

*La desvergüenza de los clásicos en escena: los montajes de la CNTC**

Purificació Mascarell

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Toda puesta en escena es una interpretación posible del texto. «La verdadera hermenéutica del teatro es la representación», afirma el filósofo George Steiner [1989: 19]. De ahí que el humor, la violencia o el erotismo de la comedia aurisecular ofrezcan lecturas tan divergentes como válidas sobre las tablas¹. Los contenidos desvergüenzados del teatro del Siglo de Oro español no escapan a esta condición. La desvergüenza, el cinismo o la socarronería contenida a nivel lingüístico (pragmático-semántico) en el texto dramático, posee su correlato escénico vinculado, sobre todo, a la interpretación y apariencia del actor: mímica, gesto, movimiento, entonación, vestuario, maquillaje, peinado². Una plasmación escénica que depende, en buena medida, de la lectura de la obra y de sus aspectos relacionados con la desvergüenza realizada por el director del montaje. Por otro lado, cabe recordar que dicha lectura está condicionada por la época en la que se efectúa. Desde Gadamer [1960], no se duda que la interpretación es un proceso fenomenológico e histórico en el que intervienen el autor, el texto y el lector «sumergidos» en la historia, y en el que se impone la relación interactiva entre el mundo

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

¹ El límite interpretativo, con Umberto Eco, se sitúa en las lecturas aberrantes, porque «un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible. Es imposible decir cuál es la mejor interpretación de un texto, pero es posible decir cuáles son las equivocadas» [Eco, 1990: 121].

² Seguimos la clasificación ya clásica de los signos teatrales postulada por Tadeusz Kowzan [1968].

presente del intérprete (lector, espectador, director) y el mundo pasado de la obra. En este sentido, se ha de tener en cuenta que aquello considerado procaz o impropio durante el siglo XVII no debe coincidir necesariamente con la aplicación actual de estos conceptos y viceversa.

A partir de las premisas señaladas, este artículo se configura como un breve recorrido a través de la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con parada en cuatro montajes donde la desvergüenza está presente en alguna de sus variantes posibles. El objetivo no es otro que presentar un panorama sobre las actitudes desvergonzadas de los personajes del teatro barroco español, pero en el marco de la escena pública de finales del siglo XX y principios del XXI, para comprobar qué tipo de proyecciones de la desvergüenza áurea han albergado las tablas contemporáneas.

I. LA LOCURA DEL AMOR

Desde el punto de vista de un cuerdo, probablemente no existe nada más desvergonzado que un loco cometiendo locuras. *Los locos de Valencia*³ fue, tras *El médico de su honra*, el segundo montaje de Adolfo Marsillach al frente de la Compañía y un golpe de timón desde el oscuro drama calderoniano a la luz y vitalidad de la comedia lopesca⁴. *Los locos de Valencia* es considerada como una de las obras más hilarantes de la etapa de aprendizaje de Lope de Vega. Merced a la atmósfera carnavalesca propicia a las burlescas transgresiones y las inversiones efímeras, el Fénix logra establecer un juego dialéctico entre los conceptos ser y parecer, ingeniosidad y necedad, orden y caos, razón y locura. De ahí que la Casa de los locos, ese microcosmos hermético al margen de las leyes del mundo, se plasme escenográficamente por Marsillach en dos niveles, tal y como el propio decorado verbal de la obra deja traslucir⁵. El Hospital es un edificio de dos pisos: la planta baja funciona como el espacio dramático propio de los locos, sean

³ Ficha técnica y reparto (correspondiente al estreno en el Teatro de La Comedia de Madrid en noviembre de 1986): Adaptación del Texto: Juan Germán Schoeder. Música: José Nieto. Colaboración Coreográfica: Skip Martinsen. Escenografía, Vestuario e Iluminación: Carlos Cytrynowski. Dirección Escénica: Adolfo Marsillach. Floriano: Ángel de Andrés López. Valerio: Fernando Valverde. Leonato: Fidel Almansa. Erífila: María Luisa Merlo. Pisano: Vicente Cuesta. Tomás: Luis Lorenzo. Martín: José E. Camacho. Fedra: Marisa de Leza. Laida: Pilar Bayona. Liberto: José Caride. Gerardo: Francisco Portes. Verino: Modesto Fernández. Caballero: José Luis Pellicena. Palmiro: Antonio Canal Mordacha: Ana Hurtado. Calandrio: Carlos Almansa. Belarda: Yolanda Ríos. Camelia: Carmen Gran. Magnolia: Pilar Massa. Hortensia: Estela Alcázar. Quiterio: Daniel Sarasola.

⁴ Marsillach [1987] calificó la obra de «divertida, descarada, provocadora y caliente», toda una declaración de intenciones para su montaje.

