las brevas, que puede considerarse síntesis explicativa de la obra.

La frecuencia de las intervenciones de Polilla/Caniquí –más numerosas que las de Carlos y Diana– como la adquisición de funciones que no son propias del gracioso tradicional, también contribuyen a marcar su importancia. Mientras que los criados de la comedia suelen obedecer y ejecutar las órdenes de sus amos, Polilla resulta el dueño de la situación en muchos momentos: obliga

a Carlos a actuar de determinada manera –recordemos el episodio de la daga en el jardín– y consigue también la obediencia de Diana y de los otros galanes. Sus parlamentos llenos de imperativos subrayan este poder inusual: *dame, desembucha tu pasión, échala de ese vinagre, llévalo adelante, apártate allá y escucha, ni aun así le pagues...* Además, Polilla se involucra en la empresa amorosa de su amo, penetrando en el ámbito físico y emocional de la princesa (*Ya yo tengo introducción / así en el mundo sucede: / lo que un príncipe no puede, / yo he logrado por bufón. / Si ahora no llega a rendilla / Carlos, mucho arte no tiene, / pues ya introducida tiene / en su pecho la polilla.*) señala al galán el progreso de sus acciones (*aún está verde la breva; / mas ella madurará...*). Toda su actuación como Caniquí con Diana, a la que aconseja exactamente lo contrario de lo que a ella interesa, es en beneficio de Carlos y en ello adquiere su justificación. Pese a pertenecer al mundo de los criados, funciona como el motor de la comedia, y es el que conduce, burla y maneja a los señores en aras de conseguir sus fines. Polilla/Caniquí se encuentra, además, marcado por el espíritu del Carnaval. Carlos –*si dejaras tu locura*– y él mismo –*No he dicho poco que en latín lugar es «loco»*– se tilda de loco, se mofa de su propio nombre –*pues, señor, ¡polilla fuera!*– y emplea un lenguaje plagado de latines macarrónicos –*pauper et enamoratus*–, de compuestos desternillantes –*quita-sueños, quita-bien, quita-pelillos también...*– y de derivaciones insólitas –*cintiar, dianar*–, mezcladas con metáforas degradantes animalizadoras o cosificadoras, a veces en agudo contraste con las alambicadas de los caballeros: *No iguala a Fenisa el fénix / que si él muere y resucita, Fenisa da vida y mata; / más que fénix es Fenisa*, por un lado, frente a *Laura, en rigor es laurel; / que para guisar da jugo, así que seré besugo, / para escabecharme en él*, que cumple con la finalidad de hacer reír y nos mete de lleno en el mundo burlesco del Carnaval que, a la vez, es el ámbito espacio-temporal en el que ocurren las dos últimas jornadas. De esta manera la obra se ve invadida por el espíritu festivo (pero también por el significado de las Carnestolendas), en un juego dramático tremendamente eficaz.



# EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

EL MONTAJE  
DE LA  
JOVEN  
COMPAÑÍA  
NACIONAL  
DE TEATRO  
CLÁSICO

Temporada  
2018/2019





# SÍNTESIS

## ARGUMENTAL

---

### **Antecedentes**

El tema de la obra es el enamoramiento a través del desaire y no de la cercanía, la amabilidad y las atenciones, y constituye un lugar común en el teatro del Siglo de Oro: amamos lo que no se encuentra a nuestro alcance y la mejor arma para vencer un desdén es otro desdén. Lo encontramos ya en *La hermosa fea*, *Los milagros del desprecio* y *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega; en *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina y en dos obras anteriores del propio Agustín Moreto: *Hacer remedio el dolor* y *El poder de la amistad*. Pero, lejos de tratarse exclusivamente de una reescritura (algo frecuente en el teatro de la época, basado a menudo en la reutilización intensiva de los elementos), *El desdén, con el desdén* se nos presenta como una pieza nueva y original, una depuradísima versión de las anteriores sustentada en muchos aciertos: diálogos ajustados, construcción perfecta y estilizada, exacto ensamblaje de las partes, habilidad para desarrollar la acción, verosimilitud, aguda ironía, talento para ridiculizar, fluidez y gracia del diálogo y tino para caracterizar a los personajes.

