

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

# UN BOBO HACE CIENTO

ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEYRA

Realización de escenografía Mambo, Sfumato, Merbau, Dycæ,

Elecpolo

Realización de vestuario Cornejo, Maribel RH

Fotos de cartel, actores y montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Vídeo promocional Fernando Embid (FGUA)

Ayudante de escenografía Nieves Garcimartín

Ayudante de vestuario Lucía Benito

Ayudante de dirección Pilar Valenciano / Ángel Ojea

Asesoría de peluquería, maquillaje y caracterización Sara Álvarez

Asesor de verso Vicente Fuentes

Coreografía Nuria Castejón

Iluminación José Manuel Guerra

Composición musical y arreglos Alicia Lázaro

Vestuario Javier Artiñano

Escenografía Richard Cenier

Versión Bernardo Sánchez

Dirección Juan Carlos Pérez de la Fuente

Reparto por orden  
de intervención

*Vida Humana* Ángel Ramón Jiménez

*Tiempo* José Vicente Ramos

*Edad de Oro/Edad de Cobre* Jesús Hierónides

*Edad de Plata/Edad de Hierro* Jesús Calvo

*Carnestolendas/Juana* Eva Trancón

*Don Luis* Francisco Rojas

*Martín* Arturo Querejeta

*Don Diego* Fernando Sendino

*Inés* Rebeca Hernando

*Doña Isabel* Beatriz Argüello

*Don Cosme* Daniel Albaladejo

*Juancho* José Ramón Iglesias

*Doña Ana* Muriel Sánchez

Músicos

Percusión Sergey Saprychev

Fagot Héctor Garoz

Clarinete Dolores Navarro

Director

**Eduardo Vasco**

*Directora adjunta*

Paloma de Villota

*Director t. de producción*

Miguel Ángel Alcántara

*Director técnico*

Pedro Muñoz

*Gerente*

Ignacio Marqués

*Ayudante artístico de la dirección*

José Luis Massó

*Jefa de prensa*

María Jesús Barroso

*Jefa de publicaciones y actividades culturales*

Mar Zubieta

*Jefa de sala y taquillas*

Graciela Andreu

*Adjunto a producción*

Jesús Pérez

*Adjunto a dirección técnica*

Raúl Sánchez

*Coordinador de medios*

Javier Díez Ena

*Jefa de administración*

Mercedes Domínguez

*Secretario de dirección*

Juan Antonio Somoza

*Ayudantes de producción*

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

*Oficina técnica*

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Rosa María Sánchez

*Administración*

M<sup>a</sup> Teresa Martín

Víctor Sastre

Julia Nieto

Nuria Sánchez

Carlos López

*Maquinaria*

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Eduardo Cubo

Imanol Barrencia

*Electricidad*

Manuel Luengas

Javier Hernández

Arturo Dosal

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Tomás Pérez

Isabel Pérez

*Audiovisuales*

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Nefalí Rodríguez

*Utilería*

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

Paloma Moraleda

*Sastrería*

Adela Velasco

Jose M<sup>a</sup> González

María José Peña

Patricia Aguirre

M<sup>a</sup> Carmen García

*Peluquería*

Petra Domingo

Antonio Román

José Antonio Castillo

*Maquillaje*

Carmen Martín

Marta Somolinos

Jesús Córdoba

Sofía López

*Apuntadora*

Blanca Paulino

*Regiduría*

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

*Oficiales de sala*

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

*Taquillas*

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Vicente Nomdedeu

*Conserjes*

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Lucía Ortega

*Recepción*

Cobra Servicios Auxiliares

*Mantenimiento*

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Instalaciones y tratamientos

*Seguridad*

Prosegur Compañía

de Seguridad S.A.

Colaboran:



COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

UN **BOBO**  
HACE **CIENTO**  
ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEYRA

Versión **Bernardo Sánchez**

Dirección **Juan Carlos Pérez de la Fuente**

Textos **Mar Zubieta y Luis Navarro**

Edición **Mar Zubieta**

Febrero 2011

Ministerio de Cultura-INAEM

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 37

Primera edición: febrero 2011

© De la presente edición:

Compañía Nacional de Teatro Clásico

Diseño de cubierta:

Antonio Pasagali

Maquetación:

Avant Garde Comunicación

Fotos:

Chicho

Impresión:

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

Dep. Legal: M-7957-2011

I.S.B.N.: 978-8487075-612

NIPO: 556-11-018-3

# ÍNDICE

<b>Cronología .....</b>	<b>6</b>
<b>Análisis de <i>Un bobo hace ciento</i> .....</b>	<b>14</b>
<b>I. Solís, un intelectual en la Corte .....</b>	<b>14</b>
<b>II. El figurón y lo cómico en el teatro del Siglo de Oro ...</b>	<b>18</b>
<b>III. La obra: género, estructura, temas y personajes ...</b>	<b>22</b>
<b>IV. El montaje producido por la CNTC. Año 2011 .....</b>	<b>26</b>
• Síntesis argumental	
• Los personajes	
• Entrevista al director de escena	
• Entrevista al autor de la versión	
• La escenografía	
• El vestuario	
• La música	
• La iluminación	
• La coreografía	
<b>Actividades en clase .....</b>	<b>89</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>91</b>

# CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE ANTONIO DE SOLÍS

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- 1610 Nace el 18 de julio, en Alcalá de Henares, Antonio de Solís, hijo de don Jerónimo de Solís y doña Ana María de Rivadeneyra.
- 1615 El rey Enrique IV de Francia, pese a convertirse al catolicismo para acceder al trono en 1589 –con la famosa frase “París bien vale una misa”–, es asesinado por el ultracatólico François Ravaillac. En España empiezan a verse las consecuencias de la definitiva expulsión de los moriscos decretada el año anterior. Galileo Galilei ve a través de su telescopio, por vez primera, los cuatro satélites más brillantes de Júpiter. Shakespeare escribe *Cuento de invierno*. Muere Caravaggio.
- 1616 Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias* y *Ocho entremeses*.
- 1616 Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- 1618 El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.
- 1619 Fallece Matías de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Termina la construcción de la Plaza Mayor de Madrid. Se imprime *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Nace el dramaturgo y libertino francés Cyrano de Bergerac.

- 1620 Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el *Mayflower* con los puritanos que iniciarán la historia de Estados Unidos. Bacon publica el *Novum organum*. Claramonte representa *La infelice Dorotea*, que firma con su seudónimo habitual, Clarindo.
- 1621 Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria muere y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*.
- 1622 Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de San Isidro y publica *La juventud de San Isidro* y *La niñez de San Isidro*. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
- 1623 Obtiene el grado de Bachiller en Cánones en la Universidad de Salamanca. Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara.
- 1624 Ingresa en la Licenciatura en Cánones en la Universidad de Salamanca. No consta que terminase la carrera. Richelieu es nombrado primer ministro francés. Holanda se instala, tras luchar con los portugueses, en la ciudad de Bahía y otras posiciones de Brasil.
- 1625 Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
- 1626 Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora.

- 1627 Escribe, con diecisiete años, su primera comedia: *Amor y obligación*.
- 1628
- 1629
- 1630 Tras establecerse en Madrid, ve publicados sus dos primeros poemas: un soneto en *Academias del jardín* y unas décimas en *El buen humor de las musas*.
- 1631
- 1632 Escribe su segunda comedia, *La gitanilla*, que pronto será representada por todo el reino de Castilla.
- 1634
- Primera parte* de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los *Sueños y discursos* de Quevedo.
- Se publica *Movimientos del corazón* de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).
- Calderón escribe *El príncipe constante*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.
- Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.
- Lope escribe *El castigo sin venganza*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*. Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón de la Barca.

- 1635 La muerte de Lope de Vega le afecta profundamente. Escribe en su honor varios poemas, que aparecen en *Varias poesías sagradas y profanas*, volumen que imprimirá Juan de Goyeneche en 1692.
- 1637 Participa en la prestigiosa Academia literaria del Buen Retiro, en la que obtiene varios premios. Figura ya como secretario de Don Duarte de Toledo y Portugal, conde de Oropesa.
- 1638
- 1639
- 1640 Representa una obra por vez primera ante el Monarca en el Retiro, aunque la sublevación en Cataluña y Portugal interrumpe su producción dramática.
- 1642 Nace su hijo Francisco Antonio, fruto de una relación extramatrimonial con María Eugenia de Losada.
- 1643
- Comienza una guerra con Francia, que durará un cuarto de siglo y estará muy vinculada a las guerras de religión centroeuropeas. Fundación de la Academia francesa. Calderón escribe *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. Muere Lope de Vega.
- Revueltas en Évora, Portugal. *Discurso del método* de Descartes. *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor.
- Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio.
- Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz de Alarcón. Quevedo es detenido.
- Crisis en España: en medio de graves problemas económicos y tras severas derrotas en los Países Bajos, Portugal y Cataluña se sublevan buscando romper con la Corona. Gracián escribe el *Polifemo*.
- Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.
- Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, con nueve años, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 1644 | Se representa en Pamplona su obra <i>Eurídice y Orfeo</i> , escrita en conmemoración del nacimiento del primogénito del conde de Oropesa.                      | Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de las comedias durante un año.   |
| 1645 | Se traslada a Valencia con su señor, nombrado virrey del territorio.   | Muere Francisco de Quevedo.  |
| 1646 |  | Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.   |
| 1647 |  | Masaniello se rebela contra el virrey español en Nápoles, logrando que se instaure la Serenísima República Napolitana, que durará hasta el año siguiente. Muere el científico italiano Evangelista Torricelli. |
| 1648 |  | La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Los países Bajos se independizan mediante el tratado de Münster. Muere Tirso de Molina.                      |
| 1649 |  | Felipe IV casa con Mariana de Austria, lo que permite que se reanuden las representaciones teatrales en palacio. Calderón estrena <i>El gran teatro del mundo</i> .  |
| 1650 |  | Muere Descartes.   |
| 1651 | Regresa a Madrid y retoma su actividad teatral, siendo junto con Calderón uno de los dramaturgos de cámara del Monarca. Es nombrado además secretario del Rey. |  |
| 1652 |  | Entra Luis XIV triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen.  |

- 1653 Felipe IV confirma los privilegios catalanes.
- 1654 Portugal consigue expulsar de Bahía al poder holandés, pero no recupera Curaçao y la Guayana.
- 1655 Estrena *Las Amazonas* y, en colaboración con Francisco Antonio de Monteser y Diego de Silva, *La renegada de Valladolid*. Es nombrado oficial tercero de la Secretaría de Estado.
- 1656 Se representa *Un bobo hace ciento* ante Felipe IV, se cree que el Martes de Carnaval. Antes pudo haberse representado en el Corral de la Cruz.
- 1657 Se estrenan *El alcázar del secreto* y *La gitanilla de Madrid*, esta última, refundición de su segunda comedia, escrita un cuarto de siglo antes.
- 1658 Representa en el Coliseo del Buen Retiro *Triunfos de Amor y Fortuna*, una comedia de gran aparato escénico que se convierte en su mayor éxito.
- 1659 Los españoles pierden la ciudad de Dunkerque a manos de ingleses y franceses, lo que acelera el fin de la guerra francoespañola.
- 1660 Francia y España firman la Paz de los Pirineos.
- 1660 Solís es nombrado Cronista de Indias, un cargo muy prestigioso; como consecuencia, renuncia a seguir escribiendo teatro.
- 1664 Muere Velázquez. Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.
- Muere Zurbarán. Se funda la Compañía francesa de las Indias Orientales.

- 1665 Fallece su hijo ilegítimo Francisco Antonio, al que ese mismo año su padre había cedido el puesto de oficial de la Secretaría de Estado.
- 1667 Se ordena sacerdote, fruto de una crisis moral y existencial.
- 1668
- 1669 Fallece María Eugenia de Losada, la madre de su hijo.
- 1671 Fallece el conde de Oropesa, la persona que había permitido el progreso social de Solís al ponerlo a su servicio.
- 1673
- 1674
- 1678
- 1679 Contrae una grave enfermedad que le obliga a escribir sus últimas voluntades.
- Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena *Dom Juan o el festín de piedra*.
- En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
- Independencia de Portugal. Ataques del pirata Henry Morgan a posiciones españolas en el Caribe pese a los acuerdos de no agresión firmados entre España e Inglaterra. En cuatro años saquea Puerto Príncipe, Panamá y Maracaibo.
- Muere Rembrandt. Creta es conquistada por los turcos.
- Muere Molière.
- Se publica el *Arte Poética*, de Boileau.
- Francia y Holanda firman la paz de Nimega.
- Los derechos individuales quedan protegidos en Inglaterra por el Acta de *Habeas Corpus*.

- 1680* Es nombrado consiliario de la congregación de Nuestra Señora del Destierro lo que, unido a la enorme cantidad de consultas que tiene que atender como Cronista de Indias por problemas territoriales en las colonias, hace que pase sus últimos años sumido en una actividad laboral excesiva y tediosa.
- 1681*
- 1682* Termina, tras dos décadas de trabajo, su obra magna: *Historia de la conquista de México*, que no se publicará inmediatamente.
- 1684* Tras dos años de intensas correcciones se publica finalmente la *Historia de la conquista de México*.
- 1686* Muere el 19 de abril en Madrid.
- El imperio español alcanza su punto más bajo con la devaluación del “buen” vellón y una crisis económica y política que lo lleva prácticamente al colapso. Luis XIV empieza en Cévenne la persecución de los protestantes franceses.
- Muere Calderón de la Barca.
- Newton formula la Ley de la Gravedad. Rusia proclama zar a Pedro el Grande.
- Fallece, a los ochenta años Pierre Corneille, autor de *El Cid*. Nace Antoine Watteau.
- Se estabiliza relativamente la situación financiera de Castilla.

# Análisis de *Un bobo hace ciento*

## I. Solís, un intelectual en la Corte

La vida de Antonio de Solís se parece a la de Calderón y a la de Lope. No fue, como el Fénix de los Ingenios, un hombre dado a la aventura, a los abundantes y tumultuosos amoríos, ni a los lances de capa y espada del Madrid de los Austrias; pero nunca llegó a casarse con Eugenia de Losada, su amante de toda la vida. Se ordenó sacerdote, como los dos dramaturgos, aunque a diferencia de Lope y como Calderón obtuvo el favor del rey Felipe IV, y representó con asiduidad en Palacio. Vivió tranquila y cómodamente en Madrid gracias a los privilegios y cargos obtenidos del Estado, y pudo dedicarse a lo que fue su principal vocación desde la adolescencia: el cultivo de las letras y las humanidades. No debemos confundir, no obstante, este estilo de vida con una existencia anodina sin experiencias

importantes; Solís vivió con intensidad y se entregó a la vida cultural y cortesana madrileña plenamente.

Nuestro autor nace el 18 de julio de 1610 en Alcalá de Henares, en el seno de una familia acomodada. De su infancia poco se sabe<sup>1</sup>, pero a la edad de trece años se le encuentra titulado como Bachiller en Cánones en la Universidad de Salamanca. Quiso seguir la carrera universitaria en la misma ciudad y especialidad e ingresó en la Licenciatura, pero no consta que la concluyese. A los pocos años, en 1630, ya se ha establecido en Madrid, donde permanecerá toda su vida con algunas interrupciones por motivos laborales. Tres años antes, y con tan sólo diecisiete, escribe su primera comedia, *Amor y obligación*; el veneno de

<sup>1</sup> La mayor parte de los datos biográficos recopilados aquí han sido obtenidos de SERRALTA, Frédéric, "Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra", *Criticón*, 34, 1986, pp. 51-157.

la literatura ya estaba en él y no le abandonarían hasta sus últimos días, aunque practicó diversos géneros, de la lírica a la historiografía pasando por el drama.

Los primeros años los dedica a la poesía. Pronto verá publicados sus primeros poemas en los volúmenes editados por famosas “Academias” madrileñas. En 1635 la muerte de Lope de Vega le afecta sobremanera y le lleva a componer varios poemas en su honor que seguramente fueron difundidos con rapidez, y que tras la muerte de Solís serían recogidos por Juan de Goyeneche en el volumen *Varias poesías sagradas y profanas*, junto al resto de su principal obra poética. Esto no significa que durante esos años abandonara el teatro. Estamos en la década dorada de la fórmula lopesca, los años treinta del siglo XVII, y los corrales de Madrid son un hervidero de propuestas magníficas realizadas por Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón y muchos otros autores. Solís seguramente se empapa de todo ello y sigue escribiendo. En 1632 sale a la luz *La gitanilla*, comedia que enseguida tendrá una rápida difusión por todo el Reino de Castilla. Por esa época es probable también que estrenara *El doctor Carlino*, refundición de una comedia homónima de Góngora, y un poco más tarde, en 1640, *El amor al uso*, uno de sus mayores éxitos, y en 1642 *Amparar al enemigo*, que posiblemente fue compuesta años antes<sup>2</sup>.

En esa década, sin embargo, no todo es literatura y ocio en Madrid. Solís entra a trabajar como secretario de don Duarte de Toledo y Portugal, conde de Oropesa. Este cargo supone el inicio de una exitosa carrera y con él consigue de una vez una inmejorable posición social –ya que su señor es uno de los mayores títulos de España–, unos ingresos fijos, y múltiples posibilidades de promocionarse en el aparato del Estado, posibilidades que el alcaide no desaprovechará. En 1651 será nombrado secretario del rey, cuatro años después oficial tercero de la Secretaría de Estado y, en 1660, finalmente, el puesto más elevado y prestigioso de su trayectoria profesional: Cronista de Indias. Accedió a este puesto tras la muerte del anterior titular, Antonio León Pinelo, y fue un trabajo que le tuvo ocupado –en algunos momentos hasta la extenuación– durante tres décadas. Solís se entregó a él con entusiasmo y comenzó a preparar una *Historia de la conquista de México*. El trabajo no daría frutos hasta 1682, año en que termina su libro, que tuvo que sufrir otros dos años de revisiones por parte de su autor hasta verse publicado. Su oficio de cronista tendrá una consecuencia negativa sin embargo para su quehacer teatral, pues le hará abandonar definitivamente la escritura de comedias.

Su trabajo junto al conde de Oropesa le obliga a viajar en los primeros años.

<sup>2</sup> Véase URZAIZ, Héctor, “Solís”, en *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003, p. 1208.

Primero se traslada a Pamplona y después, en 1645, a Valencia, donde su señor ha sido nombrado virrey. No regresará a Madrid hasta 1651 y, por tanto, perderá el contacto con el mundo teatral de la capital –que, no obstante, estuvo interrumpido algún tiempo por la sublevación de 1640 en Cataluña y Portugal y por el fallecimiento de algunos miembros de la familia real–. Pese a esto no dejó de escribir teatro y en 1644 se representa en Pamplona *Eurídice y Orfeo*, seguramente en función privada ante un público reducido, pues se sabe que no contó con mucho aparataje escénico. Solís escribió la obra en conmemoración del nacimiento del primogénito de su señor, acontecimiento que requería una celebración a la altura de las circunstancias. Dos años antes, Eugenia de Losada y él habían sido padres también.

