



EL CASTIGO sin venganza

Versión **ÁLVARO TATO**
Dirección **HELENA PIMENTA**

de **LOPE DE VEGA**





EL CASTIGO sin venganza

Versión **ÁLVARO TATO** de **LOPE DE VEGA**
Dirección **HELENA PIMENTA**

Edición **CNTC**
Noviembre 2019
Ministerio de Cultura y Deporte
INAEM - CNTC

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 62

Primera edición noviembre 2018

© De la versión Álvaro Tato

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

Síguenos



Fotos montaje y cubierta

Sergio Parra

Impresión

Estugraf S. L.

Polígono Ind. Los Huertecillos. C/ Pino nº 5

28350 Ciempozuelos - Madrid

ISBN 978-84-9041-330-2

NIPO 035-18-041-8

Dep. Legal M-35343-2018



EL CASTIGO sin venganza

de LOPE DE VEGA

Versión

Álvaro Tato

Dirección

Helena Pimenta

- Asesor de verso
Vicente Fuentes
Coreografía
Nuria Castejón
Selección y
adaptación musical
Ignacio García
Vestuario
Gabriela Salaverri
Iluminación
Juan Gómez Cornejo
Escenografía
Mónica Teijeiro

- Realización
de escenografía
Mambo Decorados
Readest
Gerriets
Ambientación
Sfumato
Olga López
Realización de vestuario
Sastrería Cornejo
Milagros González

■ Reparto por orden de intervención

Ricardo

David Soto Giganto

Febo

Fernando Trujillo

Duque de Ferrara

Joaquín Notario

Cintia / Andrelina / Lucrecia

Lola Baldrich

Aurora

Nuria Gallardo

Federico

Rafa Castejón

Batín

Carlos Chamorro

Cassandra

Beatriz Argüello

Marqués de Gonzaga

Javier Collado

—

Coro

Cristina Arias

Fernando Trujillo

David Soto Giganto

Íñigo Álvarez de Lara

- Ayudante
de escenografía
Yeray González
Ayudante de vestuario
Arancha Rodríguez
Ayudante de iluminación
David Hortelano
Ayudante
de la selección musical
Álvaro Renedo
Asesor de canto
Juan Pablo de Juan
Ayudante de dirección
Amparo Pascual

ÍNDICE

06 Cronología del autor y contexto histórico y literario

- 10 **Claves para entender mejor *El castigo sin venganza*,**
Julieta Soria y Julieta García-Pomareda
- Lope y el teatro de su tiempo
 - Transmisión de *El castigo sin venganza*, una tragedia «al estilo español»
 - Estructura de la obra: la simetría fatal
 - «Nunca me fío de exteriores». El espejo
 - La comedia dentro de la comedia y la ironía trágica
 - Reelaboraciones de la tradición literaria
 - Amor y honor: el público
-

18 ***El castigo sin venganza*, un montaje de la CNTC. Año 2018**

- 20 Síntesis argumental
 - 24 Los personajes
 - 28 Entrevista a la directora de escena
 - 32 Entrevista al autor de la versión
 - 36 Escenografía y vestuario
 - 42 La iluminación
 - 46 La música
-

48 **Actividades para el aula**

CRONOLOGÍA

- **Vida y obra de Lope de Vega**
- Entorno histórico y cultural

- 1562** **Félix Lope de Vega y Carpio nace el 25 de noviembre en Madrid. Su padre es el bordador Félix de Vega y su madre, Francisca Fernández Flores.** Reina en España Felipe II, que en 1561 ha trasladado la corte a Madrid. Nace Luis de Góngora.
- 1564** Nacen Shakespeare y Marlowe.
- 1574** **Comienza los cursos del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en Madrid.** Sube al trono francés Enrique III. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca.
- 1576** **Empieza en Alcalá de Henares estudios que no llega a terminar y entra al servicio de don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila.**
- 1580** Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las *Obras* de Garcilaso.
- 1588** **Se le destierra de la corte y del reino de Castilla. Rapta a Isabel de Urbina y se casa por poderes con ella. Se traslada a Valencia. Lope afirma que se embarcó en la Armada Invencible, pero no lo sabemos con certeza.** Se publica *Las moradas de Santa Teresa*. El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz*.
- 1589** **Muere su madre. Sus versos comienzan a difundirse.** Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia y se convierte en el primero de la dinastía de los Borbones.
- 1592** **Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba.**
- 1595** **Muere Isabel de Urbina y Lope se traslada a Madrid.**

- 1598** **Se casa con Juana Guardo y vive con ella en Toledo. Tienen un hijo y dos hijas. El marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, le nombra su secretario.** Muere Felipe II y le sucede Felipe III.
Fin de la guerra francoespañola.
- 1600** Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero.
- 1602** **Viaja con frecuencia a Sevilla, donde vive Micaela Luján (Camila Lucinda) con la que tiene dos hijos y tres hijas.**
- 1604** **Imprime en Sevilla *El peregrino en su patria*.**
- 1605** **Escribe *La noche toledana*. Entra al servicio del duque de Sessa como secretario.** Primera parte de *Don Quijote de la Mancha*.
- 1606** **En Toledo nace Carlos Félix, hijo suyo y de Juana Guardo.** La corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla.
- 1608** **De este año son probablemente *Los melindres de Belisa, Lo fingido verdadero y Peribáñez y el comendador de Ocaña*.**
- 1609** **Publica en Madrid sus *Rimas*, que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*. Ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento.** Felipe III expulsa a los moriscos de España.
- 1610** **Lope vive en Madrid en una casa en la calle de Francos, hoy calle Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte de sus comedias*.**
- 1612** **Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.** Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.
- 1613** **Escribe *La dama boba* y probablemente *El perro del hortelano*. Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis.**
Novelas ejemplares de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.

- 1614** Se ordena sacerdote en Toledo. *Rimas sacras*.
- 1615** Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.
- 1616** **Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la Amarilis del Lope poeta y la Marcia Leonarda del Lope novelista. Se publica la Sexta parte en Madrid.** Mueren Cervantes y Shakespeare. Se edita póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- 1620** Posiblemente escribe *El caballero de Olmedo*.
- 1621** Sube al trono Felipe IV.
- 1623** **Marta de Nevares enferma de los ojos y queda ciega. Se publican las Partes XVIII y XIX de sus comedias. Su hija Marcela profesa como religiosa trinitaria.** Velázquez es nombrado pintor de cámara.
- 1628** **Marta de Nevares pierde la razón.** Entre 1628-1629 Calderón escribe *El príncipe constante* y *El médico de su honra*.
- 1631** Escribe *El castigo sin venganza*.
- 1632** **Marta de Nevares muere. Lope publica *La Dorotea*.**
- 1634** **Su hijo Lope Félix se embarca en una expedición a Isla Margarita y muere.** Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón.
- 1635** **Su hija Antonia Clara se fuga con don Cristóbal Tenorio, un hombre casado. Estrena *Las bizzarrías de Belisa*. Publica la *Veintiuna parte verdadera* y la *Veintidós parte perfecta* de sus comedias, esta vez autorizadas y a cargo de su yerno, Luis de Usátegui. Muere el 27 de agosto y el duque de Sessa paga el entierro de nuestro autor. Muchas obras de Lope se publican después de su muerte.**



Claves para entender mejor *El castigo sin venganza*

**Julieta Soria
y Julieta García-Pomareda**

Lope y el teatro de su tiempo

La vida de Lope de Vega (1562-1635) podría resumirse en una sucesión de amores y de dolores, de aventuras militares, de viajes por España, de servicio a diversos nobles, de profundas crisis personales y, siempre, de literatura. En realidad, su biografía llena de claroscuros, de contrastes, de grandeza y de miserias, sirve de espejo de la época que le tocó vivir: el Barroco.

Durante este periodo el teatro alcanza su máximo esplendor. A finales del siglo XVI surgen los primeros *corrales*, lugares específicos de representación, que poseen ya una organización administrativa y económica que los convierte en un lucrativo negocio: autores, actores, poetas, entre otros, tenían en él su medio de vida, aunque muchos escritores, como Lope, necesitaron además ponerse al servicio de algunos nobles. También en las residencias reales se organizaron representaciones teatrales, que a menudo causaron asombro por sus recursos escenográficos.

La labor creadora de Lope en el campo del teatro es impresionante. Escribió numerosísimas comedias con las que supo poner de su parte al público. Se le considera el creador de la *comedia* española cuya fórmula teatral aún en una

síntesis muy eficaz los elementos dramáticos cultos y populares que se habían ido desarrollando previamente. Su teoría teatral se expone en su *Arte nuevo de hacer comedias*, cuya fórmula renovadora fue desarrollada a lo largo del siglo por la obra de otros escritores entre los que sobresale Calderón de la Barca.