⁵ «Fedra: De manera me porfías/ que al patio al fin he bajado»; «Gerardo: Sobrina, ¿qué es aquesto? Suelta, aparta./ ¿A qué bajaste aquí?» [Vega: 2003: 784-788 y vv. 2001-2002].

verdaderos, como el portugués Calandrio, o fingidos, como Floriano y Erífila; la galería superior constituye el ámbito de los cuerdos, es decir, los regentes del sanatorio, Fedra, la hija del director, y su criada Laida.

Significativamente, el personaje que detenta una mayor carga de desvergüenza es Fedra. No se trata de una enferma mental, como los locos fantoches que habitan el hospital y cuyo esquema previsible de comportamiento incluye una actitud desvergonzada. Tampoco es una loca fingida, pues no necesita simular demencia para sobrevivir, como sí Floriano evadido de la justicia. Sin embargo, Fedra cae en la peor de las locuras, la de amor, y eso la empuja a actuar como una trastornada para tratar de seducir a Floriano descaradamente. En las incursiones de Fedra al patio de abajo, el espacio de la insania, «se cifra simbólicamente el carácter netamente transgresor que reviste su progresivo rebajamiento voluntario a la categoría de loca» [Tropé, 2003: 46]. Efectivamente, a medida que avanza la obra, la locura por amor de Fedra va acentuándose hasta llegar a extremos irrisorios.

En el montaje de Marsillach, la primera ocasión en que Fedra —interpretada por Marisa de Leza— desciende desde el piso superior, atraída por la belleza y el donaire de Floriano —Ángel de Andrés—, se dedica a coquetear con el joven en competición con su criada, le regala la cinta verde que luce en el escote de su vestido y comenta mientras observa embelesada al falso loco: «¡Qué linda cara y presencia!». En el siguiente encuentro, Floriano ya es consciente del enamoramiento de la muchacha y ha intentado alejarla con exageradas muestras de locura, pero Fedra lo persigue arrastrándose por el suelo, se atreve a palpar con descaro todo su cuerpo —«¿Andaisme en las faltriqueras?»—, le interroga él impactado— y, finalmente, se lanza encima del joven presa de terrible excitación contraviniendo cualquier norma de compostura.

El ánimo de Fedra se halla lo suficientemente caldeado para la escena en que se disputará a escobazos el amor de Floriano con su criada Laida —Pilar Bayona—. Fedra desciende al patio cuerda y, cuando advierte que su sirvienta ha enloquecido estratégicamente para poder acercarse al amado, no duda en calcar su proceder y acomodarse a la invención de Laida, que ha adoptado la identidad de una reina. Así, la ama se autorrebaja a criada en un intercambio de roles característico del «mundo al revés» carnavalesco. Se trata de una inversión de las jerarquías propia de esta obra de Lope que, precisamente, se inicia con el ingreso de dos personajes nobles en un asilo de enfermos mentales donde se asimilan a la condición de miserables locos. Fedra y Laida, en esta escena llena de jocosidad, desarrollan un diálogo bufonesco repleto de imprecaciones que desemboca en agresiones físicas y en un baile descarado al que Marsillach coloca una letra picante cantada por las dos nuevas desequilibradas con una melodía popular valenciana y atrevido movimiento de faldas: «Deligo, ligo, deligolón,/ que tengo el higo como un melón». La cordura de Fedra queda restablecida gracias a la

promesa final de casamiento con Valerio, el amigo de Floriano. De este modo, orden mental y orden social se equiparan a la vez que son restituidos.

II. PICARESCA FEMENINA

Si el amor vuelve desvergonzada a Fedra, sentimientos diametralmente opuestos sustentan la desvergüenza de la protagonista de *El anzuelo de Fenisa*, una estafadora profesional cuyo único móvil de seducción es la venganza —a causa de un primer amor frustrado— y, sobre todo, el interés económico. Según Joan Oleza [2002: 29], *El anzuelo de Fenisa* pertenece al subgénero picaresco de las obras dramáticas de Lope de Vega. En efecto, esta pieza presenta la ascensión y caída de una cortesana que vive de sus encantos haciendo uso del engaño para medrar [Campbell, 1995: 155-156]. Es sabido que la picaresca guarda estrecha relación con un comportamiento asociado al engaño, la mentira y la fullería, de ahí que algunas de las denominaciones que recibe Fenisa a lo largo de la obra sean «pícaro gallarda», «mujer famosa en engañar», «buscona», «bellaca» o «socarrona». El objetivo de esta «dama» es la adquisición de bienes y el mecanismo, más que la explotación carnal, el empleo del ingenio y la astucia. No en vano,

las cortesanas de las primeras comedias urbanas [de Lope] se hallaban muy cercanas al tipo de la ramera medieval: se caracterizaban sobre todo por la venalidad de su comportamiento; verdaderas embaucadoras, disponían de un inagotable repertorio de lágrimas, desmayos y coqueterías destinadas a desollar al amante desprevenido. [Arata, 2000: 50]

Este método de subsistencia ofrece una libertad y autonomía que revela inútil cualquier tipo de sometimiento femenino al hombre. De hecho, la figura de Fenisa se sitúa en pugna con la realidad androcéntrica española de la época.