### **Síntesis argumental**

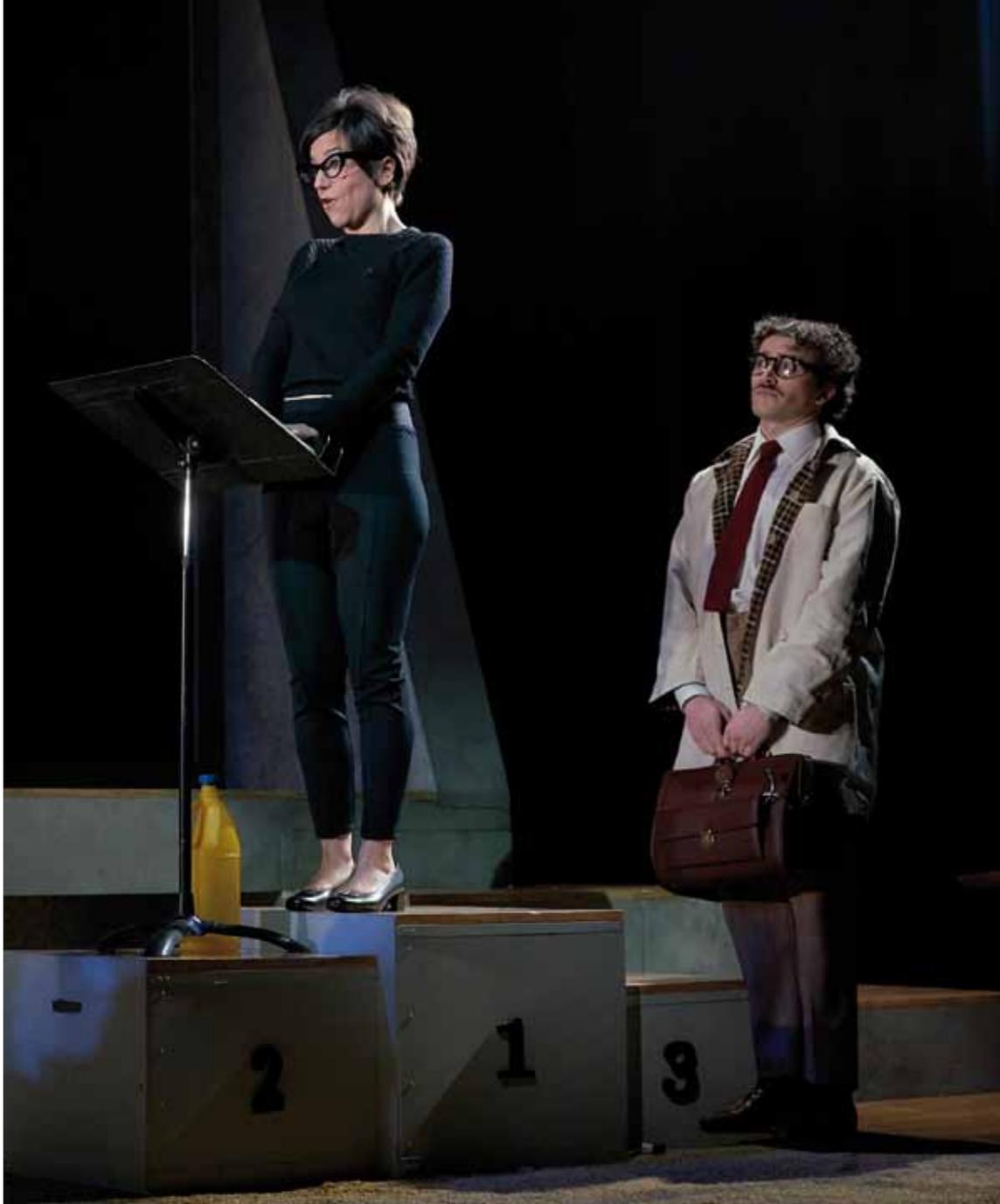
Carlos, conde de Urgel, viaja a Barcelona junto al conde de Fox y al príncipe de Bearne, invitados por el conde de Barcelona que quiere ver a su hija Diana casada como obligación de nacimiento, pero no pretende contrariar su voluntad. Ella es una dama esquivada y reacia a enamorarse, actitud que debe a sus estudios

filosóficos y a la convicción de que estar enamorada es una situación negativa para la mujer. La obra comienza en mitad de los obsequios y atenciones que los caballeros le hacen para intentar conquistarla, recibidos por la dama con un total desinterés. Sin embargo Carlos, que no encontraba a Diana especialmente guapa, se enamora de ella precisamente porque se ve rechazado. Decidido a conquistarla pero tímido para actuar, diseña una estrategia que llevará a cabo con ayuda de su criado Polilla: intentará vencer la resistencia de la dama pagándole con la misma moneda: en su caso un desdén fingido, porque ya la ama.

Diana vive rodeada de sus damas: Cintia (que además es su prima), Laura y Fenisa, leyendo y estudiando textos que hablan de la maldición del amor. Polilla, fingiendo ser médico, entra en su casa para aconsejarla, pero lo que hará es adueñarse de su voluntad en beneficio de los intereses de su amo. Carlos hace alarde de que es aún más desdenoso que Diana, diciéndola que no quiere ni querer ni ser querido y la dama, molesta, se desafía a sí misma a enamorarlo.

Durante las fiestas de Carnaval las damas, enmascaradas, eligen color para emparejarse con un galán, y Diana consigue estar al lado de Carlos, que ha sabido su treta a través de Polilla. Carlos le confiesa su amor, para decirle luego que era solo un fingimiento de Carnaval; Diana, humillada pero terca, persiste en el intento de enamorar al galán. Ella y sus damas lo atraen al jardín con sus cantos, pero Carlos no se deja impresionar y las ignora, aunque por dentro está conmovido. Furiosa, Diana le dice que va a casarse con el príncipe de Bearne y Carlos, muerto de celos pero aconsejado por Polilla, sigue adelante con el engaño, confesándole que él está determinado a querer a Cintia, avisando a Bearne que Diana se va a casar con él. La dama, perdida ya sus antiguas defensas y discursos, queda perdidamente enamorada. Cuando Bearne viene a rendirse a sus pies, ella ni le entiende ni le acepta, pero él se va a contar su falso éxito al conde de Barcelona. Diana le propone a Cintia que desprecie a Carlos, pero ella no acepta porque lo quiere aunque, cuando oye al galán decirle a Polilla lo enamorado que está de Diana, renuncia a él. Acude el conde de Barcelona, Carlos confiesa sus verdaderos sentimientos y Diana confirma que va a casarse con él, mientras que Cintia lo hará con Bearne. Fenisa se casará con Gastón de Fox y Polilla/Caniquí con Laura.





