

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ESTO ES AMOR

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS -

ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO MUSICA

Rubén Ajo García

Lisboa, outubro 2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ESTO ES AMOR

Rubén Ajo García

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Performativas - especialização em Teatro Musica, realizada sob a orientação científica de Luca Aprea, professor da ESTC.

Lisboa, Outubro 2014

AGRADECIMIENTOS

A Rui Teigão y al FATAL

A Olvido e Isabel y a todo el Instituto Cervantes

A Carlos Mateo Foto

A Carlos y Susana

A la ESTC y a los profesores que me han acompañado Luca Aprea y
María Repas.

RESUMEN

Esto es Amor se trata de un proyecto de investigación dentro del máster en artes performativas en la especialización teatro música. El mismo tiene como objetivo la creación de espectáculos autosuficientes, con los mínimos elementos, al menor coste para mayor eficacia de los mismos. Como concretización práctica de éstas y otras ideas, de forma paralela, desarrollé la creación y puesta en escena de un espectáculo. El mismo es la primera de muchas otras propuestas que verán la luz con el paso del tiempo, siempre teniendo como base todo lo que este proyecto refiere. Dicho espectáculo se basa en la dramaturgia de un texto a partir de sonetos de Lope de Vega (Félix Lope de Vega y Carpio) dramaturgo y poeta español del siglo XVII. Dicha dramaturgia supone un hurto del material textual del autor compuesto por sonetos procedentes tanto de su obra dramática como poética y que, junto con otros elementos como la voz, el canto, la danza y el teatro de objetos, conforman la propuesta práctica. Este espectáculo se estrenó el 14 de mayo de 2014 en el FATAL (Palacio Centeno – Campo mártires da Patria – Lisboa) y volvió a representarse el día 21 de junio de ese mismo año en el auditorio del Instituto Cervantes (Rua Santa Marta – Lisboa). Todo el proceso, tanto de composición del material textual, como el trabajo práctico, período de ensayos y presentación final del espectáculo, fue llevado a cabo por mí mismo. Este trabajo escrito se basa en la memoria de dicho proceso y de un resumen de las bases que lo conforman.

PALABRAS CLAVE

- Teatro clásico español
- Autosuficiente
- Soneto
- Voz
- Amor

ABSTRACT

Esto es Amor is an investigation Project included in the master of Performative Arts specialized in Music Theatre. This project aims the creation of self-sufficient shows, with the least elements as possible, with the least cost for a greater effectiveness. As a practical concretion of these and other ideas, simultaneously, I developed the creation and the staging of a performance which responds to all the ideas that make up this project. This is the first of much more proposals that will be developed in the near future with all these ideas as the base. This performance is based on the dramaturgy of a text composed by sonnets of Lope de Vega (Félix Lope de Vega y Carpio) Spanish playwright and poet of the 17th century. This dramaturgy supposes a robbery of texts, composed by love sonnets, of this playwright which with other elements as voice, sing, dance and object theatre make the show that was premiered the 14th of May of 2014 in FATAL (Academic Theatre Festival of Lisbon) in the Centeno Palace (Campo Mártires da Pátria) and represented again the 21st of June of 2014 in the Cervantes Institute in Lisbon (Rua Santa Marta). All this process, both the composition of the textual material as the practice work, rehearsal period and the final presentation of the performance was directed by me. This written paper is based on the final report of all this process and the resume of the bases that conform it.

KEY WORDS

- Spanish Classical Theatre
- Self-sufficient
- Sonnet
- Voice
- Love

A Esther Pérez Arribas.

INDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN – REFLEXIONES QUE ME LLEVAN A TRABAJAR EN
UN PROYECTO DE TEATROPág. 1-11

I CAPÍTULO - LA CONCEPCIÓN DEL PROYECTO.....Pág. 12-29

II CAPÍTULO – LA PUESTA EN ESCENA.....Pág. 30-42

III CAPITULO – ESTRENO Y REFLEXIONES.....Pág. 43-52

BIBLIOGRAFIA.....Pág.53-56

ANEXOS.....Pág 57

INTRODUCCIÓN

REFLEXIONES QUE ME LLEVAN A TRABAJAR EN UN PROYECTO DE TEATRO

Para un actor, encontrar trabajo es muy complicado. En la actualidad, lo es encontrar cualquier empleo, por lo que la búsqueda de trabajos en el sector artístico se convierte en una proeza todavía más complicada. En lo que se refiere al teatro, esta labor se complica todavía más cuando eres un actor joven, recientemente formado, sin mucha experiencia y sin apenas contactos. Yo me di cuenta de todo esto al terminar la licenciatura y al intentar buscar un hueco en el mundo laboral del teatro. Me vi sin muchas oportunidades laborales, no me consideraba formado al cien por cien, estaba sin apenas experiencia profesional, pero tenía muchas ganas de hacer y sobre todo de aprender del teatro.

Que el panorama teatral sea tan crítico, no me impide que haga teatro, al contrario, me inspira para trabajar, para crear, para proponer,... El hecho de permanecer activo, de interesarme por dicho panorama y participar de él no me preocupa. Lo que me preocupa es la posibilidad de, tanto en la actualidad como en un futuro, no conseguir hacer carrera profesional. Con esto quiero decir poder vivir sin preocupaciones como *¿después de esto cuándo volveré a tener trabajo?* o *¿Cuándo será la próxima vez que me suba a un escenario?* sólo dedicándome al teatro o a la interpretación. Esto ocurre porque hasta ahora he tenido que dedicar mucho tiempo y esfuerzo a ganarme la vida, a trabajar de otras muchas cosas para poder hacer teatro. Todo esto supone un gasto de energía tan grande que hace que cuando me quiero dedicar seriamente a la interpretación se me acaben las fuerzas y esto sí que me asusta. Pero, a pesar de todo, lo que sí tengo claro es que, aunque sea sin fuerzas, no voy a parar, ni me voy a apartar de este camino que voy siguiendo. Si no tenemos trabajo, no aparecen oportunidades interesantes o no hay muchas opciones a nuestro alrededor vamos a inventar otras cosas, vamos a crear esas oportunidades intentando nuevas opciones. Pero la cuestión es no quedarnos nunca parados, debemos estar en movimiento, entrenar nuestras

diversas facetas para que no se atrofien y ver lo que somos capaces de hacer para llevarlo a cabo.

Lo que nunca podemos hacer, si realmente queremos desarrollar una carrera, es dejar de hacer teatro, de aprender cosas nuevas y sobretodo de ver mucho teatro. Cada vez hay menos compañías, hay menos producciones, se paga peor esta labor, se gana menos dinero, hay que arriesgar más a nivel de producción y en muchos de los casos se produce la ruina. Si esa salida nunca aparece, no podemos quedarnos de brazos cruzados, tenemos buscar alternativas para seguir vivos dentro del mundo teatral. A pesar de, como también decía antes, ser actores inexpertos, tenemos que ganar tablas y aprender y demostrar que estamos aprendiendo y que con el tiempo podremos hacer más y más cosas. Lo que ocurre es que en el mundo actual mucha gente se aprovecha de las dificultades de la situación en la que vivimos e intentan sacar beneficio de la desesperación. Esto ocurre a todos los niveles y en este mundo también, cómo no. En poco tiempo, me han llegado oportunidades laborales, hasta tal punto abusivas, que creo que deben ser controladas, prohibidas y hasta penadas. Esto es debido a que todavía nuestra profesión no se ve como tal y no se ponen medios para regularizarla. En algunos países se está consiguiendo en otros tristemente no. El problema es que la desesperación por encontrar un trabajo, por trabajar como sea y donde sea nos lleva a aceptar dichos contratos en los que casi implica que el actor tenga que pagar por actuar o verse obligado a trabajar un número de horas exorbitantes, entre otra serie de cosas.

Yo personalmente, aun con el poco tiempo que llevo trabajando en el mundo del teatro, por lo poco que conozco de este mundo de manera profesional, a cerca de los modos de hacer, del comportamiento, de las diferentes estructuras que lo componen,... muy pronto me he dado cuenta que hay muchas cosas que no funcionan y que nadie o que muy poca gente hace nada por cambiar o por buscar nuevas soluciones. No digo que todo sea erróneo o que todo esté mal hecho, ni que todo el mundo haga las mismas cosas o funcione bajo los mismos cánones. Es más, admito y sé que en un pasado no muy lejano estos modos y estas prácticas de las que hablo, que se

estaban o que todavía se están llevando a cabo verdaderamente funcionasen, y funcionaban por diversos motivos, entre los cuales y el más importante, porque se contaba con más dinero a nivel cultural, más apoyos, con más espectadores.... Pero intentar hacer, en el momento en el que vivimos, las mismas cosas que se hacían anteriormente siendo épocas diferentes, etapas con características diferentes lo veo un error, o mejor dicho, lo veo poco funcional o con muchos elementos en contra. Esto es así porque las cosas en muy poco tiempo han cambiado muchísimo y todo, no sólo el teatro, se tiene que amoldar a los tiempos, si no viene el fracaso y las medidas drásticas que nadie quiere y que se pueden evitar cambiando un poco las cosas.

Como decía, yo me di cuenta de muchas cosas al terminar la licenciatura en interpretación. Mis compañeros de formación y yo creamos una compañía joven y dinámica pero basada en los cánones de compañías con más experiencia que la nuestra, con espectáculos grandes, con muchos actores y con grandes escenarios y vistosos vestuarios. Trabajábamos obras importantes con muchos personajes, con mucha imaginería y complicada maquinaria, con muchas luces y llamativos efectos sonoros. Todo esto complicaba los espectáculos y hacía que fueran necesarios muchísimos elementos, grandes transportes y sobretodo mayores gastos. Éste era y es el modo de trabajar de muchas compañías teatrales no sólo en España. Modos de trabajo arriesgados, caros a nivel de producción, grandes a nivel de elementos y difíciles y pesados en lo que a transporte se refiere, con creaciones destinadas a ser exhibidas en espacios determinados debido a su complejidad técnica. Para nosotros era maravilloso poder empezar a trabajar en el mundo profesional de este modo. Pero yo lo veía poco funcional, no sólo para una compañía de jóvenes actores recién licenciados sino también para esas grandes compañías ya constituidas, pues, como digo, el mundo está cambiando, la economía está cambiando, la sociedad está cambiando, el público está cambiando y considero que el teatro y las artes en general tienen que cambiar o buscar nuevos modos y maneras si quieren continuar sobreviviendo o amoldarse a la realidad en la que vive en paralelo.

En este proyecto que comencé con mis compañeros, nos pusimos a hacer cuentas, con relación a los espectáculos que íbamos a presentar y lo más barato que resultaba uno de nuestros espectáculos era una cantidad elevadísima. Todo esto sin ni siquiera producir ganancia para el equipo, es decir tendríamos que trabajar gratis. Debido a esto, los teatros, incluso los más importantes, se negaban a pagar ese dinero y teníamos que aceptar contratos todavía más abusivos, con estafas y engaños. Lo peor era que dichos teatros llevan funcionando con extorsión y chantaje mucho tiempo. También es un factor a tener en cuenta que los teatros no disponen de fondos. Los sistemas han cambiado, ya no se compran espectáculos, nadie arriesga y en muchos casos son los actores quienes tienen que arriesgar y ganar con lo que se venda en taquilla, lo cual puede suponer que el equipo pierda dinero.

Del mismo modo veía otros errores. Yo creo que para funcionar en el mundo teatral actual tenemos que ofrecer algo nuevo, a pesar de estar ya todo inventado, algo atractivo, a pesar de que en la actualidad eso es muy complicado pues ya estamos cansados de todo. Yo no digo que tenga estas respuestas, pero quiero intentar diferentes alternativas, buscar nuevas opciones, probar otras maneras para poder, algún día, desarrollar una futura carrera como actor a nivel profesional y no tirar la toalla, por lo menos, por el momento. Una de esas alternativas, ya que hablo de gastos, sería reducir eso mismo, el total del gasto con soluciones simples o con alternativas más asequibles. De ello pueden depender no sólo elementos de carácter material sino también de carácter humano. Cuanto menos gasto se produzca durante la preparación de un espectáculo y menos gasto durante el desarrollo del mismo en escena y su transporte en gira el riesgo a correr va a ser menor y si se piensa en esto desde el principio puede ser vital.

El tema económico es importante. En épocas anteriores y con más fuerza, considero yo, las compañías, los teatros, las producciones... dependían mucho de los subsidios del estado. Ayudas, colaboraciones, contratos, llámese como se quiera a esa relación que se establecía entre compañía y estado. Ocurre que, en momentos de dificultades económicas como las que atravesamos, el hecho de depender del dinero del estado es prácticamente

imposible. En épocas de cortes y recortes la primera dañificada es la cultura y por ende la actividad teatral. La dependencia económica a algo externo a la propia compañía la considero como uno de los varios errores que se están cometiendo. Es decir, muchas compañías frenan su actividad creativa por no contar con ese dinero o por recibir una cantidad menor a la acostumbrada hasta hace bien poco. Pero esto no sólo afecta a compañías, afecta a todo lo relacionado con el teatro como un círculo vicioso que se retroalimenta. Los programadores disponen de menos o incluso de ningún dinero para llevar espectáculos a sus teatros, con los ayuntamientos sucede lo mismo, así como con las compañías que no pueden arriesgar por causa del desastre en el que nos encontramos. Los programadores no compran espectáculos o proponen situaciones límite en las que la compañía tiene que aceptar determinadas condiciones poco o nada favorables. Por otro lado, las compañías no consiguen vender y tienen que arriesgar o aceptar dichas condiciones y esta situación no lleva a ningún sitio.