Las comedias duraban poco en cartel, lo que incrementó la producción teatral que, en muchos casos, se adecuó a las exigencias del mercado: «como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen (y dicen verdad) que los representantes no se las comprarían, si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante, que le ha de pagar su obra, le pide».¹

Transmisión de *El castigo sin venganza*, una tragedia «al estilo español»

Con respecto a la transmisión de los textos del Siglo de Oro, es importante señalar que los escribían los **poetas**, quienes al venderlos perdían sus derechos sobre la obra que el **autor** o empresario podía modificar a su antojo. La mayoría de las comedias de Lope, que se publicaron a veces *Sueltas* y otras en las llamadas *Partes*, aparecieron muy alteradas por sus editores. Lope, que protestó frecuentemente contra esta costumbre, alude a ello en el importantísimo «Prólogo» a la tragedia que nos ocupa:

Señor lector, esta Tragedia se hizo en la Corte sólo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa; ahora sale en verso. Vuestra Merced la lea por mía –porque no es impresa en Sevilla, cuyos librereros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero, no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran– advirtiéndole que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.

El castigo sin venganza corresponde al llamado ciclo de *senectute* de Lope en el que, además de la obra que nos ocupa, escribió otras extraordinarias como *La Dorotea*

1 Cervantes, *Quijote* I. Cap. 48.

o las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Lope pasa por un momento vital convulso. Su deseo es acabar sus días habiendo alcanzado dignidad y tranquilidad personal y profesional, pero no se lo ponen fácil. Deseoso de convertirse en cronista de la corte, ve cómo las puertas del palacio permanecen cerradas para él (y abiertas para sus rivales) y cómo una nueva generación de dramaturgos, encabezada por Calderón de la Barca, y de poetas, a los que llama «pájaros nuevos», triunfan en las tablas. Si a lo largo de su vida literaria Lope ha escrito siempre para el vulgo, ahora aspira a conquistar a un público más culto y entendido. *El castigo sin venganza* nace no solo como obra de arte sino como manifiesto último, en el que Lope demuestra su capacidad para componer una tragedia perfecta, superior y diferente por un lado, pero capaz, por otro, de asimilar lo nuevo que los jóvenes escritores estaban poniendo de moda. La obra, como era habitual, se representó una sola vez. Pero debió de tener un éxito tremendo, tanto que Lope decidió imprimirla esta vez destinada a la lectura, gracias a lo cual *El castigo sin venganza* es una de sus obras que mejor se ha transmitido. El manuscrito autógrafo, fechado en 1631, se conserva en la biblioteca de Ticknor (Boston). En 1634 se publicó en Barcelona como *suelta* por Pedro Lacavallería y, ya en 1635, en Madrid en la *Parte XXI* de las comedias de Lope, parece que revisada por él. De su enorme fortuna da idea el subtítulo «Cuando Lope quiere, quiere» con el que apareció en 1547 en la colección *Doze comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los más insignes Poetas*, impresas por Craesbeeck en Lisboa.

En cuanto a cómo Lope entiende este texto suyo, hemos visto que lo describe en el «Prólogo» como «una tragedia» [...] «al estilo español» y sí, en principio, es tragedia: sus personajes principales son de elevada condición social, posee carácter histórico (la historia -ficticia- está basada en la descomposición real del histórico ducado de Ferrara), la «caída» del duque, desencadenada por sus fallas y defectos, personales y políticos, se produce justo en su plenitud militar y personal, transcurre en una corte, y la desolación y la muerte, que se presienten desde el principio, son las grandes invitadas. También la lengua y la métrica aportan el tono elevado que es propio de la tragedia. El montaje de Helena Pimenta, además, contribuye a ello con la presencia de un *coro* que intensifica el carácter oscuro y de violencia soterrada de la obra y con la encarnación del *fatum* (el destino, el hado, que representa el orden inevitable y fatal de las cosas) en el personaje de Andreolina, que acompaña al duque como una sombra.

Y es española, sí. Porque de todos es sabido que la Comedia refleja nuestra visión del mundo durante el Barroco, dominada por un arraigadísimo sentimiento del **honor**. Este era individual, un privilegio heredado asociado a la limpieza de sangre y a las virtudes que un hombre debía poseer, y se manifestaba en la **honra** o estima

que el individuo merecía de los demás porque ajustaba su conducta a aquello que la sociedad esperaba de él. Y era obligatorio lavar el deshonor que, si era posible, no debía ser divulgado. Así las cosas, el público no podía concebir que alguien actuara sin tener en cuenta las obligaciones que le imponía su honra. Lope organiza su tragedia española en este punto: la pasión amorosa que surge entre Casandra y Federico se hace terrible porque desde el primer momento se insiste en la condición de madre e hijo de los dos amantes. Lo que hubiera sido un vulgar adulterio, como los que el duque cometía todos los días, alcanza así un nivel superior: el del incesto, que no lo es en sentido estricto, porque Casandra no es la madre real de Federico. La magnitud de la traición de su hijo y esposa es tan grande, «verdad tan infame», que el duque tiene la obligación de castigarla pero, por supuesto, sin hacer públicas sus razones. Aunque, por otra parte, no olvidemos que el público –y algunos personajes– saben la verdad... Y es española también porque, además de los temas del amor y del honor como fuerzas terribles, el público reconoce en ella la presencia de los elementos propios de la *comedia* barroca que le son familiares: el gracioso Batín, la criada Lucrecia y las acciones paralelas: Aurora y el marqués, y Batín y Lucrecia. La variedad del verso, la presencia de elementos líricos... Lope, además, insiste en los elementos que diferencian su comedia de la italianizante y gongorina de Calderón: el lenguaje conceptista, herencia de la poesía de cancionero, Garcilaso y Camoens; una métrica insólita que ahonda y culmina la labor renovadora de Garcilaso; y la consideración del caso de honra no como un asunto personal que es vengado sino como un problema de estado que exige castigo ejemplar.

Estructura de la obra. La simetría fatal

En términos generales se puede decir que *El castigo sin venganza* es una tragedia que se construye sobre la base de la comedia y posee el mismo esquema dramático, pero invierte el desarrollo argumental: empieza bien y acaba mal. Como explica Antonio Carreño, el acto I se plantea a la manera de la comedia galante: una dama noble, a cuyo amor aspira un caballero, aunque está destinada a otro. La ironía trágica consiste en que la dama es la madrastra del caballero y el «otro», su padre. El acto II intensifica el conflicto hasta la realización del amor adúltero e incestuoso. En el acto III se produce el conocimiento (*anagnórisis*) de la transgresión sexual y el cumplimiento del castigo sin venganza.

En cuanto a la simetría, Lope crea un sistema de dualidades que configura e intensifica la tensión dramática. A cada elemento, como un reflejo, corresponde otro que se nos muestra teñido de tragedia. Así, la capa con la que se cubre el duque en el primer cuadro tiene su eco en el tafetán que oculta la identidad de

Casandra en el último; la canción de Andrelina («Déjame, pensamiento, / no más, no más memoria, / que mi pasada gloria / conviertes en tormento»...) anticipa trágicamente la situación final del duque; el amor (que da vida y alma a Federico) desemboca en muerte; los vicios sexuales del padre son transmutados en la pasión amorosa del hijo, quien pagará por ellos; la corte y la civilización esconden barbarie y degradación moral; los personajes se debaten entre sus deseos y sus obligaciones; lo privado adquiere rango de público; la compasión del padre se ve sustituida por el castigo del gobernante; el castigo –a pesar del título– termina siendo venganza. Una de las grandes virtudes de Lope es su dominio del teatro como arte supremo de la representación y a ello contribuye la economía dramática: todos los elementos son significativos y su significado se multiplica en relación con el todo.

«Nunca me fío de exteriores». El espejo

Esta frase, que –irónicamente– pronuncia el duque mientras sale de correrías nocturnas por las calles de Ferrara cubierto con una capa, es esencial para la comprensión de la obra. En esta ocasión, sus criados hablan de «linda burla» y enseguida señalan a la capa de la noche como disfraz del cielo. Engaño, burla, disfraz, son palabras clave en *El castigo sin venganza*. La capa que oculta al duque actúa simbólicamente como el disfraz que oculta sus vicios y perversiones de la mirada de sus vasallos, que, por otra parte, no se dejan engañar, como certifica el parlamento de Cintia. La noche, como la capa, también esconde sus vicios. Al final de la obra, aparece otra capa, la que oculta el atado cuerpo de Casandra a los ojos de Federico que recibe la orden de matar a un enemigo del duque. Otra burla, ya no tan linda. Pero cuando este solicite a su gente que ajusticie a Federico volverá a utilizar otra capa, esta vez simbólica: el deseo de heredar al duque, que Federico había expuesto en su primera aparición en escena, será el engaño que esconda el verdadero motivo de su muerte. El honor del duque se apoya en burlas, mentiras, fingimientos... A pesar de todo, el duque no consigue engañar al público, y probablemente tampoco a sus vasallos, ya que demasiados (Batín, Aurora, el Marqués, Lucrecia...) conocen la verdad de lo ocurrido. Nadie se fía ya de exteriores.