# LOS PERSONAJES



**Carlos, conde de Urgel**  
**Nicolás Illoro**

Invitado por el conde de Barcelona junto con otros pretendientes para ver si llama la atención de su hija, se siente desafiado por los desaires de la dama y, para su sorpresa, se enamora de ella. Hombre de pensamiento más que de acción, idea una estratagema para hacerse con la atención de Diana: cuanto más desdén le muestre ella con más desdén le responderá él, siempre muy educadamente como el caballero que es. La ayuda de Polilla, su criado, le permitirá conseguir sus propósitos, aunque para ello se quede en el camino el amor verdadero que Cintia siente por él.



**Polilla**  
**Mariano Estudillo**

Es el criado del conde de Urgel. Viendo que su amo está perdidamente enamorado de Diana, se disfraza de médico y toma el nombre de Caniquí para estar cerca de la dama y aconsejarla según lo que más beneficie a su amo. Así, poco a poco, Carlos va atrayendo primero el interés de ella y finalmente su amor, contenido o espoleado en sus maniobras, según las circunstancias, por las habilidades de Polilla.



### **El conde de Barcelona, padre de Diana**

#### **Paco Rojas**

El conde sabe que Diana, su hija única, no tiene voluntad de casarse, pero necesita que sus posesiones y título sean heredados, y para eso es importante que ella contraiga matrimonio y tenga hijos. Preocupado como príncipe y como padre, se propone despertar el interés de la dama mostrándole distintos caballeros, llenos de cualidades y dignos de ella. Los príncipes se esforzarán en conquistarla con atenciones y obsequios, deseando que Diana se enamore de alguno de ellos y lo acepte de buen grado como marido.



### **El príncipe de Bearne**

#### **José Luis Verguizas**

Es uno de los pretendientes de Diana, que se ve especialmente envuelto en las intrigas de Carlos de Urgel para hacerse con la voluntad de la dama. Carlos le hace creer que ella le acepta como marido, creando un equivoco que a Diana la desespera y le hace acercarse más al conde. Bearne acaba casándose con Cintia.



### **Gastón, conde de Fox**

#### **Pau Quero**

El segundo de los caballeros que vienen a pedir la mano de Diana, sin que a ella le interese tampoco lo más mínimo. Los pretendientes forman casi un equipo; en vez de competir entre ellos, solo intentan que uno sea el elegido, manteniendo siempre un comportamiento muy noble y generoso entre todos, incluido Carlos.



**Diana, princesa**  
**Irene Serrano**

Es la hija del conde de Barcelona. Educada en la lectura especialmente de textos filosóficos, tiene formada a través de ellos la idea de que lo peor que puede hacer una mujer es enamorarse. Pasa los días instruyendo a sus damas, a las que tiraniza, afanada en lecturas y discusiones sobre el asunto que son casi unas clases. Tiene en sus manos el corazón de su padre, al que chantajea emocionalmente. Él la quiere mucho y no desearía por nada del mundo contrariarla, pero pesa sobre ella la obligación del matrimonio que dará descendencia al condado. Habitada desde su nacimiento a los mimos y a las atenciones de todo el mundo, no se ablanda con las razones de su padre, y solo le llama la atención Carlos de Urgel, que sabrá seducirla con el desafío de un fingido desdén que desencadenará en ella finalmente el amor.



**Cintia, dama**  
**Antea Rodríguez**

Prima y dama de Diana, no comparte con ella su actitud ante el matrimonio. Es prudente y reflexiva pero también crítica con su señora, a la que planta cara en alguna ocasión. Enamorada verdaderamente de Carlos, renuncia a él cuando se da cuenta de que ha sido utilizada como un señuelo para dar celos a su prima. Finalmente casa con Bearne, convencido también ya el galán de que no ha sido el elegido por Diana.



**Fenisa, dama**  
**Aisa Pérez**

Otra de las damas de Diana, quizá la más comedida, complaciente y atenta a sus deseos. En el final con boda tan frecuente en el teatro del Siglo de Oro, se casa con Gastón de Bearne.



**Laura, criada de Diana**  
**Alba Recondo**

La más optimista de las damas. Muy servicial con su señora, como corresponde a su trabajo como criada en la casa, es la que finalmente casa con Polilla.



**Periodista / Presentador / Cupido**  
**Juan de Vera**

A cargo de los eventos deportivos que se celebran con ocasión de los festejos a Diana, es también el dioscecillo encargado de repartir con sus flechas la pasión entre las distintas parejas.







ENTREVISTA

## Iñaki Rikarte

director de escena

**Has hecho mucho teatro aquí en el Clásico y también en el María Guerrero, pero últimamente quizá el cine te ha llamado más la atención... ¿Era el momento de volver al teatro como director? ¿Fue una propuesta de Helena Pimenta?**

**Iñaki Rikarte:** Bueno, he seguido haciendo teatro. Para mí trabajar en cine es algo excepcional; últimamente he tenido un par de oportunidades y las he disfrutado, porque una de las cosas buenas de este oficio es poder cambiar de palo, ¿no? Y por otro lado, volver al Clásico es un poco volver a casa porque la gente que trabaja aquí así me lo hace sentir. Pero volver invitado por Helena Pimenta para dirigir *El desdén, con el desdén* con la Joven CNTC es, además de una suerte, una oportunidad maravillosa para conocer la Compañía desde otra perspectiva.