Así mismo, a los directores, a las compañías a nivel profesional les resulta difícil entender esta situación. Están acostumbrados a trabajar de una determinada manera y contando con un dinero estable y no contemplan otras opciones. Desde mi punto de vista, tenemos que independizarnos de esa fuente económica y buscar otros recursos. Hay compañías que prueban estrategias para sobrevivir, pero muchas veces sacrificamos elementos que también entran dentro de este círculo vicioso del que estamos hablando. En muchos trabajos, no sólo en el teatro, se aprovechan del trabajo gratuito de los empleados, haciendo que muchos profesionales cualificados y merecedores de un sueldo se queden sin oportunidades laborales que aparecen en el mercado.

Otra situación realmente triste es ver, como en muy poco tiempo, compañías enormes, maravillosas, con muchos años de trabajo, creadoras de piezas artísticas interesantísimas, se consumen y desaparecen por no poder continuar con su labor artística por falta de fondos y por falta de trabajo y, en muchos casos, con una quiebra económica importante. Esto es debido, en parte, por continuar con los modos de trabajo anteriores, por continuar con las mismas maneras de hacer que hacía mucho tiempo, dependientes de un dinero

que ya no existía (ayudas locales, regionales o estatales) y contando con un público con menos poder adquisitivo y empeñado en que la cultura es un bien innecesario. Estas compañías querían mantener sus grandes espectáculos, su presencia en los grandes circuitos y en los más importantes teatros y pidiendo a un público, cada vez más reducido, a pagar una entrada desorbitadamente cara. Muchas de estas compañías de las que estoy hablando, preferían desaparecer a buscar nuevas maneras de hacer, más independientes, más autosuficientes... pues tenemos que saber que no hace mucho tiempo el teatro era de otra manera. Para mí, uno de los ejemplos más interesantes a nivel de compañía teatral era la creada a principios del siglo XX por Federico García Lorca entre otros llamada *La barraca*. Era un modo de hacer muy simple, muy medieval, con espectáculos itinerantes que captaban a toda la población por donde pasaban. Actuaban, generalmente, en pueblos pequeños, lugares donde la cultura apenas llegaba y esto en particular, el hecho de existir lugares donde la cultura no llega, sigue pasando en el siglo en que vivimos y es muy triste. Estos modos de hacer, como la itinerancia medieval, con espectáculos móviles, fáciles de transportar, sin grandes escenarios ni efectos lumínicos y susceptibles de ser hechos en cualquier lugar, ya sea una plaza, una calle o el patio de vecinos de una casa... me resulta muy interesante y un modo de funcionar muy propio para este momento que estamos viviendo. España es un país en el que las compañías viven mucho de las giras que hacen con los espectáculos, pero muchas de estas compañías sólo prestan atención, como más o menos ya apuntaba antes, a grandes núcleos de población con teatros, auditorios o espacios con un mínimo de capacidad técnica.

Antes hablaba de las ayudas económicas, bien estatales o bien de otras procedencias. Ahora me quiero referir a las compañías y plataformas nacionales. En España tenemos como ejemplos al Centro Dramático Nacional (CDN) o la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) u otros centros dramáticos a nivel regional, entre otras compañías y plataformas. Estas compañías o plataformas en los últimos años vienen funcionando de manera comercial, o al menos yo lo veo así. Estos escaparates culturales deberían ser quienes arriesguen más con sus propuestas y espectáculos, a diferencia de los ámbitos privados que, en la búsqueda de beneficio, pueden desarrollar

patrones más seguros. También deberían ser escaparate para nuevas propuestas, apoyo para nuevos proyectos así como centros de formación e impulso para jóvenes artistas.

Como digo, los espectáculos que he visto últimamente son de corte comercial, llevados a cabo más o menos por los mismos profesionales algunos, la mayoría, mejor dicho, con amplia carrera, quienes no necesitan estas plataformas para poder sobrevivir a nivel profesional. Estas compañías utilizan grandes actores con carreras consolidadas para sus producciones no dando oportunidades a los jóvenes actores o actores con menos proyección. Ellos no necesitan ese escaparate, ya tienen una carrera, ya se valen por sí mismos e incluso muchos de esos actores dirigen y trabajan en sus propias compañías. Pienso que los grandes nombres son muy interesantes a nivel de cartelera pero en estas estructuras públicas u otras pagadas con dinero público esto no debería suceder pues no necesitan esos reclamos, ya tienen un público fijo y estable. Esas estructuras y hasta otras privadas podrían utilizarse en la proyección y para el desarrollo como profesionales de artistas e intérpretes emergentes. Hay alguna que otra propuesta pero escasas en número y también en oportunidades. Si bien, también tengo que decir que, poco a poco, compañías como la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevan a cabo proyectos como la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en la que participan jóvenes con poca experiencia pero aun así son pocos los apoyos a nuevos proyectos y a nuevos profesionales.

Desde hace unos años, se lleva desarrollando un teatro fuera de lo que son los grandes círculos de teatro, por llamarlos de alguna manera. Este teatro se conoce como teatro off. Este tipo de teatro se suele hacer en espacios más pequeños, con menor capacidad, en los que se presentan, por lo general, propuestas más alternativas, más performativas. En estos espacios podemos asistir a propuestas más pequeñas, menos ambiciosas y al mismo tiempo menos arriesgadas por ser más baratas. El hecho de ser más baratas es debido a que la mayoría de estas producciones cuentan con menos equipo técnico y artístico, con menos elementos escenográficos y lumínicos,...

Estos espacios y este tipo de teatro contaban con poco seguimiento por parte de los medios y por parte de cierto público, más acostumbrado a un teatro más clásico y conservador. Poco a poco ya tiene mucho más resonancia en la sociedad, es el medio de sobrevivir de muchos actores y hasta muchas compañías grandes se han pasado a estos circuitos por suponer menos riesgo a nivel de producción. Esta mixtura algunas veces es tan grande que hasta se llegan a mezclar estos circuitos más off con los grandes circuitos. Propuestas como el microteatro, por ejemplo, son escaparates interesantes para dar a conocer artistas, nuevos textos, nuevas propuestas que por lo general son bien acogidas, como por ejemplo ciertos festivales en los que las entradas se agotan.

El teatro off antes solo se podía encontrar en ciudades grandes y lejos del centro urbano, en la búsqueda de espacios más baratos. Ahora muchas ciudades pequeñas tienen estos ambientes más alternativos. En muchos casos dichos ambientes se crean de la manera más inesperada. Los modos de divulgación son menos tradicionales donde las redes sociales cumplen una gran labor. En muchas ocasiones también dichos ambientes son controlados por compañías las cuales tienen sus lugares de ensayo en los extrarradios de las ciudades y los aprovechan como sala de exhibición con soluciones de lo más llamativas. Se está produciendo una comunicación muy interesante entre diversas compañías que lo que hacen es compartir sus espacios para poder mover más y mejor los espectáculos producidos. A partir de esto surge un hermanamiento entre compañías a diferencia de la relación entre compañías mayores en cuyos casos la rivalidad llega a ser muy grande. En algunas ciudades sucede ya que el número de locales de este tipo es tan grande que la oferta es mayor que la demanda.

Otro de los problemas a destacar son las leyes poco permisivas y abusivas. Por un lado tenemos el incremento del IVA cultural que sumado al precio ya elevado de la entrada hacen que la afluencia de público disminuya considerablemente. Por otro lado tenemos la prohibición de muchas propuestas culturales. Además de no haber apoyo, cada vez hay más leyes y más control sobre la exhibición de espectáculos. Ejemplos de acciones como la policía

irrumpiendo en mitad de obras por no tener determinado permiso, espacios cerrados por no cumplir leyes ridículas... esto hace que después de suponer un esfuerzo enorme para llevar a cabo un trabajo, no se consiga presentarlo y ya no que suponga ganancias para el artista o el equipo, es que supone pérdidas.

Desde el primer momento de la creación, considero que el papel del público es fundamental y tenemos que pensar en ese elemento como algo importantísimo y no solo algo final. Yo procedo de un lugar cuyo teatro más próximo se encuentra a 40 kilómetros de distancia. Eso hace que el teatro difícilmente llegue a estos puntos y la gente que allí vive se acomode y no quiera gastar grandes cantidades de dinero en comprar una entrada de algo que posiblemente no les resulte atractivo, todavía más, si hablamos de que se tienen que desplazar tantos kilómetros. Al mismo tiempo, las grandes ciudades muchas veces se encuentran saturadas de carteleras culturales y a estos rincones menos poblados no llega nada por no ser un público voluminoso, por no disponer de grandes espacios con grandes capacidades técnicas, por muchas veces tener prejuicios a cerca de este público, pensando que no se van a encontrar a la altura cultural de determinado espectáculo, porque no lo van a entender, o disfrutar o valorar lo suficiente.

Yo hablo por experiencia propia y veo en este público, el público de pueblos pequeños, con pocos medios culturales a su alrededor, el público más interesante y más interesado al mismo tiempo en la cultura y cómo no en el teatro. La posibilidad, como siempre se ha hecho, de crear un potencial teatro que se pueda adaptar a cualquier lugar, a cualquier escenario, a cualquier plaza, que no dependa de grandes artificios técnicos, sonoros y/o luminosos va a potenciar que los espectáculos sean más fáciles de transportar y lleguen a más público.

Los espectáculos y no sólo por el espectador que los recibe, tienen que estar creados de modo inteligible. Correcto, estéticamente bello, sabiendo la cantidad de repercusiones que esto puede tener, me refiero a intentar que sea lo más agradable posible para la recepción, lo más legible, ... tenemos que saber lo que queremos conseguir, a quién nos queremos dirigir, lo que

queremos transmitir y encontrar la mejor manera de hacerlo. Muchas veces, y yo a mí mismo me considero un espectador medianamente culto, voy a ver espectáculos de los que salgo sin haber entendido, sentido o descubierto nada. Esa sensación se debería evitar, debemos hacer porque todos los espectadores sientan algo, pues como digo son figuras principales en lo que al espectáculo se refiere.

Yo estoy hablando del teatro desde el punto de vista del actor. Para mí el actor para el teatro, siendo yo actor, no es ni por mucho menos la figura central, pero sí considero que el actor es una de las pocas partes que puede funcionar autónomamente sin necesidad de otros elementos. Sí es verdad que sin una buena iluminación o sin un buen trabajo a nivel musical y sonoro, sin un vestuario acorde y sin escenografía de calidad un espectáculo puede pasar de un completo éxito al fracaso más absoluto. Todos estos elementos ayudan mucho a la creación artística, a la creación de personajes, de atmósferas, a la transmisión de mensajes. Ocurre que cuantos más focos, más espacio y características de transporte se necesitan, cuanto más sonido o mayores efectos más personal técnico se tiene que contratar, al igual que con el vestuario y la escenografía. Por supuesto que son elementos en los que pensar pero no habiendo cómo solucionarlo se tienen que buscar alternativas a todo esto pues sino lo que vamos a conseguir es encarecer los espectáculos.

A nivel musical, el sonido en directo, con músicos tocando durante la representación, hace ganar mucho a un espectáculo, pero esto multiplica los gastos en todos los sentidos. La escenografía muchas veces también lo que hace es complicar la gira de un espectáculo. Si adaptamos los elementos a un espacio determinado, a unas medidas,... lo que vamos a conseguir es cerrar muchas posibilidades de mover el espectáculo a otros espacios. Grandes aparaterías y dimensiones específicas van a dar mucho trabajo a la hora de montaje y desmontaje y a la hora de adaptación. Elementos básicos, simples pero útiles van a simplificar estos problemas.

Después de estas reflexiones, uno de mis objetivos es conseguir ser autosuficiente, crear espectáculos en los que participo como único actor o con

pocos actores más, en los que yo soy autónomo, no por ser protagonista de todo o centro de todo sino por no disponer de medios para contar con más equipo, en resumidas cuentas por no disponer de dinero para pagar a un equipo y para ser lo más independiente posible en lo que a organización se refiere. Muchas veces el equipo con el que se cuenta, por determinadas razones tiene limitaciones que pueden escapar a sus competencias. Esto puede frenar una gira o un proceso creativo y si un equipo está formado por mucha gente puede suceder con muchas más frecuencia. Este hecho puede parecer poco importante, pero muchas veces puede ser un gran problema.

Estas impresiones entre otras son las que me llevan de manera un poco desesperada a interesarme por investigar en un proyecto independiente, algo mío en el que yo sea autosuficiente. Intentar buscar nuevas alternativas, nuevas ideas y probar la viabilidad de las mismas, si realmente funciona y poder desarrollar dicho proyecto poco a poco con más elementos en un futuro y hacerlo crecer. Esta es una especie de semilla que quiero plantar, que quiero cuidar y ver si crece fuerte y llega algún día a dar fruto.