Al comienzo de la comedia, Fenisa se desplaza al puerto de Palermo para pescar con su anzuelo a Lucindo, un mercader valenciano que acaba de llegar a Sicilia con un rico cargamento de paños. En el montaje dirigido por Pilar Miró⁶ para la CNTC en 1997⁷, Fenisa —interpretada por la actriz Magüi Mira— es una mujer madura de voz

⁶ En el programa de mano, Pilar Miró [2006: 180] escribía sintéticamente: «Me gusta esta curiosa mujer, Fenisa, por lo que tiene de transgresora y desvergonzada».

⁷ Ficha técnica y reparto (correspondiente al estreno en el Teatro de La Comedia de Madrid en mayo de 1997): Asesoría de Verso: Alicia Hermida. Iluminación: Francisco Leal. Diseño de figurines: Pedro Moreno. Escenografía: Andrea D'Odorico. Versión: Rafael Pérez Sierra. Dirección escénica: Pilar Miró. Camilo: Fernando Sansegundo. Albano: Miguel de Arco. Celia: Maite Blasco. Fenisa: Magüi Mira. Lucindo:

camaleónica, movimientos voluptuosos y miradas sibilinas. El contraste es su seña de identidad física: cabellos anaranjados, labios oscuros y piel pálida potencian la imagen de una mujer radical y excéntrica rodeada de un halo de peligrosidad. El vestuario, un elegante y sofisticado vestido color azul eléctrico acompañado por una sensual sombrilla a juego durante su primera aparición, contribuye a crear esta imagen de «mujer fatal» lopesca —«Circe» es otro de sus frecuentes apelativos—. La sombrilla es un indicador de que la acción se produce en un espacio exterior, pero también el símbolo de la ocultación necesaria de las verdaderas intenciones del personaje portador. Asimismo, el gesto más repetido de esta pícara en escena, acariciarse con las manos el vientre y el pecho, hace hincapié en la importancia de sus atributos femeninos para llevar a cabo los engaños que la sustentan.

Fenisa comienza la conquista del mercader alabando su figura y fingiéndose enloquecida por él entre suspiros, respiraciones anhelantes y sofocos hiperbólicos. En la primera visita a la casa de la dama, Lucindo observa los tapices que adornan el salón y se detiene en un retrato de Adonis. En ese momento, la embaucadora exclama apasionadamente: «Así/ te imagino yo, viniendo/ de caza.» [Vega, 1997: 41], y con la mano realiza un gesto obsceno a la altura de los genitales del mercader. Esta exagerada salida de tono provoca la risa entre el público y marca la tónica general de interpretación del personaje, caracterizada por una actitud extremosa, de un melodramatismo farsesco. Su escenificación de unos celos desaforados, mojados en falsas lágrimas, cuando recrimina a Lucindo estar enamorado de otra mujer de su tierra —«Ea, no lo disimules;/ en Valencia estás agora» [Vega, 1997: 46]— sin apenas conocerle ni saber nada de su vida, son una muestra de esta extremosidad sentimental que apuntala la vertiente cómica del montaje de Miró.

En este primer encuentro en la casa de Fenisa, ningún truco es suficiente para cautivar al desconfiado comerciante. La avispada cortesana opta por colmarlo de dádivas: guantes, pastillas de jabón, calzas e, incluso, una bolsa con dinero que impresiona gratamente a Lucindo. Tras esto, resulta muy humorística la réplica de Fenisa: «que vayas pidiendo más;/ que cuando muchos te sobren,/ me lo pagarás, si quieres» [Vega, 1997: 54], porque el silencio que guarda Magüi Mira durante la última coma, dejando casi olvidada la fórmula de cortesía «si quieres» y potenciando el mensaje profético «me lo pagarás», revela el objetivo fraudulento que se oculta tras tantos desvelos y agasajos.

Aunque Lucindo, al principio, se muestra cauteloso y, aconsejado por su criado Tristán, acepta los regalos de Fenisa sin entregar nada a cambio, no tarda en morder el

Joaquín Notario. Tristán: Pedro María Sánchez. Dinarda: Maru Valdivieso. Bernardo: José Lifante. Fabio: Enrique Menéndez. Osorio: Vicente Cuesta. Un Escudero: Víctor Villate. Campuzano: Iñaki Guevara. Triviño: Israel Elejalde. Orozco: José Ramón Iglesias. Don Félix: Ángel Amorós. Donato: David Alarcón. Liseo: Tino Fernández. Estacio: Ángel García Suárez.