Solís tuvo durante gran parte de su vida una amante, María Eugenia de Losada, mujer que ya se había casado previamente, aunque envió pronto. No queda claro si su relación con Solís comenzó o no cuando aún estaba casada; en cualquier caso, aunque ya fuese viuda, un segundo matrimonio en aquellos años no estaba bien considerado socialmente a menos que hubiera factores económicos de por medio y aquí puede estar la explicación de por qué Solís nunca se casó con esta mujer, aunque su relación con ella duró décadas. De ella nació un niño llamado Francisco Antonio, que debió mantener una relación estrecha con su padre, ya que le llegó a ceder alguno de sus cargos oficiales, pero desgraciadamente

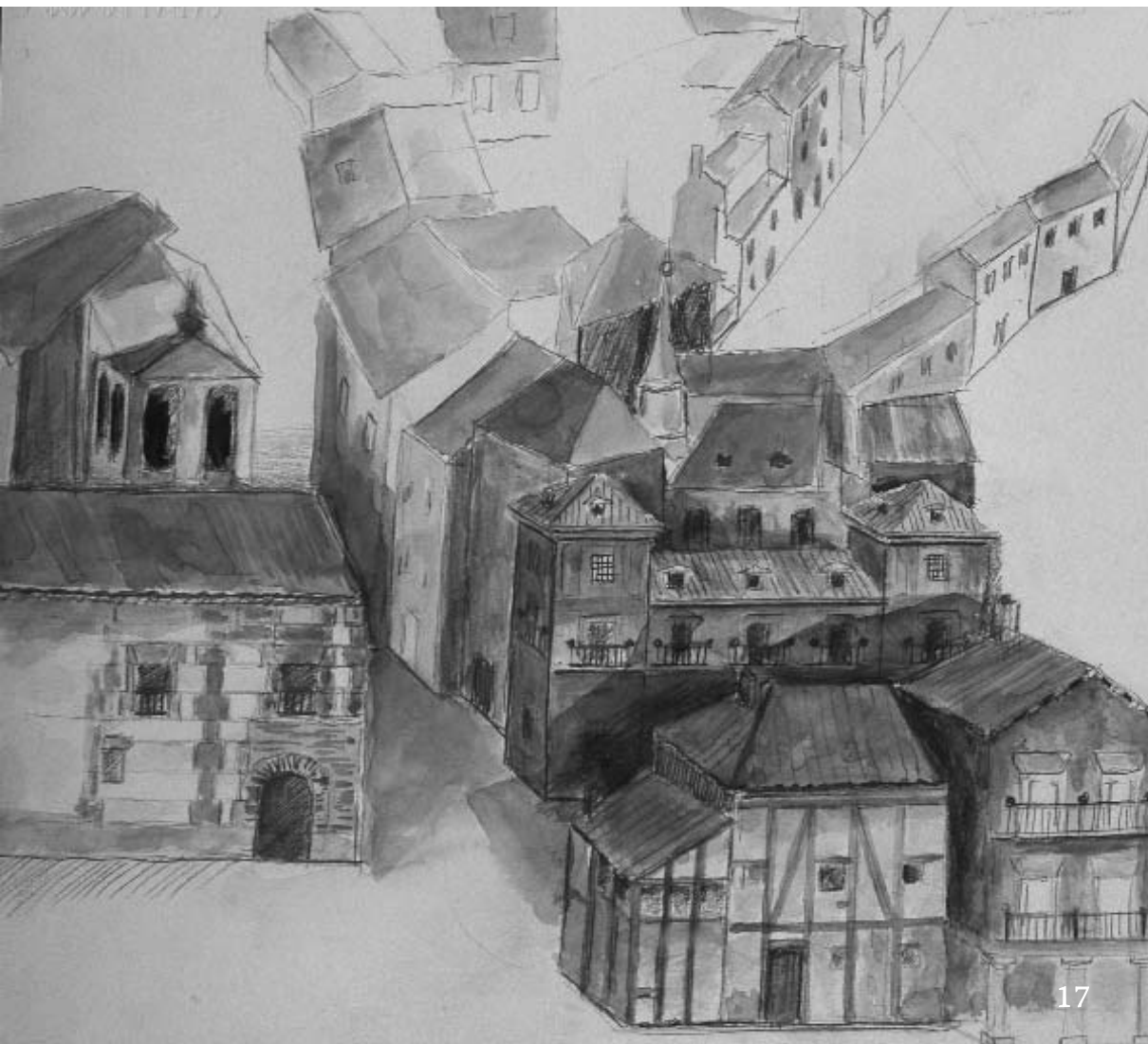
murió muy joven, con poco más de veinte años. Esta muerte provocó a Solís una honda crisis moral y existencial que le llevó a ordenarse sacerdote en 1667; dos años después murió también María Eugenia.

Nuestro autor vivió probablemente sus años más felices en la década de 1650, viendo crecer a su hijo, bien situado profesionalmente y con el favor de Felipe IV, que le hizo dramaturgo de cámara. En esos años estrena con asiduidad en palacio, y de 1655 son las comedias *Las Amazonas* y *La renegada de Valladolid*, esta última escrita en colaboración con Francisco Antonio de Monteser y Diego de Silva. Un año más tarde representa, el martes de Carnaval, *Un bobo hace ciento*, y en 1657, *El alcázar del secreto* y una refundición de una de sus comedias tempranas: *La gitanilla de Madrid*. Y en 1658, *Triunfos de Amor y Fortuna*, una comedia de gran aparato escénico que se convierte en un éxito apoteósico en el Coliseo del Buen Retiro. Después llegaría el nombramiento como Cronista de Indias y el abandono del teatro, pero ya nos había dejado una decena de comedias y varias muestras de teatro breve, fundamentalmente loas y entremeses que acompañaban a sus propias comedias, pues Solís tenía una idea bastante cabal del espectáculo total barroco.

Sus últimos años estuvieron marcados por achaques propios de la edad, problemas económicos derivados de la falta de pago por sus cargos –debida a la bancarrota constante en que se hallaba el Estado– y a una dedicación

absoluta a la Iglesia y a su labor de cronista. Había perdido ya amistades como la de Alonso Carnero, su testamentario, Martín Ascarza, un joven al que ayudó en sus aspiraciones eclesiásticas, a su hijo y a Eugenia, y luego a Felipa Cañedo, administradora de su casa y madre de su amante. Antes de morir, el

19 de abril de 1686 en Madrid, tuvo la satisfacción de ver impresa su obra monumental, por extensión y por los años dedicados a ella, la *Historia de la conquista de México*. Solís tuvo pues una vida larga –setenta y seis años– y una obra relativamente prolífica que no se ha perdido con el tiempo.



## II. El figurón y lo cómico en el teatro del Siglo de Oro

*Un bobo hace ciento* es definida como “comedia de figurón”, nombre con el que se conoce a un subgénero de la comedia de enredo. El figurón, un personaje frecuente en el teatro del Siglo de Oro y cuya historia se remonta a la comedia griega y llega hasta el siglo XX, es un rol tan importante que articula todo el engranaje de la comedia, pues es la base de su comicidad, y por eso la crítica ha puesto su nombre al tipo de piezas que protagoniza. En los últimos años se le ha dedicado especial atención por parte de los especialistas en el teatro áureo con artículos, tesis doctorales e incluso un reciente volumen monográfico de enorme interés<sup>1</sup>. Es pertinente, pues, dado que en el texto de Solís y Rivadeneyra tiene un papel preponderante –en la figura de Don Cosme– repasar

someramente los rasgos definitorios, la función dramática y el recorrido histórico del figurón.

El vocablo “figurón” deriva de “figura”, término que ya se utilizaba en el siglo XVII como sinónimo de personaje de obra teatral. El sufijo aumentativo, con un claro sentido despectivo, lo añadieron los críticos del XVIII –aparece en la *Poética* de Luzán– para hacer explícita la desviación hacia lo ridículo que se operaba en el personaje calificado con dicho nombre a partir de la figura del galán. Encontramos, pues, en un somero análisis semántico, que el figurón no es sino el reverso negativo del galán, conseguido por medio de su deformación grotesca<sup>2</sup>. No obstante, la palabra “figura” ya tenía a principios del siglo XVII

<sup>1</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano, *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid, Fundamentos/RESAD, 2007.

<sup>2</sup> Cfr. el artículo de Evangelina Rodríguez Cuadros en GARCÍA LORENZO, *ob. cit.*, p. 71.

un matiz peyorativo, y aún hoy se usa con esa intención. Precisamente una descripción de Lope de un “figura” de la Corte en su comedia *El ausente del lugar* (c. 1605) nos deja una definición insuperable, en redondillas, de los rasgos que conforman la personalidad del figurón<sup>3</sup>:

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

Es decir, que el “figura”, y por extensión el figurón, es un tipo vanidoso y engolado, con un físico poco agraciado, con hablar dificultoso, vestido afectada y ridículamente, con un rostro risible y unos andares animalescos. A estos rasgos hay que añadir una moral hipócrita y desfasada, una bravuconería en las palabras combinada con cobardía en los actos, torpeza y dificultad para comprender la realidad de los hechos, tacañería y necedad, una notoria pedantería al hablar y una equivocada imagen de sí mismo como ser noble y virtuoso.

Es esencial además que el personaje no evolucione, y que al final de la obra persevere en su actitud sin haber escarmentado ni advertido las burlas. Todas estas pinceladas con las que se dibuja el tipo tienen un único fin: sostener la comicidad del texto.

Ésa es la función dramática del figurón, provocar la risa en el espectador. Las comedias de figurón se representaban muy a menudo el martes de Carnaval, ante el monarca y su familia en los jardines de palacio, y tenían que ser apropiadas para esa fecha del año, el último día de entrega al placer y a la fiesta popular y colectiva, en la que se olvidan las distinciones sociales y las apariencias antes de ingresar, solemnemente, en la rigurosa Cuaresma el miércoles de ceniza. El Carnaval es el momento en que la realidad se invierte; es el tiempo del disfraz, del recuerdo de las dionisiacas fiestas saturnales de la Roma antigua y de practicar la burla y el escarnio. Las comedias representadas ese día tenían que tener, por tanto, un objeto de chanza claro que resultara desternillante al público, y aquí aparece el figurón como la solución a tal problema; los hechos son cómicos no por sí mismos, sino porque le suceden al figurón. De hecho, el gracioso de las comedias, aunque contribuye de manera insoslayable a la comicidad del espectáculo, no cumple la función de ser el objeto de las burlas dentro y fuera del escenario, como

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

lo es el figurón; el dramaturgo no suele ensañarse con él. El gracioso acostumbra a ser pícaro, inteligente y está estrechamente vinculado al galán, al que sirve como criado con lealtad y un punto de amistad en ocasiones. El figurón, por tanto, es un tipo completamente distinto al gracioso, aunque ambos compartan la función dramática de impulsar la comicidad de la acción. De hecho, la importancia del figurón en el mecanismo de construcción dramática es mucho mayor que la del gracioso, pues es uno de los elementos indispensables, junto a la ocultación, para desarrollar el enredo. En este sentido se relaciona con uno de sus antecedentes, el galán suelto, el personaje que no puede concertar un matrimonio en el desenlace de la comedia, porque como sucede en *Un bobo hace ciento*, en la mayoría de los casos el figurón queda soltero, sin ser galán de ninguna clase ni para ninguna mujer. Vemos, pues, que además de una función dramática, este personaje posee también una función estructural, la de ser uno de los vértices de una estructura triangular o pentagonal –dos galanes, dos damas y el figurón–, necesaria para el enredo, lo que ha hecho que algunos críticos hablen del figurón más en términos de función que de personaje.

Resumiendo, el figurón comparte elementos y funciones con el gracioso y el galán suelto, con los que no obstante le separan

notables diferencias. El figurón es, ante todo, vehículo para la sátira moral o social, objeto de escarnio, como lo es su más lejano predecesor, el *miles gloriosus* de la comedia latina. La *fabula palliata*, refundición de piezas griegas que se han perdido, tenía una de sus figuras recurrentes en el soldado ávido de gloria, ambicioso, que derivó en la comedia de Plauto en un personaje fanfarrón y ridículo, que competía con el galán, sin posibilidades, en el cortejo a la dama<sup>4</sup>. El *miles* ya posee los rasgos que caracterizarán al figurón: ego desmedido, arrebatos de ira, necesidad de reconocimiento de sus virtudes, pavoneo ante las mujeres... Y el resto de los personajes se burlan de él o le engañan sin ningún remilgo.

La figura ya está creada y a partir de aquí inicia un recorrido por la historia del teatro universal que no ha finalizado en nuestros días. En España, uno de los primeros figurones es obra de Lope de Vega: en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600) los dos personajes citados en el título cumplen con los requisitos para ser calificados de figurones –en muchas obras no será uno solo el personaje que sirva a la función de figurón–. Otras comedias de figurón del Siglo de Oro serían *De cuándo acá nos vino*, también de Lope; *El lindo don Diego* y *De fuera vendrá*, ambas de Agustín Moreto y la última con un ejemplo de figurona; *Entre bobos anda el juego* y *Lo que*

<sup>4</sup> Véase MORENO HERNÁNDEZ, Antonio, “Tras la estirpe de los figurones: en torno al *miles gloriosus* de Plauto”, en GARCÍA LORENZO, *ob. cit.*, pp. 23-68.

son mujeres –comedia de figurones–, de Francisco de Rojas Zorrilla; *El mayorazgo figura*, de Castillo Solórzano; la obra que nos ocupa en este Cuaderno Pedagógico, *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, y *Guárdate del agua mansa*, de Calderón de la Barca. También en el teatro breve el figurón es un personaje fundamental; así lo demuestran entremeses como *El examinador miser Palomo* y *El entremés de Getafe*, de Antonio Hurtado de Mendoza; *El aguador*, de Moreto y *El hidalgo, primera parte*, de Antonio de Solís.

En el siglo XVIII siguen apareciendo figurones en obras de autores como José de Cañizares (*El domine Lucas* y *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*) y José de Zamora (*El hechizado por fuerza*).

También en el XIX: *El asturiano en Madrid*, de Luis Moncín, y *El pelo de la dehesa*, de Bretón de los Herreros, son sendos ejemplos de comedia con figurón. Y finalmente en el siglo XX hay figurones en sainetes de Arniches, y dos actores que representaron en algunas de sus películas rasgos del figurón durante los años del desarrollismo franquista, aunque su caracterización quedara lejos de la que perfilaron para el personaje los autores del Siglo de Oro; nos referimos a Paco Martínez Soria y a Alfredo Landa. En definitiva, un largo camino para un personaje muy significado de nuestro teatro, que define el sentido del humor de los dramaturgos y de los espectadores españoles, y cuyos hitos se encuentran, como suele ocurrir, en el Barroco de los corrales de comedias y los espectáculos cortesanos.



La Vida Humana



Carnestolenda

### III. La obra: género, estructura, temas y personajes

Existen importantes lagunas y divergencias entre los principales estudiosos de la obra de Antonio de Solís y Rivadeneyra acerca de la fecha de composición, primeras representaciones y primeras ediciones impresas de *Un bobo hace ciento*. Se tiene constancia de que se puso en escena, precedida por una loa escrita por el propio Solís, un martes de Carnaval, ante el monarca Felipe IV, su familia y su corte. Esto probablemente sucedió en 1656<sup>5</sup>, aunque hay quien sostiene que pudo ser el mismo día, pero de 1652<sup>6</sup>. En cualquier caso, no se trataría, según Frédéric Serralta<sup>7</sup>, sino de una reposición, pues

entiende, por algunos elementos textuales, que podría haber sido compuesta hacia 1635, en la primera etapa dramática de Solís, cuando triunfaba en los corrales, y en plena época dorada de la comedia nueva. De representaciones en estas fechas, sin embargo, no ha quedado documentación alguna. Sí de múltiples reposiciones en el Corral de la Cruz y en palacio en el último tramo del siglo XVII, sabiéndose que estuvo anunciada en el corral mencionado el 20 de enero de 1656, antes de las fiestas de Carnestolendas, aunque parece ser que las funciones terminaron suspendiéndose<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Según apunta, aunque sin certeza absoluta, Frédéric Serralta en “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34, 1986, p. 91.

<sup>6</sup> Véase DI PINTO, Elena, “Las *hechuras* del figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís, y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez)”, en GARCÍA LORENZO, Luciano, *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2007, p. 235.

<sup>7</sup> Véase “Entre figura y función: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís”, en GARCÍA LORENZO, Luciano, *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2007, p. 184.

<sup>8</sup> Véase VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1655. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1973, p. 20.

También está confirmada la primera edición conservada de esta obra en la *Parte treinta y siete de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, a costa de Domingo Palacio y Villegas, impresa en Madrid, por Melchor Alegre, en 1671, tomo famoso por contener asimismo la primera edición de *Todo es enredos amor*, de Diego de Figueroa y Córdoba, y unos cuantos problemas de atribuciones cortesía de Juan de Matos Fragoso. No obstante, si la pieza se compuso, como argumenta Serralta, en 1635, seguramente tuvo que imprimirse con anterioridad. Con todo, en la Biblioteca Nacional de España se conservan dos pliegos sueltos de dicha obra, pero no se puede certificar su año de impresión, y probablemente sean posteriores a 1650. Estas posibles primeras ediciones parece, pues, que se han perdido, pero a partir de 1671 sí conservamos la obra en varios tomos, tanto antológicos como de compilaciones de obras de Solís. En el siglo XVIII se siguieron difundiendo las comedias de este autor, que había adquirido notoriedad también por su *Historia de la conquista de México*, y en el XIX aparece en la Biblioteca de Autores Españoles, entrando a formar parte del canon de la literatura dramática nacional.

*Un bobo hace ciento* pertenece al prolífico género de la comedia de enredo y contiene muchos de los elementos que la definen:

ocultación de identidades por medio del disfraz –en este caso, como sucedía habitualmente, son las mujeres las que se ocultan tapándose con mantos y otros adminículos; no fingen otras identidades distintas a las suyas–, creación de equívocos constantes, con objetos como cartas entregadas al destinatario equivocado o palabras malinterpretadas, y la presencia de un galán suelto, que en este caso es Don Cosme, el perfecto prototipo de figurón aunque, como sostiene Serralta, este personaje, aun siendo indispensable para la construcción de la intriga, no cumple la función de obstaculizar el amor entre el galán y la dama, y por eso no es exactamente el figurón de las comedias homónimas posteriores, sino una transición entre la figura del galán suelto y la función de figurón<sup>9</sup>. Solís, maestro en la confección de estructuras pentagonales para el *dramatis personae*, pone aquí sobre las tablas dos galanes que son amigos y entre los que no hay conflicto, dos damas que recelan la una de la otra –y que rivalizan entre sí, o al menos eso creen ellas– pero que no se atacarán en público y un quinto vértice, el bobo de Don Cosme, cuyas torpezas, como señala el título de la comedia, hacen bobos a los demás. Don Cosme, al que se le atribuye origen vizcaíno, algo que en la literatura de la época era sinónimo de hombre bruto, orgulloso y pendenciero, es la clave del enredo, consciente o inconscientemente.

<sup>9</sup> Véase SERRALTA, Frédéric, “Entre figura y función...”, en GARCÍA LORENZO, *Ob. cit.*, pp. 191-192.

Piensa que Doña Ana –la dama destinada a Don Luis– le ama, y él no quiere que Doña Isabel –su hermana– termine con el galán que la ama, Don Diego. Sus desatinadas palabras hacen crecer los celos y la confusión entre los galanes y entre las damas también. Llegará a poner una escalera en casa de Doña Ana –hermana, a su vez, de Don Diego– y traspapelará una carta haciendo que llegue al destinatario equivocado y complicando la trama hasta el extremo. Los personajes no pueden con la visión totalmente distorsionada que tiene Don Cosme de sí mismo y de los demás, y de esta manera se introducen los temas esenciales de la comedia, tratados con humor no exento de crítica social: el amor y el honor, plasmado en la defensa de la honra de las hermanas de los caballeros y en la inviolabilidad del hogar.