I CAPÍTULO

LA CONCEPCIÓN DEL PROYECTO

La idea de este proyecto surge del deseo y necesidad de hacer teatro. Ante una situación tan desesperada como en la que nos encontramos, surgen muchas veces ideas desesperadas que buscan cómo salir. Este proyecto nace en Portugal donde me encontraba trabajando con una beca de prácticas profesionales en Teatro da Cornucópia. Viviendo en Lisboa tenía acceso a una oferta cultural muy amplia y diversa lo cual me despertaba una creatividad enorme. El precio de la cultura en esta ciudad es mucho más barato que en el resto de ciudades en las que había vivido anteriormente y el hecho de poseer un poco más de tiempo libre que en el pasado reciente hacía que dicho tiempo libre lo gastara viendo teatro.

El trabajo con esta compañía en general y con Luis Miguel Cintra en particular hacía que el aprendizaje fuera muy grande y que mi imaginación y creatividad se despertaran mucho más. Sentía que mi cabeza daba vueltas a muchas cosas muy interesantes. Era en los teatros, durante los espectáculos, donde esas vueltas se concretizaban en ideas que poco a poco se iban haciendo más claras. Con lo que veía y con lo que hacía me daba cuenta de cosas y me daba cuenta además que quería intentar ciertas cosas. Me faltaba tiempo y modo de realizarlas. De este modo llegué a estas conclusiones anteriores, a los errores, a los problemas, a encontrar posibles soluciones y modos de hacer. Pensé en cómo realizar espectáculos de otro modo y llevé a cabo estas reflexiones a la vez que senté estas mismas bases. Busqué material, leí mucho, y me rodeé de muchas ideas que antes o después iban a tomar forma.

Cuando acabó dicho proceso en Lisboa, veía que yo quería continuar con ese ritmo, con esas ideas, con esa búsqueda. La desesperación por saber qué vendría después hacía que este cavilar en ideas teatrales se concretizara más rápido e incluso las ideas se fueron haciendo más concretas. A veces los

momentos de desesperación son momentos de gran creación. Llegó la hora de volver a España y yo tenía muchas cosas en las que estaba pensando, en las que pensar y que necesitaban trabajo. Después de un tiempo pensando, escribiendo, viendo, fui dando vida a esas ideas. Las consultaba con compañeros, pedía opiniones y en estas conversaciones que se iban creando cuajó otro proyecto muy interesante que he desarrollado con una compañía profesional española paralelamente a este mismo proyecto. Se presentó la oportunidad de volver a Lisboa a estudiar un máster, un lugar en el que investigar y no me lo pensé dos veces.

Después de tomar la decisión del trabajo de un proyecto como vía de investigación para el máster, decidí tomar todo lo que ya tenía en mi mente a nivel de proyectos. Me propuse ver cómo cumplir con ese deseo y esa necesidad. Las bases estaban ya marcadas antes de comenzar, este proyecto práctico se iba a centrar en la investigación creativa para la elaboración de espectáculos con pocos elementos y para empezar con un solo actor. Iba a respetar todo aquello en lo que había estado pensando tanto tiempo y que veía como posibles salidas a las dificultades del momento. El resto de las bases se fueron marcando con el tiempo y con el trabajo. Mi idea era crear un potencial teatro que se pudiera adaptar a cualquier lugar, a cualquier escenario, a cualquier plaza, que no dependiera de grandes artificios técnicos, sonoros y/o luminosos, fácil de transportar y que llegara al máximo público posible. Había visto mucho, oído mucho a cerca de estas maneras de hacer. Esto lo relacionaba con aquella práctica del teatro medieval y de los primeros años del siglo XX llevada a cabo por La Barraca de Federico García Lorca. Su teatro, como sus obras, como sus modos de hacer me resultaban de lo más idóneos e interesantes para y sobre los cuales investigar.

Ese es uno de mis objetivos principales, crear un teatro que pueda llegar hasta el último rincón, llevar un teatro de calidad hasta el último espectador. Lo que yo propongo es un tipo de teatro pequeño, pero bien hecho, de calidad, con interés, sin grandes alardes electrotécnicos pero sobre todo que pueda interesar y que interese. Con pequeño me refiero también a que sea fácil de transportar, que quepa en un coche para ahorrar costes en transportes entre

otras cosas. Pero que a la vez se pueda realizar y desarrollar en una sala o en un teatro de características normales.

El hecho de contar con un solo actor viene dado por el hecho de encontrarme en un país que no es el mío y en el que no se habla mi idioma por regla general. También por el hecho de querer desarrollar el proyecto en mi lengua, la lengua castellana y no encontrar muchas más personas que compartan idioma además de otras características. Y también por el hecho de no contar con dinero para contratar o hacer algo que pueda interesar a alguien más. Con estos elementos como base poca gente se iba a embarcar en mi contexto temporal y geográfico para colaborar en mi proyecto. Aun así el hecho de trabajar solo me resultaba muy atractivo al principio por muchos elementos a favor, yo decidía todo, los materiales, los textos, los modos, los tiempos de trabajo,... pero tenía también elementos en contra. Resultó ser bastante más duro de lo que yo imaginaba. Pero también me di cuenta que no estaba realmente solo, que había gente que estaba apoyándome.

Las opciones con las que contaba para trabajar, las ideas que tenía en mi cabeza también, todo me parecía muy interesante, pero no todo era factible de ser desarrollado para un proyecto. Tenía material a mi alrededor pero no tenía ideas concretas para trabajar todo ese material o para llegar a conclusiones determinadas. Tenía dos grandes opciones para empezar: o bien teatro contemporáneo o bien teatro clásico. La elección de un tipo de trabajo para este proyecto no quiere decir que en el futuro no desarrolle otro de otro tipo, ni que cuente con otras ideas que tengo para uno o para otro. Por el contrario, la idea es que este proyecto no muera y poder desarrollar todas las posibilidades e ideas así como los materiales que dispongo. Otra opción de trabajo para el proyecto era presentar varias propuestas de espectáculo, pues como ya he dicho, eran muchas las ideas que rondaban por mi cabeza, unas clásicas, otras contemporáneas, diversos autores, textos propios, espectáculos de gran formato así como microteatro. Pero esta idea fue abandonada pronto por diversas razones como que el material que iba encontrando me iba interesando tanto que quería continuar investigando por ese camino así como por razones profesionales que me han llevado a trabajar en un proyecto teatral

profesional y del que hablaré más tarde pues se ha mezclado mucho con el desarrollo de este proyecto.

Sabía también que otra de las bases del proyecto era el texto, el teatro de texto. Quería trabajar desde la palabra, el texto y la voz. A nivel de la elección del material de trabajo, yo soy firme defensor de la palabra como material de partida. Yo como filólogo y apasionado del trabajo vocal comienzo a partir del material textual. En sí, no soy muy defensor de la división del teatro en compartimentos cerrados y estancos pero si bien yo sigo una línea con texto como punto de inicio. Como textos me quiero referir bien a textos ya escritos, como a dramaturgias basadas en la conjugación de otros textos como, más raramente, la escrita de texto íntegro. Debido a la vasta inmensidad de textos que disponemos me resulta más interesante adaptar algo que ya está escrito y que sé que funciona a ponerme a escribir desde el principio.

También sabía que quería o me gustaría trabajar en verso, no sólo con textos del siglo de Oro español también otros como por ejemplo de Federico García Lorca, de quien leí mucho para rodearme de material para poder trabajar. También me llaman mucho la atención los idiomas, trabajar textos en su idioma original podía ser interesante. Gil Vicente era una de las ideas primeras que se me vinieron a la cabeza. Trabajar Shakespeare en inglés también era muy atractivo y susceptible de ser trabajado, hasta ya cuento con material y muy interesante para empezar a montar algo. Los clásicos griegos o latinos en griego o latín, me hacían mucha gracia pero esa idea la descarté casi antes de que naciera. Pero al ser mi idea inicial intentar mover cualquier resultado en España, hacer un espectáculo en un idioma diferente al español iba a mermar y mucho el movimiento del mismo. Y es que ese es uno de los problemas que tiene el trabajo con texto, los problemas que acarrea para mover cualquier resultado al extranjero.

A pesar de gustarme más la palabra que el gesto, por decirlo de alguna manera, hace un par de años creé una pequeña obra gestual para niños que cumplía con las bases de lo que es este proyecto, una especie de prototipo sobre lo que me encuentro trabajando en este momento. Se trataba de una

obra llamada *cumpleaños*. En ella el equipo estaba formado por mí mismo, yo era quien controlaba luz, sonido y ejecutaba la interpretación. La estructura era simple eran cuadros basados en acciones simples, con música de fondo, marcados por entradas y salidas (las cuales permitían los cambios de luz y de sonido) y con una historia. A partir de este trabajo sabía que la parte técnica de música y luz, justificando los cambios lo podía hacer el intérprete.

A la hora de investigar para este proyecto, veía que el concepto performance me interesaba mucho y me interesa. Explorar esa idea, como digo, era muy atractiva pero era como intentar nadar en el océano e intentar buscar una orientación clara. Aún así, pensé en investigar y escribir mucho en relación a esto. Si algo he visto y he aprendido en Portugal es la aceptación de lo performativo. Y quería investigar en esa dirección. Pero lo vi poco factible tanto en el momento presente como en el futuro. Tenía que ser una idea más concreta. La idea performance por performance no me servía. Me parecía también que performance y teatro de texto no casaban muy bien. Así que guardé esta idea en el cajón de las posibilidades futuras.

Estaba decidido el trabajo práctico sobre la voz y la palabra, el texto en español y faltaba por decidir la posibilidad del verso. Después de varias reuniones con diversa gente y de comentar con ellos varias de las posibles ideas para desarrollar como proyecto práctico para mi máster mucha gente me animó a decidirme por trabajar el verso. Pensé que este trabajo iba a tener muchas cosas positivas. Suponía la posibilidad de trabajar de manera práctica algo que me apasiona, de entrenar capacidades que quería desarrollar, de poder conocer más en profundo un vasto campo literario y artístico del que conozco una pequeña parte... Todos ellos eran elementos que me hacían ver la opción de trabajar el texto en verso como la más interesante. Seguía, todavía con la dicotomía entre clásico y contemporáneo. Pensé que quizá sería interesante unir ambas categorías. La visión contemporánea de los clásicos me atrajo pero no sabía si esto iba a funcionar muy bien. Sé que muchas compañías que trabajan el teatro clásico defienden sus propuestas clásicas como una elección contemporánea, es decir, como una visión actual de los clásicos. Con ello se cubren las espaldas a la hora de proponer elementos que

puedan romper con las ideas supuestamente clásicas, por temas como prejuicios.... Quería seguir investigando por este camino. Leí mucho de crítica teatral contemporánea en relación a los clásicos y si de algo se enorgullecían, tanto críticos como teóricos como gente de las tablas, era de la proliferación del trabajo clásico, del creciente interés que despertaban estas propuestas y de la diversidad de las mismas. Me gustaban estas ideas, y me quedé con una: la diversidad en las propuestas.

Este hecho hacía que el interés por el teatro clásico fuera superior a cualquier otra propuesta. Por un lado por el tipo trabajo que exigía, también por el placer que me proporciona el mismo, como por el entrenamiento de capacidades técnicas muy interesantes. Además los festivales de teatro clásico son muy numerosos, no sólo en España si no también en América Latina. Estos festivales son escaparates de obras y propuestas clásicas y centros en los que compartir impresiones. Decidí entonces investigar por este camino, la propuesta de un trabajo contemporáneo a partir de textos clásicos. En lo que se refiere a textos clásicos, yo me centré en textos del siglo XVII español. Aunque otros, como por ejemplo textos de la antigüedad clásica o latina, textos de Shakespeare, o textos incluso anteriores al siglo XVII como los del siglo XV y XVI eran también opciones que barajaba. Pero conozco bastante el contexto del siglo XVII, conozco muchas obras y me interesan mucho los modos de trabajo de la práctica teatral del siglo XVII. Sobre todo el ambiente de los corrales de comedias, el gusto del pueblo por el teatro, la manera como se hacía y consumía... además el teatro estaba muy ligado a otras artes como la música y la danza. El teatro en sí era un espectáculo muy completo, de muchas horas de duración y con gran éxito de público. De ello es reflejo la enorme cantidad de obras escritas en esta época.

A pesar, como digo, de que los espectáculos en el siglo XVII tuvieran varias horas de duración, mi idea de propuesta escénica, tanto por público como por exigencia física, no sobrepasaría la hora de duración. Tampoco quería trabajar algo de menos duración que una hora, no me resultaba un espectáculo completo si no tuviera una hora. Esa duración me parecía perfecta. Ni demasiado corta ni demasiado larga. Es más complicado aburrir al público

siendo una duración más corta. Sabía también que quería trabajar muchos aspectos para que no se hiciera pesado, como elementos musicales, físicos... crear un espectáculo más diverso, que no fuera solo palabra por palabra.