**¿Conocías ya este texto? ¿Lo consideras un imprescindible de Moreto?**

**I.R.:** Lo conocía pero no lo recordaba, y cuando te sumerges en el mundo de los clásicos te preguntas cómo no forman parte siempre de tu día a día. No soy ningún experto en Moreto, pero la crítica coloca a *El desdén*, si no como su obra cumbre, sí entre las tres mejores. A mí, cuanto más la trabajamos, mejor me parece. La estructura es fabulosa. Es un reloj suizo. Por eso pensé que la mejor forma de hacer justicia al texto era tratar de clarificarlo al máximo, desde la versión junto con Carolina y desde la puesta en escena junto con Ikerne, Mónica, Luismi, Felipe... Y naturalmente desde la interpretación de los actores, con la ayuda inestimable de Vicente y de Rolando. Porque, al final, la gente disfruta cuando entiende. *El desdén* es fundamentalmente un divertimento, está escrita

con espíritu lúdico, lo que no impide que tenga bastante miga. De hecho, la semilla de la obra, el conflicto fundamental, está sustentado en una paradoja –como sucede con otras grandes obras– y no hay una respuesta. Y en este caso la paradoja plantea cómo es posible que el desdén provoque amor. Carlos se pregunta ¿esto que siento es orgullo o es amor? Y él mismo no lo sabe: la razón le dice que es un capricho, pero el corazón le late como si estuviera enamorado. ¿Quién tiene razón de los dos? Carlos opta por la pasión, como no podría ser de otra forma, porque si concluyera que sólo es orgullo no le merecería la pena seguir adelante y la obra se acabaría. Y esto también le sucede a Diana, porque, en relación al amor, él empieza donde ella acaba. La pregunta que no se responde Moreto, pero que es ineludible, es si lo que hay entre Diana y Carlos es amor verdadero o amor propio.

**«La función cuenta cómo el amor vence a la vanidad. Carlos comienza la función habiendo dejado de ser vanidoso pues ya está vencido por Cupido y, en el caso de Diana, es la propia derrota de su vanidad por parte de Amor lo que vertebra la dramaturgia.»**

Desde luego otra cuestión, inevitable al ver la crueldad con la que tanto Carlos como Diana utilizan a quienes les rodean para conseguir sus objetivos, es preguntarse por los daños colaterales del amor. ¿El amor justifica los medios? ¿Actuar bajo los efectos de amor, exime de responsabilidad? ¿Qué pasa con el amor verdadero de Cintia por Carlos y de Bearne por Diana? ¿Hay cómplices de ese dolor?

**¿De qué punto partiste en tu propuesta de dirección, o qué metáfora común propusiste al resto del equipo para sumar los diversos lenguajes?**

**I.R.:** La primera imagen con la que trabajé fue con un pódium. Por dos motivos principales: el primero era que sintetizaba muy bien la competición deportiva entre los tres príncipes por Diana, clarificando la trama contextual y el segundo, que tanto Carlos como Diana son dos grandes vanidosos que tratan de ser siempre el número uno.

Por otra parte, buscando la identificación del público con los conflictos de los personajes, propuse acercar el contexto de la función desde el siglo XIII a los años 60 del siglo XX, pensando que la ingenuidad que destila el texto tiene resonancias en la ingenuidad que esos años tienen a nuestros ojos. Diana rompe con lo establecido del mismo modo que los 60 representan una época marcada por las ansias de libertad.

Otra cuestión que trabajé con Mónica, la escenógrafa, fue la de crear un espacio que nos ayudara a clarificar para el espectador las imágenes del texto con escenas alternativas, y ahí apareció el mundo de las gasas en segundo término.

### **¿Cómo definirías a los personajes?**

**I.R.:** Moreto, como corresponde a su época, poda todo lo que no es la trama principal, de manera que los personajes secundarios (muy condicionados por las relaciones sociales de la época) se vuelvan esquemáticos. Hoy en día un actor, que tiene el reto de dar vida al personaje que está escrito, necesita asideros, abordarlo de una forma verosímil para el espectador y acercarlo a su sensibilidad. Esto ha dado relevancia a matices inesperados, no sólo por Moreto, sino por nosotros mismos.

Como ya he comentado, Diana se enfrenta a lo establecido, aunque la suya es una ruptura que no se lleva a cabo de una manera violenta, porque la función tiene un espíritu festivo: Polilla se disfraza de médico y todos lo aceptan; Fox y Bearne –a quienes Polilla define como dos bobazos–, llegado el momento, en vez de competir entre ellos, se alían en un intento por salvaguardar la dignidad masculina de los desdenes de Diana; las damas están hartas de vivir bajo el yugo del fundamentalismo de su señora y el pobre conde de Barcelona vive sometido por los chantajes emocionales de su hija. Los personajes destilan una profunda ingenuidad, como decíamos, lo que no impide que Carlos y Diana sean personajes complejos porque es complejo lo que les sucede, y su ingenuidad se refiere solo al modo en que tratan de lograr sus objetivos. Las estrategias tanto de uno como de otro son cada vez más rocambolescas.