*Un bobo hace ciento* es también una comedia urbana, que transcurre en Madrid en época en principio contemporánea al tiempo de la representación. La acción transcurre tanto en interiores –estancias en las casas de Don Diego y Don Cosme– como en exteriores privados y públicos: los jardines de las casas, el Parque donde Don Luis descubre a la dama que le enamora... El espacio es fundamental para el tono y el ritmo de la comedia, así como el lenguaje. El texto está lleno de apartes y su declamación fluye ágil gracias a la versificación. La obra posee una métrica elaborada, pareciendo por ello más cercana a la escritura de los años treinta

y cuarenta del siglo XVII que a la de sus postrimerías. Hay numerosas redondillas, romances de rima variada, un soneto para la descripción lírica de la hermosura de la Dama del Parque, una silva, quintillas y dos décimas espinelas; predomina el octosílabo, y por tanto el desarrollo dinámico de la trama. Todo ello denota una construcción elaborada y la habilidad de Solís para la composición de comedias.

Finalmente, queda apuntar, como se decía arriba, que en el año 1656 –o 1652– esta comedia se representó precedida de una loa, escrita por el propio Solís. Nuestro autor demostró también su talento para el teatro breve, y tenía un concepto global de la fiesta teatral que, como sabemos, no se limitaba a la representación de los tres actos de la comedia; así que compuso multitud de loas, forma teatral en la que se le considera un maestro, y algunos entremeses. Varias de sus loas fueron compuestas para Cosme Pérez, que con el alias de Juan Rana era uno de los actores fetiche del teatro menor humorístico a mediados del XVII. En la que abrió la fiesta de *Un bobo hace ciento*, Solís junta a los personajes alegóricos del Tiempo y la Vida Humana para reflexionar sobre la fugacidad de la vida y otros aspectos filosóficos a la manera barroca y, de paso, cumplir con el trámite necesario en una representación palaciega de adular a los más insignes espectadores: la familia real, sin olvidar además, pedir disculpas por los posibles yerros de la comedia.





## **IV. El montaje producido por la CNTC. Año 2011**



## Síntesis argumental del espectáculo

El espectáculo se abre con una loa, en la que personajes alegóricos hablan del paso del tiempo. La comedia empieza con Don Luis contándole a su criado Martín que está esperando a una dama de la que se ha enamorado días atrás, y de la que no ha visto su rostro, aunque eso no le ha impedido caer rendido a sus encantos. Don Luis hasta entonces requebraba a Doña Isabel, hermana de un vizcaíno soberbio y ridículo llamado Don Cosme; se ha desinteresado por ella, de la que en cambio está

perdidamente enamorado Don Diego, gran amigo de Don Luis. Isabel todavía piensa en Don Luis, al que ha visto seguir a la dama tapada, por lo que, celosa, va a intentar averiguar quién pueda ser. Para eso se tapan ella misma y su criada, y salen a la calle. Se topa con Don Diego, que la conduce ante su amigo sin reconocerla. Don Luis cree que es la Dama del Parque y comienza a hablarla, pero la llegada de Don Cosme las hace huir. No obstante, los supuestos amantes acuerdan encontrarse

en un cuarto de casa de Don Diego, que gustoso se presta a ayudar a su amigo y a acompañar a las mujeres tapadas hasta allí.

Don Cosme se para a hablar con Don Luis, desvelándole que está enamorado de la Dama del Parque y que precisamente la noche anterior tuvo una pendencia por ella, sin que reconociera a su contrincante. Don Luis, que fue quien luchó con él, tampoco lo reconoció; pero se calla inteligentemente, aunque cree que la tapada favorece al vizcaíno y no a él. Cuando Don Luis se libra de Don Cosme, va hacia casa de Don Diego para ver a su amada. Allí en realidad aguarda Doña Isabel, que se expone al deshonor pero quiere aclarar las cosas. En esa casa están la hermana de Don Diego, Doña Ana –que es de quien tiene celos Doña Isabel–, y su criada Juana; al verlas, Doña Isabel y su criada Inés se esconden, y cuando llega Don Luis, a quien ve es a Doña Ana. Él hace explícitos sus celos de Don Cosme, ella no sabe de qué habla y en éstas Martín y Juana descubren a Doña Isabel e Inés en su escondite. Empieza una discusión e Isabel desvela su identidad. Entonces aparecen Don Diego y Don Cosme. Ambos, al ver a sus respectivas hermanas con Don Luis, quieren aclaraciones. Doña Ana consigue excusar a Doña Isabel contando una mentira sobre dos tapadas que sin duda trajo Don Luis y que han huido; al final todos se marchan, confusos y turbados.

Ese mismo día, por la noche, la escena se sitúa en los jardines de las casas de Don Cosme y de Don Diego, cuyas tapias están

contiguas. Don Diego está resuelto a hablar con la hermana de Don Cosme y éste con la de Don Diego, así que se disponen a allanar las casas de Doña Isabel y Doña Ana, respectivamente. Para ver a esta última, Don Cosme coloca una escala, y se retira a su casa, donde ya está Don Diego, a pensar las palabras de amor más adecuadas para su dama; allí, Doña Isabel encuentra a Don Diego, pero le pide que se vaya porque le pone en evidencia.

Mientras, en casa de Don Diego, su hermana Doña Ana espera a Don Luis para hablar con él. Confía en que su hermano llegue como siempre tarde a casa, pero éste se adelanta y ve la escala, colocada por Juana, la criada, para favorecer a Don Cosme sin conocimiento de su ama. Mientras, Don Luis sube a casa de Doña Ana, y discute por celos con ella; primero es la dama quien le reprocha su ligereza y luego él descubre la escala y le devuelve el reproche. Don Luis quiere averiguar quién la ha colocado y se encuentra con su criado, Martín, que le avisa de que Don Diego se acerca hecho “un Nerón” tras verla. Se apresuran a desaparecer, cada uno por su lado, quedando los amantes enfadados entre sí, y viendo la escena desde un escondite; justo en ese momento entran Inés y Doña Isabel, que por un lado huye de su hermano y por otro quiere hablar de amor con Don Diego. Don Cosme, que había puesto la escala para seducir a Doña Ana, sube y encuentra a una mujer, que es su hermana, que se ha tapado justo a tiempo para que no la reconozca; él empieza a requebrarla, pensando que es su amada.

Justo después entra Don Diego, que se asombra de ver al vizcaíno allanando su morada y seduciendo a una tapada. Quiere explicaciones y Don Cosme le dice que está allí para defender a Doña Ana; pero la tapada –Doña Isabel– se descubre ante Don Diego que, al verla, tratará de salvar a su dama del aprieto. Consigue que Don Cosme se marche sin descubrir a su hermana, y se va con ella. Después salen Doña Ana y Don Luis de su escondite para terminar su discusión; aunque ninguno quiere dar su brazo a torcer, en el fondo están deseando arreglarse.

A la mañana del día siguiente, Don Cosme se entera por su criado de que Don Diego ha estado la noche anterior en su casa, y decide retarle a duelo a través de un papel. Al mismo tiempo, Doña Ana ha escrito otro papel, buscando una cita amorosa con Don Luis, y se lo ha entregado a su criada Juana. Juana y Juancho, el criado de Don Cosme, se encuentran, y ella pierde el papel. El criado lo recoge y se lo da a su amo pero Don Cosme lo confunde con el que él había escrito y le da la nota de amor a Don Diego a través de Don Luis. Don Diego la lee, reconoce la letra de su hermana y sale corriendo; Don Cosme confiesa a Don Luis que ha equivocado los papeles, y que lo que le ha dado a Don Diego son requiebros de Doña Ana hacia él, lo que Don Luis interpreta como una entrega de Doña Ana al vizcaíno, quedando desengañado de su dama.

Al caer la tarde, Doña Isabel se encuentra en el cuarto de Don Luis esperando a Don Diego, pero sabe que allí peligra su honra si

su hermano aparece, cosa que por supuesto sucede a los pocos minutos, aunque por suerte vuelve a no reconocerla. Al poco aparece Doña Ana. Las dos damas hablan, pero enseguida irrumpe de nuevo Don Cosme. Isabel se esconde y a la que encuentra el vizcaíno en este caso es a Doña Ana. Mientras, Juana anuncia la llegada del dueño de la casa, Don Diego. Doña Ana se quiere esconder pero Don Cosme se lo impide, y así Don Luis se topa con los dos en el propio cuarto de ella, que está tapada. Al ver una mujer tapada, Don Luis piensa que es Doña Isabel y así la trata. Ana teme que empiece a hablarle de amor, pensando que tiene un contrincante en Doña Isabel, pero Don Luis, en cambio, recomienda a esa “Doña Isabel” a su amigo Don Diego como posible objeto amoroso. Entonces Don Cosme desvela que la dama es Doña Ana, pero Don Luis no le cree; al final, la llegada inminente de Don Diego destapa a su hermana, que se esconde antes de verse perdida del todo. Cuando Don Diego llega, le dice a Don Cosme que él está ya “casado” con su hermana Doña Isabel y que la situación es irreversible; y también le dice a Don Luis que quiere que se case con su hermana Doña Ana, pero entonces su amigo le dice que Doña Ana ya está comprometida con Don Cosme, y que el episodio de la escala y el papel lo confirman. Salen entonces las dos mujeres y el resto de los criados para aclarar definitivamente el asunto; los criados confiesan que confundieron los papeles, Don Luis lee definitivamente el papel y conoce los sentimientos de Doña Ana, quedando casados ellos y suelto Don Cosme, que no acaba de enterarse de cómo ha perdido a su dama.

## Los personajes





*Vida Humana*

**Ángel Ramón Jiménez**

**La Vida Humana** es el personaje que abre la loa con la que se inicia el espectáculo, cuyos protagonistas, como solía ser frecuente, son personajes abstractos que dialogan entre sí presentando el tema principal de la comedia que va a venir, procurando interesar al espectador en él y solicitando su comprensión. La Vida está caracterizada con los rasgos físicos de alguien que disfrutara de los placeres que ofrece el tiempo que tenemos para vivir: alguien grandote, bonachón, *bon vivant*. Comienza siendo inocente, preguntando, queriendo saber, y el Tiempo y las Edades van formando su trayectoria, le van golpeando con su realidad; la Vida Humana no lo es plenamente hasta que no ve a la Edad del Hierro caminando hacia su final.

**Ángel** nos cuenta que ha intentado con su interpretación plasmar ese camino de la inocencia a la ironía, a la malicia; y mostrar, además, a alguien que pasa de la adolescencia a la madurez, tomando las riendas de su propia existencia y poniendo fin a la intervención de los demás en ella.

**El Tiempo**, que también pertenece a la loa, no es tampoco un personaje de carne y hueso, sino una abstracción. Es invocado por la Vida Humana, y ante sus preguntas, tiene que explicarle cómo es el transcurrir del ser humano a través de las cuatro Edades, haciéndole madurar y crecer en profundidad y complejidad.



*El Tiempo*

**José Vicente Ramos**

**José Vicente** no ha querido mostrar para su personaje el tópico de alguien viejo, un abuelo, sino que ha utilizado como referente de su personaje a un Titán, alguien muy poderoso que desde ese punto de vista puede ver a su oponente como un ser inferior. Nos dice que este montaje ha sido una experiencia basada en una gran exigencia física y un gran trabajo, pero muy divertido y muy grupal, con todos los actores muy compenetrados.





*Edad de Oro  
y Edad de Cobre*  
**Jesús Hierónides**

**Las Edades**, junto a La Vida y El Tiempo, protagonizan la loa, que no se entendería sin ellas; muestran, en conjunto e individualmente, el mismo recorrido vital que un ser humano, y una realidad de la que los otros personajes sacan conclusiones. Unidas, representan el paso del hombre por la infancia, la adolescencia, la plenitud intelectual y el deterioro final: Oro, Plata, Cobre y Hierro son referencias para



*Edad de Plata  
y Edad de Hierro*  
**Jesús Calvo**

enganchan al espectador con sus connotaciones. Sin embargo, cada Edad por separado tiene también sentido completo en sí misma, mostrando cómo todos vivimos el tiempo que nos está marcado, que no siempre abarca las cuatro edades... Cada una empieza a existir y acaba; por eso entre las cuatro hay una interacción y un reconocimiento mutuo, pero a la vez cada una de ellas tiene su totalidad.

**Jesús Hierónides** y **Jesús Calvo**, junto a **Ángel Ramón Jiménez** y a **José Vicente Ramos**, constituyen el **Coro**, con funciones que abarcan desde servir la escena moviendo la escenografía que representa las casas de Madrid, haciéndola bailar casi en determinados momentos, hasta dar un punto de vista sobre lo que pasa, tomando parte activa en la función con sus comentarios y sus acciones, como si en cierto modo fueran público y actores sobre el escenario, al mismo tiempo. Y junto al resto de los personajes componen al final de la loa el **Matachín** que la cierra, un Carnaval enloquecido en el aparece toda la gama de disfraces de ser humano, en una especie no de danza de la muerte, sino de danza de la vida, mostrando que cada uno puede ser cualquier cosa, uno y todos a la vez.





**Don Cosme** es el verso suelto de esta función, el figurón llevado al extremo más increíble. Este personaje, ridículo, prepotente y que no se entera de nada, contagia al resto de personajes de su torpeza y lleva la comedia a una suerte de paroxismo que trastoca el canon lopesco. Los tipos tradicionales del galán, la dama y los criados empiezan a tambalearse y de ahí surge un personaje como Don Cosme, que es en principio un caballero, un hombre rico, pero que termina resultando más “gracioso” que su propio criado. Don Cosme viene de Vizcaya, lo que en aquella época significaba ser un tipo provinciano y algo bruto, y al llegar con su hermana a la gran ciudad en busca del amor, se topa con la locura madrileña; aterriza en una movida que no entiende, que le zarandea y que con su propia torpeza se dedica a complicar más todavía: ¡derriba la Puerta de Alcalá de un golpe, nada más aparecer! Este figurón, que llega avasallando, no consiente que mancillen la honra de su hermana, pero se dedica a perseguir a tapadas que no quieren saber nada de él. Lleno de contradicciones, defiende la inviolabilidad de su casa, pero planta una escalera en la de enfrente para visitar a una dama. Se mete en pendencias y reta cada dos por tres a caballeros sin pensar en las consecuencias y en que puede salir trasquilado; este bravucón, este bobo que no se entera de la misa la media, es la clave de la comedia: objeto de burla de los personajes y de risa para el espectador.



*Don Cosme*  
**Daniel Albaladejo**

**Daniel**, que ya había trabajado con Juan Carlos Pérez de la Fuente, se mete a saco en la propuesta de dirección que le ha marcado para su personaje, afrontando las inacabables situaciones ridículas a las que se enfrenta Don Cosme desde la verdad, construyendo un tipo que cree absolutamente en lo que hace y en las decisiones que toma. Defiende, pues, al figurón a muerte, para que el público esté activo y disfrute de este espectáculo total en el que el texto se combina con el movimiento, la música, el ritmo...





*Doña Isabel*

**Beatriz Argüello**

**Doña Isabel** es hermana de Don Cosme Mendieta, vizcaínos que vienen a Madrid a casarse con gente un poquito más colocada que en el pueblo. Al comenzar la obra, los hermanos se han mudado a un cuarto del barrio de Atocha, contiguo a la casa de Doña Ana y Don Diego. Doña Isabel está enamorada de Don Luis, dando a entender que él le estaba haciendo la corte; pero vemos que Don Luis ya se ha fijado en Doña Ana y se ha enamorado de ella, mientras que Don Diego, que es el hermano de Doña Ana, empieza a cortejar a Isabel. Por averiguar quién es la mujer que corteja a su querido Don Luis, Doña Isabel, con su criada Inés, termina vagabundeando tapada por las calles de Madrid y huyendo de su hermano, hacia el que tiene un temor reverencial. Su personaje entra siempre muy segura a escena, como la gran dama estirada y aparente que simula ser, y de pronto los acontecimientos la descolocan y termina por detrás de ellos, persiguiéndolos. Sus relaciones con Doña Ana son tensas aunque cordiales; al principio está celosa de ella, pero su instinto la arrastra hacia el matrimonio y hace que pronto se fije en Don Diego.

**Beatriz** afirma que éste es un montaje de una precisión tremenda, que ha requerido un nivel de energía muy fuerte y mucha concentración física, porque se juega mucho con los ritmos y con el movimiento. Es una gran coreografía de todos, teatro en equipo, como es habitual, pero en este caso con una precisión tremenda. Confiesa además que ha sido una experiencia muy satisfactoria trabajar con Juan Carlos Pérez de la Fuente, con el que ya había trabajado en drama, pero no en comedia, un director que ayuda a la labor del actor aportándole imágenes muy potentes que le orientan en su interpretación.

**Don Luis** es un galán de comedia de enredo; un personaje al que no vemos que haga nada aparte de sus enredos amorosos. Tiene la existencia resuelta en lo práctico y por eso se dedica a llevar una vida dedicada a tontear, a conquistar. Esta enamorado de una dama –Doña Ana– pero él no sabe en realidad quién es, pues sólo la ha visto tapada en el Parque de San Joaquín. La ha conocido de manera fugaz, ha tenido un par de encuentros más también fugaces y ahora resulta que cuando va a tener una cita en



*Don Luis*

**Francisco Rojas**

condiciones no se presenta esa dama, sino otra, tapada. Por otro lado tiene a Doña Isabel –a cuyo hermano, Don Cosme, no soporta– enamorada de él, pero Don Luis la desdenea y no le parece mal que su amigo Don Diego se dedique a ella. Don Luis presume de que el galanteo que lleva a cabo nunca le afecta en nada, que todo es un puro divertimento que no le quita el sueño; pero en realidad es la fachada que se pone. Luego todo le afecta, y la no correspondencia de su dama le trae por la calle de la amargura. Así van pasando los actos, sucediéndose los enredos y aumentando las preocupaciones de Don Luis, hasta que finalmente todo se descubre y puede casarse con su dama.

**Francisco** afirma que en este montaje cuenta mucho la fisicidad, y no tanto que los personajes se distingan entre sí psicológicamente. Don Cosme, el bobo, termina haciendo bobos a los demás, y este contagio implica un desarrollo coral de los movimientos y las acciones de los personajes, por lo que los actores se han tenido que coordinar muy bien. Todo el reparto interpreta estereotipos pero –y en esto el director de escena les ha hecho especial hincapié– sus interpretaciones deben ser auténticas, han de enfocar el personaje desde la verdad. Quizá estemos ante un teatro en cierto modo de marionetas, pero son marionetas que se creen personas de principio a fin.





*Martín*

**Arturo Querejeta**

**Martín** podría parecer en un principio el típico criado al uso de la comedia del Siglo de Oro, pero en esta obra los estatus y las jerarquías tradicionales no están, y este criado es más bien un compañero de juego de su amo, Don Luis, al que enmienda la plana y va aconsejando para que no se meta en peores jaleos de los que ya se mete. Viene a parecerse más a la figura de un segundo caballero que hay en muchas comedias, ese hidalgo venido a menos que siempre está al lado del amigo que tiene más dinero y sale de juerga con él, y como ambos pertenecen al mundo urbano, puede decirle “¿estás tonto?”. No es el mundo rural, en el que habría un estatus más claro para ambos y la jerarquía sería inamovible, y jamás un sirviente o un pariente pobre se atrevería a hacer a su amo comentarios como los que aquí se ven. Y en cuanto al amor, Martín se enamora de lo que pillá, aunque fundamentalmente tiene sus más y su menos con Juana; pero como las mujeres en la comedia van casi en todo momento tapadas, se crea un constante juego con las identidades, surgen malentendidos continuamente y Martín, muchas veces, no sabe si está hablando a Juana o a otra.