La ingente cantidad de obras escritas en esta época hacía que el abanico de posibilidades fuera muy grande. Por ello tenía que centrarme. Me surgió la siguiente duda: trabajar sobre un autor que conociera bien o investigar y conocer mejor otros que no lo hacía tanto o trabajar varios autores. Del Siglo de Oro español conozco bastante la obra de Lope de Vega, de Calderón de la Barca y de Tirso de Molina. Pero son muchos más los dramaturgos. Cervantes, por ejemplo, también escribió teatro. La opción de textos menos conocidos y menos representados era muy interesante, pero es difícil tener acceso a ellos. También requería más trabajo y más tiempo de estudio por desconocer bastantes elementos de otros autores, aunque no nuevos, para mí bastante desconocidos. El hecho de contar con un tiempo limitado para desarrollar el proyecto y viendo la inmensa cantidad de material con el que me encontraba y la dificultad de tener acceso a mucho del mismo decidí centrarme en textos que tuviera más a mano y de los que conociera algo para que el trabajo no supusiera comenzar desde cero. Si contara con tiempo ilimitado y fueran otras las condiciones de trabajo no me lo hubiera pensado dos veces e investigaría caminos que bien yo no conociera tanto o bien que no hayan sido tan estudiados.

Decidí entonces empezar a bucear por territorio conocido, Lope de Vega y las obras dramáticas que, o bien ya había leído, o de las que disponía o había oído hablar. Soy un gran apasionado de los textos de Lope, de cualquier texto. Al ser tan extensa su obra supe que con él iba a tener material interesante de sobra sobre el que trabajar. Cada texto que leía me gustaba más que el anterior. Su modo de escritura, sus versos hicieron que enseguida decidiese continuar sólo y exclusivamente con propuestas textuales de Félix Lope de Vega y Carpio.

Después de decidir trabajar Lope de Vega, en la búsqueda textual, lo siguiente era encontrar reseñas de todas las obras que había escrito. El

contexto temporal, social y cultural lo conozco bastante por lo que podía contar con los conocimientos que ya poseía, lo cual no quiere decir que no pueda llegar a conocer otros nuevos muy interesantes ni que ya lo conozca todo. A este autor se le atribuyen más de mil obras de las cuales sólo conocemos entre trescientas y cuatrocientas, número que en la actualidad continúa creciendo. En la lectura de dichas reseñas encontraba obras que me llamaban la atención por su contenido, por los personajes, por la trama, por el modo tan bello como estaban escritas, por sus textos...

Al tiempo que iba leyendo las obras y disfrutando de las mismas me di cuenta de la cantidad tan grande de personajes que esas obras tienen y yo sólo cuento conmigo para trabajar. Este hecho iba haciendo que el desánimo se apoderara de mí pues no encontraba una salida para ese material tan interesante. Sabía y me gustaba trabajar la posibilidad de un mismo actor interpretar varios personajes, encontrar artificios para justificar varios personajes en escena pero debido a la cantidad tan grande de personajes y a la dificultad de la trama era imposible que una persona sola llevara a cabo una obra de estas características. También veía muy complicado la adaptación de una de estas obras a los límites con los que yo me encontraba. Entonces ¿Cómo dar salida a este material tan interesante?

En estas lecturas, por el mero placer contemplativo de dichos textos, iba anotando versos que me iban marcando, gustando, llamando la atención,... en el proceso de la lectura. Algunos hasta los conocía de memoria pues me llevan enamorando desde que me interesé por el teatro y todavía más cuando conocí el teatro clásico y me apasioné por él. Después de pasar mucho tiempo investigando entre los textos me encontré con que había conseguido reunir un conjunto muy interesante de versos dispares y que no lo había revisado desde que lo comencé. Leí varias veces dicho documento. Era muy interesante. Eran como recortes de una revista, de periódicos sin ninguna continuidad entre sí pero de un gran interés. Algunos los aparté por considerarlos de un interés todavía mayor. Poco a poco, con la lectura de dicho material, fui encontrando un hilo conductor por debajo de todo esto, muy sutil en algunos momentos. Al mismo tiempo continuaba investigado en la obra del autor. Encontraba de todo,

material interesante, otro difícil para ser leído... temáticas variopintas, históricas, mitológicas, palaciegas,... así iba ampliando dicho amasijo de textos que iba construyendo.

Con la lectura de todo el material en general vi que Lope de Vega es un artista entre otras cosas, a la hora de expresar el tema de amor. Me ponían los pelos de punta mucho de los textos, muchas palabras que utilizaba, los juegos que creaba... a pesar de parecerme un tema infinito, inabarcable, enorme, un monstruo y no saber muy bien el camino que esta decisión iba a llevar para mí, decidí escoger esta temática, el amor y un poco más en concreto, el amor en Lope de Vega para trabajar el primero de muchos proyectos para este proyecto, valga la redundancia, y presentarlo como trabajo de investigación final para este máster. Dicho trabajo sabía que tenía que ser práctico. Tenía el tema, tenía el autor y me sobraba material. No dejé de investigar y seguía encontrando más cosas que me interesaban pero cada vez me centraba más en dicho amasijo de textos. Lo llamo amasijo porque me recordaba a una tienda de antigüedades en la que se encierran millones de obras artísticas y bellas y que por encontrarse entre tanto arte y belleza no te permite ver lo que supone cada elemento.

Con las relecturas de este dossier, ya pensaba en verso, hablaba en verso y empezaba a utilizar palabras que ya ni siquiera se utilizan. En dichas lecturas también me di cuenta que la mayor parte de los textos que había guardado, eran sonetos. Y no es una elección baladí. El soneto supone un momento muy interesante en las obras dramáticas. Son monólogos con una estructura de catorce versos endecasílabos con rima ABBA ABBA CDC DCD. El hecho de expresar palabras, ideas, pensamientos, sucesos de manera tan bella y que al tiempo encaje en una estructura tan cerrada hizo que mi interés en este material, ya más concreto entre el vasto campo con el que contaba, me llevara a trabajar sólo con sonetos. Después también supe que a Lope de Vega se le reconoce como un maestro del soneto. Al principio me parecía una idea muy arriesgada o poco práctica. ¿Cómo se pueden poner sonetos en escena y que no se convierta el espectáculo propuesto en una simple lectura?

Encontré una joya, un regalo que nos ofrece la Biblioteca Cervantes Virtual. Conozco muchas plataformas virtuales que comparten mucho material muy especializado, de calidad y confianza relacionado con el teatro clásico. Las tres que más utilizaba eran la página web de la Biblioteca Nacional¹, Prolope² y la Cervantes Virtual³. Si bien le falta mucho a nivel de práctica teatral, a nivel filológico es muy interesante, muy amplio y muy bien contrastado. En dicha biblioteca, la Biblioteca Cervantes Virtual, podemos encontrar digitalizadas muchísimas obras de Lope de Vega entre otros. Gran parte de la obra que cotejé la conseguí gracias al fondo documental que nos ofrecen. En la investigación más en concreto del soneto encontré sin proponérmelo una parte que decía *sonetos en obras dramáticas de Lope de Vega*. Entré en dicho link y me llevó a un índice de obras ordenadas de manera alfabética que al tiempo nos llevaba a otra página en la que nos ofrecen en el mismo orden y por orden de aparición en las obras los sonetos presentes en las mismas, la jornada en la que aparecen y el personaje que los dice.

Muchos se correspondía con el material que fui rescatando pero en un tan solo un vistazo encontré tal cantidad de material interesante que me abrumó. Los textos eran todos de una belleza sublime. Los leía y los releía y cada vez me gustaban más pero me sentía cada vez más alejado de una propuesta práctica a nivel teatral. Sí, tenía mucho material y muy interesante, pero me estaba dando cuenta de que estaba invirtiendo mucho tiempo en texto y poco en visión y trabajo práctico. Con visión práctica me quiero referir a una propuesta textual válida y con sentido dramaturgico para ser trabajada prácticamente.

Conté a mi directora Esther Pérez Arribas y compañera en España de la compañía Pie Izquierdo en la que me encuentro trabajando en este momento, la idea de mi proyecto y la base en el trabajo del soneto. Le pareció de lo más interesante, tanto que me propuso investigar con ella en ese sentido hacia un espectáculo infantil. A ella le apasiona tanto o más que a mí el verso y su

¹ www.bne.es

² www.prolope.es

³ www.cervantesvirtual.com

camino, en los últimos tiempos, ha sido adaptar obras del teatro clásico español para niños. La idea de trabajar con un equipo pequeño, dos personas, de manera autosuficiente, con un espectáculo interesante, fácil de mover y con sonetos como centro del mismo le llevó a crear la obra con la que nos mantenemos en gira en este momento. La obra se llama *Sonetos entre todos* y es una manera de explicar literatura barroca y verso a toda la familia. Para mí el hecho de que mi proyecto, que estaba en proceso de creación, despertara interés en alguien, que mis ideas fueran escuchadas y aceptadas como viables e incluso interesantes, me enorgullecía y me daba más fuerza para seguir trabajando sobre ello.

Una vez que tenía decidido el contexto en el que trabajar, me propuse hacer una especie de taller individual en el que probar y experimentar con dicho material de manera práctica para, en primer lugar, entrenar las capacidades que se necesitan para este trabajo y, en segundo lugar, para ver cómo respondía este material a la práctica y ver si encontraba un camino dramático para todo aquello. De entre quinientas páginas de sonetos me quedé con cien, cien páginas de sonetos de amor. Ese trabajo práctico en el que me embarqué lo estructuré como una jornada de ensayo en el que trabajar cuerpo, voz, técnica de verso y orientarme al trabajo del soneto. También hacía estudios de ritmo, métrica, licencias, para llegar a la práctica con el camino un poco trillado.

Para mí era y es un placer este tipo de trabajo. Cada vez soy más consciente de que el trabajo del teatro clásico, del verso y de la voz es lo que más me apasiona. Cada soneto suponía una pieza artística completa por sí sola. Es decir de la mayoría de los textos conocía la procedencia, la parte de la obra en la que se encontraban y lo que querían decir, así como lo que venía antes y lo que ocurría después. Este hecho me influenciaba en el trabajo de dichos textos. Era para mí un reto encontrar algo más que lo que ya conocía en esas palabras. Resulta que los mismos, de manera aislada, encerraban una cantidad de sentidos mayor que en el contexto en el que se encontraban. Así las palabras de una dama despechada podían convertirse en palabras para enamorar, o un soneto dicho a Cristo en una obra sacra podía perder toda esa

sacralidad y hablar de un amor muy carnal. Este trabajo me llevó a conocer más en profundidad el material que yo pensaba que ya conocía lo suficiente. Me encantaba el proceso de trabajo, aprendía mucho tanto que en la actualidad tengo las bases técnicas del trabajo muy bien aprendido, lo que supone algo de gran valor.

Al mismo tiempo que desarrollaba toda esta investigación, quería rodearme de más material. El teatro del siglo XVII es un teatro muy musical. Quise, desde el primer momento y casi por necesidad ofrecida por el desarrollo del trabajo, buscar músicas de la época que sirvieran para el proceso de diferentes maneras. Buscaba músicas instrumentales para trabajar el ritmo, otras para crear atmósferas sugeridas por los textos, algunas determinadas surgieron a partir de otras músicas y buscaba canciones susceptibles de ser cantadas por mí durante el espectáculo. Así, como había hecho con los textos, me rodeé de un amplio número de propuestas musicales con las que trabajar. Los compositores elegidos eran, ya desde un principio, Monteverdi y Purcell. Ellos me llevaron a otras músicas. Investigué sobre música francesa. Ya conocía mucho de Jean Baptiste Lully pero no me casaba con el material. Quería alguna música de España y/o alguna canción en español pero no encontraba nada a pesar de adorar muchas composiciones. Me interesaban, aunque fueran anteriores, las canciones de Juan del Enzina entre otros. Algunas ya las utilizaba de alguna manera o de otra en el proceso pero no las conseguí incluir dentro del material. Sentía que no encajaban con la línea que el trabajo iba llevando. Llegué, de la manera más inesperada, a la música que se convertiría en sintonía del trabajo: *Yo soy la locura* de Henry de Bailly (compositor francés de principios del siglo XVII). El amor es quien habla en esta canción y yo estaba trabajando el amor y muchos textos hacían eco de estas palabras. Encontré una versión con una melodía aunque un poco alejada a la época por ritmo, muy interesante para el trabajo.

El estudio de la música y la práctica de la voz los relaciono mucho. Para mí la voz cantada me parece un vehículo de expresión y emoción muy poderoso y un modo de llegar a emociones muy interesante. Por ello me propuse buscar canciones susceptibles de poder ser cantadas dentro del

espectáculo, por mí, en momentos determinados. Tenía por un lado canciones que me encantaría cantar y que por diversas razones ponía en la basura. Si bien, no quería llevar el trabajo a algo cercano a la ópera. En ocasiones encontraba material muy interesante dentro de este género. Una de las propuestas de trabajo vocal, tanto en la preparación como durante los ensayos, era la técnica del canto lírico. En ese taller/ensayo experimentaba diversos elementos. Lo que sí que sabía es que no iba a contar con músicos ni tampoco quería utilizar música grabada por lo que si quería trabajar la música y el canto tenía que ser a capela.

La idea de la música me llevó a pensar en que también quería incorporar la danza. No sabía de qué manera. Yo tampoco soy bailarín, pero sí quería respetar que en el teatro clásico se interpretaba, cantaba y bailaba, y en ocasiones todo al mismo tiempo. Lo que sabía era que, en relación con cualquiera de las tres cosas, no quería nada presuntuoso. Tanto como había estudiado historia de la música también lo hice con la danza y mucho también a nivel práctico. Estaba decidido a que, los pocos pasos que sabía correctamente, los iba a introducir de alguna manera.