La función cuenta cómo el amor vence a la vanidad. Carlos comienza la función habiendo dejado de ser vanidoso pues ya está vencido por Cupido y, en el caso de Diana, es la propia derrota de su vanidad por parte de Amor lo que vertebró la dramaturgia.

En un momento clave del tercer acto ella exclama «¡Yo sin mí!», que es la semilla de su personaje, porque al fin y al cabo, ¿qué es el amor, sino perder el control? En Diana, detrás de esa coraza de sabiduría y soberbia, se esconde una gran insegura. La diferencia entre un vanidoso y un enamorado es que el vanidoso se mira al espejo y se ve a sí mismo, y el enamorado se mira al espejo y ve al otro, ¿no? Y esa es la transformación que ambos sufren.

### **¿Qué crees que va a encontrar el espectador en *El desdén*, con *el desdén*?**

**I.R.:** No lo sé. Sucede que el espectáculo aún está en proceso de ensayos y, a menudo, los creadores no sabemos la dimensión de lo que estamos construyendo hasta que lo enfrentamos a los espectadores. El público, a menudo, nos da la medida de nuestro propio trabajo. De alguna manera, la cuarta pared es un espejo de dos caras: en una, el público se ve reflejado a través de lo que sucede en escena y, en la otra, los creadores vemos en la reacción de la gente el reflejo de lo que hemos hecho. Dicho esto, espero –deseo– que quienes se acerquen a ver *El desdén* encuentren un espectáculo fresco, sorprendente y divertido. Porque eso significará que se han identificado con las locuras que el amor y la vanidad han obligado a hacer a sus protagonistas. Pienso que, si esto sucede, el diálogo con el siglo XVII estará asegurado.



## UNAS PALABRAS SOBRE LA VERSIÓN

# Carolina África

autora de la versión

Es la primera vez que me enfrento a hacer una versión de un clásico del Siglo de Oro, y asumir este reto invitada por el director Iñaki Rikarte –cuyo trabajo admiro– ha supuesto una aventura inspiradora, estimulante y muy enriquecedora. En ese sentido, tuve claro desde el principio que la versión dramática debía estar al servicio de la dirección escénica. Como autora y directora, entiendo que el camino más acertado es precisamente ese: ir de la mano y con complicidad hacia la propuesta que se desea contar.

Después de un análisis exhaustivo de distintas ediciones, versiones previas y múltiples reuniones con Rikarte, establecimos cuáles serían las premisas sobre las que fundamentar y elaborar esta versión:

Por un lado, tendría la misión de *clarificar*, tomando como máxima de trabajo la idea de que en una comedia clásica «el público se divierte cuando entiende». Obviamente, esto no significa que hayamos subestimado la capacidad de discernimiento de la audiencia, sino que hemos considerado imprescindible la redefinición de términos en desuso y la búsqueda de alternativas que esclarecieran el significado desplazado de algunos vocablos y expresiones incomprensibles hoy en día.

Otra premisa fundamental ha sido la *búsqueda de teatralidad y acción dramática* en las palabras de Moreto. Esto se ha traducido en aligerar largos discursos suprimiendo parlamentos reiterativos y generar escenas simultáneas tratando de poner en presente las acciones que se narraban respetando siempre, en la medida de lo posible, las palabras del autor.

También hemos procurado *dar una dimensión más profunda a los personajes periféricos*. Es propio de las comedias del Siglo de Oro que la acción principal acapare de manera única toda la trama sin reparar en los daños colaterales que puedan padecer el resto de personajes para servir a dicha trama. Con sutileza y mirada contemporánea hemos tratado de reforzar y señalar desde el texto los sentimientos de todos aquellos que acompañan a nuestros protagonistas. Otorgar por ejemplo al conde la capacidad de ser, en un intento desesperado, el ideólogo de las estrategias de cortejo de los pretendientes de Diana; permitirnos vislumbrar el dolor de Cintia al sentirse utilizada en una premeditada maniobra de celos; o hacer que sean las damas quienes reciten el soneto de la función, cuestionando cual erinias el diálogo interior que en el texto original aparecía en boca de la protagonista.

Por otro lado, imitando al propio Moreto (que contextualizó la obra en un tiempo anterior al suyo –siglo XII– pese a no mantener el rigor histórico al reflejar algunas costumbres de su siglo XVII) nosotros hemos trasladado la acción a la década de los 60 del siglo XX. Es en ese contexto donde personajes de la nobleza –que igualmente podrían ser contemporáneos a nosotros– asisten a unas competiciones de hípica celebradas en honor a Diana, jugando el Carnaval –al igual que las Carnestolendas en el texto de Moreto– un papel importante a la hora de desenmascarar las pasiones ocultas.

Por último, cuestionándome qué significa ser fiel al texto original, debatiéndome entre ser rigurosa o tratar de dialogar con nuestro presente como el autor hizo con el suyo, me he aventurado a opinar con honestidad y punto de vista crítico, ofreciendo al lector los dos posibles finales que escribí para la versión. El primero (por el que ha optado Iñaki Rikarte para la puesta en escena) respeta la literalidad de las palabras de Moreto, y en el segundo huyo con cierta picardía de recurrir a esa especie de matrimonios en masa tan propio de las comedias del XVII. En ambos casos mi intención ha sido poner sobre la mesa algunas preguntas para que sea el espectador/lector quien saque sus propias conclusiones... El desdén, con el desdén se cura pero, ¿germina así el verdadero amor? ¿Supone esto un final feliz? ¿Para todos?