Para construir su personaje, **Arturo** se ha basado sobre todo en la perplejidad ante lo insólito, en la cara de estupefacción absoluta que se le pone a uno cuando se para por un minuto en la Puerta del Sol y se pone a mirar. Esta obra es un homenaje al Madrid caótico y disparatado del XVII y de ahora; si uno se para a observar ese caos, abstrayéndose, la sorpresa es absoluta. Arturo considera que el trabajo que sus compañeros y él han llevado a cabo en este montaje es muy directo, pura acción: aquí no hay tiempo para pensar, hay que hacer.



**Don Diego** es el hermano de Doña Ana –que ama a Don Luis– y está enamorado de Doña Isabel –que amaba a Don Luis–. Aunque decir enamorado quizá sea excesivo, porque en realidad Don Diego, como su buen amigo Don Luis, es un ser ocioso que tiene la vida resuelta, y se entretiene practicando la seducción y mordiendo y haciendo morder anzuelos sentimentales. Como Don Luis persigue ahora a una tapada, Don Diego accede a Doña Isabel sin problemas y sin tener en cuenta la opinión de la dama, pero los encuentros con ésta son puramente anecdóticos, no hay un desarrollo pleno de una historia de amor. La relación de Don Diego y Doña Isabel es secundaria a la de Don Luis y Doña Ana y, aunque ambas se suceden de forma paralela y plagada de equívocos, Don Diego actúa de una forma más desapasionada, más al margen del amor que Don Luis. Don Diego, que durante gran parte de la función es un mero acompañante de Don Luis en sus aventuras, tiene en el desenlace mayor importancia. Como hermano de Doña Ana y sabedor del poder que su riqueza le otorga sobre el resto de los personajes, es el único que está autorizado a decidir quién se casa con quién. Él es el que destapa con su acusación las ideas ridículas de Don Cosme, y el que termina viendo con buenos ojos la relación entre su hermana y su amigo.



*Don Diego*  
**Fernando Sendino**

**Fernando** ha construido su personaje basándose, aparte de en el texto, en un movimiento constante y continuo. Su personaje se apoya mucho en el de Don Luis, puesto que al fin y al cabo son amigos y prácticamente uno es espejo del otro. Pero el movimiento, casi coreográfico aunque han tratado de hacerlo muy natural, es coral, y en ese sentido cada actor ha de tener en cuenta a todo el grupo y estar muy atento a lo que está pasando, tanto en el plano emocional como en el físico. Aunque no se esté en un momento determinado en la primera línea de la acción, hay que estar en tensión constante e integrar al propio personaje en cada situación.











*Doña Ana*  
**Muriel Sánchez**

A **Doña Ana** la definen la dignidad y el orgullo. Es una mujer aparentemente escéptica en el amor, independiente, una especie de diosa Diana de naturaleza indomable y con aversión al matrimonio, que de repente se encuentra con que se ha enamorado de Don Luis. Al principio no lo acepta, ni ante al resto de los personajes ni ante sí misma, porque es una fuerza que la está apartando de lo que siempre ha sido, y además porque sufre un conflicto constante entre el deseo que siente por Don Luis y la represión moral a la que

le somete la España de la época, un conflicto que en el fondo tienen todos los personajes. De superar su propio carácter y ese conflicto surgirá el desenlace de la obra. Destacan en ella además la inteligencia, el ingenio y el atrevimiento; es un personaje que siempre sabe salir airoso de las situaciones, situaciones en las que el resto de los personajes se quedan paralizados. Por otra parte ella es la que urde la trama, incitando a Don Luis a que la siga, es la que toma la iniciativa, la más maquinadora e ingeniosa. Es un personaje tremendamente temperamental y aparentemente muy seguro de sí mismo, pero que en realidad esconde una gran vulnerabilidad, y que, por supuesto, acabará contagiándose de la bobería de Don Cosme, como todos.

**Muriel** nos dice que siempre hace un trabajo exhaustivo de documentación e investigación antes de enfrentarse a un papel. En este caso ha sido un poco distinto porque, dada la coralidad del reparto, ha tenido que buscar más la identificación con el resto de personajes que un trabajo más individualizado. Para crear el carácter de su personaje ha acudido a muy diversas referencias culturales y sociales: Lola Flores, el mundo del toreo y los pasos procesionales de Semana Santa; del cine ha tenido en mente a Chaplin, Buster Keaton y los hermanos Marx; y del ámbito artístico, para componer la gestualidad que reclama la obra y el temperamento que exige su personaje ha acudido como referentes a Goya y al escultor Bernini para imágenes concretas, y al mundo literario de *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta* y *La casa de Bernarda Alba* para tener presente ese orden español tan represivo, estricto y rancio que el director ha querido plasmar en el montaje.



**Juana** es una criada igual que todas las del Siglo de Oro, y distinta también. Sirve a Doña Ana y como todas las criadas de este teatro es la enredadora, la que lía, la que engaña; la que celestinea con su señora y con el interés que tiene ella por Don Luis, y la que acaba vendiéndola, porque Juana es la que pone la escala a Don Cosme, el patán enamorado de Doña Ana al que ésta no quiere ni ver, para que pueda subir a casa de su señora y “conquistarla”, sin que Doña Ana sepa nada. Pero además es distinta porque en este montaje el



*Juana*  
**Eva Trancón**

personaje se ha llevado un poco más por el lado de la criada manipuladora, aunque ella en realidad no lo es tanto, sino que miente bien y lo sabe, y está muy contenta con esa habilidad suya que la salva siempre. Además, como sucede también en general con los criados, hacen todo lo que no llegan a hacer los amos, y en este caso satisfacen todas las necesidades sexuales y amorosas que los amos nunca llegan a satisfacer; los criados son los que se encuentran y los que se lían. Juana, en fin, con la escala, con la carta y con el dinero, tira de los hilos de la comedia para que ésta avance y se convierta en enredo.

**Eva** ha trabajado su personaje desde un enfoque muy físico, como le gusta a ella, trabajando una manera de caminar y sobre todo el gesto, esa cara de bobo, de nada, que es muy interesante en esta función. Además del personaje de Juana hace en la loa el papel de Matachín, que representa todo lo prohibido y entra en escena a pervertir a la Vida, al Tiempo y a las Edades. Es una especie de vendaval lleno de vida que se los lleva a todos.



*Juancho*

**José Ramón Iglesias**

**Juancho** es el criado de Don Cosme, que es el bobo por antonomasia. Juancho no tiene mucho que ver con su amo pero, inevitablemente, se contamina de él del mismo modo que algunos perros se acaban pareciendo a sus dueños. Uno mide dos metros y el otro apenas pasa del metro y medio, uno es torpe y el otro avisado, pero acaban siendo muy parecidos. Juancho es además el que salva a su amo de los embrollos en que se mete, aunque Cosme no sea consciente de ello. Lo hace por lealtad. No confía en absoluto en su amo –ni en nadie, Juancho sólo confía en sí mismo–, pero es quien le paga y le permite subsistir en un mundo difícil y se debe a él. Es una especie de Sancho ágil de mente y de cuerpo, que demuestra además una notable destreza física e intelectual a lo largo de la función muy necesaria porque, si no fuera por ella, su amo ya se habría quedado en la cuneta antes de llegar a Madrid. Juancho participa además del disparate amoroso que propicia la caótica ciudad de Madrid: se encuentra con Juana por casualidad y tienen un lío fugaz, después del cual no hay reproches ni malentendidos por ninguna de las dos partes. Es un hombre más libre que su amo, porque no es víctima del amor ni de sí mismo.

**José Ramón**, como el resto de los actores, ha trabajado su personaje desde el punto de vista esencialmente físico y teniendo en cuenta la corralidad del espectáculo. Ha intentado transmitir al público esa libertad de espíritu que tiene Juancho, ese vivir la vida al día, adaptándose con mucha mayor facilidad que Don Cosme al enloquecido Madrid que se dibuja en el montaje.





**Inés** es una criada al uso del teatro del Siglo de Oro, pero que ha establecido una relación con su ama considerablemente tormentosa, oscura, desagradable, y de dependencia y posesión por parte de ambas, aunque más por parte de Inés. Esta chica es una persona agarrotada, como una rigurosa ama de llaves de novela inglesa o una de esas mujeres enlutadas de la cabeza a los pies que se pueden ver sentadas al fresco o yendo a misa en los pueblos de la meseta. Su temperamento está muy sujeto, muy interiorizado, y sólo deja ver una sequedad extrema, que no propicia en absoluto relaciones sanas con los demás, sobre todo con su ama, con la que hay un cierto sadomasoquismo. Un personaje así necesariamente presenta un contraste muy singular con el ambiente loco y disparatado que le rodea...



*Inés*

**Rebeca Hernando**

**Rebeca** ha caracterizado a su personaje, según indicaciones del director, a través del habla; tiene una especie de frenillo, no pronuncia bien algunas consonantes, sin que lo haya llevado a la caricatura. Es simplemente un rasgo suavizado, que sencillamente le ha servido para proporcionar a su personaje un toque estrafalario, como lo tienen el resto de sus compañeros sobre el escenario.

# Entrevista a Juan Carlos Pérez de la Fuente,

## director de escena de *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra

En 1980, funda una compañía de teatro independiente en la que se inicia como director. En 1985 se titula como actor y director por la RESAD, y cuatro años más tarde es director de la Escuela de Teatro del Centro Cultural de Las Rozas.

Entre 1990 y 1996 desarrolla una intensa actividad como director: *Asamblea general*, de Lauro Olmo; *La dama del alba*, de Alejandro Casona; *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado; *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde; *La viuda es sueño*, de Tono y Llopis; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca; *Las de Caín*, de los Álvarez Quintero; *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós; *El canto de los cisnes*, de Alexei Arbuzov; *Es mi hombre*, de Arniches; *El amor es un potro desbocado*, de Luis Escobar; *La locura de don Juan*, de Arniches; *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, y *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán.

De 1996 a 2004 es director del Centro Dramático Nacional, donde dirige *Nostalgia del paraíso*, en homenaje a Antonio Gala, sobre textos del propio autor; *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva; *San Juan*, de Max Aub; *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo; *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt; *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal; *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller; *Carta de Amor (Como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal, e *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo.

De 2002 a 2007 fue Presidente de la Asociación de Directores de Escena (ADE). Posee la medalla de Oro de las Bellas Artes y ha recibido entre otros, los premios ADE y Celestina por *Pelo de Tormenta*; Público de Madrid por *San Juan* y por *La Fundación*; Cultura Viva de las Artes Escénicas por *San Juan*; ADE y Mayte por *Historia de una escalera*.

En los últimos años ha dirigido *Oscar o la felicidad de existir*, de Eric-Emmanuel Schmitt; *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca; *El león en invierno*, de James Goldman; *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, de Alfonso Sastre; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *Puerta del sol, Un episodio nacional*, adaptación de Jerónimo López-Mozo de la tercera parte de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós, espectáculo conmemorativo del Bicentenario del Dos de Mayo para la Comunidad de Madrid; *Angelina o el honor de un Brigadier*, de Jardiel Poncela, y *El tiempo y los Conway* de J.B Priestley.



### 1.- Juan Carlos, ¿cómo te embarcaste en este proyecto?

Pues verás, ha sido muy curioso. Eduardo fue a ver la obra de Jardiel Poncela que acabábamos de estrenar en los Teatros del Canal, *Angelina o el honor de un brigadier*, una obra de teatro “inverosímil”, como sabes. Aquella noche yo no pude estar, pero al día siguiente Eduardo y yo hablamos y me dijo que le había encantado y que quería verme para encargarme una dirección. En nuestra cita me dio unos cuantos textos para que eligiera cuál montar para la Compañía, aunque luego me reconoció que él quería y sabía que iba a decidirme por éste de Antonio de Solís y recuerdo que le pregunté: “Oye, ¿ha tenido que ver algo Jardiel?”. Y se echó a reír. Elegí *Un bobo hace ciento* porque era la obra más atractiva, el más difícil de todos los textos que me pasó, la pieza más absurda, más inverosímil y más loca, así que siempre me quedará la duda de si en realidad fui yo o Jardiel el que eligió a Antonio de Solís. Pero al fin y al cabo es mi entrada en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y es un honor: al dirigir en la CNTC por primera vez en tu vida tienes que dar el do de pecho. Y también hay algo que me da morbo; yo creo que Eduardo le ha dado una impronta muy interesante a la Compañía, pero esto va a ser otra cosa, y se lo dije: “Eduardo, voy

a hacer el gran chafarrinón”. Y él me respondió: “Ah, para eso te llamo”. Yo creo que está muy bien que dentro de una programación de repente aparezcan estos montajes locos, como lo soy yo también. Está bien porque va a ser algo distinto, y para bien o para mal, arriesgado, y la palabra riesgo siempre tiene que ir unida a un teatro público, y tendré antes de estrenar esa especie de vacío, de mariposas en el estómago y de miedo. Cada vez concibo menos el teatro sin miedo, y voy arriesgando más. A veces piensas: ¿por qué no habré hecho una propuesta más sencilla? Pero pienso que un teatro público tiene que hacer eso, igual que una televisión o una radio pública. Si lo público no arriesga, no lo puede hacer un empresario privado.

**No obstante, tú ya habías hecho clásicos.** He hecho clásicos, sí. He hecho *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, pero la CNTC te impone mucho. Aunque nuestras instituciones no son tan viejas o tan longevas como las francesas o las inglesas, creo que la CNTC impone. Este texto, además, como te digo, tiene muchas dificultades, y la puesta en escena, muchas más, muchísimas. He sudado, pero merecía la pena ese gran carnaval que hemos creado y de alguna manera me recuerda a años pretéritos, a aquel año 96 en que llegué a la dirección del Centro Dramático Nacional con un gran carnaval, con *Pelo*

*de tormenta*, de Francisco Nieva. Bueno, pues el perfume, aquellas atmósferas, aquella gran ceremonia de los locos está por aquí, anida en esto. Paco Nieva hizo ese gran refrito, esa gran zarzuela, bebiendo de todo, del Siglo de Oro fundamentalmente, de la zarzuela, del teatro de vanguardia; y Antonio de Solís compuso una obra muy moderna, muy difícil, muy al límite; te das cuenta de que está muy en el siglo XXI. Y ha requerido de los actores –con los que hemos pasado momentos muy duros– una tremenda fisicidad. Esto es teatro total. Aquí hay una gran interpretación, qué duda cabe, donde la palabra es fundamental, pero la fisicidad, el circo, el clown, la *commedia dell'arte* también lo son. Lo hemos puesto todo en un gran espectáculo que es asimismo un gran homenaje a Madrid.

## **2.-¿Y por qué ese homenaje a Madrid?**

Porque ese caos que es Madrid, esa locura, esa ciudad que por un lado es tan miserable y por otro lado tan loca, por un lado con tanta iglesia y tanta represión y por otro lado tan libre, da una mezcla muy particular que hace que sea única en el mundo. Y la propia dramaturgia, la estructura de la obra es tan absurda, tan caótica, como lo es Madrid, y por eso Madrid se funde con los personajes hasta llegar a ser uno con ellos, e incluso comprimirlos. Es un homenaje que hacemos a esta ciudad vilipendiada, muchas veces no comprendida, destrozada urbanísticamente, pero donde las personas, y así lo va a ver el público en escena, son más grandes que las casas. Todo está maravillosamente desproporcionado. Madrid no se

puede entender sin los seres humanos, y eso ya estaba en aquellos siglos. Cuántas crónicas de la época decían que cómo era posible que detrás de esa ciudad fea hubiera una vida sexual y promiscua tan abundante. Es decir, que no hemos inventado nada, ni siquiera en la Movida; hubo muchas “movidas” ya en siglos pasados y yo creo que los madrileños, y por extensión los españoles, cuanto más nos han prohibido, más libertades nos hemos tomado. Somos un país contradictorio, ésa es nuestra idiosincrasia y eso es lo que se va encontrar el público en este espectáculo. Y por eso creo que toda Europa viene aquí a estallar, a la gran juerga, y en ese aspecto no ha perdido Madrid su fuerza. Tú hablas en Europa de Madrid y automáticamente a la gente se le ponen los pelos de punta. Y la obra contiene esa esencia del espíritu español, es un gran martes de Carnaval, sabiendo que nos dejan disfrutar esas horas porque a la mañana siguiente llega el miércoles de ceniza, donde empieza la represión de la Cuaresma; nos recuerdan que la vida es dura. No se puede entender España sin la religión, ni antes, ni ahora, ni nunca, y por eso la religión está tan presente en este montaje; posiblemente he metido más religión de la que hay en la obra, pero la llevamos encima, es nuestra gloria y nuestro infierno. Aunque hay contradicciones como siempre entre los críticos, todo apunta a que la obra se estrenó un Martes de Carnestolendas de 1656, justo cuando Velázquez acababa de pintar *Las Meninas*. Es el momento en que se inicia la gran caída del Imperio y eso se plasma en la locura de esta obra, en la que parece que se incita a olvidar porque

nada de lo que fuimos volveremos a serlo nunca. Todo el declive desembocará en el 98 y hasta hoy, porque todos los problemas de la España de entonces están en la actualidad. Por eso considero que la obra apela al inconsciente colectivo, la obra es española hasta la médula, contradictoria, divertida, cachonda, mística, lo recoge todo.

### **Y ese todo está en el personaje de Don Cosme, el figurón, ¿no?**

Sí, pero Don Cosme ha contagiado al resto. Lo bueno es que es una obra de figurón, pero todos son un poco figurones, un poco bobos. La obra es inquietante porque va más allá de la comedia de capa y espada, del enredo, del figurón; es otra cosa. Da un salto, y uno tiene la sensación de que en ese salto llega a hoy; sin embargo, lo que no se me ha ocurrido es trasladarla al ahora, porque entonces la propia obra lo rechazaría. Hemos llegado a nuestro tiempo después de muchas vueltas en la sartén y lo que vamos a ver aquí son esas vueltas en la sartén que hemos dado.

### **3.- ¿Conocías a Bernardo Sánchez, el autor de la versión? ¿Habías trabajado con él?**

No. Me habló Eduardo de él, y la verdad es que es una maravilla. Ha limpiado reiteraciones y ha hecho lo habitual, pero sobre todo le dije que el enredo tenía que permanecer íntegro y lo ha respetado, porque el texto es un lío de aquí te espero.

### **4.- ¿Qué nos puedes decir del trabajo con el verso?**

¿Cómo decimos el verso? ¿Cómo damos, pues, la vuelta de tuerca y hasta dónde llegamos? El verso, la palabra, es fundamental.

Si la palabra se perdiera en esta fiesta de locos, sería un delito y culpa mía. Tenía a Vicente Fuentes, el asesor de verso, allí a mi lado y le preguntaba: “Vicente, ¿cómo imbricamos el movimiento, la acción, la palabra para que todo se pueda vivir?”. Porque es una locura, hay momentos en que piensas que no se les va a escuchar a los actores, pero no quería micrófonos. Con todo, tengo que decir que Eduardo tiene una Compañía absolutamente disciplinada y con talento, porque eso es lo importante; es gente a la que le dices que tiene que ir por caminos que a lo mejor no han transitado y van, y luchan. Es un gran ejemplo de una compañía que tiene conciencia de que está haciendo algo importante, aunque les hayamos cambiado las claves.