En la obra, además, nada de lo que no debe ser visto se muestra directamente. La comedia debe ser ejemplar. Sin embargo, en la historia hay sexo, guerras, violencia y muerte. ¿Cómo se presentan ante nuestra vista estos «excesos»? Hay que recordar que la certeza del incesto de Federico y Casandra nos la dan las palabras de Aurora que lo ha visto a través del espejo. Este es símbolo de la verdad y del autoconocimiento y es, por tanto, el que permite a Aurora entender lo que ocurre. El espejo desvela la realidad a Aurora y ella en su papel de

espectadora la descubre con sus palabras al público. Porque la obra consiste en un barroco juego de espejos en el que la palabra también funciona como espejo que revela acciones encubiertas: sabemos del abandono de Casandra por parte del duque tras la noche de bodas, de la guerra, de la relación entre Casandra y Federico y de la muerte y violencia de la escena final porque nos lo cuentan, pero nada ocurre ante nuestros ojos, lo que acrecienta la tensión dramática y la implicación del espectador que se ve obligado a imaginar lo ocurrido.

La comedia dentro de la comedia y la ironía trágica

El recurso del teatro dentro del teatro es frecuente en el teatro barroco europeo, y en esta tragedia alcanza su máxima expresión. La imposibilidad de manifestar sus auténticos deseos convierte la corte de Ferrara en un teatro donde todos los personajes actúan. Todos necesitan ocultar a los ojos del otro quiénes son realmente y qué sienten. Cada personaje representa su propia comedia dentro de la comedia, lo que desemboca en la idea de que no es el teatro el reflejo de la vida, sino que la vida misma es teatro. El duque, que planeaba llevar a la corte las mejores obras y autores teatrales para celebrar sus bodas, termina convirtiéndose él mismo en autor teatral de la trágica representación que terminará con la muerte de los dos amantes. Una ironía que es un recurso importante en la tragedia. Por ella, las palabras y acciones de los personajes poseen un sentido literal que es distinto y casi contrario al significado que les otorga el público. *El castigo sin venganza* está lleno de ejemplos de ironía trágica o «lectura de doble filo». Empezando por el título, puesto que la venganza como motivo está presente en toda la obra, pero hay más. Casandra y Federico agradecen a su «buena fortuna» el haberse encontrado en el cuadro I, y expresan su contento por su condición de madre e hijo, sin saber que este encuentro y haber roto los límites del amor materno-filial terminará deparándoles la muerte. Cuando en la ronda nocturna el duque dice «quien escucha oye su daño» es incapaz de prever que un papel y una conversación secreta le desvelarán su infortunio. Poco a poco el espectador va sabiendo más que los propios personajes, y es capaz de entender la ironía trágica y dejarse llevar por ella hasta el inevitable final.

Reelaboraciones de la tradición literaria. Los topoi

Los *topoi* son los «motivos recurrentes», es decir, elementos, ideas o símbolos que, a lo largo de la historia de la literatura, los autores repiten en sus obras. Por ejemplo, la referencia espacial (la corte que se opone al *locus amoenus*), la presencia del hado, la relación amorosa, los clichés amorosos (*eroici furori*), el

triumfo y la caída del héroe, el gobernante disfrazado que se entera de la opinión de sus súbditos, la carta anónima, la cadena, el padre transformado en juez, la representación dentro de la representación, el enjuiciamiento público, así como las referencias a la poesía de cancionero, al bestiario medieval, a la mitología clásica, la historia antigua y las historias bíblicas constituyen reelaboraciones que Lope realiza de elementos de la tradición literaria.

Amor y honor. El público

Desde la Edad Media la ficción sentimental, en cualquiera de sus variantes, presenta a sus héroes enamorados como mortalmente heridos por la **«enfermedad del amor»**. La angustia y la tristeza de Federico (que tanto preocupan al duque cuando todavía juzga imposible su amor por Casandra y también después, cuando ya ha regresado de la guerra) son síntomas inequívocos de dicha enfermedad. Así Federico, a quien Batín describe como «endiablado»: «ya triste, ya alegre viene, / ya cuerdo, ya destemplado»..., demuestra cómo la fuerza del amor, nacido de la fatalidad, arrasa los obstáculos, ya se llamen normas sociales, legales o morales, y convierte este sentimiento en algo sublime y trágico capaz de despertar emociones profundas en los espectadores.

Por otra parte, al expresar dramáticamente **el conflicto de honor** que se da en el texto, Lope establece una distinción fundamental entre lo que el público cree: el duque debe matar porque su honor se lo exige aunque esa acción lo destruya, y lo que el público puede sentir: una piedad profunda por el bastardo conde Federico vencido por una arrolladora pasión de la que él no parece culpable. ¿Qué pensar ante ese final en que la humanísima angustia del duque se resuelve en una frialdad extrema a la hora de urdir la muerte de los amantes? ¿Qué pensar de leyes humanas o divinas que conducen a tan bárbaros finales?

No podemos dejar de lado al público. Al de entonces y al de ahora, pero... ¿y hoy? ¿*El castigo sin venganza* tiene algo que decir al espectador actual? Creemos que sí. Aunque la obra nos remite a una realidad espaciotemporal concreta, la cultura del Barroco, es también universal y atemporal. Y ello por razones técnicas y culturales. En primer lugar, Lope juega con una organización textual que subyuga a los espectadores: desde el primer momento hay premoniciones, personajes que manifiestan sus secretos más profundos, referencias clásicas y literarias que dan claves sobre lo que va a ocurrir..., hasta conseguir que el espectador sepa más que los personajes. En definitiva, lo que Díez Borque llama «la palabra encubridora», esa que permite al espectador captar el significado profundo de lo que se está diciendo

en escena y que le provoca el enorme placer de descubrir lo oculto, y de entregarse a la tensión emocional que el texto va sugiriendo. Por otro lado, el público también asiste sobrecogido al desarrollo de unas fuerzas sobrehumanas, las del amor y las de la honra, que van a precipitar la tragedia. También el de hoy. Porque debajo de ellas subyacen pasiones universales: la amorosa de Casandra y Federico, que desafía conscientemente todas las convenciones sociales y morales, unida a la ambición de poder de él y el deseo de venganza de ella; la envidia y el despecho de Aurora; la angustia, primero de Federico por su herencia y por su amor imposible y luego del duque por la muerte del hijo y por su necesidad de actuar contra sus sentimientos; el deseo de Casandra por tener un lugar justo en la vida de su marido; las costumbres licenciosas del duque; la deslealtad de Batín, la moral práctica del marqués Carlos, los celos de Aurora y de Casandra... Todo ello nos remite por un lado al abismo de la condición humana y, por otro, al de la decadencia moral de una sociedad en la que triunfa la conducta depravada de sus poderosos, el servilismo de sus cortesanos y la vileza de la razón de Estado. Es decir,

que es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres...
(vv. 215-225)²

Lope consigue así la *catarsis* del espectador, es decir, que este se implique emocionalmente en las vivencias de los personajes por los sentimientos que suscitan. En el texto no hay justicia poética: la tragedia alcanza a los tres personajes principales cuyas acciones podríamos justificar de muchas maneras. Encerrados desde el principio en la tela de araña de su destino, cada personaje cava la tumba de los otros y también la suya propia. Federico y Casandra mueren pero tampoco el duque se salva: su mundo ha quedado destruido para siempre.

Y a todo esto deberíamos sumar la fascinación que el lenguaje poético de Lope ejerce sobre cualquiera que escuche atentamente sus versos...

2 *El castigo sin venganza*, edición de José M.ª Díez Borque, Penguin Clásicos, Barcelona 2015.



EL CASTIGO sin venganza

de LOPE DE VEGA

EL MONTAJE
DE LA COMPAÑÍA
NACIONAL
DE TEATRO
CLÁSICO

Temporada
2019/2020



SÍNTESIS

ARGUMENTAL

Acto I.- El duque de Ferrara, acompañado de Ricardo y Febo, sale una noche más a la búsqueda de aventuras amorosas, escuchando a la prostituta Cintia afearle su conducta porque es el prometido de Casandra, hija del duque de Mantua, a la que va a recibir como esposa al día siguiente... Además, en su paseo oye accidentalmente el canto de Andrelina, con unos versos que hablan de lo triste que es recordar los buenos tiempos cuando se han dejado atrás: «Déjame, pensamiento; / no más, no más, memoria, / que mi pasada gloria / conviertes en tormento / y de este sentimiento / ya no quiero memoria, sino olvido...». El duque no quiere volver a escuchar verdades que no le gusta saber, y se marcha. Al día siguiente vemos al conde Federico (hijo bastardo del duque) en el camino, yendo a buscar a su futura madrastra acompañado de Batín. El joven se siente engañado porque confiaba en suceder a su padre y ahora lo harán sus hijos legítimos, aconsejándole Batín que tenga paciencia y no muestre su malestar. Escuchan voces femeninas de alarma en el río, y Federico consigue salvar del agua a Casandra, volviendo con ella entre sus brazos, mientras Batín salva a Lucrecia, criada de la dama; ambas habían caído al agua por accidente cuando viajaban a Ferrara junto a su primo, el marqués Carlos de Gonzaga. Comienza a brotar afecto y amor entre el conde y su futura madrastra, y los criados opinan que ellos harían mejor pareja que Casandra y el duque. En la corte, mientras esperan a los viajeros, Luis de Ferrara y su sobrina Aurora hablan sobre la difícil posición de Federico en cuanto a la sucesión del ducado, ofreciéndose ella a casarse con él, a lo que su tío accede.