ENTREVISTA

## Mónica Boromello

escenógrafa

**Mónica, ¿cuál es la metáfora escénica común que os ha propuesto el director del montaje, y cómo te has aproximado a ella?**

**Mónica Boromello:** La idea sobre la que se funda la propuesta escenográfica es la de recrear un ambiente que recuerde las carreras de hípica de los años 60, y así lo reflejamos en su planteamiento espacial y en sus acabados: la arena como metáfora de las carreras, la madera como símbolo de los vestuarios y el cemento aludiendo a las gradas de un polideportivo.

**¿Qué referentes plásticos y estéticos has tenido? ¿Te has aproximado a una cronología concreta?**

**M. B.:** La referencia inicial al hipódromo de los años 60 de la que hablaba se ha ido transformando hasta llegar a la concepción de un espacio neutro que puede alojar las varias escenas de la función sin perder ese «aroma» a lugar deportivo. Estuve viendo muchas imágenes de hipódromo, de polideportivos antiguos, de piscinas cubiertas de mediados de siglo XX, todos ellos lugares que conservan ese aire de espacio de entrenamiento donde los protagonistas desarrollan su historia.

**¿Cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera tu escenografía?**

**M. B.:** La intención es que recuerde un lugar de competición y al mismo tiempo un espacio de celebración y de oficialidad. Teníamos en la cabeza una imagen que son los bailes de fin de curso de los *college* americanos, que casi siempre se

desarrollan en un gimnasio o en algún espacio industrial dedicado al deporte... Algo así es lo que pretendemos que se transmita con el espacio escénico en *El desdén, con el desdén*.

### **¿Qué materiales has empleado y cómo lo has hecho?**

**M. B.:** El planteamiento ha sido construir un perímetro de madera desgastada en varias alturas alrededor de un espacio rectangular central, lleno de arena (en realidad caucho triturado) que simbolice la lucha de los caballeros por Diana.

**«La referencia inicial al hipódromo de los años 60 de la que hablaba se ha ido transformando hasta llegar a la concepción de un espacio neutro que puede alojar las varias escenas de la función sin perder ese *aroma* a lugar deportivo.»**

En este espacio central se juntan tres ventanas de tul que permiten la aparición y la desaparición de los personajes, consiguiendo de esta manera dos niveles de juego escénico, uno en la parte delantera y otro mostrando lo que pasa detrás de las paredes de tul. Además hay otros elementos escenográficos (una cortina vegetal, una instalación de bolas de espejo) que marcarán escenas concretas de la obra.

### **¿Cómo has relacionado tu trabajo con el de otras áreas del montaje, como el vestuario y la iluminación?**

**M. B.:** Hemos trabajado al unísono desde el primer momento, tanto con dirección como con vestuario, iluminación y sonido. Con Ikerne Giménez, diseñadora de vestuario, nos hemos coordinado para establecer una paleta cromática que ponga el acento en los elementos que necesitan destacarse. Con Felipe Ramos, el iluminador, el esfuerzo ha sido adaptar la construcción incorporando todos los aparatos necesarios para conseguir los efectos e imágenes que teníamos en la cabeza.



ENTREVISTA

**Ikerne Giménez**

diseñadora de vestuario

**Ikerne, ¿cuál es la metáfora escénica común que ha propuesto del director del montaje, Iñaki Rikarte, y cómo te has aproximado a ella?**

**Ikerne Giménez:** La manera en la que me aproximo al marco temporal que propone Iñaki Rikarte es a través de la imagen. En este caso, son imágenes de unos años 60 poco estrictos y poco nacionales, que nos permiten darle a cada personaje la indumentaria necesaria sin que la rigurosidad temporal nos ate las manos. La elección cronológica del director es un referente al servicio de aclarar el enredo dramático y también con la intención de darle a cada personaje el carácter que creemos ha de tener.

**¿Qué referentes plásticos y estéticos has tenido? ¿Cómo has relacionado tu trabajo con el vestuario del XVII?**

**I. G.:** Los referentes serían los siguientes:

Por un lado, las fotografías de Frank Horvat, que en un período de su carrera (finales de los años 50 y todos los 60) estuvo dedicado a la moda y retrató el trabajo de grandes diseñadores del momento, sobre todo Givenchy y Coco Chanel. Su obra nos muestra los diseños más sofisticados en situaciones cotidianas, aunque sea una cotidianidad bastante estilizada, y eso tiene que ver con lo que vamos a hacer en el montaje.

Por otro, el trabajo de Cristóbal Balenciaga, en sí mismo un artista en el que me he fijado especialmente. La aproximación a su trabajo me viene facilitada porque compartimos origen y sus fuentes de inspiración me son familiares, así que el resultado de sus creaciones es más que un estímulo para mí.