### **5.- ¿Qué les has pedido a los actores, entonces?**

Los actores han tenido un trabajo muy complejo; no habían hecho nada parecido, según me reconocían. Hemos trabajado mucho y ha habido momentos maravillosos y muy duros. Yo creo que es interesante que la gente sepa que, aunque hay muchos compañeros míos que siempre dicen que han tenido unos ensayos maravillosos, en éste, mire usted, ha habido días para todo. Pero eso es adentrarse por los resquicios de la compleja alma humana y de los personajes. Mira, el primer día que leyeron la obra lo hicieron muy bien, pero les dije: “Está bien, pero no me sirve. Vamos a romperlo todo. Eso que habéis hecho es maravillosamente formal, pero las situaciones que vive esta gente ya Mesonero Romanos decía que eran inverosímiles”. Ésa es la clave. Es tan inverosímil como

cuando uno se emborracha y hace cosas que normalmente no haría. Con Eduardo y con otros directores estaban acostumbrados a trabajar de otra manera y de repente les pido que nos tiremos a una plaza donde vamos a ir encontrando resultados, pero que no van a aparecer tan fácilmente porque hay una parte de la razón que siempre va a estar controlando lo irracional. Y han respondido como una gran compañía, con resultados muy interesantes, muy españoles y aglutinando cuatro siglos de España. Debo hacer una mención especial, por otra parte, a Arturo Querejeta; ha sido todo un descubrimiento. No lo conocía, había visto trabajos suyos pero no había trabajado con él. Y no sólo es un maravilloso actor, además es un hombre que juega y en estos tiempos eso es insólito, porque el director parece que se lo sabe todo y el actor quiere demostrar al director que se lo sabe todo también; y si casi todos lo sabemos todo, pues entonces ya no lo hagamos.

### **Al dirigir, estás muy presente sobre el escenario con los actores, ¿no?**

Sí, porque cada vez soy un director menos racional. El trabajo intelectual lo haces en casa, pero luego creo que es bueno acompañar al actor en ese proceso porque, si no, es impúdico. Me río un poco con ellos porque, ¿cómo les vas a pedir, si no, a estos chicos que se metan por unos vericuetos sexuales de tal negrura? Y me meto allí con ellos diciéndoles que estoy a su lado. La mesa de dirección es para cuando ya te retiras y dices, “voy a ver qué he hecho”. Yo cada vez estoy más convencido de que el hecho teatral es un proceso no intelectual, es emocional,

físico, muy pensado, pero cuidado. No se hace teatro pensando, en ese momento; cuando yo estoy en una gran fiesta estoy haciendo eso, no estoy pensando. Creo que estamos haciendo mucho teatro pensado, amamos desde la inteligencia y no, se ama desde la piel, desde todos los sentidos y este espectáculo de alguna manera es la recuperación de los sentidos, de las potencias del ser humano, que son muchas. Hay que recuperar la sensorialidad que estamos perdiendo. Internet es maravilloso, qué gran información nos da; pero tenemos que contaminarnos. Calderón lo dice en *El mágico prodigioso*: usted podrá tener toda la cultura del mundo, pero a vivir solamente aprenderá viviendo, metiéndose en el hondón de la vida. Y es lo que vamos a hacer con esta obra, por eso les decía a los actores: “perfecto, pero yo ahora quiero que por vuestra piel respire otra cosa; y la palabra va a ser la del texto, pero leída de otra manera”.

### **6.- ¿Y al escenógrafo, Richard Cenier? ¿Qué le has pedido?**

Una barbaridad. Tenía un escenógrafo no español para hacer un homenaje a Madrid, pero esa clave era fundamental; esa contradicción es fantástica. A Madrid siempre ha venido gente a decirnos que esto es maravilloso y nosotros no nos damos cuenta; tal y como somos los españoles y los madrileños, nos tiene que llegar alguien de fuera a decir que Madrid merece la pena. Y ahí entra Richard, del que había visto algunos trabajos pero al que no conocía personalmente, y nos hemos entendido maravillosamente. Le comenté a Eduardo que quería conocer nuevos

escenógrafos, pues creo que es bueno que nos alimentemos mutuamente. En mi etapa en el CDN, por ejemplo, me fui a buscar a Francia a Castanheira. Y Eduardo me dijo que creía que me entendería muy bien con este tipo, que es francés. Ha hecho un trabajo muy barroco, él es barroco también, pero es sobre todo un gran homenaje a esta ciudad. La escenografía es muy complicada, hacerla y moverla, porque una escenografía tiene que ser además una imbricación con los personajes. Cenier ha hecho ciento cincuenta casas madrileñas que vamos a mover por el escenario a ritmo de seguidillas, de soleás. Todo está además desproporcionado, es maravilloso, como una especie de viaje alucinante, y un homenaje a esta ciudad con un perfume muy interesante. Creo que va a hacer que todos los espectadores se vuelvan un poco como niños para reírse de nosotros, de los españoles, lo cual nos viene bien en este tiempo de crisis en el que estamos todos un poco agrios. Vamos a sacar los trapos sucios y a reírnos un poco.

**Así que la clave en la escenografía es movimiento y desproporción. ¿Está relacionada por tanto con la música y el movimiento de los personajes?**

Totalmente. Hay que mover las casas de Madrid, moverlas a través de una música maravillosa que ha hecho Alicia Lázaro. Han sido muchos dolores de cabeza, muchas noches sin dormir, pensando cómo nuevo estos carros para que en veinticinco o treinta segundos todo Madrid se transforme a ritmo de una soleá o de una seguidilla. Además teníamos que

romper con el costumbrismo, porque aquí también hay toros, zarzuela, aquí huele a churros, a misa de domingo con incienso, todo tiene un olor muy particular. Pero había que ir más allá, hacer esa gran noche loca donde el alcohol o las circunstancias nos van a llevar a que mañana, cuando amanezca, sea otro día. Y hemos creado para los actores un movimiento complicadísimo, para el que he tenido a mi lado a Nuria Castejón. Toda la obra es una gran coreografía, no hay nada improvisado. Cuanto más loca es la obra, cuanto más desmadrada, más pensado está todo. No he creído nunca en un teatro que se deje a la improvisación, porque hoy sale bien y mañana no. La música, además, también trae referencias al cine mudo. Hemos traído a Sergey, un maravilloso percusionista, que es una barbaridad porque todo lo hace en directo junto a sus compañeros, un clarinete y un fagot, y esto le da mucha más tensión pues no sabes cada día si saldrá o no saldrá.

**7.- ¿Qué aportan al conjunto los figurines de Javier Artiñano?**

De entrada son preciosos. Y es lo mismo; dijimos: "vamos a crear un universo, no nos quedemos en el tópico. Madrid es tantas cosas..." Son unos figurines maravillosos en un Madrid con olor a orines, en el que de repente aparecen estas mujeres ociosas que se pasean por sus calles todas de punta en blanco, con unos colores muy modernos, pero totalmente tapadas. Hay una referencia al burka que también está ahí; conviene ironizar un poco con eso, porque hemos hecho dramas de muchas

cosas y al fin y al cabo la cultura española bebe de todas las culturas. Si algo somos, es un cruce de caminos y en esta obra lo vamos a ver. Con ironía, con cinismo, con sátira, pero aquí hemos bebido de todo. **¿Y por qué las mujeres tapadas?** Era una convención, un juego del Siglo de Oro, que en Latinoamérica se ha estado conservando hasta hace muy poco. Son mujeres tapadas seduciendo a los hombres con todo ese juego del equívoco.

#### **8.– ¿Y en cuanto a la iluminación?**

Bueno, a José Manuel Guerra le tengo asustado porque le dije que quería que todos los varales de luces también se movieran. Ha sido un proceso de montaje duro en el Pavón; que sería genial haber estrenado además en la Comedia, pero la armaremos desde el Pavón.

#### **9.– Yo estoy segura de que esto a la gente joven le va a interesar un montón, porque le va a atrapar. ¿Estás de acuerdo conmigo?**

Así lo espero, porque al final, mira, no hacemos teatro para críticos. Se hace teatro

para el pueblo, para eso nació. Quiero que cuando una chica o un chico un día decidan ir al teatro, no llevados por el instituto sino por su cuenta, se sorprendan. Quiero que la gente acuda al teatro a divertirse, qué duda cabe, pero que también piense en por qué existe un teatro público. A lo mejor resulta que ahí nos van a ofrecer textos como éste que puedo, no investigar, porque no se va al teatro a investigar, sino a disfrutar, y con ellos puedo divertirme, pasármelo bien de una manera nuestra, porque al final vamos a ver que a lo mejor ese botellón que se hace en la calle ya se hizo hace muchos años y que a lo mejor no somos tan modernos. Y que de eso va la vida, de cómo al final –es una gran ironía– nos vamos criticando los unos a los otros, nos va pareciendo que los jóvenes son una panda de locos, pero no miramos hacia atrás, olvidándonos de lo que hacíamos nosotros a esa edad. Ahí aparece Antonio de Solís, cuatrocientos años después de nacer, un alcaíno que se merece esta puesta de largo en el siglo XXI.

**M.Z.**



# Entrevista a Bernardo Sánchez,

autor de la versión de *Un bobo hace ciento*,  
de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Doctor en Filología Hispánica. Profesor asociado de cine y literatura en la Universidad de La Rioja, escritor y guionista. Autor de la adaptación teatral de *El verdugo*, de Berlanga y Azcona, dirigida por Luis Olmos, por la que recibió el Premio Max en 2000. Le siguieron las versiones de *El precio*, de Arthur Miller en 2003, dirigida por Jorge Eines, y de *Visitando al Señor Green* en 2007, dirigida por Juan Echanove, por las que volvería a ser nominado al Max. En 2004 realizó junto a Luisa Martín la versión de *Historia de una vida*, de Donald Margulies, dirigida por Tamzin Townsend; en 2007 versionó *Como abejas atrapadas en la miel*, de Douglas Carter Bean, dirigida por Esteve Ferrer, y en 2009 adaptó junto a Juanjo Seoane la novela de Rafael Azcona *El pisito*, dirigida por Pedro Olea.

Ha trabajado en varias ocasiones con unidades de producción nacionales: en 2005 realizó el prólogo y los diálogos adicionales para *La verbena de la Paloma*, dirigida por Sergio Renán para el Teatro de la Zarzuela; en 2009 escribió junto a Luis Olmos, también para el Teatro de la Zarzuela, *¡Una noche de zarzuela! Ensueño lírico en dos actos*, dirigida por Luis Olmos.

En 2003 colaboró por primera vez con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, realizando la versión de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina, dirigida por Luis Olmos, y ahora ha hecho la versión de *Un bobo hace ciento*, de Antonio Solís y Rivadeneyra.

**1.– Bernardo, ya habías hecho para la Compañía una versión de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. ¿Cómo entraste en este caso en contacto con la CNTC?**

Eduardo Vasco me llamó a principios del mes de agosto, cuando yo me encontraba de vacaciones en París. Era primera hora de la tarde y yo estaba en la calle; me preguntó qué planes tenía para el otoño y le dije que estaría encantado si me llamaba para trabajar para vosotros. Entonces me comentó que se trataba de adaptar esta comedia de Antonio de Solís, que por cierto yo no había

leído, y que el montaje iba a ser dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Le dije inmediatamente que sí y prescindí del resto de mis vacaciones, porque en cuanto accedí a la obra me di cuenta del calado del trabajo. Era un texto que había que leer con sumo cuidado, con mucha atención, y que había que ir despiezando y desglosando con mucho tiento, lo que exigía concentración y tiempo. Los ensayos empezaban muy pronto, la primera o la segunda semana de septiembre, y yo realmente tenía muy poco margen para operar, así que me encerré. Afortunadamente la



Biblioteca de la Universidad de La Rioja, donde trabajo, estaba abierta, lo que me facilitó el rodearme de algunos libros, de algunos manuales de información sobre Solís y sobre su teatro y ponerme manos a la obra y a mirar por dentro la función, cosa que no es nada fácil como bien podrá apreciar cualquiera que lea el original.

**La verdad es que es una función complicada, porque es un enredo sobre otro, un ejemplo, creo yo, al límite de la comedia de figurón.**

Me parece una definición estupenda. Es una comedia límite, que casi limita a veces con otras cosas, efectivamente.

**2.- ¿Qué diferencias has notado entre este trabajo de Solís para Pérez de la Fuente y el que hiciste para Luis Olmos con *La celosa de sí misma*?**

La diferencia es que las comedias son distintas de formato, aunque hay elementos comunes: el tapado, el equívoco, la imposibilidad de materializar el deseo amoroso... Pero yo creo que Solís y Tirso son dos dramaturgos distintos. Solís era una especie de dramaturgo a tiempo parcial entre sus actividades memorialísticas, historiográficas, políticas, y Tirso en cambio es un poeta a tiempo completo. Tirso tiene unas aspiraciones líricas dentro de *La celosa*, una pieza que tampoco es de sus obras mayores; pero fue un descubrimiento de Luis, que se enamoró de la función y me transmitió su entusiasmo. Tampoco *Un*

*bobo* es la obra más conocida de Solís, lo es más *El amor al uso*, y ciertamente esto es muy bueno, descubrir perlas y ampliar repertorio. En el caso de Tirso había que prestar atención y mimo a una estructura lírica, poética, musical, muy exquisitas, y en el caso de *Un bobo hace ciento* hay que estar muy atentos a una maquinaria espacial y temporal realmente diabólica, que es la que sostiene y da originalidad a la pieza. Luego, por supuesto, Luis y Juan Carlos son directores muy distintos, con escuelas distintas y con diferentes ascendientes teatrales, que en ambos casos me interesan muchísimo. Juan Carlos está más cerca de Arrabal, de Paco Nieva, de Valle, y Luis es más chejoviano y más lorquiano. Para mí es un lujo formidable el poder trabajar con mundos tan distintos.

**3.- Una vez visto tu trabajo me gustaría saber si distingues entre adaptación y versión o para ti son términos sinónimos.**

Considero que el concepto de adaptación encierra una idea como de trabajo fabril, lo que llamarían los ingleses *crafting*, de trabajo de taller en la aclaración del texto, en la limpieza del mismo, en favor de la inteligibilidad, de la transmisión. Sin embargo la versión aspira a una voz, tiene algo de voz original, de interpretación, de intentar que todas las herramientas con las que has adaptado ayuden al final al espectador a una interpretación nueva de

lo que está pasando en escena; una interpretación temporal, poética y dramaturgíca. Yo creo que esa sería la fina capa de separación en la definición de ambos conceptos, adaptación y versión. Y yo, en mis trabajos, en éste y en otros del siglo xx, procuro jugar con las dos manos, procuro adaptar y versionar, transmitir y ver; eso es lo que trato de imprimir en el director y en la compañía.

#### **4.- En este caso, ¿qué pasos has ido dando? ¿Cómo te has acercado al original y qué modificaciones has hecho?**

El primer paso vino dado por las propias necesidades del texto: fue intentar aclarar espacios y tiempos, cuándo pasaban las cosas, dónde y a quién. Debía ponerme en situación y en lugar, intentar ver cómo era el cuarto de Don Diego y el de Doña Isabel, vecino al de éste, y cómo era el Parque de San Joaquín; intentar ubicar y cubicar. Yo le decía a Juan Carlos, en las primeras reuniones con él, que era la ciudad y el ambiente el que nos daba el guión de la historia y que aquí había unas necesidades topológicas y topográficas de ver cómo pasaban las cosas y cuándo y a quién, porque hay un juego de enmascaramientos y de tapamientos tanto onomásticos como de rostros realmente diabólico. Y es que, aunque parezca mentira, lo primero que de verdad hice fue intentar enterarme de qué pasaba; a Juan Carlos, al figurinista, al escenógrafo, a todos les sucedía lo mismo. Al final intenté hacer un plano, una especie de mapa y desglosar. La obra no estaba desglosada en escenas, solamente en jornadas, y yo abrí dentro de ellas algunos

huecos para intentar espaciar la acción mejor; como te digo, abrí dentro de cada jornada dos, tres, cuatro escenas distintas para que sirvieran de guía, también a los actores. Entonces, cuando tenía más o menos el guión espacial y temporal, empecé ya a disfrutar con el léxico, con la lengua, con las estrofas, a ver cómo era la partitura de la historia. Me encontré con un texto desde el punto de vista estrófico y lírico no superlativo, sin que esto vaya en demérito de la función, porque lo impiden otras cosas. Sin embargo esta característica hace que algunos momentos de la función brillen con un esplendor extraordinario, como es el soneto que hay dentro de la obra, un soneto precioso, o por ejemplo el diálogo que tienen Doña Ana y Don Luis cuando se quedan a solas, al final de la segunda jornada, que es bellissimo, con un fraseo corto, casi con algún ribete beckettiano. Me parece que Solís mimó un par de cosas de la obra desde el punto de vista poético, e intentó aligerar tramos desde el punto de vista de la acción. Por eso había algunas estrofas que podían oscurecer el curso de la trama y, en aquellos momentos en los que no se escamotea al espectador nada fundamental, intenté aligerar y quitar cosas para que fuera más claro el ya de por sí muy complicado curso de la acción. Ése ha sido un trabajo realmente de adaptación, ahí sí que me he visto en el taller, intentando dejar muy limpio el curso de la acción para que fuera lo menos complicado posible de entender. Después ha habido que hacer una mínima, más pequeña que en el caso de Tirso, labor de aclaración léxica o de transformación de algún verso,

cuya inteligibilidad ya era imposible para un público de 2011. Y lo último que hicimos fue incorporar la loa. Fue una idea muy buena desde el principio, yo creo que fue de Eduardo, el recuperarla; es de las pocas veces que se representa una función con la loa junto a la que fue creada.

**5.– Has mencionado antes que la ciudad y el ambiente eran una clave para vosotros.**

Sí. Le dimos un gran valor a Madrid, porque nos parecía parte del guión de la historia. La ciudad de Madrid, su trazado urbano, tiene mucho que ver en esta función; sin el laberinto madrileño, sin su nocturnidad, no pasarían esas historias, y la escenografía trabaja a fondo eso; hay una especie de diablo cojuelo que levanta los tejados de la ciudad y ve qué cosas pasan dentro.

**6.– En cuanto a la versificación no has encontrado nada especial, ¿no? Un poco de todo, sobre todo mucho romance.**

Sí, hay escenas completas en romance porque esta forma tiene una virtud motora extraordinaria en comparación con cualquier otro tipo de versificación. Y Solís reserva las quintillas para otros momentos de más brillo, de más lucimiento; y la redondilla lo vuelve todo un poco más chispeante y más rítmico. Pero el romance es una autopista de versos segurísima. El autor se reserva un soneto, y una silva también para un tramo bastante largo; y asimismo hay unas décimas que están muy bien utilizadas, de las que sólo eliminé una muy redundante de información. Este trabajo me parece tremendamente útil para cualquiera que escriba:

meterse en la dramaturgia del otro y ver por dentro es una escuela en la que aprendes una barbaridad. Aquí he visto que en el trabajo estrófico había poco que hacer –en estas cosas además uno nunca tiene un prurito de autoría–, ya estaba muy bien como estaba y se encontraban muy bien discriminadas y desglosadas las zonas de versificación; Solís sabía muy bien qué música utilizaba para cada tramo.