Llega la comitiva y el duque recibe con frialdad a Casandra para desposarla; el marqués, por su parte, pretende a Aurora. Tras la recepción, Batín adivina el amor que Federico siente por Casandra. El conde, que manifiesta ya claramente el amor imposible que siente por su madrastra, lamenta el sentimiento que se apodera de él.

Acto II.- Un mes después, Casandra, ya duquesa, se queja a su criada Lucrecia del desprecio y abandono en que la tiene su marido, que ha regresado a sus

pasados vicios después de la noche de bodas. Federico, entristecido, preocupa a su padre y se niega a casarse con Aurora, alegando que puede estar inclinada al marqués, que ha empezado a cortejarla. Aurora, convencida de que Federico está ofendido por no haber heredado el ducado, se queja ante Casandra, que promete a la dama que hablará con él. Así lo hace, confesándole ella a él la triste y desdichada situación que sufre con el mal trato del duque, mientras que Federico termina por insinuarle su desesperado amor secreto. Aurora pretende dar a su primo celos con el marqués, mientras el duque es llamado por el Papa a Roma para que le apoye económicamente y se una a él en la guerra. Federico quiere acompañarle, pero su padre prefiere que gobierne Ferrara en su ausencia. Casandra, que siente atracción por Federico y deseos de venganza hacia el duque, logra que su hijastro le confiese sus sentimientos ocultos, y ella misma cae también arrastrada por la mutua pasión imposible.

Acto III.- Cuatro meses más tarde, Aurora revela a Carlos que ha descubierto la relación secreta que mantienen Casandra y Federico; el marqués le propone casarse con ella y huir a Mantua para evitar el peligro que correrán cuando el duque descubra la traición.

Cuando se anuncia la súbita llegada del duque, Federico alerta a Casandra de que va a pedir en matrimonio a Aurora para encubrir ante su padre la relación que mantienen; ella se niega y monta en cólera. El duque llega victorioso y también cambiado: desea ser un buen marido y gobernar su Estado justamente, pero recibe una denuncia anónima sobre lo que ha sucedido. Federico, para ocultar la verdad, pide a su padre licencia para casarse con Aurora aunque ella se niega, apoyada por Casandra.

Desconfiado ante tales pruebas, el duque escucha en secreto una conversación entre su mujer y su hijo donde se llenan de reproches pero también se declaran su amor y acuerdan vivirlo discretamente a partir de ese momento y mantener el engaño. Por su parte, Aurora obtiene permiso de su tío para casarse con el marqués y Batín pide acompañarlos a Mantua para salvarse, intuyendo el inminente desastre. El duque, convencido ya, planea una venganza que, para no manchar su honor de gobernante y de marido, ha de parecer un castigo sin relación con el adulterio; envuelve en una tela a Casandra amordazada y ordena a Federico que la mate haciéndole creer que se trata de un traidor a su gobierno; y después acusa en público a su hijo de asesinarla porque ella estaba embarazada de un sucesor legítimo. El marqués da muerte al conde, y de este modo permanece oculta la verdad sobre lo sucedido: una deshonra convertida en un castigo político ejemplar.





LOS PERSONAJES



Joaquín Notario
Duque de Ferrara

Es el protagonista trágico de la obra, atrapado entre la presión de sus súbditos por sus costumbres licenciosas y el afecto por Federico, su hijo bastardo, que no puede ser el sucesor legítimo. Cuando el duque, casado por conveniencia, decide reformar su conducta al regreso de la victoria militar, será demasiado tarde y se verá abocado a vengarse de su mujer y su hijo mediante una muerte que parezca un castigo por traición política y mantenga así el secreto de su profunda deshonra.



Rafa Castejón
Conde Federico

Es el hijo del duque, que arrastra la frustración de no poder heredar el ducado por su condición de bastardo, a pesar de su aptitud para el cargo y su buena fama entre los ferrareses. Cae presa de un amor y una pasión arrebatadora por su madrastra Casandra, que lo lleva al abismo de la desesperación y desemboca en una relación secreta. Su intento de encubrirla será la prueba definitiva de un delito que tendrá una perversa venganza secreta disfrazada de castigo.



Beatriz Argüello
Casandra

Es hija del duque de Mantua y valedora de una alianza con Ferrara, llega a su boda atemorizada por la fama del duque, hallando en Federico un consuelo para su abandono, un reducto de amor y un resquicio para la venganza. Traspasar junto a él los tabúes y las normas sociales la llevará a su terrible destino.



Carlos Chamarro
Batín

Criado de Federico, es uno de los graciosos más paradójicos e intensos del teatro clásico. Cercano por momentos al *fool* shakespeariano, es imaginativo, cuentista, cuestionador de la autoridad, rijoso, astuto e interesado, y llega a abandonar a su señor cuando la catástrofe es inevitable.



Nuria Gallardo
Aurora

Es prima de Federico y enamorada de este, intenta que el duque le conceda su mano; más tarde será quien descubra los amores ilícitos entre madrastra e hijastro. Una vez ejecutado el «castigo sin venganza», logrará su intención de salvaguardar su nombre y *status* social con su partida a Mantua y su matrimonio con el marqués Carlos de Gonzaga.



Javier Collado
Marqués Carlos de Gonzaga

Acompaña a Casandra desde Mantua para hacer efectiva la boda con el duque. En Ferrara pretende a Aurora, con quien acabará casándose después de convertirse en la mano ejecutora y cómplice del «castigo sin venganza» del duque. Hombre político, práctico y calculador, dispuesto a encubrir la verdad para preservar sus intereses.



Lola Baldrich

Lucrecia, Cintia y Andrelina

Lucrecia es la criada y confidente de Casandra. Sarcástica con los intentos de seducción de Batin, fiel con su señora, procura ser buena consejera hasta que los acontecimientos y pasiones se precipitan.

Cintia, prostituta de los bajos fondos de Ferrara, resume el juicio de la opinión pública sobre el duque y su moralidad.

Andrelina, actriz y cantante que obtuvo fama y renombre en su época, fue conocida y admirada por Lope de Vega; en el presente montaje aparece de forma recurrente como premonición y conciencia del duque a medida que se va tramando la tragedia.

Ricardo y Febo, criados y secuaces del duque, lo acompañan en sus correrías nocturnas, interesados en obtener prebendas de su señor y desdenosos del pueblo llano.

David Soto Giganto

Ricardo y el coro

Fernando Trujillo

Febo y el coro

Cristina Arias e Íñigo Álvarez de Lara

El coro

Todos ellos asumen diversas funciones a lo largo del montaje, evocando la presencia del pueblo ferrarés, de los habitantes del palacio, de los criados y séquito, pero también de las sombras, dudas, sospechas y terrores que acechan a los personajes. Un papel múltiple y colectivo.





ENTREVISTA

Helena Pimenta

directora de escena

Después de llevar a escena dos grandes comedias como *El perro del hortelano* (2016) y *La dama duende* (2017), era el momento de enfrentarse a una tragedia, ¿verdad?

Helena Pimenta: En efecto, y no precisamente a una tragedia menor. Se trata de una de las cimas indiscutibles de Lope de Vega y del teatro clásico universal. El desafío de poner en escena una pieza de la dimensión trágica de *El castigo sin venganza* requiere la mejor disposición de todo el equipo, porque desde el comienzo sabemos que va a ser un verdadero viaje a las profundidades del alma. Nuestro elenco, en el que se mezclan actores con larga trayectoria en la compañía con otros recién llegados, se ha dejado la piel, arropado por el gran equipo artístico y técnico. Cuando llegamos al final del proceso de ensayos queda la sensación de haber realizado un largo viaje, lleno de aprendizaje sobre nosotros mismos... y, claro, queda también la ilusión por compartirlo ahora con el público del Teatro de la Comedia en Madrid y de todos los espacios escénicos que nos acogen en la gira nacional durante la temporada.

¿Qué te atrajo de *El castigo sin venganza* para decidirte por un texto tan hermoso y tan implacable?

H.P.: La cuestión moral que flota en toda la obra, destinada tanto a la clase dirigente como a cualquier persona que haya asumido algún tipo de responsabilidad, que se haya equivocado, que se vea enfrentada a la lucha interna entre ocultar (o trasladar a otros) sus faltas o asumir las consecuencias de sus actos. ¿Quién

no siente ese tipo de tentaciones, quién puede considerarse intachable e inmaculado en su carrera o en su vida personal? Parece como si Lope estuviera poniendo frente a todos y cada uno de nosotros, a través de su tragedia, ese espejo del que habla el duque en la primera escena, refiriéndose al arte del teatro, que «retrata nuestras costumbres» y refleja la condición humana «para el necio, el sabio, el viejo, / el mozo, el fuerte, el gallardo, / el rey, el gobernador, / la doncella, la casada...» Resulta fascinante esa aura de derrota, de desmoronamiento moral, que tiene el duque desde el comienzo; por un lado quiere ser un buen gobernante y por otro sabe que los errores de su pasado le han llevado al rechazo de su propio pueblo, a los rumores de sus súbditos, a la

«En este caso, Lope nos traslada preguntas incómodas acerca de la conducta de cada uno de nosotros con respecto a los demás cuando nos encontramos en una posición de poder o en un dilema en que cualquiera de las opciones conlleva algún tipo de pérdida. A través de este espejo teatral podemos reflexionar, sentir, llegar a conclusiones, tomar decisiones... Ser, en una palabra, más humanos.»

imposibilidad de corresponder al amor y lealtad de su hijo bastardo... A partir de ese momento sus decisiones, y las consecuencias de ellas en los demás, irán desembocando en la catástrofe final.