cebo hábilmente tendido por la meretriz que, con lágrimas de cocodrilo y vestida de luto, le pide en préstamo dos mil ducados para salvar de una condena a muerte a su hermano. La escena del falso luto es, sin duda, la más desvergonzada de esta comedia del primer Lope. El montaje de la CNTC potencia un recurso gestual en la interpretación del personaje de Fenisa: el uso de la mirada para conectar humorísticamente con el público en los instantes de mayor desfachatez. Tras la lectura de la carta del apócrifo hermano y el aparente desvanecimiento de la dama en los brazos de Tristán, el mercader accede a prestarle el dinero completamente conmovido. Ama y criada, una vez han partido los dos valencianos, se retuercen de risa en el suelo entre las monedas que han logrado obtener gracias a sus argucias. Por supuesto, Lucindo no recuperará ni un solo ducado, pues Fenisa no volverá a aceptarlo en su casa bajo distintos pretextos, pero ideará una treta para vengarse y dejar a la cortesana sin tres mil ducados y hundida moralmente.

La desvergüenza de Fenisa en escena surge de su doble personalidad en los momentos de fingimiento pasional, pues el espectador la sabe incapaz de amar a causa de todas las ocasiones que de ello se ha vanagloriado. La clave de su tremendo descaró reside en el juego de modulaciones de la voz según se trate de un aparte con Celia, su criada, o de la conversación amorosa con Lucindo, pero también en la gestualidad amorosa tipificada y artificial con que reviste sus verdaderas maneras taimadas y socarronas.

III. LA FRESCURA Y EL DESCARO POPULAR

Cristina, la fregona de *La comedia entretenida* de Cervantes, representa la desvergüenza de las clases populares, de las mujeres que sirven, friegan, atienden y cuidan de amas ricas y nobles. Porque Cervantes, en esta obra irónica y rupturista con el molde loopesco, reivindica la funcionalidad dramática de los personajes humildes y les cede el protagonismo reservado tradicionalmente a las capas altas de la sociedad. Dentro de esta subversión cervantina de los valores de la comedia nueva, insólita en el teatro de sus coetáneos, brilla la figura de Cristina por su rabiosa rebelión contra la falta de ecuanimidad del destino.

El montaje de Helena Pimenta para la CNTC en 2005⁸, traslada la historia desde el siglo XVII al Madrid de los años 60, en pleno desarrollismo español y apogeo de la

⁸ Ficha técnica y reparto (correspondiente al estreno en el Teatro Pavón de Madrid en enero de 2005): Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Vestuario: Rosa García Andújar. Escenografía: José Tomé. Versión: Pallín. Dirección: Helena Pimenta. Ocaña: Joaquín Notario. Cristina: Montse Díez. Don Antonio: José Luis Santos. Marcela: Pepa Pedroche. Don Francisco: Jordi Dauder. Cardenio: Miguel Cubero. Torrente: Toni Misó. Muñoz: César Sanchez. Dorotea: Ione Irazabal. Don Ambrosio: Juan Meseguer. Quiñones: Javier Mejía. Alguacil: Jorge

clase obrera. Un espacio por el que la criada Cristina —interpretada por la actriz Montse Díez— se mueve con socarronería y procacidad engañando a sus enamorados —también de baja extracción social: el mecánico Ocaña, el criado Quiñones y el caradura impostor Torrente—, burlándose de sus amos y sacando el máximo beneficio personal de cada situación. Una desvergonzada fregona de melena rubio platino y alegre minifalda que se define como «una pecadora/ inútil, una mozuela/ que viste de bagatela,/ no buena para señora» [Cervantes, 2005: 50]. De hecho, el vestuario de Cristina y su aspecto físico son una parte del trabajo de dramaturgia de Pimenta que resalta la condición de desvergonzada de la protagonista:

Su estética se superpone a la del resto de los demás personajes a través de modelos atrevidos, colores chillones y materiales textiles muy de moda en la época, como el nylon, el poliéster y el vinilo. Este estilo, que podríamos calificar de *kitsch*, contrasta con el del resto de los empleados domésticos. [Fernández, 2007: 187]

En la primera escena de la obra, Cristina se sienta en una silla a disfrutar de unos segundos de tranquilidad tras el trabajo con la aspiradora mientras fuma atrevidamente un purito. Hace entrada Ocaña, el lacayo transformado en mecánico por Yolanda Pallín⁹, que increpa a la joven por obcecarse en «no guardar el decoro/ que debes a ser criada» [Cervantes, 2005: 25]. Si Cristina defiende su libertad de acción figurada en el deleite con el que aspira el tabaco, Ocaña insiste en que «la mujer ha de ser buena,/ y parecerlo, que es más» [Cervantes, 2005: 26] mientras descruza de un manotazo las desnudas piernas de la criada.