**7.– Háblame de la arquitectura del aparte en esta comedia.**

En el aparte me encontré algo que raramente he visto cuando he leído un texto dramático de esta época. Ya en el primero de los de Martín, el criado de Don Luis, en el que dice “yo me llamo el Gracioso, y sirvo a un amo que es más gracioso que yo”, te deja entrever que los personajes nos van a contar cosas que habitualmente no cuentan. Y me di cuenta de que el aparte era utilizado con el espectador como un juego de a ver quién sabe más, si éste o los personajes, algo que también el cine hace mucho, y de hecho he intentado darle un rigor cinematográfico a la función en el corte de las escenas, en el ritmo. Luego advertí que al espectador no se le dejaba en paz; que accedía a pensamientos y a secretos de un personaje que el resto no conocía, aunque también al espectador le hurtan algunas escenas, que solamente son relatadas. Prácticamente en cada réplica hay un momento que está solamente reservado al espectador, y yo creo que eso ya es sintomático de cómo era entonces el juego dramático y de cómo el espectador había adquirido un estatus, un papel muy

específico dentro del teatro del Siglo de Oro. Además pienso que esto es muy nuestro; en Shakespeare no veo los apartes que hay en Solís. Constituyen un compadreo con el público dentro de un humor muy español, muy de plaza, de chisme, de comentario, de comidilla, de apostillar; sólo para provocar la hilaridad en el espectador. Un espectador, por cierto, que tiene que trabajar muchísimo para entender la función, pero al que los apartes le son útiles para jugar y para divertirse, y para ver cuán bobos son los que están en escena.

**8.– ¿Qué crees que mantiene hoy el valor de nuestro teatro del Siglo de Oro? ¿Por qué crees que sigue mereciendo la pena representarlo?**

No tengo ninguna duda de que sigue mereciendo la pena, pero no sólo como adaptador de estos textos sino como espectador, que es lo mejor que puedo decir. Cuando veo teatro español del Siglo de Oro, tanto trágico como cómico, observo que plantea problemas que son de una modernidad absoluta. Hay una ideología amorosa, erótica, que al final es existencial, que me parece que no ha pasado ni un segundo por toda ella. ¿Qué es lo que está planteando esta comedia, por ejemplo? Pues si somos capaces de acertar en el amor o somos víctimas de la desconfianza, del prejuicio, de la soberbia individual. Todo eso sigue estando en el alma de cada uno. Esto desde el punto de vista ideológico; luego, desde el punto de vista estético, lírico y literario, yo creo que hay ahí alguna

de las partituras, entre comillas, más hermosas escritas nunca en nuestro idioma y que es un tesoro, un tesoro verbal, literario, lo que lleva a que sea un tesoro espiritual. No podemos vivir sin eso, comedias como ésta no son textos literarios fosilizados, son documentos ideológicos de cómo éramos y de cómo seguimos siendo. Yo creo que son textos que nos siguen emocionando de una forma vital y que nos tocan por muchos lados.

**9.– Por último, Bernardo, ¿crees que este montaje va a interesar a la gente joven?**

Yo creo que sí, porque es muy divertido con la visión que le ha dado Juan Carlos, que es de una vivacidad, de un color y de un ritmo extraordinarios; estoy seguro de que va a llegarles. Pero es que además tengo experiencia de estar con público joven viendo espectáculos de la Compañía y estoy por ver que no se lo pase bien, ya sea una comedia o una tragedia. Además, el público del Siglo de Oro era un público más joven que nosotros. Una persona como yo, que tengo 49 años, ya era muy mayor para una función de teatro del siglo XVII, y también los actores eran más jóvenes. Este teatro era muy joven y cuando ves las funciones sólo te puedes explicar la vivacidad, la rapidez, el ritmo pensando en una compañía joven. Todo estaba hecho para personas muy jóvenes que eran capaces de levantarlo y de atrapar a un público muy joven también. Estoy seguro de que hoy también lo conseguiremos. **M.Z.**



109

# Entrevista a Richard Cenier,

escenógrafo de *Un bobo hace ciento*,  
de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Tras sus estudios de Bellas Artes en París, se instala en Madrid en el año 1990 y se especializa en Diseño Escenográfico.

Desde entonces ha realizado escenografías para el Centro Dramático Nacional y para las compañías Noviembre Teatro, Nao d'amores, Suripanta Teatro, Teatro Yeses, Metamorfosis Teatro, Uroc Teatro, Compañía Chilowa, etc.

Ha trabajado con directores como Juan Margallo, Sanchís Sinisterra, Esteve Ferrer, José Luis Alonso de Santos, Aitana Galán, Carmen Galarza, José Luís Saiz, Elena Cánovas, Konrad Zschiedrich, Ana Zamora, Eduardo Vasco, Roberto Cerdá, Juan Francisco Rodríguez y Juan Sánchez.

Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico trabajó en 2006 en el montaje *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, dirigido por Ana Zamora, y ahora en *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

En el año 2010, junto a su equipo artístico y una extensa red de colaboradores, crea un Gabinete de diseño especializado en el conjunto de elementos estéticos que intervienen en el plano visual del espectáculo llamado "Le Cabinet d'Sthetic Theatrale".

**1.– Richard, no es ésta la primera vez que colaboras en la CNTC; y ahora te tenemos en esta obra de Antonio de Solís, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente, donde la escenografía baila. Cuéntanos, ¿cómo te uniste a este proyecto?**

Me llamó Eduardo Vasco y me comentó que Juan Carlos Pérez de la Fuente iba a montar un espectáculo y no tenía escenógrafo, por lo que le había sugerido mi nombre. La verdad es que fue una grata sorpresa, porque cuando me llamó Juan Carlos –además él es muy amable–,

quedamos y nos conocimos, y fue como un flechazo. Nuestro encuentro fue muy creativo porque coincidimos en muchas cosas y yo estoy encantado porque fue un descubrimiento: por fin he encontrado a alguien con quien dar rienda suelta a mis locuras. Yo inicialmente soy más pintor y escultor y más barroco que la mayoría de los escenógrafos, pero Juan Carlos es peor que yo. En este sentido cuajamos muy bien desde un principio, y yo creo que también Eduardo Vasco pensó en mí por esa locura mutua, por esa flexibilidad.



A mí, como a Juan Carlos, no me gusta asentarme en la comodidad y, cuanto más emocionante es el montaje, mejor me siento; en éste, por ejemplo he ido a casi todos los ensayos, lo más que he podido, y nunca me he aburrido, siempre disfruté y estuve con la emoción a flor de piel.

**2.-¿Qué pautas te dio Juan Carlos y cómo enfocasteis la escenografía? ¿Teníais los dos en mente la ciudad de Madrid?**

Sí y no. Yo la tenía pero no lo tenía tan claro, porque pensaba en un plano de Madrid. Quería Madrid pero sobre todo puertas, ventanas y balcones y a las pocas semanas me di cuenta de que el enorme telón con el plano de Madrid que había pensado no funcionaba. Así que le dije, “Mira, Juan Carlos, no sé qué te parece, pero se me ocurre una locura: a lo mejor no sabemos exactamente cómo hacerlo, pero, ¿por qué no hacemos una maqueta de Madrid?”. Y claro, no lo dudó, le encantó la idea y enseguida empezamos a trabajar sobre eso. También quería un cielo de Madrid y lo habíamos puesto en este mismo telón de Madrid, pero al final el cielo se separó del resto, y lo dejamos. Quizá es muy pretencioso decirlo, pero el cielo es un cierto homenaje a Velázquez, pues tiene semejanzas con los cielos que él pintaba, en lo denso, en lo dramático. También he metido algo de Goya, aunque muy poco; he dado con la dosis justa.

Y para la maqueta decidimos que iban a ser unas carras que encajasen como un juego de niños, como un puzzle. Lo primero que trabajamos fueron las plantas de las carras, algo que fue muy rápido, lo terminamos casi enseguida, y sobre eso ya pudo empezar Juan Carlos a ensayar. Mientras ensayaba, yo he seguido con el proceso en solitario. Empezamos en agosto y hasta el estreno no hemos parado.

**3.- Entonces, ha sido un proyecto complejo, ¿no?**

Sí, porque todo se mueve, todas las carras se mueven y tienen que encajar entre sí, y además hay una perspectiva totalmente falsa para que se vieran tejados, que para Juan Carlos eran su referente; más que Madrid, veía tejados de Madrid. Cómo jugar con todo esto –los tejados, el movimiento y encaje de las carras– y que no fuera demasiado surrealista o que al menos estéticamente se viera bien, ha sido todo mi trabajo en solitario. El acabado lo dejé casi para el final porque viendo cómo trabaja Juan Carlos no me atrevía a decidir un acabado, y de hecho al final cambió un poco. Al principio íbamos a hacer algo más realista, más “bonito”, digámoslo así; los tejados, por ejemplo, los íbamos a hacer imitación teja, en relieve. Y al final nos fuimos de tiempo y se quedó en color madera, pero no muy claro; también con sus veladuras y sus tonos ocre, rojizos.

Este acabado de madera es también muy bonito y nos lleva a un juego antiguo, porque es madera antigua, pero no nos lleva al cómic, algo que me daba mucho miedo porque hemos metido una ciudad entera, hay unas ciento cincuenta casas. Eso lo he solucionado viendo los ensayos.

**Y el suelo, Richard, ¿cómo es? Como en otros de los aspectos artísticos del montaje, ¿hay alguna referencia al mundo de los toros?**

El suelo es también muy importante, y en él y las talanqueras que cierran las calles, está la referencia a los toros. Es un suelo de albero, como la arena de la plaza, con la textura pintada para que esté liso y no moleste a los actores y los movimientos de las carras. Los elementos colgados también se mueven, incluso el telón de la loa se mueve con maquinaria y también hay un momento en el que el cielo lo coge un actor y lo baja. En el cielo intenté cuidar mucho los colores, le di muchos blancos. Juan Carlos me decía “está muy bien, pero ¿por qué no le pones rojizos?”, y yo le respondía que eso con la iluminación se podía solucionar, pero si le pones rojizos, sólo puede ser rojizo. Intenté dentro de mis capacidades hacer que fuera un cielo ágil para el iluminador, a la hora de transformarlo. Todo Madrid está iluminado, hasta las casitas. Y es que esta obra lleva de todo. Como estilo lleva Valle-Inclán, *comedia dell'arte*, hasta cómic, pero cómic para adultos, por lo que dejé un Madrid muy sugerido, aunque muy mío. Yo llevo ya veinte años en Madrid y Madrid es de todos, somos nosotros los que hacemos

que exista Madrid. Así que es mi Madrid, aunque pueda parecer un poco raro un francés haciendo Madrid; pero intenté ser muy justo. No hablo de Madrid visto por un francés, sino del Madrid de Richard Cénier, que lleva dos décadas aquí. Además, es un Madrid nocturno y festivo.

**4.- ¿Has distinguido con la escenografía la parte de la loa de la parte de la comedia?**

En un principio sí se distinguían, pero al final yo creo que se junta todo bastante, pues la loa es como la presentación de la obra, al fin y al cabo. Juan Carlos la integró totalmente en el espectáculo y a nivel escenográfico también lo he hecho, aunque el telón con *Las meninas* a lo mejor es lo que más destaca de esta primera parte. Es un luminoso, como el cartel de una tienda y representa todo lo que representa el cuadro, Velázquez y Palacio, que es a fin de cuentas donde se hace la función.

**5.- ¿Cómo cambia la escenografía a través del transcurso de la acción?**

Pues son siete espacios, contando la loa. Hay un balcón, una ventana y cuatro puertas, que son dos portones con sus batientes y dos arcos sin batiente, porque Madrid estaba lleno de puertas, portones y portillos. He resuelto los espacios exteriores poniendo unos copetes sobre ellas; hay triángulos, bolardos, una veleta y dos nidios para la última escena. También dos adornos para la escena en casa de Doña Ana, donde quería poner dos ángeles, pero al final quedaba muy barroco. Lo cierto es que vamos a hacer magia en el Pavón,

porque vamos muy cortos de espacio. De hecho, esta obra va a ir a Almagro también, y tiene su versión de quince metros de altura y sin peine.

**6.– ¿Qué utilería tenemos en ella?**

Hay poco, la verdad es que va bastante escasa de utilería, aunque tenemos un cirio con un portacirios, plumas de escribir, un andador para la Edad de Hierro y tres llaves, que son muy importantes y que además he fabricado yo. Son unas enormes llaves para las puertas de Don Diego, Don Cosme y Don Luis. Tenemos también un rosario de madroños pequeños. Y hablando de madroños, hay que decir que en el Campo de San Joaquín tenemos árboles, madroños precisamente.

**7.– ¿Cuál es el taller en este caso?**

El taller de construcción es Mambo Decorados y el de ambientación Sfumato. Con estos últimos nunca había trabajado; me habían hablado muy bien de ellos y lo cierto es que son muy buenos. El trato además es magnífico; Mambo Decorados,

la empresa que construye, ha hecho muy bien trabajando con Sfumato, porque cada uno aporta lo mejor.

**8.– Por último, ¿qué tipo de acogida crees que va a tener este montaje entre la gente joven, por las características que tiene?**

Muy buena acogida. Para la gente muy, muy, joven –pienso en las campañas escolares–, esto puede ser un poco delicado, aunque ahora ya saben de todo. Pero este montaje es una gran fiesta, así que se lo tienen que pasar bien, reírse mucho. Y no sólo la gente joven, yo creo que casi todo tipo de público quedará con muy buen sabor. Durará unas dos horas, pero el tiempo no se verá pasar. Ahora sí, como trabajo ha sido duro, porque ha sido mucho, pero a mí me gusta trabajar y me encantó trabajar así. Es el primer montaje en el que, aunque soy una persona muy segura, he dudado, me he planteado cosas. De hecho hemos quitado muchas cosas, probado otras muchas, etc., pero estoy muy satisfecho con el resultado. **M.Z.**

# Entrevista a Javier Artiñano,

## diseñador del vestuario de *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y escenografía y figurinismo en la Escuela de Artes Decorativas de Madrid.

Profesionalmente debuta en 1968 con el diseño de vestuario de la obra *La hora de la fantasía*, de Bonacci, para la compañía de Irene Gutiérrez Caba. Desde entonces, ha creado más de medio centenar de diseños de escenografía y vestuario para teatro.

Entre sus trabajos destacan *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertold Brecht, dirigido por José Luis Alonso; *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, dirigido por José Osuna; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, dirigido por Fernando Fernán Gómez; *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, dirigido por Pilar Miró; *Cyrano de Bergerac*, de E. Rostand, dirigido por Mara Recatero; *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmat, *El cementerio de automóviles*, de Arrabal e *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, dirigidos todos ellos por Juan Carlos Pérez de la Fuente; y *Madre (el drama padre)*, de Jardiel Poncela, dirigido por Sergi Belbel.

Los montajes más recientes en los que ha trabajado han sido: *Agnes de Dios*, *¿Dónde estás*, *Ulalume, dónde estás?*, *El león en invierno* y *La vida es sueño*.

**1.- Javier, buenos días. De nuevo otra vez trabajando para el Clásico. Tampoco es ésta la primera vez que trabajas con Juan Carlos Pérez de la Fuente, ¿verdad?**

Verdad. He trabajado muchísimo con Juan Carlos, especialmente en los últimos diez años; le conocí hace unos veinte años en un montaje y tuvimos una conexión fantástica desde el primer momento. Era una época en la que yo hacía muchísimo cine y después de aquello, él intentó trabajar conmigo montones de veces, pero nunca podíamos porque yo siempre estaba liado, así que

estuvimos bastante tiempo sin volver a trabajar juntos. Pero cuando le nombraron director del Centro Dramático Nacional un día me dijo que ya no me podía librar más, que tenía que hacerlo. Coincidió con la incorporación al mundo del cine de mucha gente nueva, y el que los productores prefieren trabajar con ellos en vez de con la gente de siempre. Así que ahora en el cine trabajo menos y he podido hacer más teatro, que me apetecía mucho. Juan Carlos y yo, desde entonces hasta *Un bobo hace ciento*, hemos hecho juntos trece espectáculos.



## 2.- ¿Y qué pensaste cuando Juan Carlos te explicó lo que quería para este montaje?

Pues mira, cuando leí la función a mí me pareció rarísima, complicadísima. Además me dieron el texto original, sin adaptar, y la tuve que leer y releer porque tiene tantos equívocos que es difícilísimo entenderla y por supuesto contarla. Luego con Juan Carlos he estado muy cómodo; creo que es el director con el que mejor trabajo. Tenemos un entendimiento muy bueno y además saca de mí lo mejor, la parte más creativa, verás; cuando me llamó para *La visita de la vieja dama*, aquel primer montaje en el CDN, le dije: “Juan Carlos, este montaje no lo veo naturalista y no sé hacer otro tipo de trabajo”. Y él me respondió: “¿Cómo no lo vas a saber hacer?”. Y la verdad es que trabajo con él de una manera muy especial; de hecho hay gente que dice que con Juan Carlos soy otro figurinista y puede que sea verdad. Yo estoy acostumbrado, por mi trabajo en cine de tantos años, a hacer recreaciones muy historicistas; eso se me da muy bien, ya sé que lo hago con los ojos cerrados, porque es lo que he hecho toda mi vida. Pero Juan Carlos nunca quiere eso, siempre quiere otra cosa, y curiosamente me da dos o tres claves que me abren unas ventanas enormes, y me hacen hacer cosas que a mí me parecen muy especiales, como sucede concretamente con el trabajo que he hecho en esta función,

del que estoy muy contento porque se sale mucho de mi trayectoria profesional. Con Juan Carlos trabajo con mucha libertad porque sé que le va a gustar lo que hago; con otros directores siempre dudas y con él no, porque ya te digo que es el decimotercer trabajo que hacemos juntos y jamás me ha echado nada abajo. Además, casi siempre lo que él me sugiere no es lo que luego hago, pero de repente tiene la clave. En esta función al principio me dijo que quería algo así como años treinta y luego no hemos hecho nada de esa época, pero me dio pie a otras cosas, por ejemplo en el vestuario de las chicas.

## 3.- ¿En qué se distingue el vestuario masculino del femenino?

El punto de partida fue que las dos damas de la obra fuesen muy glamourosas y a mí me salió una cosa muy hollywoodiense, como de estrellas de cine de los años cincuenta –como Grace Kelly–, y de esa forma las he vestido, lo cual no tiene nada que ver con la época, es una cosa muy libre. A partir de ahí comencé a fabricar el resto. Si las damas iban un poco glamourosas, las criadas irían en vestidos modernos que podrían ser no de hoy, pero sí de los años cincuenta o incluso de la época romántica, vestidos sencillos, en definitiva. Para los hombres intenté buscar algo neutro, que no fuese años cincuenta porque no tenía sentido, pero sí tenía que

tener un cierto aire antiguo. Como por otro lado no valía hacer un vestuario del siglo XVII, hice un mix entre el siglo XVII y el Romanticismo, y han quedado unos personajes de una época un tanto ambigua; no se sabe en qué época estamos, pero puede recordar un poco a la romántica, porque llevan unas casacas de ese estilo. En uno de los personajes también introdujimos, como quería Juan Carlos, esa estética punk que hubo en los años sesenta y luego, en los criados, he ido en la línea de armonizar. Y como los personajes masculinos me quedan a veces como señoritos andaluces, a uno de ellos le he hecho un figurín tipo caporal andaluz; y a otros, como se supone que son vascos, les he hecho una especie de mixtura de lo que podría ser un traje popular vasco sin llegar a nada realista. Dentro de la ambigüedad general, quizá lo más claro es que resulta absolutamente atemporal, no sabes en qué época estás, aunque todo tiene un perfume unitario, porque los personajes no se despegan unos de otros, son como uno solo.