¿Cómo abordas toda esa complejidad durante el proceso de ensayos?

H. P.: Una primera fase consiste en leer y leer y leer... Después de docenas de lecturas en voz alta, de lecturas de apoyo y de reflexiones y cuadernos llenos de notas, ideas e intuiciones, llevo a cabo un análisis en profundidad para concebir, en compañía de los distintos miembros del equipo, el enfoque de cada escena, cada personaje, cada situación... La versión se realiza conforme a esos criterios. Y resulta fundamental el desarrollo de las tramas, los tiempos y los conflictos en el espacio; aunque luego habrá margen para crear y buscar soluciones sorprendentes junto a los actores, es importante llegar a la primera lectura

con un puñado tan grande de respuestas como de preguntas. Los ensayos son procesos intensos, a veces dolorosos, otras divertidos, en que intentamos llegar juntos a esas verdades profundas a partir de todo el trabajo previo y de la confianza en el texto.

En algunas escenas, la atmósfera fantasmagórica recuerda a trabajos como el *Macbeth* que dirigiste para UR Teatro, antes de tu etapa en la CNTC.

H. P.: El concepto escenográfico de un palacio vaciado, de un esqueleto de las características arquitectónicas de un espacio palaciego pero sin verdaderos muros, sino gasas transparentes, nos permitía poder llegar a una narración no realista, poder alcanzar esas yuxtaposiciones bruscas entre escenas que practica Lope, casi sin solución de continuidad. Buscamos la "lógica ilógica" de un sueño o, a veces, de una pesadilla, alimentada por el resto de elementos: los cordajes, el gran espejo, el escenario giratorio... Además incluimos, a modo de coro trágico, un pequeño grupo de actores que con su presencia y movimiento apoyan la sensación de colectivo; y el personaje espectral de Andrelina, como una aparición que atormenta la propia conciencia de culpa y responsabilidad del duque. Como contraste de todo este mundo quisimos resaltar una temporalidad en el vestuario, que nos lleva a finales de los años 10 del siglo pasado, y un espacio sonoro evocador de aquella Italia tremenda, oscura, emocional, que resalta el lado pasional de la tragedia.

¿Qué le ofrece *El castigo sin venganza* a los espectadores actuales de todas las edades?

H. P.: Una fuente de emoción, de belleza perturbadora, que conmueve. Como he dicho en alguna ocasión refiriéndome a nuestro teatro clásico, es una experiencia que amplía nuestra imaginación y descubre dentro de nosotros espacios mentales y sentimentales que desconocíamos y nos hace comprendernos y comprender un poco más el mundo. En este caso, Lope nos traslada preguntas incómodas acerca de la conducta de cada uno de nosotros con respecto a los demás cuando nos encontramos en una posición de poder o en un dilema en que cualquiera de las opciones conlleva algún tipo de pérdida. A través de este espejo teatral podemos reflexionar, sentir, llegar a conclusiones, tomar decisiones... Ser, en una palabra, más humanos.





ENTREVISTA

Álvaro Tato

autor de la versión

¿Cómo os aproximasteis a un texto tan complejo y tan bello como *El castigo sin venganza*?

Álvaro Tato: Desde la primera vez que nos reunimos, la visión de Helena fue la pauta principal de la línea dramática que íbamos a seguir juntos: llevar hasta el final la concepción del duque como personaje trágico, es decir, el caído lúcido que descubre que sus propios actos y errores lo arrastran al abismo (en este caso, perder todo lo que más quería y convertirse en un deshonorado, un fingidor perpetuo); hablar del precio del poder, del peso de la responsabilidad, de hacerse mayor y pagar errores pasados, del intento frustrado de ser justo. Y ese espíritu trágico tiñe a los demás personajes. La historia de venganza, deseo y amor desesperado que comparten Casandra y Federico es consecuencia de ese conflicto trágico en el que todos acaban mintiendo, ocultando, traicionando... Fue inevitable que apareciera en nuestro imaginario el universo de *El padrino*.

Es ya tu cuarto montaje junto a Helena Pimenta, después de los éxitos de *El alcalde de Zalamea* (2015), *El perro del hortelano* (2016), *La dama duende* (2017) y *El banquete* (2018). Parece que vuestro tándem funciona...

A. T.: Trabajar con Helena es un privilegio porque piensa como dramaturga; su puesta en escena y su trabajo con los actores descansa en el texto, es muy metódica y profunda con ese viaje de la palabra a la escena. Se compromete con lo que estamos contando y todos los elementos, desde la música a la iluminación, el vestuario o la escenografía, desembocan en esa búsqueda de significado. Y

es que todo es dramaturgia. Su gran intuición plástica, ese onirismo poético que es casi un rasgo de su estilo, está al servicio de lo que se cuenta. Con ella el responsable de la versión solo tiene que seguir sus propuestas, sus intuiciones, e intervenir el texto en los retoques y recortes que sean necesarios para esa visión; además, claro, de trabajar en las secciones que presentan dificultades léxicas, semánticas o sintácticas.

«Llevar hasta el final la concepción del duque como personaje trágico, [...] la historia de venganza, deseo y amor desesperado que comparten Casandra y Federico es consecuencia de ese conflicto trágico en el que todos acaban mintiendo, ocultando, traicionando...»

Entre los estudiosos y aficionados al Siglo de Oro, el entusiasmo por *El castigo sin venganza* suele ser unánime. ¿Qué hace tan especial esta tragedia de honor?

A. T.: Todo. Es una obra maestra. La perfección formal del último Lope, la estructura, la evolución de los pensamientos que vemos cambiar como a cuentagotas, la temperatura de las emociones, el lirismo, la ironía dramática... y la potencia contenida. Si te das cuenta, la gran herramienta que genera tensión a lo largo de la obra es la ausencia, lo que en el cine se llama *fuera de campo*: hay sexo (en los bajos fondos y en la noche de bodas) que se cuenta por los secuaces del duque y por Casandra a Lucrecia, respectivamente, además del relato de Aurora a Carlos, que tiene tintes de *voyeurismo* morboso; hay guerra, que le cuenta Ricardo a Batín; hay violencia y muerte en la escena final, que nos es referida por el duque. Ninguno de los sucesos relevantes (salvo, desde luego, la confesión amorosa de Federico, el epicentro lírico) sucede frente a los ojos del espectador. Lope, maestro teatral, nos hurta el suceso, deja en escena la preparación y la consecuencia pero nos obliga a imaginar el resultado. Eso convierte la obra en una olla a presión política, emocional, sensorial... un puñado de vidas a punto de saltar en pedazos.

Hablando del lirismo lopesco, qué despliegue poético hace en esta obra, ¿verdad?

A. T.: Claro, el Lope del ciclo de *senectute* está intentando demostrar al ya triunfante Calderón y a sus seguidores que aún es el mejor, que puede concebir obras perfectas y a la vez arriesgadas, experimentales. *El castigo* es un festín de formas poéticas, desde la glosa de versos de cancionero hasta el soneto, los tercetos encadenados, el madrigal, la silva... además de la maestría en el manejo de romances y redondillas, esas estrofas omnipresentes en la *comedia nueva* que él fundó y que sus mejores discípulos le están disputando. En nuestra versión hemos suprimido las sarcásticas alusiones a la poesía culta de la *secta gongorina*; hemos considerado que ese reflejo de la guerra literaria de su época dilataba el arranque del conflicto y quedaba lejos de la comprensión contemporánea. Pero curiosamente el gongorismo del que se ríe Lope tiñe varios pasajes de esta misma obra. Lope fagocita a sus rivales; aunque desencantado y pesimista, exhibe todo su talento en este canto de cisne.

Por último, ¿qué obras o textos recomendarías leer a los espectadores que disfruten esta puesta escena y quieran seguir conociendo al gran Lope?

A. T.: Les propondría seguir descubriendo ese ciclo final en que Lope, que parece un verdadero dispensador de obras maestras, te cura para siempre el prejuicio de que los clásicos son severos, casposos o aburridos. Ahí está *La Dorotea*, novela dialogada a la manera de *La Celestina*, llena de gracia, fresca, cultura e inteligencia; y *Las bizarrías de Belisa*, una comedia deliciosa; y *Huerto deshecho*, poema de tristeza serena donde Lope compara su vida con su huerto destrozado por una tormenta de granizo... Y, desde luego, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, el heterónimo burlesco que da la vuelta a las convenciones clásicas con una finura genial. Puro Lope en vena.





ENTREVISTA

Mónica Teijeiro y Gabriela Salaverri

escenógrafa y vestuarista, respectivamente

Mónica Teijeiro y Gabriela Salaverri van a comentar las circunstancias de su proceso de trabajo en este montaje.