He tenido en cuenta además una fiesta que Truman Capote dio en 1966. Organizó el Black and White Ball, un baile de máscaras que congregó a la élite social en el Hotel Plaza. La invitación describía así el *dress code*: «Caballeros: esmoquin negro y máscara negra. Señoras: vestido largo, negro o blanco. Máscara blanca». Asistieron Andy Warhol, Mia Farrow y Frank Sinatra, Marlene Dietrich, Tennessee Williams, Henry Fonda, Greta Garbo, Lauren Bacall... Una velada que se parece a las que se dan en el texto de Moreto, porque también congregan a la élite social del momento en un palacio, e igualmente se llevan máscaras.

**«...al principio los personajes cumplen todos los protocolos del vestir y la etiqueta de los años 60, pero el calor de la fiesta, la embriaguez y la urgencia de la pasión les llevan a romper las normas y a soltarse la melena.»**

Finalmente, han estado presentes en mi trabajo como referentes la pintura barroca europea, puesto que he estado viendo mucha pintura de retrato y he rescatado el colorido de los trajes para aplicarlo a los nuestros de los años 60, y también otras influencias muy distintas: el pop art, el op-art y el cine francés de los 60...

**Dinos, ¿cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitieran tus diseños?**

**I. G.:** Esta propuesta de vestuario debería dar al grupo un estatus social elevado, un encorsetamiento inicial porque al principio los personajes cumplen todos los protocolos del vestir y la etiqueta de los años 60, pero el calor de la fiesta, la embriaguez y la urgencia de la pasión les llevan a romper las normas y a soltarse la melena. Es bueno subrayar esta transformación para ayudar a entender cómo es posible que se comporten como acaban haciéndolo.

**¿Cómo son las telas y colores que has empleado para vestir a los personajes? El vestuario masculino y femenino, ¿tienen la misma intención y tratamiento?**

**I. G.:** El vestuario está confeccionado con tejidos muy variados, agrupado en dos partes. Una primera en la que van vestidos para las carreras de caballos

y después otra en la que se visten para la gran fiesta de máscaras con mucho color y mucho estampado. Hay bastante contraste entre los dos momentos, y en cada uno de ellos la indumentaria está al servicio de comportamientos sociales distintos, aquellos que se esperan de cada uno de esos actos sociales.

Los hombres y las mujeres en esa época desempeñaban roles extremadamente diferentes y en la historia que contamos tiene bastante importancia recalcarlo, ya que tienen distintas misiones, así que por eso se les ha dado un tratamiento diferente en cuanto al color y la forma en su vestuario.

### **¿Qué nos puedes decir de los posibles sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?**

**I. G.:** Los sombreros están confeccionados para la ocasión, igualmente tienen diseños de los años 60 y están pensados para ir al hipódromo. La sombrerera Inma Gómez es una experta en este tema y está realizando unas piezas muy vistosas. A los sombreros les acompaña un buen surtido de complementos como guantes cortos y largos, gafas de sol y de ver, pañuelos, corbatas, corbatines, pajaritas, botas, botines y zapatos de salón... Estos pequeños elementos de la indumentaria son grandes contadores de historias y por eso me gusta utilizarlos, ya que nos dan una información muy valiosa sobre rasgos sociales y también psicológicos de los personajes. En un sentido general, en este montaje los personajes irán muy caracterizados con los peinados y los maquillajes de la década, ya que sin ellos todo el trabajo de vestuario quedaría sin sentido.

### **¿Cómo has relacionado tu trabajo con la escenografía, la luz y la música?**

**I. G.:** He tenido conmigo desde el principio del proceso los tejidos (que son muy estampados y coloridos) y los he compartido con el resto del equipo para que nos colocásemos todos en el mismo universo. Ha sido especialmente interesante ver cómo esas telas han influido en la elección de las atmósferas musicales y ha habido bastante diálogo vestuario-composición musical, de esta forma: un tejido estampado de flores puede ir acompañado de una canción muy ye-ye, pero no por una canción de cocktail, más sofisticada, a la que le vendría mejor una seda salvaje malva.









ENTREVISTA

**Luis Miguel Cobo**

música

### **¿Conocías ya este título de Moreto?**

**Luis Miguel Cobo:** No conocía el texto de Moreto. Me sorprendió la frescura y el enorme sentido del humor que tiene. Y me llamó mucho la atención el tratamiento y la lectura que hace el autor de los juegos de la conquista del amor.

### **¿Qué indicaciones te dio el director para el diseño de las aportaciones musicales a este montaje?**

**L. M. C.:** Para la preparación del trabajo hemos tenido varias reuniones en las que hemos ido definiendo la estética del espectáculo, y sobre todo el por qué utilizar un estilo u otro. La premisa siempre ha sido la clarificación del texto. Cada uno de las músicas o sonidos debe estar concebido para aclarar la historia al espectador. Para ayudar a contarla de la manera más clara y directa posible. Esto nos ha llevado a preguntarnos cuánta música necesita esta propuesta, en qué momentos debe aparecer, para qué sirve en cada momento que aparece, cómo debe aparecer o qué tipo de música debe ser.

### **¿Te ha condicionado la ambientación de la trama?**

**L. M. C.:** No utilizaría la palabra condicionar, sino guiar. Creo que todas las disciplinas artísticas que convergen en una obra de teatro deben ser cómplices y establecer un diálogo entre ellas y con la obra. El vestuario, la luz, la escenografía, la música, están puestas al servicio primero de una historia y segundo de la

visión personal que el director tiene a la hora de contar esa historia. El director siempre es el conductor de la propuesta.