Con el trabajo del texto y sus lecturas, a partir los descubrimientos que iba haciendo, me fui dando cuenta que el ochenta por ciento de los versos sobre los que estaba trabajando eran dichos por un personaje femenino. Al principio, cuando comencé a elegir textos, no hacía distinciones de ningún tipo, ni de metro, ni de estilo, ni de personaje, ni de sexo, ni de temática. Pero, con el estudio más pormenorizado de este material, me empecé a dar cuenta de detalles como éste. Llegué a la conclusión que me resulta muy interesante el papel y función de la mujer en el siglo XVII. Los temas de la honra y los conflictos que éste crea giran en torno a la mujer. Lope lo sabía muy bien y los desarrolló mucho. Aunque, en sus obras, el número de personajes femeninos es inferior al de los masculinos, tengo que decir que las situaciones más interesantes, los conflictos más fuertes, los problemas mayores y los textos más bellos pertenecen a personajes femeninos. Me parecía muy arriesgado trabajar el personaje de la mujer siendo yo un hombre. Pero el material era muy interesante y pensándolo bien no encontraba conflictos, ni temas tan

interesantes desde el punto de vista del personaje masculino. Temas como el amor y el honor, a pesar de ser muy recurrentes en el XVII, me parecen de lo más interesantes y de alguna manera o de otra siguen presentes en el mundo actual. Por ello y por otras diversas razones el personaje iba a ser femenino si bien lo que me interesaba era el amor.

En este debate esporádico que me surgió entre personaje femenino y personaje masculino sabiendo que el actor es un hombre, me surgió el interés por uno de los temas que me lleva interesando desde el principio de mis estudios de teatro, el personaje. Tenía claro, desde el principio, que el personaje iba ser otro de los puntos sobre el cual incidir. Un punto sobre el que estudiar, sobre el cual debatir y reflexionar sobre las ideas que surgieran. Pero, a pesar de que tenía este punto como uno de los elementos importantes para desarrollar, en esta investigación me di cuenta que en una obra actor-personaje puede que no sea lo fundamental. Puede que entre líneas haya algo más y algo más importante y más fuerte y el hecho de obcecarnos en una idea puede hacer que lo que está por debajo no salga a relucir. Contaba con mucha teoría en relación con el personaje, su creación, el trabajo del mismo... desde Richard Boleslavsky a Konstantin Stanislavsky y Mijail Chejov. De ellos, sobretodo, me interesaba la parte práctica de su teoría. La aplicación de los conceptos sobre los que ellos hablaban. Ahora que hablo de teóricos, el hecho de investigar entre diversos nombres hizo salir a la luz nuevos conceptos a los que iba a prestar atención como el espacio vacío y Peter Brook y el trabajo de análisis con el por qué de William Layton y la diana de Declan Donnellan. Algo que no pensaba que llevara tan dentro como es esta teoría entre otros elementos, salió a relucir sin yo ser consciente. Me di cuenta que no sólo la conocía como me la sabía como la aplicaba tanto teórica como prácticamente desde el primer día de ese taller práctico. A nivel vocal tengo que destacar una teórica y práctica a la que admiro muchísimo y a la que sigo desde el principio de mi carrera y cuyo trabajo me parece muy interesante, Cecily Berry. Para el verso me rodeé de toda la bibliografía que conocía para apoyar mi trabajo. Desde Antonio Quilis a Josefina García Aráez, Isabel Paraiso, José Domínguez Caparós o Tomás Navarro Tomás, que aunque son todos de carácter más teórico me sirvieron

mucho como apoyo del trabajo versal, lo cual lo llevan haciendo desde que comencé a estudiarlo.

En ese trabajo práctico sobre el verso fui viendo algo que al principio pensaba que no ocurría. Entre los textos, por motivos de temáticas similares entre las obras, había hilos que de manera más o menos fuerte los unía. Un problema que tenía en el desarrollo del trabajo era que muchos textos me costaba apartarlos de su contexto y me empeñaba en trabajarlos desde la perspectiva de la obra cuando este hecho no se justificaba. Eso es peligroso a la hora de la recepción de un espectador que conozca la obra y el contexto del fue robado dicho texto. Pero a mí me atraía mucho este hurto textual y el apoderamiento de los mismos para mis intereses y no de los establecidos en el texto madre.

Veía que podían existir diversos modos de ordenar los textos y que así los mismos ganaban sentidos diferentes y el conjunto también. Esta tarea se convirtió en algo apasionante. Poco a poco, en ese juego de probar, de experimentar de manera práctica, se fue creando una historia que nunca era fija, cambiaba con el tiempo. Todo esto se fue decidiendo en el trabajo práctico. Por mucho que intentara encontrar un hilo conductor a todo de manera textual no lo encontraba, era la práctica, la interpretación, la intención de los textos que nacía de esa interpretación y las atmósferas que se creaban en los diferentes trabajos con músicas, con olores, con tejidos, con objetos... poco a poco no una sino varias historias se fueron tejiendo por debajo de todo esto. Yo me iba quedando con lo que más me interesaba.

Elementos externos también marcaban la historia. El verano anterior, al comienzo de este proyecto, leí *El Crimen del Padre Amaro* de Eça de Queirós. La fuerza del conflicto de esta obra reside en la imposibilidad del amor de los protagonistas al ser un cura el hombre de la relación. Veía que a mi trama de la faltaba algo de fuerza, algo más potente para desatar el conflicto y no dudé dos veces en poner el mismo. Me estaba resultando muy interesante contar una historia yo solo. Pero no era un simple contador de historias, todo pasaba por

mí, por el personaje que estaba creando de diversas maneras, en el texto, en el trabajo práctico... pero el proyecto no llegaba a definirse.

Llegó el título. En la lectura de los sonetos, me marcó mucho uno que conocía como el que más y cuyo último verso decía *esto es amor, quien lo probó lo sabe*. Quien lo probó lo sabe era el título de una obra sobre la vida de Lope de Vega y no me interesaba poner a mi trabajo el mismo título que otro espectáculo. El trabajo práctico fue lo que me decidió por *esto es amor*, aunque estaba en dudas también entre ¿Qué me quieres amor? Pero al ser una pregunta me resultaba menos atractivo. Por el motivo que todo el mundo conoce este soneto y por su temática tan previsible decidí desechar con mucha pena este texto pues me encanta. El título *Esto es Amor* me resultaba muy apropiado, pues aparte de la temática versar sobre el amor muchas veces había recibido comentarios del amor tan profundo que yo demostraba por los textos y así como lo siento.

Me surgió una duda práctica importante. Si todos y cada uno de los textos que formaban el todo de mi texto eran tan bellos, una obra de arte independiente, con una fuerza abrumadora, cada uno a su manera, en su estilo... ¿cómo iba a hacer para crear altos y bajos de tensión en el desarrollo de la trama?, ¿cómo iba a hacer que unos destacaran en detrimento de los otros? Los textos en obras dramáticas llevan mucho a la acción. Necesitaba momentos para respirar, para parar a pensar. Entonces decidí leer sonetos de Lope de Vega que no fueran dramáticos. Me centraba sólo en los que tuvieran temática amorosa y que pudieran tener relación con el material que tenía. Intercalar unos y otros hacía que el conjunto ganara fuerza. Intentar definir el amor es algo imposible. Con estos textos Lope lo hacía de maravilla y de una manera bella tanto en composición, como en ritmo.

A nivel de puesta en escena la idea del escenario era fácil y esa sí que no la quería cambiar, espacio vacío. Me centré mucho en las palabras de Peter Brook, leí mucho de él, muchos artículos,... también leí mucho de *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowsky. Ambas teorías casaban muy bien con mi trabajo práctico. Si bien me quedaba con las partes que más se ajustaran a la

línea que estaba siguiendo y a mis ideas que utilizo como base. Como principio quería que el espectáculo fuera tan simple que casi ni movimiento hubiera. A nivel de vestuario, después de trabajar textos de mujer, no sabía optar por una caracterización femenina o partir desde la masculinidad y ver que podía ofrecer cualquier vestuario masculino a estos textos. La indumentaria del siglo XVII es uno de los elementos que me llama mucho la atención, sobre todo los cánones establecidos en relación al vestuario femenino. Esas enormes faldas, esos corpiños tan ajustados, la riqueza de los materiales, las golgas y cuellos, los puños, el maquillaje y el peinado eran soberbios. Encontrar una solución escénica para eso podía ser enormemente caro. La idea estaba ahí pero tenía que buscar alternativas simples y baratas. Pero tanto para escenografía, como para vestuario, como para iluminación, como para sonido, las propuestas tenían que ser simples, fáciles de manejar, baratas y que al mismo tiempo funcionaran. La idea parece fácil, la concreción de la misma no lo era. No solamente estudiaba el espacio desde una perspectiva contemporánea, también a nivel histórico como estaba haciendo con la música me rodeé de bibliografía como *Historia básica del arte escénico* de César Oliva o *Historia del teatro español* de Huerta Calvo, libros que conozco en detalle.

Para concluir este punto, quería desarrollar una idea que considero fundamental en mi trabajo de investigación. Me refiero al hecho de encontrar un modo y método de escritura para espectáculos. En el trabajo práctico que presento, muestro un hurto textual al más puro estilo de la piratería. He rebuscado en la obra dramática de Lope de Vega y he robado sonetos de amor de boca de personajes femeninos. A los mismos los he quitado de todo lo que podían traer consigo, contextos, modos, maneras, historias por dentro o por detrás. Por decirlo de alguna manera, los he esterilizado y dejado limpios de todo contexto. Los he unido y juntado a otros materiales como la música, la danza y he introducido elementos externos como cartas para desarrollar una trama, un conflicto, una obra teatral a partir de un monólogo que muy lejos se encuentra del fin inicial que se le dio a esos textos. Este modo de escritura no digo que sea un descubrimiento, pero sí lo ha sido para mí y ha nacido de este proyecto, de la investigación en el mismo. Así tengo futuros proyectos

escénicos basados exactamente en esto, con otros autores, con otros textos (no sólo teatrales), con otros materiales...

II CAPÍTULO

LA PUESTA EN ESCENA

Con el proceso de escritura del texto tenía el proyecto definido – un proyecto práctico basado en la puesta en escena contemporánea de un texto escrito a partir de sonetos clásicos de Lope de Vega. Esta era la definición del proyecto, ahora tocaba construirlo como de un plano se construye un edificio. Sabía que el personaje era femenino, tenía músicas, ideas corporales, propuestas de personaje... Solo había que experimentar y crear, en definitiva, un producto cerrado.

Las bases del texto no fueron rígidas. El texto se iba modificando a la vez que la propuesta se modificaba. Al encontrar recovecos inesperados en la práctica, veía que la teoría y el texto se modificaban manteniéndose los orígenes del mismo de manera interesante. Las bases del trabajo práctico más o menos también estaban definidas y, en parte, dicho trabajo ya estaba iniciado. Los ensayos mantenían esa estructura fijada en el taller que fui desarrollando durante la investigación del material que disponía. Tenía texto, tenía música, tenía movimiento... ahora había que encontrar un hilo y desarrollarlo y agrandarlo, encontrar una atmósfera y fijarla y según fueran las necesidades modificar los materiales, buscar algunos nuevos y eliminar, aunque fuera duro y difícil, algunos que ya eran concretos.

Lo primero era el estudio del texto. Trabajar con el texto en la mano era imposible, pues ni hacía una cosa ni hacía la otra. Algunos de los textos ya me los sabía de memoria antes, incluso, de comenzar este trabajo y otros los fui aprendiendo con el estudio práctico de los mismos. A pesar de ser un trabajo muy agradable y de disfrutar con él, el estudio del texto en verso es pesado, pues tiene que ser milimétrico. Aquí no hay espacio para la improvisación, pues cualquier salida de sitio se percibe rápidamente. Tiene que estar todo aprendido perfectamente. Y ya no solo aprendido si no correctamente recitado y más allá de todo esto se tiene que encontrar la unión de la récita exacta y de

la interpretación. Vamos todo un trabajazo. Estos aspectos eran los que en un principio me interesaban para investigar. Con el entrenamiento de estas diversas capacidades sabía que iba a ganar mucha ductilidad en relación con este trabajo, que iba a aprender mucho de verso, de ritmo, de métrica y también de interpretación. Es por este y otros motivos que me parecía muy completa la propuesta a nivel de investigación y realmente lo fue y lo sigue siendo.

Una vez que los textos fueron aprendidos, busqué diferentes maneras de trabajarlos para el montaje de la historia, de la trama. Uno de los errores básicos a la hora de trabajar este y quizá también el resto de materiales textuales, es el fijar sin experimentar maneras de decir el texto. Si algo tiene de interesante el trabajo con el texto son las posibilidades que nos ofrece para investigar. Fijar un texto hace que se pierdan muchos elementos, como la emoción, en muchos casos. Un texto no es una piedra de mármol que se queda dura para el resto de los tiempos, un texto es algo vivo y que debemos mantener vivo en el trabajo práctico, tanto en el período de ensayos como durante los espectáculos. Ese ejercicio de buscar maneras de decir el texto, de hacer el verso, de buscar en mí el lugar donde se encuentra... era muy interesante y de las partes del proceso con las que más he aprendido. Ahora cada vez que me enfrento a los textos lo hago con mucho menos miedo y con muchas ganas de enfrentarme a ellos y probar y es gracias a esto. Hay que trabajar el texto de manera suficiente para que dé fruto, como trabajamos la tierra hasta brotar la semilla. Es un trabajo por veces ingrato y agotador. Muchos días encuentras millones de cosas en un mismo texto, otros por más que te esfuerzas no sacas ni una gota de zumo. Pero es un proceso por el que hay que pasar como un atleta entrena todos los días o un músico hace escalas.