Mónica y Gabriela, a partir de la metáfora escénica común que propuso la directora para aunar los diversos lenguajes... ¿cómo os habéis acercado a esta impresionante obra de Lope?

Mónica Teijeiro: En mi caso, durante el proceso inicial tuve claros una serie de elementos escenográficos relacionados con la dramaturgia: un giratorio y una serie de gasas que hicieran un juego casi de espejo, de transparencias. Es decir, se trataba de crear un espacio totalmente abstracto, sin elementos concretos como un jardín o un camino por ejemplo, puesto que lo que se genera a través de las transparencias es más un espacio psicológico que físico de los personajes. Hay muchos textos dichos a público que describen la acción y lo que piensa el personaje que habla pero los demás no lo saben, por eso se jugó con el giratorio, más que para cambios de escenografía, como un elemento más que marca tiempos y que señala qué personajes están dentro o fuera desde el punto de vista

de la dramaturgia. Y con las gasas sucede igual. Tenemos en el mismo espacio algún elemento que va cambiando como el espejo o un telón, pero muy despacito, es todo muy minimalista y lo que se hace es jugar con las transparencias y el movimiento del giratorio para ir generando los distintos espacios.

«El símbolo de Ferrara está en todo, como perteneciente a un mundo que se desvanece dentro de un palacio vaciado.»

Y este mundo psicológico del personaje al que nos acercamos, casi onírico, ¿es en este caso más de pesadilla que de sueño?

M. T.: Claro. Por eso al principio partíamos de un mundo mucho más oscuro y más roto, pero luego lo llevamos a este otro lugar a través de los acabados, porque Helena lo vio demasiado oscuro y sucio para una historia compleja, a la que no debía añadirse ruido. Y ahí hicimos un trabajo de limpieza, buscando algo más estilizado, más claro en los fondos, en las gasas, en los símbolos... Por ejemplo, el símbolo de Ferrara, con diferentes proporciones, está en todo, como perteneciente a un mundo que se desvanece dentro de un palacio vaciado, y a partir de ahí es todo trabajo actoral y juego de luces con los propios actores.

¿Para ti ha habido también un proceso similar, Gabriela?

Gabriela Salaverri: Sí, con este marco que explicaba Mónica, con esta escenografía tan «psicológica» a la que se refería. En mi caso no queríamos describir con el vestuario una época histórica, pero sí situar el montaje en los finales del XIX principios del XX, una etapa prólogo a una gran guerra que se presente, como sucede en *El castigo*. Desde luego hablamos de una etapa reinventada, no historicista, en la que planteamos una clave que me ayudó a situar el vestuario (que arranca del medievo donde Lope sitúa la historia de su obra y transita por el Renacimiento llegando hasta el XIX), y se trata de la mirada de Fortuny, un artista que en 1910 fue el que mejor hizo esa revisión por lo que respecta al mundo femenino, algo que me servía magníficamente para

Casandra. Por ejemplo, aquel famoso vestido Delfos que trajo a su presente la Edad Media y el Renacimiento. Nos pareció un buen punto de partida. También hemos distinguido con el vestuario las dos cortes: la corte más refinada de la que procede Casandra, y la que lo es menos pero más poderosa que es la del ducado de Ferrara, más rural y más tosca, plasmada en la figura del duque que vive valores militares, como su boda contemplada como una alianza y una guerra que le dará más riqueza. Me pareció muy interesante distinguirlo con el vestuario. El personaje del conde Federico plasma ya otra forma de ver las cosas, una figura que, además de corresponder a otra generación distinta a la del duque, como Casandra, marca los inicios del siglo XX a nivel social, y es un civil.

Y también está ese otro mundo más psicológico; por ejemplo, la figura de Aurora, vestida de negro, muy rígida. Todos los personajes tienen un vestuario sobrio y esencial, pero a cada uno de ellos le hemos dotado de un color. No hay muchas piezas pero es algo intencionado, que solo es diferente para el personaje de Casandra, al que vemos pasar por situaciones muy distintas reflejadas también en el vestuario: por ejemplo en la situación del río, también con su vestido de novia en un momento feliz y después en su realidad matrimonial de rojos, de tragedia y de pasión.

¿Cómo son las telas y colores, Gabriela y Mónica?

G. S.: Son blancos, grises y negros y algún verde con excepción de Casandra, que como hemos visto tiene mucho color, con su abrigo estampado estilo Fortuny pero roto y deteriorado, con los mismos principios de los que habla Mónica. Solo insinuado todo ello. El coro lleva también una camiseta roja, porque funciona mejor simbólicamente. Y hay algo dorado planeando sobre todo ello.

M. T.: La escenografía (que es blanca, negra y gris) también emplea el rojo en el momento en que aparece el estandarte de Ferrara, que va cayendo en la medida en que los amantes realizan su pasión y se va desmontando el orden establecido, intensificándose al final, semejante a un rastro de sangre, cuando los amantes se envuelven en ese estandarte que será la mortaja de ella. Hay como un recorrido del rojo. Y quiero mencionar al coro, que es muy metateatral

porque acciona los elementos de la escenografía como servidores de escena: hacen el vuelo de Casandra para sacarla, suben el estandarte, bajan el espejo, todo ese juego... En cuanto a los materiales de la escenografía se parte de elementos muy naturales: madera y hierro, y son cuerdas las que sirven para hacer todos estos movimientos de los que hablamos. Jugamos con colores muy neutros, naturales, estilizados, con un punto dorado muy roto, deteriorado, en decadencia física y moral, que está en el estandarte de Ferrara y en el vestido de Casandra. Todo muy esencial. También hay cuero y metal en el mobiliario; y los muebles y la utilería son pocos. El lenguaje es muy simbólico, como sabemos, y el giratorio juega con las sillas de cuero; el "trono" es un sillón de barbero, un poco duro, un poco venido a menos, un mucho ambiguo...

¿Cómo os ayuda la luz?

Las dos: Debido al empleo de transparencias, la escenografía aquí no existe, literalmente, sin la luz. Todo el juego es a través de las gasas texturizadas, y cuando se ilumina por delante solo se ve un mundo negro, una caja negra. Es la luz la que hace que aparezcan las diferentes capas. En el momento bosque, por ejemplo, se juega con las mismas sombras que proyectan los motivos sobre el suelo, bañándolos en unos colores más intensos. No tenemos un cambio escenográfico; va a ser la luz la que realiza el cambio, saca intensidades, texturas, el palacio... Ha existido una gran comunicación entre iluminación, escenografía y vestuario, fomentado por la propia Helena; es ella quien establece las coordenadas de un trabajo minuciosísimo, y da muy buenos resultados. Esto debería ser obligatorio, pero no siempre se hace y, sin embargo, en la comunicación es donde sale todo, en donde se aportan las ideas.







ILUMINAR LA TRAGEDIA

Juan Gómez-Cornejo

iluminación

Una vez más, y como viene siendo habitual, tengo que escribir y reflexionar en estos necesarios Cuadernos Pedagógicos sobre mi trabajo.

Sucede, de la misma manera, que por necesidades de edición de la publicación tengo que hacerlo en un momento en el que estamos metidos de lleno en un proceso de creación y ensayos, en donde todas las dudas nos asaltan. Tratas de plantear en el escenario cosas que solo han existido en tu imaginario, buscas y no siempre encuentras; de repente tienes que iniciar caminos nuevos que te acerquen al lugar imaginado. El proceso se repite pero no siempre de la misma forma porque no hay fórmula que se pueda aplicar, en el teatro y en la luz: cada obra, cada escenario, tiene su vida propia y debes articularla de diferentes maneras. Esto está sucediendo en esta maravillosa obra.

Cuando te metes en historias tan complejas y dramáticas como la que cuenta Lope en *El castigo sin venganza* piensas en cómo hacer atractiva, en mi caso a través de la luz, una historia tan terrible que, por otro lado, necesita la mayor de las oscuridades. En esas estamos y, utilizando palabras de nuestra directora Helena Pimenta, nos vemos delante de una obra que nos ayuda a entender la condición humana y sus extraños comportamientos, de una estructura compleja pero con una belleza extraordinaria. Nos encontramos ante un friso en donde

se mezcla el honor, la justicia y el poder con el amor y el deseo, y este podría ser nuestro punto de partida en el juego estético con la luz (y no es sencillo), es decir: cómo podemos iluminar la belleza del amor con la crudeza de la venganza.

El espacio propuesto por Mónica Teijeiro es una doble caja neutra en donde, a través de la luz, aparecen los aromas de un palacio lleno de recovecos y rincones para la escucha, el misterio y el amor. Muros impenetrables que se convierten en paredes vaporosas que nos dejan insinuar jardines y exteriores: un juego seductor y de enorme riqueza dramática con el que transcurren los dos primeros actos.