**¿Has trabajado con partitura propia, con arreglos...? ¿Has empleado un instrumento característico?**

**L. M. C.:** He utilizado músicas compuestas por mí. Y estamos barajando también utilizar alguna música preexistente. Pero estamos en mitad de los ensayos y todavía no está del todo definido.

**En teatro, ¿prefieres la música grabada o en directo? ¿De qué medios técnicos os habéis servido?**

**L. M. C.:** No tengo preferencias. Para mí lo importante es que la música esté al servicio de la lectura que hace el director del texto. Y esa música puede ser interpretada en directo o grabada. En la obra estoy utilizando el software con el que trabajo normalmente para componer, Logic, y para reproducir la música en el teatro utilizaremos Qlab. También hay una planificación especial de la ubicación de los altavoces en el teatro para sugerir distintos lugares que no son el escenario, donde ocurren diferentes acciones.

**¿Cómo apoya tu trabajo el de los otros creativos que participan en el montaje? Por ejemplo la iluminación y sus cambios, o la manera de tratar las transiciones, ¿están relacionados con la música? ¿Has trabajado el espacio sonoro?**

**L. M. C.:** Es necesario que la música esté en sintonía con el resto de áreas de creación. A la hora de trabajar el estilo, por ejemplo, hemos ido acotando el camino, y la elección del vestuario me ha dado mucha información para ubicar temporalmente la música. Respecto a la iluminación, las músicas dan un tempo y una temperatura a las transiciones que la luz debe jugar.

En este caso hay un trabajo de diseño del espacio sonoro porque ocurren varias acciones en OFF, como una carrera de caballos, una fiesta o un concurso de saltos. Es decir, no se ve lo que ocurre en el escenario y para ilustrarlo es necesario que el sonido ayude a dar esa información al espectador, siempre buscando una clarificación.







# ACTIVIDADES

## PARA EL AULA

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *El desdén, con el desdén* y el texto de la versión del espectáculo, planteamos 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:

1. El título de *El desdén, con el desdén* hace referencia al conflicto de ideas que constituye el núcleo argumental de la comedia. ¿Cuál dirías que es este?

2. A la luz de lo que se expone en el apartado sobre el Amor cortés en las Claves incluidas en este Cuaderno Pedagógico, explica la importancia de estos versos puestos en boca de Carlos:

*Y siendo única heredera  
de esta corona, precisa  
la obligación de casarse,  
aunque ella la desestima  
por no ver que haya quien triunfe  
de su condición altiva.*

3. En el teatro barroco es muy común el juego entre verdad y apariencia, que en este texto adquiere una importancia inusual. ¿Recuerdas en qué momentos los espectadores asistimos a un engaño fraguado por los personajes que mienten declaradamente sobre su persona o sus sentimientos? ¿Crees que ese «disfraz» puede estar relacionado con el hecho de que la acción de los dos últimos actos tenga lugar en Carnaval?

4. El ámbito doméstico de Diana está poblado de pinturas y canciones alusivas al mito de la diosa Diana y de las ninfas consagradas a ella, que padecieron terribles metamorfosis por su rechazo al amor: Dafne fue convertida en laurel, Anaxárate en mármol y Aretusa en fuentecilla. Investiga en qué obras literarias se habla de estos mitos y también qué importantísimo poeta del Renacimiento español utiliza la figura de dos de ellas en alguno de sus sonetos y canciones.

5. Por otra parte, ¿crees que el nombre de la princesa se relaciona con las características que el mito atribuye a la diosa Artemisa/Diana? ¿Cuáles son estas? Y en relación con ello, ¿crees que la presencia de las ninfas y de la propia diosa en las paredes y en la música que rodea a Diana tiene alguna función en la obra? ¿Cuál?

6. El episodio de las damas ligeras de ropa cantando en el jardín para atraer a Carlos a los brazos de Diana recuerda, tanto al mito de Acteón como al episodio de Ulises y las sirenas. ¿Los conoces? Lo que en principio es un ejemplo de fortaleza del héroe se convierte en *El desdén* en algo cómico. Explica por qué.

7. Estamos en un ambiente exquisito donde los caballeros expresan sus cuitas de amor con un lenguaje alambicado lleno de metáforas corteses, y las damas se entretienen entre canciones y jardines. ¿Cómo explicarías entonces que el triunfo del amor venga dado por un personaje que representa exactamente la inversión del amor cortés?

8. El tiempo externo del montaje que has presenciado no conserva el que ideó Moreto en su momento, sino que se ha ambientado en los años 60. ¿En qué aspectos se percibe esta modernización? ¿Qué se mantiene y de qué se prescinde? No es infrecuente que los directores actualicen las obras clásicas al llevarlas a escena. ¿Por qué crees que lo hacen?

9. ¿Te ha gustado la escena del jardín? ¿Qué te parecería montarla en clase? Buscad el texto (el/la profe os ayudará). Repartid los personajes, nombrad a un director, un diseñador de vestuario y un escenógrafo para caracterizar –en la medida de lo posible– espacio y personajes e interpretadla. Has visto en los actores de la obra qué recursos físicos y expresivos emplean para aumentar la comicidad. Prueba tú. Verás qué divertido es hacer teatro por un rato.







# Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

## Teatro de la Comedia

Calle Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19

<http://teatroclasico.mcu.es>



P.V.P. 2 €