#### **4.- ¿Y qué has pensado para la loa? Porque tendrá que ser un vestuario diferente al de la comedia.**

Sí, la loa es como otra función. De hecho, Juan Carlos me la planteó después, porque al principio no sabía que la iba a hacer, y con ella hemos jugado un poco. En un momento dado Juan Carlos me sugirió que la Vida podía ser en blanco y el Tiempo en negro, y tener ambos el mismo traje; así que la Vida y el Tiempo son el mismo figurín pero en blanco y en negro, uno muy

brillante y otro muy ajado. Y para las Edades se me ocurrió hacer el mismo figurín con distintos colores según la etapa de la que se tratara, pero un día, viendo el montaje de Juan Carlos, observé que el personaje de la Edad de Plata lo había montado muy sexual. La Edad de Oro es un personaje juguetón como la niñez; la de Plata es la edad del vigor; la de Bronce representa la madurez intelectual y la de Hierro la vejez. En el ensayo vi que los demás funcionaban pero ese figurín de la Edad de Plata no, y sobre el mismo figurín reelaboré un traje que es un poco sado-maso, medio gay, pero que funciona muy bien para esa escena. Había que tener en cuenta también que los actores que hacen la loa son luego el Coro, y en muchos casos funcionan como servidores de escena y van cambiando los decorados, así que para eso llevan un uniforme acorde con la función: un pantalón, una camisa y un chaleco. Para no tener problemas con los cambios, lo que hicimos es que sobre esa misma base del servidor de escena llevan una especie de casacas, que completan sus trajes de las Edades. Entre la loa y la comedia hay además un episodio de Carnaval; Juan Carlos ha jugado con que la loa es una presentación a los reyes que están viendo la función, y luego hay una transición a la comedia propiamente dicha a través del Carnaval, en que hemos puesto algunos elementos que no se han hecho *ex profeso* para esta función, sino que se han tomado del archivo de vestuario de la Compañía; se habían utilizado para el *Don Juan* de Scaparro, y aquí se emplean para los personajes del Carnaval y los músicos.

**5.- En cuanto a las telas, ¿cuáles has escogido?**

Con las telas, al ser un vestuario tan libre, me he permitido toda la libertad que he querido. Las chicas usan prendas de hoy con telas estampadas compradas en tiendas. A una de las damas, como lleva traje de noche, le he puesto un crepé de seda, pero actual; luego he jugado con los encajes, con adornos, y con terciopelos y tafetanes para los mantos. Para los hombres he usado de todo, desde tafetanes y terciopelos para las casacas hasta cuero. Y he hecho también algo muy divertido: Juan Carlos me comentó que este juego de tapadas que había en el siglo XVII es un poco como los burkas de ahora, y me pidió que hiciera un burka como forma de tapar a una de las damas. Y efectivamente, he hecho un burka de diseño, que no es realista, pero es muy gracioso. Y la otra tapada, como él juega con elementos muy españoles, de corridas de toros, lleva una mantilla por la cara, pero con una peineta española. Es un espectáculo que me ha divertido mucho hacer, porque me he sentido muy libre después del corsé que te imponen las cosas de época.

**6.- ¿Y crees que este montaje va a enganchar a la gente joven?**

Yo creo que sí, que mucho, porque es muy revolucionario. A lo mejor no les va a gustar nada a los tradicionalistas del teatro, pero a la gente joven le encanta esta forma de teatro tan desenfadada. Este espectáculo es realmente un juego; yo creo que va a sorprender mucho a la gente, porque es muy diferente a todo lo que se ha hecho últimamente. Es una cosa que tiene Juan Carlos, que se la juega siempre; lo seguro no entra en su cabeza. Y yo estoy en un momento idóneo para esas cosas porque estoy hacia el final de mi carrera y ya no me juego nada. En otros momentos podía pensar que pegarme un batacazo aquí me supondría perder oportunidades, pero ahora no, ahora ya tengo una trayectoria detrás que no se puede borrar porque hagas una cosa que te salga mal o que no conecte con la gente. Pero con esta obra el público va a conectar: es un auténtico disparate, un juego total, una forma de poner la cabeza en otras cosas tan necesaria en estos tiempos...

**M.Z.**

# Entrevista a Alicia Lázaro,

composición musical de *Un bobo hace ciento*,  
de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Con la CNTC ha colaborado como compositora, arreglista, directora musical e intérprete en los montajes: *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente; *Sainetes*, de Ramón de la Cruz; *Viaje del Parnaso*, de Cervantes; *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina; *Romances del Cid*; *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla; *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega; y *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra.

Ha intervenido además en *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare; *El burgués gentilhomme*, de Molière; *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y dos Autos de Gil Vicente, *El auto de la Sibila Casandra* y *El auto de los cuatro tiempos*.

Investigadora de la música española del Renacimiento y el Barroco, es titulada por el Conservatorio Superior de Música de Ginebra. Ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen M. Dombos y Hopkinson Smith. Es instrumentista de vihuela, laúd y guitarra barroca. Ha publicado la integral de canciones para voz y guitarra barroca de José Marín (s.XVII), y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas barrocas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes; *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra; *Andrómeda y Perseo*, de Calderón-Hidalgo, y otros trabajos de investigación musical. En octubre de 2004 editó el primer volumen de la colección *Maestros de Capilla de la Catedral de Segovia*, dedicado a Jerónimo de Carrión.

## 1.– Primera pregunta obligada, Alicia: ¿cómo te embarcaste en este proyecto?

Me llamó Eduardo Vasco, el director de la Compañía, y me dijo que estaba haciendo un equipo para *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís, uno de esos vodeviles divertidos. Me enviaron un texto que todavía no era la versión, y debo decir que me asustó un poco al principio, porque a diferencia de Lope o de otros autores no había ni una sola referencia musical en él. Luego me enteré de que había una loa, que me llegó a posteriori y me fui animando un poco más, pues la loa sí que tenía un “matachín”,

unas seguidillas y además era muy calderoniana, con lo que ya tenía referencias. Así que mi primera idea fue buscar música, pero, ¿dónde? Juan Carlos estaba trabajando en ese momento en otros aspectos del proyecto, así que decidí no contarle nada de momento y ponerme a buscar por mi cuenta referencias de cuál había sido la propia historia de la obra, a ver si en el contexto de las representaciones encontraba alguna referencia a sainete, baile, o entremés, algo que lo hubiera acompañado en las funciones y que sí tuviera música. Lo primero que encontré es que la obra había sido representada en



1656, pero sus grandes éxitos y numerosas reposiciones habían sido en el siglo XVIII; algo que puede sorprender, pero que dice mucho de ese carácter ligero que tiene el texto, de un barroco más bien tardío. En el XVIII sí que se había representado con unos sainetes determinados, así que por ahí podía haber algo. Ésa fue mi primera dificultad. La segunda es que no conocía a Juan Carlos Pérez de la Fuente, el director de escena; nunca había trabajado con él, y no tenía idea de lo que querría. Fui haciendo pequeños retazos, pero esperé a hablar con él para que me contara qué planteamiento tenía y qué carácter le iba a dar a la obra.

### **¿Y qué te propuso el director del montaje?**

Él quería darle a todo esto un aire muy madrileño y al mismo tiempo con muchas referencias al mundo taurino. A mí, que soy un poco antitaurina, la verdad es que la cosa me resultó al principio difícil, pero empecé a investigar y a buscar seguidillas y tonadillas que hablaran de ese mundo, especialmente en la Biblioteca Histórica Municipal, en el Cuartel del Conde Duque, y en la Biblioteca Nacional. Tenía además otra referencia de búsqueda interesante en la obra y era la presencia del vizcaíno, lo cual me daba pie a mostrar algo del mundo del extranjero en Madrid.

### **2.- ¿Cómo fue entonces el proceso de documentación e investigación?**

Pensé que primero había que empezar haciendo un recorrido por la música del XVII

y luego buscar música más tardía, del XVIII, que conviniera a la segunda parte. El problema era cómo enlazábamos esas dos cosas. En la nunca bien ponderada Biblioteca Histórica Municipal, que está ahora en obras –y por eso hay que agradecer mucho a las chicas que allí trabajan que se fueran vestidas con casco y mono a sacarme las partituras del archivo, porque ya no las dejaban entrar–, encontré una tonadilla graciosísima de Blas de la Serna, del XVIII, que se llama “Las provincias españolas unidas por el placer”, que me pareció un título maravilloso. Quería ver qué había en esa tonadilla, y efectivamente había una música de vizcaíno. A partir del momento en que empiezas a tener algo es más fácil hilarlo todo. Eso en cuanto al tipo principal de la obra, el Don Cosme; en relación al mundo taurino he estado oyendo llamadas de toros, toques de clarines... Y luego apareció la “Marcha de granaderos”, con una historia muy curiosa.

### **Cuéntanosla, por favor.**

La “Marcha de granaderos” es el precedente del actual himno nacional español, con algunas variaciones. De este aire, la “Marcha de granaderos”, existen varias leyendas. Se tocaba en el Imperio austríaco y suele decirse que fue un regalo de Federico II el Grande, rey de Prusia, a Carlos III con motivo su boda con María Amalia de Sajonia en 1737, época en que aún era virrey de Nápoles. Otra versión dice sin embargo que el regalo se produjo años más tarde al conde de Aranda, enviado de

Carlos III a Prusia, pero no hay datos históricos que avalen estas anécdotas. Con todo, la obra podría tener un antecedente español, pues existen similitudes más que casuales con la antigua “Pavana Real”, compuesta por Enríquez de Valderrábano hacia 1574 y que pasó a Alemania a través del emperador Carlos V. Esta pieza se había olvidado en España cuando se introdujo la “Marcha de granaderos”, que tiene también coincidencias con otras composiciones de raíz española como la cantiga XLII de Alfonso X el Sabio, o incluso alguna melodía andalusí. De esta manera queda bastante demostrado el origen español del actual himno nacional, que se fue con Carlos V como “Pavana real” y volvió como la alemana “Marcha de granaderos” con Carlos III, y que a partir de 1770 pasó a conocerse como “Marcha real”. Se tocaba siempre a la entrada de los reyes porque era muy bonita y a todo el mundo le gustaba, pero nunca tuvo texto porque nunca fue un himno, sino una marcha, como te digo. La primera partitura conservada de la “Marcha de Granaderos” es de 1761, y se encuentra en un manuscrito estupendo de toques de guerra que me encontré en la Biblioteca Nacional y que se titula *Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Está firmado por Manuel Espinosa de los Monteros, músico de la Capilla Real y después de la Real Cámara. Espinosa tocaba el oboe y el clave, era un excelente músico y fue el encargado de recopilar y poner orden en las melodías que tocaban las bandas reales. Nuestra versión está recogida de

esa partitura original de Espinosa, con la inclusión de alguna glosa melódica, como era habitual en el Barroco.

### 3.– ¿Qué otras piezas has utilizado, Alicia?

Juan Carlos, en su manera tan gráfica de expresar las cosas, decía: “yo quiero un pasodoble”. El pasodoble es una composición bastante posterior, pero en realidad cualquier marcha o *andante* que lleve a un paso de marcha es un pasodoble. Es un *andante* llevado a ritmo de pasodoble. Si arreglas cuatro notas, no más, eso suena a pasodoble. Así que el pasodoble que aparece no es tal, es un *andante* de Blas de la Serna, de una tonadilla que se llama “Las murmuraciones del Prado”; es estupenda y convenía mucho al carácter de la obra. Para el resto de ocasiones yo quería utilizar, aparte de toques como la mencionada “Marcha de granaderos”, aires que se adecuaban un poco al carácter de los personajes. Por ejemplo de Boccherini, cuya pieza “La retirata” parte de la “Retreta” que aparece en el mencionado libro de toques de Espinosa, y por tanto comparte el mismo espíritu, he cogido el “Toque del Rosario” para la escena del oratorio.

### 4.– ¿Y hay partituras tuyas?

Sí, hay músicas que han ido saliendo más esporádicamente, como pequeñas melodías que he compuesto para definir ciertos pasajes. Una idea interesante ha sido asimismo identificar personajes con instrumentos, lo cual siempre es muy elocuente. Por ejemplo, Don Diego suele estar acompañado por el fagot; Don Cosme tiene un

música de vizcaíno, que es definitiva; Don Luis sin embargo es un fandango, porque me parece que va muy bien a esa cosa chulesca que tiene; Inés tiene unas seguidillas boleras, algo que llamamos “el bolero del cura” porque luego se va a utilizar para la entrada del cura; y Doña Isabel está ligada a la música de Don Cosme. Poco a poco se han ido definiendo pequeños pasajes, pequeñas melodías, pequeños guiños, colores... Y además hay toda una serie de pasajes que son claramente contemporáneos, efectos sonoros que acompañan no *ad libitum* sino de una manera concreta, pero que dan referencia también de ese ambiente de enajenación que en algún momento dado tienen casi todos los personajes. Son pequeños efectos de disonancias con los instrumentos, porque otra cosa que ha hecho Juan Carlos con buen criterio ha sido no encasillarse en un determinado estilo y eso lo hemos aplicado a la música. Hay que resaltar además que la música es en directo y los efectos sonoros también, por muchas razones; es verdad que se pueden hacer, se pueden grabar y se pueden lanzar, pero el efecto sonoro no es sólo un efecto sonoro, es una parte más de la obra, una expresión sonora más del personaje, de la situación o del espacio, y por lo tanto tiene que ir ligado al propio espectáculo y a cada función.

**5.- ¿Y en cuanto a instrumentos? En esta ocasión hay una combinación curiosa.**

Hemos utilizado por primera vez en la Compañía sólo instrumentos de viento, clarinete y fagot, junto a la percusión. Tenía que ser un instrumento, como decía Juan

Carlos, muy brillante. Él siempre me hablaba de los clarines, pero tú tocas un clarín en el Teatro Pavón y nos vamos todos y se queda el clarín ahí solo tocando, porque es muy potente. Así que finalmente le convencí para que en lugar de clarín utilizáramos el clarinete, que es un instrumento estupendo porque puede sonar muy dulce, pero puede sonar en las llamadas muy metal, muy soldadesco, y es un instrumento de banda también, así que conviene un poco a esta cosa taurina y de marcha que tiene la obra, tan de compañía. Y luego el fagot es un instrumento que nunca habíamos utilizado y que es precioso. No todo el mundo estaba tan convencido de que esos instrumentos juntos fueran a sonar, pero la verdad es que yo lo tenía clarísimo, porque conviene al montaje. No obstante la percusión es la clave, de hecho fue el primer instrumento que llegó al montaje, porque yo ya no podía más de tanto dar palmas y golpes. Y con los músicos, además, me he entendido muy bien; a pesar de que nunca habían hecho teatro, han logrado un trabajo excepcional.

**6.- ¿Cómo crees que el espectador va a recibir este montaje?**

Yo pienso que el espectador fundamentalmente se lo va a pasar muy bien, porque no hay que buscarle tres pies al gato en esta obra. Quizá la loa es lo más enjundioso, el resto es la propia situación y esta cosa disparatada de las relaciones que también es algo que ocurre hoy en día. Madrid es el disparate total, cómo los personajes se encuentran y se desencuentran, se vuelven locos y cómo al final acaban todos bobos, lo que es una enseñanza interesante. **M.Z.**

# Entrevista a José Manuel Guerra,

iluminador de *Un bobo hace ciento*,  
de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Entre los muchos trabajos de iluminación que ha realizado destacan los siguientes:

*El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, *Un dios salvaje*, de Yasmina Reza, *Carnaval*, de Jordi Galcerán, *Aprenda a bailar en seis semanas*, de Richard Alfieri, *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare y *Diez*, todas ellas dirigidas por Tamzin Townsend. *Memoria de un recuerdo*, *Ay*, *Carmela*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Informe para una academia*, *Azaña una pasión española* y *Lope de Aguirre traidor*, dirigidas por José Luis Gómez. *Defensa de dama*, de Joaquín Hinojosa; *Tristana*, *Llama un inspector* y *Algún día trabajaremos juntas*, con dirección de Manuel Ángel Egea; *La muerte y la doncella*, dirigida por Omar Grasso; *Hetairas*, dirigida por Pilar Ruiz; *Hiroshima mon amour*, con dirección de José Páez; *Antígona*, dirigida por Francisco Suárez; *Las últimas lunas*, con dirección de José Luis García Sánchez; *Querido Néstor*, musical a cargo de Mestisay y *El séptimo cielo*, dirigida por José Pascual; *Garcilaso, el cortesano*, dirigida por Carlos Aladro; *El Rey se muere*, de Ionesco, dirigida por José Luis Gómez; *Un cuento de invierno*, de Shakespeare, con dirección de Magüi Mira. *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, dirigido por Lawrence Boswell; *Descalzos por el parque*, de Neil Simon, dirigida por Pep Antón Gómez; *Olvida los tambores*, de Ana Diosdado, dirigida por Víctor Conde. *Mentiras, incienso y mirra*, dirigida por Juan Luis Iborra; *Cantos robados*, espectáculo musical original de Fátima Miranda; *La paz perpetua*, de Juan Mayorga, con dirección de José Luis Moreno; *Nunca estuve tan adorable*, escrita y dirigida por Javier Daulte; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente, y *Medida por medida*, de Shakespeare, bajo la dirección de Carlos Aladro.

Ha trabajado para la CNTC en los montajes *El caballero de Olmedo* y *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega y *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra.

## 1.– José Manuel, ¿quién se puso en contacto contigo para comenzar este proyecto?

Fue Juan Carlos, porque ya había trabajado con él antes en *El tiempo y los Conway*, en *Angelina o el honor de un brigadier* y en *La vida es sueño*, de Calderón. ¿Y qué te pidió para este montaje de *Un bobo hace ciento*?

No me habló de algo concreto, sino de un mundo, de unas sensaciones, y a partir de

ahí, con el decorado y con la puesta en escena, fui imaginando un poco y proponiendo cosas hasta que llegamos a un punto de encuentro. Y a partir del momento en que la Compañía entre en el Pavón, concretaremos; ya sabes que los últimos días de ensayos son especialmente importantes y significativos para la iluminación, porque es cuando se ve todo junto en el espacio en el que se va a representar.



El espacio escénico, desde luego, tiene muy buena pinta: las carras son de color madera, aunque en principio iban a ser policromadas, luego han decidido que sean un color madera neutro, e iluminadas desde dentro en algunas escenas. Y el neón de *Las meninas* va a ser una cosa simpática. El giro que le ha dado Juan Carlos en algunos momentos es interesante, diferente; yo creo que a algunas personas les va a resultar chocante porque arriesga mucho, pero interesante.

## **2.- ¿Cuál ha sido entonces el planteamiento de Juan Carlos?**

En cuanto a qué nos interesaba hacer, ya que él hace una propuesta un poco fuera de lo normal, poco convencional, el dilema era si la luz debía ser también poco convencional o no. Meditando el asunto, en un principio llegamos a la conclusión de que a lo mejor no era interesante que la luz fuera también poco convencional, sino que era preferible crear un envoltorio de iluminación normal para poder desarrollar lo diferente dentro de ese entorno natural; si no, corríamos el riesgo de subrayar excesivamente lo que ya se mostraba de otra manera, y de crear una sensación demasiado irreal. Éste fue nuestro punto de partida; después, al desarrollar la idea durante los ensayos en el Pavón, hemos ido modificándola, llegando a soluciones más contrastadas según las escenas, de forma que, aunque en general la iluminación tiene un trata-

miento realista, está salpicada con algunos toques que sí llevan un punto de locura colectiva. Hay interiores, exteriores, noche y día, dentro de lo que permite la escenografía, porque en la escenografía no hay un interior o un exterior claros, es un juego.