En relación con esto, trabajaba muchos elementos de la voz. Entrenaba capacidades como llevo haciendo durante los años de mi aprendizaje. Desechaba aquellos que no me ayudaban o no entendía más en el cuerpo que racionalmente y explotaba y llevaba más allá aquellos que dejaban algo en mí, que me aportaban y me ayudaban al trabajo. el trabajo de la voz es algo que me apasiona tanto a nivel teórico como práctico. Como ya anunciaba en

palabras anteriores el trabajo desempeñado por Cecily Berry me resulta de un interés enorme. Llevo trabajando modos y técnicas tuyas desde hace varios años y me resulta de gran ayuda. En este caso el desarrollo ha sido más práctico que teórico pero ambos se alimentaban. Así, además de usar el trabajo de la voz para el calentamiento, me ayudaba en la creación del personaje, usaba ejercicios para la dicción y proyección del texto. Verdaderamente a nivel vocal ha sido un trabajo de investigación muy interesante y que quiero mantener y quién sabe si desarrollar más en profundo en un futuro. Más adelante vendría el canto y la técnica lírica. Si bien mi idea inicial no era tanto aplicar el canto lírico al espectáculo sino más bien como un entrenamiento que me gusta y me ayuda. Con la investigación de los materiales musicales y con la práctica vocal fui encontrando en mí elementos tan interesantes que quise mantener en el espectáculo final como arias de ópera.

Otro trabajo práctico a destacar y del que ya hablaba en el apartado anterior es el del personaje. Me interesa mucho el debate que surge en relación con el personaje. Así yo me rodeé de toda la teoría que conocía al respecto y la llevé a la práctica. Era consciente del material con que contaba y que muchos aspectos de esa teoría no iban a funcionar para este caso. La psicología del personaje, por ejemplo, me llevaba a zonas poco confortables. El trabajo desde la acción me ayudaba más a encontrar cosas en el texto. Las acciones físicas hacen que abandones el raciocinio e impliques el cuerpo en lo que estás diciendo. No es un trabajo tampoco que salga a la primera, lleva su proceso de experimentación, pero creer y amar lo que se hace, hace que el proceso dé resultados. Quería mantener esos juegos de acciones físicas en el desarrollo del espectáculo, pero si bien había encontrado formas de decir interesantes y había abandonado esa racionalidad tan desagradable y que está presente en mí, veía que en el total del ejercicio la acción ensuciaba mucho, emborronaba. Así en un ensayo abierto para profesores me dieron dos apuntes con los que me ayudaron a atinar más en el centro de la diana. Uno centrarme en la belleza del texto y en la simplicidad de lo demás, el texto ya lo daba todo. No hacía falta gesto, no hacía falta acción. Un poco era de lo que quería huir en un principio, no ser un busto parlante, pero como me dijo dicho profesor el amor y

el gusto por el texto hace que todo lo demás sobre. Ocurría que ese trabajo de las acciones físicas continuó, lo que pasa es que estaba por dentro al igual que un músico al interpretar una pieza se olvida de la técnica en la que ha trabajado tanto, la pasa un plano inferior y disfruta con la interpretación de la melodía. Pero se tarda en llegar y entender prácticamente estas conclusiones. Es muy desagradable ver que trabajas, trabajas y trabajas y no se llega a un resultado, no da fruto el esfuerzo

Tenía, como decía, una partitura de acciones, acciones que como digo me ayudaban y que al mismo tiempo marcaban una línea temporal al ser determinadas de un momento del día. Utilizaba al mismo tiempo la técnica del objeto y buscaba posibilidades a ese objeto más allá que las que ofrece en su uso cotidiano. Con todo ello escapaba de mí y me alojaba en esa acción y/o en ese objeto. El texto ganaba mucho pero como ya he dicho ensuciaba el visual. Así que decidí acabar con todo aquello y probar maneras más simples, más en mí. Y aunque, en el resultado final no aparezca nada de aquel trabajo que decía al principio de objetos y acciones, el personaje estaba nutrido y sentaba sus bases en esas dinámicas. Todo lo que había encontrado, todo lo que había conseguido con una acción, el modo de decir el texto y el verso gracias al objeto y al uso activo del mismo había hecho un gran trabajo y muy importante para mí, hacer cotidiano y libre un texto de una dificultad extrema al mismo tiempo que respetaba sus bases técnicas. Quiero decir, gracias a ese trabajo práctico de acciones y juegos con objetos la interpretación fue más cotidiana, el habla más natural y aunque en escena son muy escasas las acciones físicas el trabajo de acciones está por debajo. Dicho trabajo de acción física me ha hecho entender que, para mí, es interesante como investigación, como entrenamiento de capacidades, como base para el trabajo del texto y del personaje así como para la búsqueda de intenciones. Pero al ser presentado me parecía sucio, como que tapaba mucho de lo que consideraba fundamental. Y hay que ser conscientes de ello y saber quitar lo que sobra. Decía Miguel Ángel que sus esculturas ya se encontraban en la piedra, él sólo quitaba lo que sobraba.

En mi caso el texto, la música, el ritmo, la rima... que a la vez cuentan una trama, muestran un conflicto. Con la construcción dramática me fui dando cuenta que el personaje no era lo fundamental, el amor lo era. Era el centro, dominaba la escena, al personaje. La contraescena la daba el honor. Los textos amplificaban y embellecían la línea argumental y el conflicto. El personaje era el antagonista quien veía que sin poder controlarlo cedía a los deseos de ese amor que aparecía y jugaba con él. De repente el amor hace despertar sentimientos ya olvidados, o que se creían olvidados (*qué me quieres amor... ya no tenía olvidado....* Aunque se intente luchar contra el amor nada vale (*o yo para igualarle fuera menos*). De repente, sin saber cómo, después de negar mil veces al amor, éste vence y te catapulta al extremo contrario en el que te encuentras *mándame amor que espere y le creo*. La honra aparece para vencer al amor. La honra es algo impuesto y que alguien controla. El amor no, el amor te domina. Entre todo esto, aunque intentes hacer algo no puedes, son fuerzas superiores al ser humano.

La historia que estaba creando era muy básica, muy al modo siglo de oro español, una joven que tiene amor hacia alguien y es imposible dicho amor. El defensor de su honra la quiere casar y surge el conflicto entre el amor y el honor. El amor no era un personaje físico, pero era más fuerte que el propio personaje. Es el que lleva a hablar a esta dama y varias veces intenta interpellarla: *qué me quieres amor*. Domina al personaje y crea momentos de enorme interés pues cuando está confiada en que no quiere amor el amor le ataca con más fuerza para volver otra vez a renegar de él hasta el mismísimo final en el que se debate entre honra y amor. El apasionarme por el que considero uno de los sonetos más bonitos de todo el universo me llevó a decir el final y se decide con la última frase *venza mi honra al fin y mi amor muera*. Yo veía estas palabras como la explosión de una bomba. Son tan fuertes y tan cargadas de energía que ponen los pelos de punta. Una mujer enamoradísima decide matar el amor y seguir su honra.

En relación con el trabajo del personaje, mi idea no era llevarlo a lo grotesco, ni a una imitación burda de la mujer. No quería llevarlo a la comicidad. Por ello el trabajo tenía que ser muy sutil. Fue muy difícil al

principio. Los gestos eran indomables por un prejuicio al personaje. Si bien comenzaba en un punto interesante lo perdía por intentar imponer una voz y una gestualidad que no ayudaban nada. Me propuse algo que me cuesta mucho y que cada vez me cuesta menos. Trabajar desde mí mismo. No poner nada, hacer y dejarme hacer. Si bien emocionalmente se me descontrolaba mucho, pues el texto me emociona, había encontrado el camino. El personaje soy yo con unas circunstancias que cada vez eran más mías. No podía llevarlo al dramatismo extremo, hacía que se perdiera fuerza y era agotador. Simplemente era como un narrador que vivía en el presente lo que estaba contando. Una especie de trovador medieval, un contador de historias. Solo que aquí contador y personaje son uno y uno es el que lo vive todo. Pues a pesar de trabajar desde mí había personaje. La creación era un personaje. Quería investigar la posibilidad de la ausencia de personaje como muchas veces he leído, la inexistencia o la pérdida de importancia del personaje. Yo no conseguí encontrar nada por ese camino. De cualquier manera incluso en el relato de una autobiografía, existe el personaje. Y yo definiendo al personaje y el trabajo del personaje.

En relación con la idea de creación del personaje vino la idea del vestuario. Yo pensaba mucho en este tema pues en el teatro del siglo de oro el vestuario es fundamental. Pensaba en grandes piezas, llamativas... pero no pensaba en el resultado final. Cualquier idea que se me pasaba por la cabeza en el resultado práctico era grotesca y llevaba a un resultado que poco o nada tenía que ver con lo que realmente quería. Así pensé lo mismo que para el resto de elementos, pureza y simplicidad. Materias simples y prácticas, cómodas y que hagan un guiño al momento histórico. No quería faldas, no hacía falta. Un pantalón y una camisa neutras pero con ese guiño del que hablaba antes. El lino y el algodón tienen esa pureza y los colores blancos y cremas la incrementan.

El texto estaba vivo. Hoy decía una cosa, ayer otra, al día siguiente podía decir otra diferente. Al principio veía este hecho como un problema, pues pensaba que nunca iba a llegar el día en que las ideas se fijaran. Después como este hecho era algo positivo, pues veía que el texto decía mucho más

que la idea que yo quería imponer. El intentar imponer al texto y más todavía al verso es un error. Si bien podemos tener una idea o varias y experimentarlas no podemos fijar ni imponer nada hasta bien pasado un período prudencial. En mi caso, si dejaba libre al texto, el texto lo daba todo. La historia se iba completando poco a poco ella sola. Pequeñas modificaciones hacían que el texto ganara fuerza, una pequeña variación en el orden hacía ganar sentidos muy amplios. A mí me sorprendía cómo algo tan pequeño podía cambiar tanto.

En este trabajo de tejer la trama me apoyaba mucho en el *Arte nuevo de hacer comedias* y en muchas de las ideas que rondan las obras de Lope de Vega. El comienzo debe ser fuerte y rápido, que atraiga la atención del espectador. Debemos dar al espectador lo que quiere ver el espectador, jugar con sus gustos. El lenguaje debe ser determinado al personaje si es noble buscar el lenguaje del noble... era muy interesante el uso de teorías tan dispares, el arte nuevo, teorías de la práctica teatral, sobre el espacio, sobre la creación del personaje. Esta investigación me llevaba a leer y a releer ideas que aunque no tuvieran nada que ver estaban relacionadas de alguna manera.

En todo esto, la improvisación era fundamental a pesar de parecer que todo estaba pensado. Sin la improvisación y sin juego actoral no podría haber llegado a ningún sitio. Las búsquedas a las respuestas de los *por qué*s hacían que acción y texto ganaran mucho en intención. Después, con el texto real y marcado eso permanecía también por debajo. Alimentaba, con todo el proceso, el texto que tan difícil y áspero parece en un principio y después fluía. El hecho del fluir era interesante recordando modos y maneras como decían ciertos textos que componen la obra. Los más difíciles, los que más trabas tenían por licencias métricas, por ritmo, por rima... era en los que más se apreciaba este hecho. Pues con todo el trabajo que había por debajo el texto fluía y sigue fluyendo cada vez que recuerdo alguno de estos textos.

La idea que en un inicio poseía se modificó. En cuanto al general no porque los textos fueron escritos para eso. Pero el contenido sí. La idea de la composición dramática se desarrolló de una manera más lenta de lo que yo pensaba. Esto no debe ser visto como algo negativo, al contrario, pues este

hecho fue así porque iba encontrando muchos más elementos de los que yo estaba esperando.

Veía que iba creando como una técnica personal de escritura de textos que he mantenido en otras ideas y funciona de una manera tan interesante como en esta propuesta. Así, también, tenía una manera, un método de trabajar prácticamente. En esta praxis unía todo lo que me resultaba interesante de todo lo que he venido trabajando en mi época de preparación. En el training, en los ensayos, en las fases creativas he sentado bases que se mantenían y me servían. Tenía y manejaba modos de creación de personaje, dominaba técnicas de interpretación y utilizaba mucho la voz, ejercicios aprendidos, el canto... Llegué a la conclusión que todo este trabajo me daba mucho placer. Trabajar con placer me llevaba a trabajar con más placer lo que venía a continuación. Me ha llamado siempre la atención cómo a principios y mediados del siglo XX las teorías teatrales en relación con la práctica se basaban en crueldad, en el dolor, en el agotamiento físico. Grotowsky y Artaud hablan mucho de estas teorías. Si bien yo he trabajado en determinados momentos esas líneas y veo que se conseguían buenos resultados, desde una óptica del teatro del placer, de lo estéticamente bello, del gusto por el trabajo... el resultado, para mí era mucho mejor. Propongo para este recién comenzado siglo XXI, pensar más en el trabajo desde la perspectiva del gusto, del placer e incluso el divertimento, no importa que el trabajo se base en la mayor tragedia.