En el siguiente cambio de vestuario, Cristina ha abandonado su uniforme de chacha de tonos pastel y exhibe una indumentaria urbana sesentera: llamativos collares y pendientes, zapatos plateados de tacón, bolsito de estampado animal, medias de dibujos psicodélicos, pantalones piratas verdes y un impermeable transparente. En una terraza nocturna, la criada es abordada por Quiñones, uno de sus enamorados, en pleno ataque de celos. Ella no duda en ridiculizar su estado de nerviosismo cuestionando su hombría. «¡Ay! Por mi fe, que se ensaña/ el mancebito capón» [2005: 35], pronuncia Cristina a la vez que, sentada con desfachatez en la mesa del bar, propina a Quiñones una patada retozona en el estómago. El aludido reacciona amenazándola con un bofetón y ella se finge agraviada, pero su resentimiento forma parte del juego con los hombres que la caracteriza y la conduce a extremos como el de maquinar una peligrosa pelea entre dos de sus pretendientes para burlarse de ellos.

Gurpegui. Clavijo: Rodrigo Arribas. Don Silvestre: Emilio Buale. Don Pedro Osorio: Paco Paredes. Paseante, conductor, aprendiz: Xavi Montesinos.

⁹ Sobre esta adaptación de la comedia cervantina a las tablas del siglo XXI, remitimos al estudio de Antonio Rey Hazas [2005].

El enojo de Cristina por una existencia de doméstica sin perspectivas de medro se plasma en el romancillo que profiere ante su ama con amarga insolencia tras regresar a casa, medio borracha, después de una noche de coqueteo por la ciudad. Entra a la habitación de doña Marcela —Pepa Pedroche— tambaleándose resacosa y quitándose los zapatos para que nadie la oiga. Pero su ama ya está desayunando churros mientras otra criada le hace la pedicura, e impreca a la recién llegada por su vida deshonesto y su perpetua actitud irreverente. La asistenta reacciona indignada con el romancillo donde relata las desdichas de la vida de fregona y remeda paródicamente, con gran ironía y procacidad gestual, las críticas que las amas siempre tienen dispuestas contra sus sirvientas:

«Ven acá, suciona.
¿Dónde está el pañuelo?
La escoba te hurtaron
y un plato pequeño.
Buen salario ganas;
dél pagarme pienso,
porque despabiles
los ojos y el seso.
Vas, y nunca vuelves,
y tienes tonto
con Sancho en la calle,
con Mingo y con Pedro.
Eres, en fin, pu...
El «ta» diré quedo,
porque de cristiana
sabes que me precio».
Otra vez repito,
con cansado aliento,
con lágrimas tristes
y suspiros tiernos:
¡Triste de la moza
a quien trujo el cielo
por casas ajenas! [Cervantes, 2005: 39]

Sin embargo, la escena donde la actitud desvergonzada de la Cristina cervantina logra una mejor fusión con la posible desvergüenza de una sirvienta española de los años 60 se produce durante la representación del entremés interpretado por los subalternos ante don Antonio y doña Marcela. Ataviada con un descocado vestido de falda a volantes

y corpiño ceñido de amplio escote, Cristina se burla de los defectos de los amos y de las falsas devociones de las amas y se lanza a bailar descaradamente un *twist* con una letra que reivindica los derechos de la clase trabajadora al descanso, al ocio y al goce del amor. La procacidad de los movimientos de faldas de Cristina y su compañera Dorotea hace exclamar al decoroso (y posesivo) Ocaña: «No gusto de estos paseos,/ deste dar coces al aire/ y puntapiés a los vientos» [Cervantes, 2005: 59]. El mecánico exige cambiar de música y bailar un tradicional pasodoble, eso sí, «a lo templado y honesto». Sin embargo, Cristina contraviene las normas de decencia establecidas por Ocaña y permite que su pareja de baile, Torrente, la manosee impudicamente hasta tentarle el trasero.

A parte del personaje de Cristina, la desvergüenza en *La entretenida* está representada por los dos farsantes caraduras que suplantán la identidad del primo perulero al que don Antonio espera esos días para tratar del matrimonio con doña Marcela. Cardenio —Miguel Cubero— y Torrente —Toni Misó— hacen creer a don Antonio que han sufrido un terrible naufragio para evitar sospechas de engaño a causa de su pobre indumentaria. Pimenta caracteriza el personaje de Cardenio con tupé y pantalones ajustados, en una imagen típica del torerillo chulapo y guasón. Cuando, al final de un atípico tercer acto sin matrimonios, se descubre el embuste y se les increpa para saber quiénes son en realidad, Torrente responde en la versión actualizada del texto por Yolanda Pallín: «Yo un parásito gorrón,/ que tengo de socarrón/ más que de pepito grillo» [Cervantes, 2005: 70]. *La entretenida* muestra así el descaro de unas clases populares que buscan un lugar en la sociedad de su tiempo y, también, en el teatro.