## **3.- ¿Qué momentos has subrayado con una sensación de irrealidad?**

Sobre todo la primera parte, la loa, porque la loa al final, tal y como dice Juan Carlos, es un disparate, es el Carnaval, el día en que se permite todo y a todos. En aquella época creo que era mucho más salvaje que hoy en día, y tenía que ser algo fantástico, desde luego; después de estar todo el año reprimidos de repente, en un par de días al año, poderse soltar y hacer lo que no estaba permitido. Después, en la comedia, hay distintos detalles de iluminación no naturalista, ya que hay momentos en que de repente se coge un camino muy diferente de lo que el texto sugiere, y ha habido que apoyarlo; la escena de la entrada de la escala, en la segunda jornada, es un ejemplo.

## **4.- ¿Qué tipo de técnica utilizas?**

Utilizamos algo de focos móviles, porque hay tantos puntos que destacar que si ponemos focos fijos por cada punto se nos acaba el teatro y los sitios donde ponerlos. Así utilizamos unos focos móviles que tienen la posibilidad de redirigirse sobre la marcha y cambiar de color, con lo cual se facilita un poco el trabajo. Técnicamente es un espectáculo estándar,

no hay ninguna novedad técnica que destacar. Nada nuevo bajo el sol, ya que técnicamente está todo hecho y más que probado, pero hay efectos con mucha fuerza; nos ha dado mucho juego ese cielo velazqueño que ha planteado Richard en el último término del escenario, y ese foco en primer término para el soliloquio permanentemente interrumpido de Martín.

### **5.- ¿Has elegido una gama de colores concreta?**

Ha habido que elegir algo que armonice con el suelo. El suelo del decorado imita al albero de una plaza de toros; el albero es amarillo, bastante claro, y ese color tiene mucha presencia y mucha fuerza en cualquier cosa que hagas, porque es un color potente, muy luminoso, y por eso hemos ido probando a ver qué cosas funcionaban con ese fondo tan dominante. Las variaciones van un poco dadas por el resultado que da el reflejo de ese suelo inmenso, que hace de pantalla; la luz rebota ahí y no se puede elegir un color cualquiera, hay que comprobar si es armonizable con ese suelo. Así que los colores de los focos están en función de esos resultados.

### **6.- ¿Te parece que la función va a gustar a la gente joven?**

Misterio. ¿Qué es lo que le interesa a la gente joven? Eso, no lo sabe nadie, yo por lo menos no lo sé. Pero de lo que sí estoy seguro es de que les va a causar sorpresa. Yo no sé si se harán amantes del teatro o no, pero sí les va a sorprender. Normalmente la gente, cuando va a ver un clásico, tiene la expectativa de que va a estar un tiempo, hora y media o dos horas, oyendo recitar unos versos que la mayoría de las veces es difícil entender, no por las palabras sino por el sentido de éstas, porque es una manera de hablar que se ha perdido, que ya no se utiliza. Pero aquí la sensación de espectáculo, visualmente, yo creo que sí se va a percibir y yo creo que les va a gustar, porque los más jóvenes pertenecen a una generación que se ha educado en la televisión, que es un medio tan veloz que es difícil competir con él. Pero con la gente joven es muy difícil saber lo que les interesa o lo que no les interesa; conseguir que un adolescente se quede quieto dos horas es bastante complicado.

**M.Z.**



# Entrevista a Nuria Castejón,

coreógrafa de *Un bobo hace ciento*,  
de Antonio de Solís y Rivadeneyra

Ha pertenecido a las compañías Ballet Nacional de España, Compañía de Antonio Gades y ballets españoles de José Antonio. Ha bailado como pareja de Joaquín Cortés y José Antonio en los teatros Abraham Lincoln Center de Nueva York, Châtelet de París, Opera de Roma, Liceo de Barcelona y Teatro Real de Madrid, entre otros.

Ha colaborado como coreógrafa en los siguientes montajes: *Tonadilla Escénica*, *La Parranda* y *La Generala* en el Teatro de la Zarzuela; *Carmen* para el Teatro Verdi de Sassari; *La Rondine*, en el Campoamor de Oviedo; *Carmen* y *Pagliacci* en el Alfredo Kraus de Las Palmas; *Il Barbiere di Siviglia*, *Luisa Fernanda*, *Rossiniana* y *Don Giovanni* en el Teatro Real de Madrid; *Il Barbiere di Siviglia* para el Sao Carlo de Lisboa; *La Gran Vía* en la Plaza Mayor de Madrid; *El Chanteur de Mexico* en el Chatelet de París; *Rigoletto* en el Euskalduna de Bilbao; *La Vida Breve* para el teatro Diana de México; *El sueño de una noche de verano* en el Albéniz de Madrid; *La Bruja* para el Palau de las Arts de Valencia; *La Filha Rebelde* en el Teatro Nacional Doña Maria, de Lisboa; *Viva Madrid* en el Palacio de Deportes de Madrid; *Luisa Fernanda* para el Teatro de La Opera de los Ángeles; y *Dos caballeros de Verona* en el Palacio de Festivales de Santander. Ha colaborado también en la película *Volver* de Pedro Almodóvar, como maestra de flamenco de Penélope Cruz. Sus más recientes trabajos son la coreografía de *Las Bodas de Fígaro* para el Teatro Real y la dirección y coreografía de *Bestiario*, coproducción del Teatro Real, Teatro del Liceo y Palacio Euskalduna.

Con la CNTC ha participado como coreógrafa en las obras *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca y *La noche de San Juan* y *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega. En esta ocasión ha hecho la coreografía de *Un bobo hace ciento*.

**1.- Hola, Nuria. Ésta es la primera entrevista que haces para el Cuaderno pedagógico, aunque llevas tiempo colaborando con la Compañía. Cuéntanos, por favor, como empezó tu colaboración con la CNTC.**

El primer montaje que hice con la Compañía fue *El pintor de su deshonra*,

que dirigía Eduardo Vasco. Eduardo me llamó porque había visto trabajos míos con Helena Pimenta y pensó que podía colaborar con él en ese montaje, que fue una coreografía pequeña, nada que ver con lo que estamos haciendo ahora. Fue un placer trabajar con él; la verdad es que yo le admiro mucho. Luego hemos repetido



experiencia con *Las manos blancas no ofenden*, y también he hecho con Helena dentro de la Compañía *La noche de San Juan*. Luego ya colaboré más asiduamente.

## **2.– Los montajes complicados en cuanto al movimiento, son los que requieren tu trabajo, ¿no?**

Sí, como sucede en *Un bobo hace ciento*, un montaje en el hay mucho movimiento de los actores. Yo no había trabajado nunca con Juan Carlos, aunque había oído hablar mucho de él, y nunca pensé que mi colaboración iba a ser tan intensa; pensé que iba a ser alguna coreografía, algún momento de baile... Bueno, estoy encantada. Como sabes, en el teatro clásico siempre está la música y algún baile incluido, pero esto va más allá; aquí no hay de hecho ninguna danza, es sencillamente que todo el trabajo de los actores, desde el momento en que empiezan en el escenario, tiene ya implícita una fisicidad, una expresión corporal, unas pequeñas coreografías, aunque nunca llega a ser propiamente danza.

## **3.– ¿Qué te pidió Juan Carlos?**

La primera entrevista que tuve con Juan Carlos fue junto con José Luis Massó. Nos reunimos y me dijo que toda la escenografía iban a ser módulos, que se movían con música y que iban formando distintas calles de Madrid. Todas las escenas las componían, pues, los mismos actores con la escenografía. Esto no era una cosa que a

mí me pillara de nuevas; ya me lo han pedido otros directores, como en *El barbero de Sevilla*, una producción del Teatro Real que estamos llevando por todo el mundo al San Carlo de Lisboa, a la ópera de Los Ángeles, al Châtelet de París... Allí toda la escenografía consiste en unas carras inmensas que bailaban mis bailarines e iban formando las calles de Sevilla. Así, cuando Juan Carlos me habló de mover la escenografía, sabía lo que me estaba diciendo y cómo conseguirlo, así que le dije que no había problema; pero yo pensé que sería esto y además algún baile, una jácara, una pavana, algo que tendrían que hacer los actores puntualmente. Y de repente, cuando empezamos, desde el primer día me doy cuenta de que a Juan Carlos le encanta que los actores hablen también con su cuerpo, que todo vaya expresado desde el cuerpo, y además de distintas formas, que es lo interesante; muchas veces, cuando hablamos con un actor, si está trabajando de una forma naturalista, le decimos que el cuerpo tiene que decir lo mismo que está diciendo con la voz, que vaya a su favor. Sin embargo, en este montaje –que para nada es naturalismo– muchas veces ocurre totalmente lo contrario: el cuerpo muestra una emoción interna que el personaje no está demostrando con su voz ni con lo que está diciendo. Incluso la emoción es contradictoria, algo que nos pasa mil veces en la vida, estamos diciendo algo pero realmente estamos

sintiendo otra cosa y estamos ocultando nuestras emociones. Aquí esto se pone de manifiesto en la fisicidad, en disociar lo que se dice con lo que se está haciendo; es algo muy complicado pero está hecho a propósito. Dices algo con la voz y con el texto mientras que, muy a propósito, remarcas con la dirección del cuerpo opuesta o con una tensión del cuerpo distinta lo que realmente el personaje está pensando o que quiere otra cosa muy distinta. Hemos jugado con eso, con las direcciones, con que dos personajes estén hablando cara a cara pero sus cuerpos estén indicando otra dirección. Todo eso está con mucho mensaje subliminal que esperemos que el público capte.

**Yo creo que sí, porque por un lado le pillas por sorpresa, pero por otro hace que sienta complicidad hacia el personaje.**

Sí, y hace que no baje la guardia en ningún momento. Juan Carlos le ha imprimido un ritmo muy fuerte a la obra desde el primer momento y no lo disminuye nunca. Ves cada escena pensando “qué va a hacer este hombre en la próxima”, porque hay un movimiento continuo, que sorprende siempre, y saca facetas de los actores completamente desconocidas para ellos, inusuales. Luego también hay momentos en que el cuerpo va totalmente a favor, pero siempre de una forma inusual, no naturalista y muy interesante para mí.

**Esa contradicción va además muy a favor del texto.**

Sí, especialmente en una función en la que todo es enredo, en la que nadie está diciendo

la verdad, con lo cual, efectivamente, creo que va muy a favor de la historia.

#### **4.- ¿Hay una coreografía diferente para cada jornada?**

Más aún, para mí cada escena es diferente, con muchos movimientos distintos a lo largo de cada una. A lo mejor se nos puede acusar de no seguir una línea de movimiento única, porque hay un poco de todo, pero es que la función también es así, es muy ecléctica, con momentos en que parece que el actor es un acróbata y luego otros momentos en que el movimiento es de otra textura, de otra calidad, como en la primera escena, que es más galante. Hay muchos movimientos distintos, hay una lectura que no es homogénea, que no es lineal; y algunos guiños al flamenco, guiños al toreo (que está muy presente en el trabajo de Juan Carlos), hay momentos de circo y hasta movimientos de chotis en los actores. Incluso dentro de cada escena hay distinta calidad y estilo de movimientos. Hay movimientos de contemporáneo también, de todo tipo; es una ensalada de estilos en cuanto a movimientos se refiere.

#### **5.- ¿Y que respuesta crees que va a tener por parte del público, Nuria?**

Pues es un montaje es muy complejo, así que no creo que deje indiferente a nadie; habrá quien lo adore y quien dirá que estamos locos. Ése es el riesgo, tan importante en teatro...

M.Z.

# Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno pedagógico de *Un bobo hace ciento* y el texto de la versión, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

- ◆ La obra de Antonio de Solís se representó por vez primera posiblemente el Martes de Carnaval de 1656 en Palacio, ante el rey Felipe IV, su familia y su Corte. Buscar información sobre el teatro cortesano del siglo XVII. Tratar de hallar las similitudes y diferencias con el teatro que se representaba en los corrales. ¿Eran en general las mismas obras? ¿Es la obra de Solís, que se puso en teatros comerciales también, una obra más de corral o más bien palaciega?

- ◆ Investigar también sobre el fenómeno lúdico-cultural del Carnaval. ¿Cuáles son sus raíces y cuál su sentido dentro del calendario religioso católico? ¿Qué suponía su celebración en el Siglo de Oro y en épocas posteriores? ¿Qué frutos literarios y artísticos ha dado esta fiesta? ¿Qué papel tiene el teatro en ella? ¿Qué muestras perduran hoy día del Carnaval tradicional?

- ◆ Leer el texto y reflexionar sobre los temas que salen a relucir en la obra. ¿Son los mismos que aparecen en las principales

comedias de Lope y Calderón? ¿Están tratados del mismo modo? ¿Podría calificarse la obra de profunda, o por el contrario resulta un divertimento ligero?

- ◆ Se ha definido *Un bobo hace ciento* como comedia de figurón, una variante de la comedia de enredo. ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de la comedia de figurón? ¿Podría citarse alguna comedia de figurón famosa leída o vista sobre el escenario?

- ◆ Estudiar a partir de la versión de Bernardo Sánchez –que ha respetado el verso de Solís–, las formas métricas de la obra. ¿Qué tipo de estrofas aparecen? ¿Hay algún pasaje que destaque por ser más lírico que narrativo? ¿Se podría considerar una obra rica y compleja según su versificación?

- ◆ Analizar el reparto de los personajes que hace el autor. Algunos críticos han hablado de estructura pentagonal. ¿En qué consistiría? ¿Cómo afecta esta estructura a la trama y al hecho de que se califique la obra como comedia de figurón?

- ◆ Leer la entrevista con el director de escena, Juan Carlos Pérez de la Fuente. ¿Qué conclusión se saca de su percepción del texto de Solís después de ver el espectáculo? ¿Qué imagen de Madrid y de España se muestra? Pérez de la Fuente es un director de larga

trayectoria y fue director del Centro Dramático Nacional durante varios años. ¿Qué visión ofrece en su entrevista del hecho teatral y de las obligaciones del teatro público?

♦ La música ha respondido a la intención del director de escena de darle un aire de españolidad y madrileñismo al montaje. ¿Qué recursos ha utilizado para ello? Además de piezas de época, Alicia Lázaro ha realizado composiciones específicas para el espectáculo y también ha creado el espacio sonoro. ¿Cómo encaja éste con las obras más antiguas? Sería interesante escuchar en clase –están disponibles de forma gratuita en Spotify y en otras páginas web– la “Pavana Real” de Valderrábano, la “Marcha de granaderos” y el himno nacional español, pues son una interesante muestra de cómo evoluciona una melodía y se va adaptando al estilo de cada periodo histórico.

♦ Además de la música, en esta puesta en escena tiene una importancia enorme el movimiento de los personajes, coreografiado por Nuria Castejón. ¿Por qué en esta obra el director ha creído necesario que los personajes se muevan con una cadencia especial? ¿Esta coreografía es muy acusada o por el contrario tiende a la naturalidad?

♦ La escenografía representa un Madrid cambiante y movable. ¿Cómo ha jugado el escenógrafo Richard Cenier con los edificios del Madrid barroco? ¿Qué tipo de arquitectura está reproduciendo y cuáles son sus rasgos principales? ¿Por qué ha roto la proporción entre edificios y personas? ¿Cómo se resuelven los cambios de decorado entre escenas?

♦ La iluminación de José Manuel Guerra también se atiene al espíritu del montaje propuesto por su director. ¿Cómo se percibe en escena su trabajo? ¿Se contrasta o se suma al del resto del equipo artístico?

♦ Los figurines de Javier Artiñano tienen dos estilos bien diferenciados: el aplicado a los personajes que participan en la loa que precede a la comedia y el de los que forman parte de la propia comedia. ¿Qué diferencias se aprecian entre uno y otro? ¿Cómo ha resuelto el hecho de que los personajes femeninos vayan casi toda la obra tapados?

♦ Como se indicaba en el punto anterior, hay una loa, escrita por el mismo Antonio de Solís, que precedió a la comedia en su representación palaciega de 1656. Analizar la estructura de la loa, su temática y su estilo. ¿Cuál es la finalidad de las loas? Compararla con la comedia y también con algún auto sacramental de Calderón, para establecer semejanzas y diferencias. Solís tenía un concepto global del espectáculo teatral que no se limitaba a la escritura de comedias: buscar en manuales de teatro del Siglo de Oro o en internet información sobre cómo se organizaban los espectáculos teatrales, en los corrales y en Palacio, y de qué partes constaban.

♦ Madrid, como hemos visto, tiene una presencia constante y fundamental en el texto de Solís, presencia que se ha engrandecido en el montaje. Aunque no hay una ruta como la de Max Estrella y Don Latino en *Luces de Bohemia*, se podría organizar una visita a los lugares citados o recreados en el espectáculo y ahondar en su historia para ver cómo han cambiado a lo largo de los últimos cuatro siglos.

# Bibliografía

AA VV, *El figurón. Texto y puesta en escena*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2007.

ARELLANO, **Ignacio**, “Antonio de Solís y la comedia de capa y espada”, *Ínsula*, 495, Madrid, 1988, pp. 7-8.

CARREIRA, **Antonio**, “Antonio de Solís o la poesía como divertimento”, en *Actas del IV Congreso Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, vol. 1, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, págs. 371-390.

CHEVALIER, **Maxim**, “Antonio de Solís lector de novelas”, *Bulletin Hispanique*, 100 (1), Bordeaux, 1998, pp. 125-127. (Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa\\_0007\\_640\\_1998\\_num.\\_100\\_1\\_4961#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007_640_1998_num._100_1_4961#))

HERMENEGILDO, **Alfredo**, “El gracioso y la mutación del rol dramático: ‘Un bobo hace ciento’”, de Antonio de Solís, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8 (2), vol. II, Amsterdam, 1989, pp. 503-526.

PARKER, **Jack H.**, “The Versification of the Comedias of Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Hispanic Review*, 17 (4), Pennsylvania, 1949, pp. 308-315

MARTELL, **Daniel Ernest**, *The dramas of Don Antonio de Solis y Rivadeneyra*, Philadelphia, International printing co., 1902. (Disponible en: <http://www.archive.org/stream/dramasdonantoni00martgoog#page/n0/mode/2up>)

SERRALTA, **Frédéric**, “Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-1660)”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 155-168.

“Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34, Toulouse, 1986, pp. 51-157. (Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/034/034\\_053.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/034/034_053.pdf))

*Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.

“El tipo del «Galán suelto», del enredo al figurón”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988.

“Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís”, en *Actas del IV Congreso Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, vol. 2, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, págs. 1519-1528.

**SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de**, *Un bobo hace ciento*, en *Parte treinta y siete de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, a costa de Domingo Palacio y Villegas, Madrid, imprenta de Melchor Alegre, 1671.

*Un bobo hace ciento*, en *Comedias de Don Antonio de Solís*, a costa de Justo Antonio de Logroño, Madrid, imprenta de Melchor Álvarez, 1681. (Disponible *online* en Google Books.)

*Un bobo hace ciento*, en *Comedias nuevas escogidas. Parte 47*, a costa de Manuel Sutil, Madrid, imprenta de Melchor Álvarez, 1681.

*Un bobo hace ciento*, en *Comedias diferentes / su autor Antonio de Solís*, a costa de Francisco Fábregas, Madrid, imprenta de Juan de Ariztia, 1716. (Disponible *online* en Google Books.)

*Un bobo hace ciento*, en *Comedias escogidas de D. Antonio de Solís y Rivadeneyra*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828. (Disponible *online* en Google Books.)

*Un bobo hace ciento*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. I, edición de Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1858. (Disponible *online* en Google Books.)

*Un bobo hace ciento*, en *Comedias de Antonio de Solís* (2 vols.), edición de Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984.

*Un bobo hace ciento*, versión de Bernardo Sánchez, edición de Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 59, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2011.