Como digo la historia se modificaba, el orden de los textos variaba. Pasaba el tiempo y no fijaba la historia. Así que decidí no continuar hasta no cerrar este tema. Me parecía un sacrilegio fijar textos, dar más importancia en orden o por desarrollo de la historia a unos o a otros pero había que hacerlo. También veía que algunos se repetían o que eran muy similares por lo que tenía que cortar, eliminar textos. Llegué a la concepción de la línea argumental basada en treinta y seis sonetos y catorce páginas. Pensaba que no iba a resultar interesante, que no iba a ocupar más que treinta minutos. Si leía el texto veía que la lectura del mismo solo ocupaba entre 25 a 30 minutos. Veía que ya uno de los primeros objetivos que era el de crear obras de entre 50 y 60 minutos ya se venía para abajo. Después de un proceso tan duro para la

selección no quería volver a sumergirme nuevamente en ese universo de sonetos y veía que la cantidad era correcta que había un hilo argumental y que no quería repetir ideas.

Veía que el material era perfecto y no lo quería tocar. Pero se apreciaban agujeros, partes en las que se perdía el hilo. Empecé a pensar cómo rellenarlos. Faltaban momentos de ruptura, momentos de tensión y ni retomar el hilo ni tapar esos agujeros podía ser con más sonetos pues eso crearía nuevas rupturas y nuevos agujeros. De repente la idea de la irrupción de un personajes externos me vino a la cabeza, una madre, un padre, un criado... y en un ensayo apareció Belinda, la criada de la dama, confesora. Ella iba a romper todo. Me faltaba también un personaje que defendiera la honra, un padre, un hermano, un tío. Decidí que un padre podía ser muy cercano y yo necesitaba a alguien lejos. Un tío era una buena opción y para que no apareciera en la obra le escribiría cartas. Belinda tampoco iba a aparecer físicamente, se iba a quedar siempre detrás de la puerta. Estos dos personajes el tío Francisco y la criada Belinda completaban la historia. Estas rupturas eran muy interesantes, hacían ganar mucho al total. El baile y las canciones iban a romper muchos de esos momentos y dar interés, potenciar situaciones. Lo que nunca pensé es que fuera a romper los propios textos y que uno y otro se retroalimentarían para ganar mucha más fuerza.

Faltaba un tercer personaje secundario, el enamorado o amante. Ya sabía que era un cura, hecho que ampliaba el conflicto de una manera abrumadora. Quería su voz, una canción que al oírla el personaje se deshiciera en amor. Una presencia que se pudiera tocar, por ejemplo detrás de una celosía en un confesionario. Un momento de pasión, un baile con el personaje imaginario. Se mezclaba así, con estas propuestas de bailes, de escondites,... una idea muy interesante verdad o imaginación. Se tocaban de verdad o sólo era un sueño de una joven deseando que le tocaran. No hacía falta nadie físicamente para percibir la apariencia de este personaje.

La determinación de las músicas y de las canciones era vital. Quería introducir ya dichos elementos en la obra como algo absolutamente necesario

para el desarrollo de la trama. La atmosfera sólo se conseguía con música. La canción hacía explotar las emociones. Ya tenía los compositores y algunas músicas decididas. Tenía por un lado *Yo soy la locura*. No sabía muy bien donde ubicarla, si al principio, si en el medio si al final. Al principio no había música que creara mejor la atmósfera para comenzar. En el medio no había mejor música para preparar el conflicto. Y al final no había música que cerrara mejor la obra. La parte instrumental de la canción casaba de una manera arrolladora con el texto que cerraba la obra *venza mi honra al fin y mi amor muera*. Por lo que decidí que estuviera en los tres momentos con gran miedo que fuera algo muy repetitivo e hiciera que dicha música perdiera todo el interés. Ocurrió todo lo contrario. A cada momento la música tanto como ella impregnaba la atmósfera ella absorbía la misma y parecía hasta una música diferente. Al principio era algo sensual, muy perceptiva, como andar a tientas en la oscuridad. Debido al amor que había cogido a esta canción, de estar en mi cabeza tanto tiempo, de tararearla tanto y hasta cantarla cuando me duchaba o estaba solo, me pregunté a mi mismo si no me gustaría cantarla en el momento central. Al principio, la idea me pareció irrisoria pues no pensaba que fuera capaz, ni que quedara bien en mi voz. Llegué a cogerla todavía más cariño cuando la encontré en mí, en mi voz, que disfrutaba cantándola, que la daba toques míos. Y se quedó como una canción más para que yo cantara.

El final también lo decidí como deseo personal. Decir sonetos con música de fondo es elevar el placer a la máxima potencia. Tanto texto como canción ganan yendo unidos. Una de mis ideas iniciales era que todo el espectáculo tuviera una música de fondo pero resultaba agotador y perdía ese momentos de grandeza por lo que decidí dejar este momento para el final. Este trabajo es difícil pues tienes un ritmo más marcado, no puedes pisar la música ni que la música te pise a ti. Hay que cuadrar texto y melodía y que siempre quede cuadrado. Así mismo este hecho limita el tiempo de duración del texto por lo que no puedes variar el ritmo ni la velocidad. Pero el resultado fue brutal, era el broche final de la obra.

El resto de canciones fueron escogidas durante la práctica. Por mucho que yo intentara imponer de manera intelectual una música a un momento

determinado, era la práctica quien decidía qué música y de qué manera iba a entrar. El debate que yo tenía era entre música grabada y música cantada. La música grabada complicaba muchos momentos por lo que decidí sólo meterla al principio, al final así como una pequeña parte instrumental en el medio para el momento del baile. El resto iba a ser cantado a capela. De canciones cantadas estaba decidida *yo soy la locura*. Quería que el momento misa fuera cantada y en latín. Conozco varias músicas sacras en latín pero no sabía si quería buscar más músicas o quedarme con las conocidas. El problema que casi todas eran versiones corales. Por lo que me dije a mi mismo que, ya que no paro de transgredir textos y músicas, siguiera por ese camino. Decidí cantar *O Magnum Mysterium* de Luis de Vitoria. Una canción sacra a cinco voces. Lo que hice fue sacar la melodía que mi oído oía y cantarla como si fuera una sola voz y adaptar dicha línea melódica. El trabajo parecía fácil pero no lo era. Me liaba a mí mismo con mi única línea melódica, ya no sabía qué cantaba ni qué escribía. Por lo que la simplifiqué. Quería música de Purcell. Y apareció *Ah Belinda* de la ópera *Dido y Eneas* de manera perfecta y se adaptó a un momento determinado ya marcado en la línea argumental. Esta canción también me daba mucho miedo. Un aria para soprano cantada por un tenor y sin grandes conocimientos musicales. Pero me armé de valor y decidí mantenerla pues me encantaba la música y la letra no podía casar mejor con la trama.

Monteverdi tampoco podía faltar. El baile iba a ser con música de Monteverdi. Buscando y buscando me reví la ópera *Orfeo y Eurídice*. El principio siempre me ha encantado. Así en un ensayo puse esa música y quedaba francamente bien. La corté, la adapté para, sin palabras, contar la situación y se adaptó como anillo al dedo. Además siempre me han gustado los madrigales de Monteverdi. Y uno en especial *Ohimè, dov'è il mio ben?*.

. Probando y probando un día apareció. La canción es a dos voces femeninas, ya que los textos son en su mayoría femeninos que las músicas también lo sean, ya habrá tiempo para adaptarlas y justificarlas. Hice lo mismo que con *O Magnum Mysterium*, adaptar la línea melódica. Está compuesta por cuatro partes. Cantarla de seguido era largo y pesado. Así mismo cada parte

también era larga y repetitiva por lo que decidí cortar y quitar las partes que se repetían. Así en un texto de los más bonitos que tiene la obra intercalé cada una de las partes de la canción y el resultado fue inesperadamente bonito. Me parecía que no hacía más que transgredir y transgredir, pero no me importaba. Ya lo que era extraño es que los textos estuvieran puros, sin interrupciones o interferencias en el buen sentido. Tenía más momentos musicales escogidos pero en la práctica esos 30 minutos de texto se convirtieron en una hora y diez minutos por lo que había que recortar y pulir al máximo.

Después de tener espacio sonoro definido quería definir el espacio físico. La luz y poquísimos objetos lo iban a definir. Nada de grandes aparaterías, nada de grandes efectos. Algo sencillo y fácil de manipular. Desde el principio pensaba en elementos básicos pero nunca pensé llegar a tanta simplicidad. Un banco con dos peldaños iba a ser el total de la utilería empleada. En aquel trabajo de acciones y objetos dicho banco/escalera ganó dimensiones que no esperaba. Servía de silla, servía de escalera, hacía las veces de peldaño en los bancos de las iglesias. Y la imagen era pura y simple. Casaba muy bien con los colores del vestuario. Además se adaptaba perfectamente a cualquier espacio. La luz era la que iba a modificar y crear localizaciones. Así la obra constaba de una habitación, un salón de baile y una iglesia. Los juegos de luces también marcaban momentos del día. Las luces eran tres: un puntal del suelo al techo que creaba sombras interesantísimas, una luz lateral más general y regulable y una luz de apoyo más para crear espacio que para iluminar, una bola blanca que casaba muy bien junto al banco y determinaba el espacio de la habitación, para el resto de espacios se apagaba y desaparecía. Esta luz que puede parecer insignificante creaba sombras que funcionaban muy bien. Tres luces y un juego básico creaban espacios, ambientes y atmósferas. El llegar a estas decisiones, como en todo el proceso, se basó en el juego de probar, fallar y encontrar. Probaba múltiples combinaciones y si no funcionaban buscaba otras. De lo que sí que me di cuenta fue que la simplicidad esconde más fuerza.

Así disponía, más o menos, de todos los elementos. El puzle que estaba construyendo estaba ganando una forma y un cuerpo que nunca pensé que

fuera a conseguir exclusivamente con mi trabajo. Tenía el texto, la música, el movimiento. Tenía luz, tenía el espacio. Tenía casi el espectáculo montado. Había que seguir trabajando y seguir puliendo pero lo básico estaba. Y yo me enorgullecía mucho por el trabajo y por el proceso. Faltaba un lugar donde mostrar el trabajo. Tenía que ser en Lisboa para el estreno. Nunca pensé que tal tarea fuera a ser tan difícil. Yo sin tener el trabajo terminado, en pequeñas conversaciones con diversa gente ya conseguía lugares para mostrar el trabajo, en España y aunque sin fecha fijada, ya son varios los lugares en los que mostrar *esto es amor*.

III CAPÍTULO

ESTRENO Y REFLEXIONES

Al mismo tiempo que desarrollaba este trabajo práctico de creación de una obra de teatro, una dramaturgia, un desarrollo de ensayos, la puesta en escena del material etc.... desarrollaba otro trabajo que consideraba menos interesante y bastante más complejo: la producción. Desde que tengo uso de razón teatral, desde que he entendido la manera como se estructura el teatro y las diferentes facetas que éste presenta, siempre he pensado que la labor del productor era de lo más compleja e ingrata. Un trabajo poco agradecido en los momentos buenos y bastante castigado en los momentos malos. En el desarrollo de un proyecto en el que el equipo está formado por ti mismo tienes que tener claro que todas las funciones por desagradables que en sean recaen en ti. Así, después de desempeñar una función nunca había pensado hacer como componer un texto, montar dicho texto, ensayarlo, dirigirme a mí mismo,... llegaban nuevas tareas como la difusión del trabajo, buscar lugares para mostrarlo, el marketing... funciones que se alejan todavía más de mi visión del teatro. Mi labor de producción en este proyecto es muy simple, aun así no fue fácil. Las primeras tareas las estaba cumpliendo sorprendentemente bien y de manera placentera. Pero no pensaba que buscar un lugar para mostrar tu trabajo, gratis, sin implicación de nada ni de nadie fuera a causarme tantos problemas.

Tenía un proyecto en construcción de un texto en español, en verso, que siempre queda muy bien en ciertos lugares, con un solo actor, con gastos mínimos por parte de la producción y con gasto cero para la plataforma acogedora. El lugar de acogida no necesitaba tener ninguna especificación técnica, pues iluminación y sonido era yo quien los aportaba, ni tampoco era necesario personal técnico pues todo lo que se refiere a técnica en el espectáculo era también yo mismo quien lo ejecutaba. El espacio físico tampoco necesitaba que fuera de ningún tamaño pues el espectáculo era y es

adaptable a cualquier lugar en cualquier circunstancia. Simplemente iba a necesitar el espacio uno o dos días antes de la presentación del espectáculo.