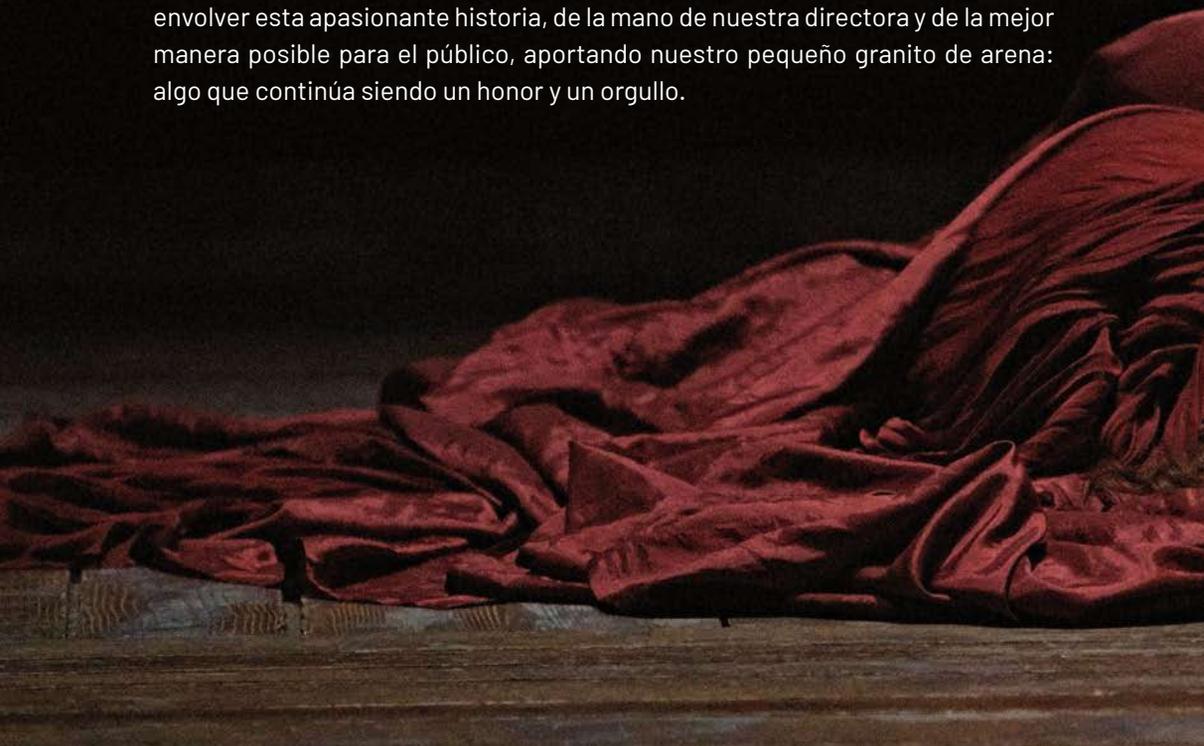
La propuesta de Pimenta para el tercer acto (en donde sucede el desenlace y se produce la tragedia) me pareció igualmente apasionante y muy atractiva para la luz, procurando seguir sus indicaciones al máximo. Nos vemos aquí dentro de una sala del palacio, como si fuera la sala de un tribunal, presidida por un espejo y un sillón central. Todos los personajes están presentes pero aislados, cada uno en su mundo particular, esperando su actuación pero participando de la de los otros, como si fuera un juego interminable de apartes brechtianos.

El espejo nos devuelve la imagen de una forma particular, y con ello hemos jugado. En el colegio me gustaba escuchar eso de que el ángulo de incidencia y reflexión de la luz en un espejo eran el mismo, y así sucede. Este juego con la luz nos ha permitido que el espejo nos dé su particular punto de vista como un personaje más, ocultando y mostrando cosas que solo el espectador ve (no los personajes) y que nos llevan al desenlace final del que él es testigo absoluto.

En este caso el *instalache* de la luz, como a mí me gusta llamar a la colocación de todos los aparatos en el escenario, ha ido muy a favor de la necesidad de mostrar, o no, la transparencia de las paredes de gasa que nos va descubriendo los diferentes espacios. Para ello tenemos toda una instalación en los interiores de las gasas: por un lado hay fluorescentes que nos permiten cambiar las tonalidades de la caja entera, y por otro focos que iluminan de forma aislada los pasillos para crear la visión de los personajes. El resto es una disposición

general de focos (frontales, contraluces, laterales) por zonas de todo el espacio, que nos han ido permitiendo componer la luz para cada escena según el espacio y la necesidad. Hemos utilizado además algunos aparatos móviles que nos dejan acentuar detalles de la acción o de los personajes en cada circunstancia. El vestuario de Gabriela Salaverri va en absoluta armonía con la sobria propuesta del espacio, y los destellos de color nos ayudan muchísimo a explicar las diferentes situaciones con la luz, por todo lo cual estamos siendo muy cautelosos con él, trabajándolo más con los cambios de tonalidad que nos permiten las diferentes lámparas y los correctores de temperatura utilizados en los focos. Conseguimos así frialdad o calidez según la necesidad y el clima buscado, ayudándonos como siempre de la música de Nacho García para transitar con la luz por las diferentes escenas como si de una ópera se tratara.

En fin, aquí estamos de nuevo los colaboradores habituales de la CNTC para envolver esta apasionante historia, de la mano de nuestra directora y de la mejor manera posible para el público, aportando nuestro pequeño granito de arena: algo que continúa siendo un honor y un orgullo.







LA MÚSICA DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Ignacio García

selección y adaptación musical

El castigo sin venganza de Félix Lope de Vega es un texto dramático excepcional de nuestro Siglo de Oro en el que rezuman el amor, la pasión, los celos, el adulterio, la traición y un sentido de la justicia frío y vengativo que resuelve el tremendo drama. Un Lope sórdido y sombrío, desaforado de emociones y con una sensibilidad absolutamente extraordinaria para narrar el descontrol de las pasiones humanas, lícitas o ilícitas.

La versión espléndida y cruda de Álvaro Tato potencia esa emotividad indómita, además de trazar un desarrollo de un duque desalmado e hipócrita que utiliza lo religioso como coartada para satisfacer sus deseos sanguinarios, y cuya dimensión espiritual adolece de una descarnada furia de venganza más propia del contexto de la *omertá* mafiosa que de la piedad cristiana que dice profesar. Es un justiciero en nombre de la fe, y esa esencia religiosa pero sádica encaja perfectamente en el montaje, precioso y sensible, y en la espléndida dirección de escena de Helena Pimenta. En ese mundo de lealtades e infidelidades, en esa Italia de placeres nocturnos y teatrales, de peligros bélicos y pasionales, se desarrolla el amor ilícito y adúltero, pero imposible de apagar, del conde Federico con su madrastra Casandra, quizás el más trágico en el sentido clásico de los

dramas de Lope. Ese carácter atávico está en la pasión sin freno y razón de los dos amantes, que no pueden evitar huir sin retorno hacia su propia destrucción y fatalidad, y también en la sangrienta reparación del agraviado. Esa sociedad italiana ardiente y puritana vive obsesionada con la apariencia y el honor, y es un caldo de cultivo óptimo para el desarrollo de una tragedia fascinante y poderosa.

En ese sugestivo contexto se hacía fundamental la elección de un código sonoro que tuviera ese sabor italiano y pasional claramente evocador de un sur emotivo e intenso, aunque era importante que al mismo tiempo pudiera elevarnos a la dimensión de lo trágico sublimando la tentación del melodrama itálico, en lo que al sentimentalismo se refiere. Para ello el punto de partida han sido diferentes texturas sonoras mediterráneas, que van desde la ópera lírica (en tres siglos de historia, desde Monteverdi hasta Verdi, sobre todo en fragmentos que tienen que ver con el sufrimiento femenino, ya sea el *Eraclito amoroso* de la magnífica compositora *seicentesca* Barbara Strozzi o el *Addio del passato* de Verdi) a las bandas de música religiosa, pasando por retales de clasicismo, de bajos *caminantes* barrocos y de cantos populares del sur de Italia (esencialmente *canti di carcerati* sicilianos, tan vinculados a la *Mafia* siciliana, la *Camorra* napolitana y la *N'drangheta* calabresa y unidos a las leyes de honor y fidelidad), que como hemos dicho tanto recuerdan a comportamientos de este *Castigo sin venganza*.

Materiales tan diversos obligaban a un trabajo de empaste importante en el que parecieran hijos del mismo tiempo y del mismo contexto, y en esa labor, musical y vocal, ha sido inestimable la colaboración de Álvaro Renedo en los arreglos y de Juan Pablo de Juan en el trabajo canoro de los actores. En sus voces habladas y cantadas se plasma una vez más la maravillosa visión del Siglo de Oro de Helena Pimenta y la CNTC que son, en tantos matices y en tanta fuerza y excelencia interpretativa, la mejor muestra de nuestro patrimonio clásico y la mejor embajadora de este tesoro que podemos soñar.



ACTIVIDAD

PARA EL

2. Lope es un autor que otorga a las mujeres un papel destacado en sus obras. Suelen ser inteligentes, divertidas y valerosas, y luchan por ser libres y tomar sus propias decisiones por encima de las imposiciones sociales de la época: Diana, Fenisa, Laurencia, Finea... Y así son también Casandra y Aurora, las protagonistas femeninas de *El castigo sin venganza*, a pesar de sus aciagas circunstancias. ¿Recuerdas algún parlamento en el que reivindicquen sus derechos o se nieguen a cumplir lo que otros han decidido para ellas? ¿Crees que resultaba fácil la vida para las mujeres de esta época? Comentad en clase cuáles son los rasgos de personalidad más importantes de ambas mujeres, qué decisiones toman a lo largo de la obra y qué motiva estas decisiones.