IV. EL «DECORO» DE UNA MADRE ENAMORADA

En la comedia *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega se halla, probablemente, la madre más desvergonzada del teatro barroco español —ni Lisarda en *Los melindres de Belisa* la supera—. Doña Bárbara es una madre soltera, joven, bella, rica y libre, que se enamora de su supuesto sobrino Leonardo, recién llegado de Flandes. En realidad, se trata de un atractivo joven que ha servido como alférez a su hermano y falsifica las cartas de recomendación para hacerse pasar por su hijo y por sobrino de doña Bárbara. Tras la irrupción de Leonardo en el pequeño núcleo familiar, Ángela pierde su rango de amada hija y se sitúa en el de terrible rival en la lucha por el amor del joven militar. Tal como expresa Delia Gavela [Vega, 2008: 134-135]:

El personaje de doña Bárbara plantea un problema inicial de clasificación cuando se pretende adscribirla a alguna de las categorías tipo de la Comedia Nueva. Su condición de madre de la dama y su comportamiento en los momentos iniciales de la obra parecen

situarla en el papel de personaje-autoridad en ausencia de un representante masculino. Sin embargo, desde el comienzo del segundo acto se convierte en dama rival, al formar parte del triángulo amoroso que constituye la intriga principal. Esta bipolaridad y sus consecuencias son, sin duda, uno de los aspectos más originales de la comedia.

También es original, por poco frecuente en el teatro clásico español, el papel destacado de la figura materna en esta obra. La razón se halla en su estado social anómalo, ambiguo: doña Bárbara es madre, pero no está casada —el conde alemán con el que estaba prometida la abandonó antes de dar a luz—, además, aún es joven, es hermosa y una pasión descontrolada la obliga a abandonar la abstinencia amorosa en la que vive para enfrentarse con su propia hija por un hombre. De hecho,

al tener ambas al hombre codiciado en casa, y no haber de por medio padre ni hermano que las vigilen, Lope puede ahondar en el dibujo del deseo femenino y en el de las estrategias urdidas para satisfacerlo. Por el tema, por la liberalidad con que lo aborda y por la dialéctica con que su protagonista masculino consigue dar la vuelta a la apariencia de las cosas en la hora crucial, Lope conecta esta ocasión más que en otras con la sensibilidad contemporánea. [Vallejo, 2009]

Quizá siguiendo esta línea de conexión con la sensibilidad contemporánea, el montaje del director Rafael Rodríguez¹⁰ para la Compañía Nacional de Teatro Clásico apuesta por potenciar la sensualidad y la osadía de doña Bárbara —interpretada por Pepa Pedroche—, dotando al personaje lopesco de una fuerte carga de voluptuosidad en escena.

La primera ocasión en que Leonardo, exhibiendo la carta manipulada, se presenta ante los ojos de su tía, los sugerentes acordes de un violín indican al espectador que una fibra interna del corazón de doña Bárbara ha sido sacudida. Justo durante los instantes del caluroso abrazo entre sobrino y tía, se produce el foganazo mágico del amor, con tal potencia que la madre queda confundida y debe abanicarse con nerviosismo mientras solicita atropelladamente la presencia de su hija para hacer las presentaciones de los dos primos. Pide a Ángela que no tenga vergüenza de acercarse al joven porque «es el señor don Leonardo,/ hijo, y ¡qué bien que se muestra!./ de tu tío y de mi hermano» [Vega,

¹⁰ Ficha técnica y reparto (correspondiente al estreno en el Hospital de San Juan de Almagro en julio de 2009): Asesor de verso: Vicente Fuentes. Coreografía: Nuria Castejón. Iluminación: José Manuel Guerra. Dirección musical y arreglos: Alicia Lázaro. Vestuario: Pedro Moreno. Escenografía: José Manuel Castanheira. Versión: Rafael Pérez Sierra. Dirección: Rafael Rodríguez. Beltrán: Ernesto Arias. Pacheco: Diego Toucedo. Riaño: Rafael Ortiz. Alfaro: Adolfo Pastor. Alférez Leonardo: David Boceta. Capitán Fajardo: Joaquín Notario. Esteban: Pedro Almagro. Don Alonso: José Luis Santos. Don Octavio: Miguel Cubero. Marín: Alejandro Saá. Doña Bárbara: Pepa Pedroche. Doña Ángela: Eva Rufo. Lope: Toni Misó. Lucía: Isabel Rodas.

2009: 53], y la entonación entre apasionada y sorprendida al pronunciar la exclamación «y ¡qué bien que se muestra!» es el indicio definitivo de su enamoramiento y un motivo humorístico para el espectador.

Doña Bárbara, una vez reconoce la locura de su pasión —«¡Basta!, que es ya, / éste mi amor, desatino» [Vega, 2009: 59]—, no se demora en actuar, consciente del peligro que acecha en su casa: una hija joven y hermosa capaz de atrapar antes que ella el cariño de Leonardo. Busca al alférez para declararse y lo encuentra coqueteando con Ángela. Exige, entonces, quedar a solas con él para tratar sobre el casamiento de la hija, pero en realidad aprovecha el momento de intimidad para emprender un encendido ritual de seducción cargado de suspiros jadeantes y caricias lascivas. A modo de símbolo de Leonardo, doña Bárbara lleva en la mano una rosa blanca, pues como ella misma explica «quiso mi desventura,/ que, [...] / mi hermano engendrase en Flandes,/ en flamenca nieve pura,/ un rayo para su honor» [Vega, 2009: 59]. Mientras la tía exhibe sus sentimientos, el joven cae al suelo desde la plataforma en forma de cuño que sirve de escenografía. Este accidente da pie al comportamiento más desvergonzado de doña Bárbara, capaz de utilizar la flor para repasar con fruición todo el cuerpo del sobrino, desde el rostro hasta la entrepierna, en un innegable juego erótico.

El parlamento de la madre en el texto de Lope supura atrevimiento, pues evita circunloquios y va directo al objetivo, es decir, concertar su matrimonio con Leonardo:

BÁRBARA.	[...] advierte que a mujer de mi valor no está bien tratar de amor, y, aunque es amor de otra suerte, que puesto que soy tu tía bien nos podemos casar. [...]
LEONARDO.	Sólo me aflige el temor, que no lo excuso decir, de lo que puede sentir el capitán, mi señor.
BÁRBARA.	Pues para eso, tratar estas cosas en secreto hasta que llegue el efeto y nos podamos casar; [...] Si él me envía, a que te ayude, cartas, quien te da su hacienda

y luego a sí misma en prenda,
mejor a su sangre acude.
¿De qué se puede quejar? [Vega, 2008: 335]

Pero la interpretación de los actores Pepa Pedroche y David Boceta logra poner el acento en la tensión sexual existente entre los dos personajes al tiempo que tilda de irrisorio el apasionamiento de la madre, cuyo decoro acaba rodando por los suelos de forma literal. Finalmente, doña Bárbara logra el ansiado abrazo que hace exclamar a Leonardo: «Ya no son estos abrazos/ de sobrino» [Vega, 2009: 61], mientras Ángela, que ha estado observando escondida, hace aparición presa de celos para romper el clímax de la escena.

A partir de este momento, la madre ve a la hija como una enemiga a la que tratar con frialdad y desdén, incluso con cinismo: inventa una historia para hacerle creer que Leonardo y ella son hermanos y, por lo tanto, no pueden estar juntos. Una traición así se justifica por la potencia del deseo de doña Bárbara, pues «así somos las mujeres,/ Ángela. Mi gusto estimo» [Vega, 2009: 69], y ni siquiera el amor maternal supera la fuerza arrolladora de la pasión por Leonardo. La rivalidad entre las dos damas se representa a través de una divertida pelea en la que deben ser sujetadas por los criados para no golpearse. Sin embargo, Leonardo únicamente finge amor por doña Bárbara para vivir a cuerpo de rey mientras, en secreto, mantiene una relación con la hija. La llegada del capitán Fajardo de Flandes y la renta que la Corona otorga a Leonardo por sus servicios militares, restablecen el orden familiar. Ángela y Leonardo se unen en matrimonio y doña Bárbara debe contentarse con hacer lo propio con Beltrán, camarada de Leonardo.

Significativamente, la tonalidad del vestuario de madre e hija en este montaje de la CNTC se relaciona directamente con la resolución del conflicto maternofilial al final de la comedia lopesca. Los colores cálidos y alegres de los trajes de doña Ángela, basados en la gama cromática del naranja o en el granate, contrastan con los colores sobrios, fríos y apagados de los vestidos de la madre, azul y verde oscuros, morado y lila. Los colores indican, a través de la connotación y desde el primer instante, quién será la vencedora en esta lucha amorosa: la mujer joven; pese a que, paradójicamente, la más ardiente y fogosa de las dos sea la madre.

V. DESVERGÜENZA PARA TODOS LOS GUSTOS

Un repaso superficial a la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico nos proporciona una idea aproximada de la multiplicidad de actitudes desvergonzadas que, a lo largo de sus 25 años de existencia, se han podido ver sobre las tablas.

En *La verdad sospechosa*, montaje dirigido por Pilar Miró en 1991, una escenografía conceptual, la iluminación transparente, el vestuario riguroso y una acción mínima y armoniosa, centran la atención del espectador en los personajes y sus palabras, en una apuesta por el virtuosismo interpretativo de los actores. En concreto, Carlos Hipólito reúne en su interpretación la suficiente carga de cinismo e ingenuidad para dar vida al don García de Juan Ruiz de Alarcón. La habilidad de este personaje para inventar mentiras y expresarlas convincentemente lo convierten en un desvergonzado cuyo descaro reside en la gracia con la que improvisa sus falsas historias.