3. Hemos hablado en las «Claves para entender mejor la obra» del motivo del espejo, como elemento simbólico y estructural en la obra de Lope. El espejo es un motivo muy propio del Barroco. Busca en Internet cuadros de este período que contengan un espejo y explica qué realidad nos muestra el reflejo a los espectadores.

Uno de los elementos más característicos de *El castigo sin venganza* es el empleo de soliloquios. En esta obra la acción o el movimiento dramático, es decir, «lo que ocurre», no depende de factores externos sino de cómo evolucionan los deseos, pensamientos y decisiones que se esconden en el interior de los propios personajes. Por eso el soliloquio –o parlamento que hace un personaje fingiendo que habla para sí mismo–, adquiere una importancia inusitada en esta obra. Vamos a leer los tres soliloquios principales de la obra y a tratar de analizarlos. Los versos están tomados de la versión de Álvaro Tato escrita para el montaje de Helena Pimenta que estamos comentando.³

3 *Textos de Teatro Clásico*, 86, Madrid, INAEM-CNTC, 2018.

SOLILOQUIO DE CASANDRA

No ha hecho en la tierra el cielo
cosa de más confusión
como la imaginación
para el humano desvelo.
Ella vuelve el fuego en hielo
y en el color se transforma
del deseo, donde forma
guerra, paz, tormenta y calma,
y es una manera de alma
que más engaña que informa.
Estos oscuros intentos,
estas claras confusiones,
más que decirme razones
me han dejado pensamientos.
¿Qué tempestades los vientos
mueven de más variedades
que estas confusas verdades
en una imaginación?
Porque las del alma son
las mayores tempestades.
Cuando a imaginar me inclino
que soy lo que quiere el conde,
el mismo engaño responde
que lo imposible imagino;
luego mi fatal destino
me ofrece mi casamiento

y en lo que siento consiento,
que no hay tan gran imposible
que no lo juzguen visible
los ojos del pensamiento.
Tantas cosas se me ofrecen
juntas, habiendo sufrido
a este bárbaro marido,
que pienso que me enloquecen.
Los imposibles parecen
fáciles y yo, engañada,
ya me imagino vengada,
mas, siendo error tan injusto,
a la sombra de mi gusto
estoy mirando su espada.
Los dones del conde son
grandes, pero mayor fuera
mi desatino si diera
puerta a tan loca pasión.
¡Basta, necia confusión!
Salid, cielo, a la defensa,
aunque no yerra quien piensa,
porque en el mundo no hubiera
hombre con honra si fuera
ofensa pensar la ofensa.

(vv. 1301-1350)

a. Este soliloquio gira en torno del tema de la imaginación. Explica cómo se estructura el soliloquio y de qué manera Casandra va desarrollando esta idea.

b. Enumera los términos con connotación negativa que encuentres en este soliloquio. ¿Qué sentimientos ponen de manifiesto?

c. Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, recomienda emplear distintos tipos de estrofas para representar situaciones diferentes. Así, se emplearán redondillas para hablar de amor, romances u octavas reales para las narraciones, décimas para quejas, sonetos para los que aguardan... Realiza el análisis métrico del soliloquio de Casandra. Cuando sepas de qué tipo de estrofa se trata, investiga acerca del valor teatral que Lope le da. ¿Te parece que está convenientemente empleada?

SOLILOQUIO DEL DUQUE

Este dice: «Señor, yo soy Estacio,
que estoy en los jardines de palacio
y, enseñado a plantar yerbas y flores,
planté seis hijos: a los dos mayores
suplico que les deis...» Basta, ya entiendo.
Con más cuidado ya premiar pretendo.
«Lucinda dice que quedó viüda
del capitán Arnaldo...» También pide.
«Albano, que ha seis años que reside...»
Este pide también. «Julio Camilo,
preso porque sacó...» Del mismo estilo.
«Paula de San Germán, doncella honrada...»
Pues si es honrada no le falta nada
si no quiere que yo le dé marido.
Este viene cerrado y mal vestido
un hombre me lo dio todo turbado,
que quise detenerle con cuidado.
«Señor, mirad por vuestra casa atento,
que el conde y la duquesa en vuestra ausencia...»
No me ha sido traidor el pensamiento;
habrán regido mal; tendré paciencia.
«...Ofenden con infame atrevimiento
vuestra cama y honor.» ¿Qué resistencia
harán a tal desdicha mis enojos?
«Si sois discreto os lo dirán los ojos.»
¿Qué es esto que estoy mirando?
Letras, ¿decís esto o no?
¿Sabéis que soy padre yo

de quien me estáis informando
que el honor me está quitando?
¡Mentís, que no puede ser!
¿Casandra me ha de ofender?
¿No veis que es mi hijo el conde?
Pero ya el papel responde
que es hombre y ella mujer.
¡Oh fieras letras, villanas!
Pero me diréis que sepa
que no hay maldad que no quepa
en las flaquezas humanas.
Ya tus iras soberanas,
cielo, vengo a padecer;
el vicioso proceder
de las mocedades mías
trajo el castigo y los días
de mi tormento han de ser.
¡Oh traidor hijo, si ha sido
verdad! Porque yo no creo
que emprenda caso tan feo
hombre de otro hombre nacido.
Pero si me has ofendido,
¡oh, si el cielo me otorgara
que después que te matara
de nuevo a hacerte volviera,
pues tantas muertes te diera
cuantas veces te engendrara!

¡Qué deslealtad! ¡Qué violencia!
¡Oh ausencia, qué bien se dijo
que ni un padre de su hijo
está seguro en su ausencia!
¿Cómo sabré con prudencia
verdad que no me difame
con los testigos que llame?
Ni así la podré saber,
porque... ¿quién ha de querer
decir verdad tan infame?
Mas... ¿de qué sirve informarme?

Pues esto no se dijera
de un hijo cuando no fuera
verdad que pudo infamarme.
Castigarle no es vengarme,
ni se venga el que castiga
ni esto a información me obliga;
que mal que el honor estraga
no es menester que se haga,
porque basta que se diga.

(vv. 2121-2185)

a. El soliloquio del duque refleja vivamente todas las emociones por las que transita el personaje desde la lectura del anónimo. Explica cuáles son estas emociones y de qué manera se expresan lingüísticamente (interrogaciones, exclamaciones, enunciados afirmativos, condicionales...).

b. Aparecen tres interlocutores diferentes en este soliloquio. ¿Quiénes son? ¿Con qué intención el duque se dirige a cada uno de ellos?

c. La tensión emocional en este soliloquio es tal que se manifiesta en multitud de estructuras expresivas o de palabras cargadas de connotaciones. Vuelven a aparecer referencias bíblicas. Analiza y comenta el empleo de todos estos elementos.

SOLILOQUIO DE FEDERICO

¿Qué buscas, imposible pensamiento?
Bárbaro, ¿qué me quieres? ¿Qué me incitas?
¿Por qué la vida sin razón me quitas,
donde, volando, ni te quiere el viento?
Detén tu caprichoso movimiento,
que la muerte de entrambos solicitas;
déjame descansar y no permitas
tan triste fin a tan glorioso intento.
No hay pensamiento, si quedó en despojos,
que teniendo un fin claro no se aumente,
porque si tiene un fin soporta enojos.
Todo es posible a quien amar intente
y solo tú naciste de mis ojos
para ser imposible eternamente.

(vv. 1530-1543)

a. ¿Qué tiene en común el soliloquio de Federico con el de Casandra desde el punto de vista del tema?

b. Realiza el análisis métrico del soliloquio de Federico. ¿Crees que la estrofa empleada puede indicar en Federico una actitud diferente a la de Casandra ante un mismo conflicto?

4. ¿Qué es lo que más te ha llamado la atención de la obra? (Puede ser algo del contenido: del tema o de las pasiones de los personajes; o algo del montaje: un actor o actriz determinados, el vestuario, la iluminación...). Ponte ahora en la piel de un espectador del siglo XVII. ¿Qué crees que podía atraer al público de entonces? ¿Qué te atrae a ti? ¿Podemos tener algo en común los espectadores de teatro de todos los tiempos?

5. O quizás te hayan impresionado sus versos, bellísimos, claros, apasionados. Seguro que, pese al escollo que pueden suponer el verso y el lenguaje de la época, no te ha costado trabajo entender la obra. Pues prepárate, porque vas a convertirte en actor por un momento y a recitar sus versos. Elige uno de los tres soliloquios que hemos trabajado. El que más te guste o con el que más te identifiques. Léelo despacio, saboréalo, descubre los matices. Y luego léelo ante tus compañeros. No tengas miedo de ser expresivo, cambia la voz, gesticula, llora, grita (¡no mucho, que hay gente en la clase de al lado!). Verás qué divertido es actuar y qué hermoso ser por un momento alguien diferente.





Compañía Nacional de Teatro Clásico

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 €