Carlos Hipólito repite personaje desvergonzado en *El burlador de Sevilla* llevado a las tablas por Miguel Narros en 2003, porque el mítico don Juan es, probablemente, el mayor socarrón y cínico del teatro clásico español, un sinvergüenza patológico, un libertino vividor y arrogante, capaz de reírse tanto de mujeres como de difuntos y de morir sin confesión ni miedo, orgulloso de sus osadías. Otro personaje fundamental de la comedia barroca es Segismundo de *La vida es sueño*, que en el montaje de Calixto Bieito en el año 2000, e interpretado por Joaquín Notario, se conduce de forma completamente impúdica la primera vez que es liberado ante el trono, mostrando su trasero al público y rebuscando entre las faldas de Estrella.

En otras ocasiones, la desvergüenza de un personaje proviene de su atracción por lo prohibido y lo inmoral, de su deseo por transgredir las normas sociales y éticas, vulnerar la ley, perpetrar un sacrilegio. Es el caso del incesto en *La venganza de Tamar*, cuya puesta en escena dirigió José Carlos Plaza en 1997, donde Amón se enamora profundamente de su hermana y, mediante el engaño, la viola para después repudiarla. En esta línea de la desvergüenza unida a la violencia y la ruptura de tabúes se encuentran los protagonistas de *El condenado por desconfiado*, Paulo y Enrico, cuyas conductas criminales les deparan distintos destinos según su grado de arrepentimiento final en este drama teológico dirigido por Carlos Aladro en 2010.

La transgresión en su vertiente cómica se observa en personajes como la beata Teodora de *El acero de Madrid*, dirigida por José Luis Castro en 1995, cuya mojigatería es la fachada externa de una frustración erótica profunda. Su atuendo devoto y sus maneras agrias y severas encubren hipócritamente la envidia por el deleite amoroso de su joven sobrina Belisa con Lisardo. La farsa de su rectitud se evidencia cuando Teodora, interpretada por Ana María Barbany, se ablanda y dulcifica —incluso su timbre de voz se vuelve aflautado— gracias a la falsa seducción de Riselo, amigo de Lisardo. También es transgresor el engaño de Belisa para romper el cerco paterno, pues finge estar enferma de opilación para salir a «pasear el acero» y así poder gozar libremente con su amado.

Desvergüenza y atrevimiento marcan la pauta de comportamiento de doña Juana, protagonista de *Don Gil de las calzas verdes*, la cual emplea todo su ingenio y

descaro para recuperar a su amado, don Martín, mediante el embuste y el intercambio de identidades. El montaje de Eduardo Vasco en 2006 intensifica la impudicia erótica de un don Gil, interpretado por Montse Díez, que se lanza a una vorágine seductora desde su disfraz de caballero.

Sin ánimo de agotar el análisis del potente juego de la desvergüenza en la puesta en escena contemporánea de los clásicos por parte de la CNTC, sirva este trabajo como muestrario de las posibilidades de actualización sobre las tablas de los distintos niveles de la desvergüenza áurea.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, Ysla [1995]: «Picardía y crisis moral en *El anzuelo de Fenisa*», en *El escritor y la escena, III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995.
- CERVANTES, Miguel de [2005]: *La entretenida*, versión de Yolanda Pallín, Madrid, CNTC.
- ECO, Umberto [1992]: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ, Esther [2007]: «En busca de un teatro comprometido: *La entretenida* de Miguel de Cervantes bajo el nuevo prisma de la CNTC», en *Comedia Performance. Journal of the Association For Hispanic Classical Theater*, vol. 4, nº 1, Washington, Georgetown University.
- GADAMER, H. G. [1977]: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- KOWZAN, Tadeusz [1968]: «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle», en *Diogène*, nº 61. En español «El signo en el teatro», en *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- MARSILLACH, Adolfo [1987]: «Los locos de Valencia es una obra descarada y caliente», *El correo de Andalucía*, 21/05/1987, Sevilla.
- MIRÓ, Pilar [2006]: *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC.
- OLEZA, Joan [2002]: «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto*, nº 6, pp. 127-164. Citado desde <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>.
- STEINER, George [1991]: *Presencias reales*, Barcelona, Destino.
- REY HAZAS, Antonio [2005]: «Fidelidad al original», en *Cervantes en la compañía nacional de Teatro Clásico*, Madrid, CNTC.
- VALLEJO, Javier [2009]: «Una madre soltera del XVII», *El País*, 09/10/2009, Madrid.

- VEGA, Lope de [1997]: *El anzuelo de Fenisa*, versión de R. Pérez Sierra, Madrid, CNTC.
- [2000]: *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia.
- [2003]: *Los locos de Valencia*, ed. H. Tropé, Madrid, Castalia.
- [2008]: *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. D. Gavela, Kassel, Reichenberger.
- [2009]: *¿De cuándo acá nos vino?*, versión de R. Pérez Sierra, Madrid, CNTC.