Hablando con compañeros en España veía que allí no me faltaban lugares para mostrar, plataformas que me apoyasen, ni compañeros que me echaran una mano. Pero al desarrollar el proyecto en Lisboa quería que el primer lugar para mostrar fuera en Lisboa. Me resultaba muy atractiva la idea de poder traer a Portugal el verso español, los sonetos de Lope de Vega, la belleza de los mismos, su musicalidad, ritmo y esas palabras e ideas tan emocionantes. La opción de mostrar el ejercicio en la ESTC no me atraía mucho. Al encontrarse tan lejos del centro de Lisboa hacía que el desplazamiento del público se restringiera mucho. Además el idioma podía suponer problema para el público en ciertos lugares.

Al ser un proyecto en español, siendo yo español y siendo un texto clásico español quería mostrar mi trabajo en una plataforma, en una institución española. Después de contactar con todas las instituciones que conocía, de buscar más contactos,... me vi que las respuestas a mi ofrecimiento de mostrar un trabajo, ofrecer un espectáculo, como decía, gratuito y sin ningún tipo de implicación por parte de la institución, después de contactar con festivales,... queriendo mostrar el ejercicio y teniendo que ser aquí en Lisboa sólo recibí una respuesta que me reencaminaba a muchos de los contactos que ya poseía. Pero no me rendí. Según iba avanzando mi trabajo contactaba nuevamente para hablar de lo mismo para ver si despertaba el interés en alguien.

Cree plataformas de difusión en internet, una página web, una página en facebook, un perfil en twitter y colgaba vídeos en youtube. Difundía el material e intentaba crear expectativa. Nada me importaba ya. Contactaba con cualquier tipo de plataforma para mostrar el trabajo y nada. Conozco al productor del festival FATAL (Festival anula de teatro académico de Lisboa). En una reunión le hablé de mi propuesta y le pareció interesante. Dicho festival como su nombre indica es de teatro académico, universitario. Me parecía muy interesante hacerlo en un festival así. Si bien no era una plataforma española era un festival universitario y mi trabajo era un trabajo universitario. Mi miedo

era la recepción por parte del público de este festival, pues era conocido. Si bien el público portugués es más acogedor a espectáculos en otros idiomas, tienen un oído mucho más preparado que por ejemplo el español. En una de las reuniones con el productor del festival, la cual se iba a celebrar en el palacio centeno, sede de la Universidade de Lisboa, esperando a que me recibiera había en una sala anexa al hall una exposición. Entré y la exposición pasó a un segundo plano. Yo me enamoré de aquel espacio. Y vinieron a la cabeza sonetos, mi texto, mi obra y pensé para mí no habría mejor lugar para presentarlo, pensando ya para mí que iba a ser imposible disponer de ese espacio. Rui, el productor, fue a buscarme a esa sala y no pude evitar decir lo interesante que me parecía el espacio. Era una pequeña capillita del siglo XVIII, anexa al palacio donde residían las damas de la corte del palacio que se encuentra al otro lado del campo mártires da patria. Estaba decorado con un gusto exquisitísimo, con suelo de mármol y pinturas con motivos geométricos y naturales a modo de cenefa que rodeaba toda la sala. Con una acústica interesante, con una claraboya en lo alto del altar semicircular con un rosetón precioso en el centro. El espacio, aunque bellísimo, era difícil pero no se me escapaba la idea de poder hacer allí mi obra. No hablamos de fechas, no hablamos de cómo sería, pero el espacio quedó fijado. Rui me dijo que por él no había ningún problema para presentar en esta capillita. Y yo ya fui feliz.

Al poco tiempo tuve que volver a España. En ese mismo tiempo en el que me encontraba preparando este proyecto me contactaron para hacer un espectáculo del cual ya he hablado anteriormente. Dicho espectáculo estaba siendo creado también casi desde cero y con tranquilidad, pues hasta julio no íbamos a estrenar. De repente recibo una llamada de mi directora diciéndome que si podría estrenar en abril. Lo cual suponía ir de urgencia para España y dedicar todo el tiempo posible a trabajar en este proyecto. Y yo no me podía negar, pues era de alguna manera el padre de la idea. La idea de este proyecto con esta compañía de España, como ya anunciaba antes, surgió del mero hecho de comentar una posible idea para desarrollar mi proyecto práctico del máster. Hablé con Esther, la directora, de la idea de crear un espectáculo con sonetos de Lope de Vega, de amor y a ella en seguida se le ocurrió la idea de plantear el soneto para ser explicado a los niños.

Así que volví a España en cuanto pude y nos pusimos a trabajar a destajo en dicho proyecto pues teníamos poco tiempo. Estando el espectáculo de *Sonetos entre todos* muy bien encaminado y preparado para ser presentado el día 24 a 26 de abril recibo una llamada del productor del FATAL diciéndome que presentaba mi espectáculo el día 8 de mayo cuando yo contaba con presentar a finales de mayo, es decir con casi un mes más para preparar. El hecho de tener que ir a trabajar a España, lo cual era un regalo divino, supuso si bien no interrumpir, sí frenar un poco el proceso creativo de mi obra. El hecho de adelantar tanto la fecha me hacía que tuviera menos tiempo incluso. Intenté atrasar todo lo posible la fecha y lo máximo que conseguí fueron seis días. Aunque el trabajo estaba en buena parte construido todavía faltaban por apurar muchas cosas y si a esto le sumamos mi inseguridad era todavía peor. El hecho de contar con fechas cerradas para presentar es bueno pues te obliga a centrarte en el proceso. Sabes que tienes que llegar a ese día con todo hecho a diferencia de cuando no tienes una fecha fijada. Así, me sucedía una cosa parecida, pues entre el aborágine en el que se encontraba mi vida, me cierran la fecha con quince días de antelación, contando yo con más de un mes (tiempo más que suficiente) para rematar el trabajo.

Confirmada la fecha y el espacio para presentar *Esto es amor* en dicho festival, recibo una llamada del Instituto Cervantes de Lisboa. Les parecía interesante que presentara mi obra el día 21 de junio, día en el que se celebraba el *Día E*, el día en el que se hablaba español. A pesar de contar con una fecha para la presentación de mi ejercicio acepté presentar un mes después en el Instituto Cervantes. Contaría así con un mes más para preparar y contaba también con la reacción del público del festival.

Antes de terminar el trabajo ya tenía dos fechas para exponer mi trabajo. Una el 14 de mayo en el festival FATAL, Festival de Teatro Académico de Lisboa y por otro el 21 de junio, un mes y una semana después, en el *Día E, el día en que todos hablamos español* en el Instituto Cervantes de Lisboa. Tanto la una como la otra fueron actuaciones determinantes en el proceso. Este hecho de presentar el ejercicio dos veces en espacios diferentes no sabía todo

lo que me iba a aportar. La primera, si bien por motivos personales y laborales entre otros, se me presentó de una manera un poco precipitada, con los materiales en proceso y con muchas cosas pendientes. Aunque el trabajo estuviera avanzado, faltaba pulirlo y asegurarlo, cosa que siendo yo tan poco confiado en mi trabajo no pasaría nunca. Pero el resultado fue sorprendentemente positivo en muchos sentidos. Aun así como ya decía antes, el contar con una fecha fija me supuso ponerme a trabajar de una manera más concienciada en el proyecto. Me estructuré más detalladamente el calendario de trabajo. El texto estaba cerrado, el trabajo técnico de los sonetos realizado, el darles cuerpo, vida, interpretarlos y retroalimentarlos los unos con los otros estaba en proceso, un proceso precioso.

El hecho de retroalimentar los sonetos, los unos con los otros y los otros de los unos era un proceso necesario y que apareció de repente, sin yo plantearlo. Al estar estructurado el texto en sonetos uno detrás de otro tenía que ser consciente que un soneto, entidad al que había conseguido aportar unidad e independencia del contexto del que procedía, iba a condicionar el soneto siguiente y este y el anterior al siguiente, como si de una bola de nieve, única, fuerte y cada vez más grande se tratara. Trabajar esta imagen me resultaba interesante, nieve delante de mí, unidades aparentemente independientes, con las que construir una bola, una unidad, fuerte, segura y con una forma determinada, estéticamente bella, con una trama sustentada y sustentable. Me parecía imposible, siempre creí que esta unidad, esta bola de nieve, este barco a la deriva iba a tener agujeros y me asustaba que se hundiera, o que deshiciera sin que el receptor, el público, entendiera esa unidad, el conjunto.

Esta tarea era muy interesante y aprendí mucho de ella, pero fue dura. Si movía un solo elemento modificaba el todo y la idea que podría tener de ese todo. De repente como un puzle que se construye con cada pieza en su sitio creí llegar poco a poco a la construcción de esa unidad, de esa imagen la cual no sabría cómo era, pero que me ofrecía este puzle con cada una de sus piezas organizadas y colocadas, encajadas la una con la otra creando el uno. Las piezas de este puzle no eran sólo sonetos o la cadena argumental que se

construía con ellos. Como ya he dicho la música estaba presente, la voz, el canto, el baile, el cuerpo. Después vinieron, los objetos (aunque mínimos) de los cuales tengo que destacar la pequeña escalerita multiusos, que hacía las veces de silla, de escalera, de mesa, de genuflexorio... los velos, la flor, las cartas y el contenido de las mismas. Estas cartas se había convertido en materiales indispensables, como fuelles que avivan las brasas de una hoguera. La lectura de las cartas en el espectáculo consistía en la explosión de los conflictos contenidos. Vino el espacio y los espacios, los personajes inventados e imaginados que tomaban cuerpo para irrumpir en ese sueño quizá o esa realidad mostrada. Materialicé el amor en un torrente, en un torbellino que siempre estaba, omnipresente, a veces silenciado, agradable, caliente y otras explotaba en rabia, en ira. El espacio y los espacios creados dentro de un solo espacio, una habitación marcada con luz, una iglesia creada con luz y un salón que se iluminaba y brillaba con la música.

La historia estaba, las músicas estaban, los materiales estaban. Tenía vestuario, un vestuario simple pero funcional, sobretodo cómodo. Pensé en maquillaje y vestuario. Después de pensar en varias hipótesis de maquillaje vi que no era necesario, que una base simple era suficiente pues no incrementaba nada a la historia al contrario. En cuanto al peinado yo quería mi pelo largo suelto. Ocurría que el mismo continuamente se me venía a la cara, lo que suponía un inconveniente tanto para mí como para el público por lo que me recogí el pelo en una coleta y se acabaron esos problemas.

Quedaba el ensayo en los diferentes espacios. En la capillita del palacio centeno sólo podría ensayar un día antes de la función. Una semana antes del estreno hubo una presentación del festival al que fui invitado. Me pidieron para preparar algo como presentación de la obra. No sabía qué preparar, todavía estaba con la cabeza en la finalización del ejercicio. Así que pensé en la recita de dos de mis sonetos favoritos. Leí dos sonetos de la obra y al bajar vi que una mujer suspiraba y la oí decir qué bonito. El día del estreno, los objetos fueron transportados en un solo viaje y a pie. Eran tan escasos que podía llevarlos yo solo caminando. Lo primero que hice según pisé aquella capilla fue probar la acústica tanto para hablar como para cantar. Para el canto era muy

interesante, se creaba un sonido muy bonito, pero a la hora de hablar había un pequeño eco algunas veces molesto. El montaje de elementos como luces y escenografía llevó tan solo media hora. En ese tiempo también monté el sonido. Me llamaron de la organización del festival para decirme que un chico de la producción y dos azafatas iban a ir para ayudarme con la parte técnica. No fueron necesarios, pues ya estaba todo montado y todo probado para cuando ellos quisieron llegar. Se quedaron bastante sorprendidos de que no necesitara nada. Se quedaron para ver el ensayo. Las chicas querían saber qué hacer con el público y las luces de la sala. Las tres personas que allí estaban eran portuguesas. Vieron el ensayo completo. Eran las tres primeras personas que iban a ver aquel espectáculo, los tres primeros espectadores, los primeros feed back, el mismo día del estreno, hecho, el que nadie hubiera visto la obra antes, que me tenía bastante nervioso. Ninguno hablaba español. Su primer comentario fue no hemos entendido las palabras del texto. Yo ya contaba con eso, pues incluso a un español nativo le puede resultar complicados dichos textos debido a la estructura un tanto compleja y el uso de palabras que en la actualidad no estamos acostumbrados. Pero me dijeron pero la historia se entendía. Hay mucho por debajo y el espectáculo es muy bonito de ver. El comentario de es muy bonito de ver me llamó la atención y pedí a la joven que me explicara qué quería decir. Ella me dijo: el texto es precioso, su musicalidad, su melodía, la manera como yo lo decía, los juegos con la rima. Ella decía que hasta el silencio era interesante. El uso del espacio la encantó, con los juegos tan básicos de luz que tenía, las canciones y el hecho de que el espacio tuviera esa acústica para el canto. Tenía que tener cuidado, por causa de esa acústica, con la dicción, aspecto que durante el día tenía que trabajar. Por lo que supe después, estas chicas eran becarias que estaban haciendo prácticas de su licenciatura en teatro. Para tales prácticas tuvieron que hacer una memoria y por boca del productor supe que una de ellas había destacado mi espectáculo como de los más bonitos e interesantes que ella tuvo la oportunidad de ver durante el festival.

Volví a hacer la obra otras dos veces de seguido. Sabía que duraba exactamente 55 minutos. Para mí, desde mi punto de vista, el trabajo estaba bastante bien a pesar de todos los problemas. Estaba nervioso, muy nervioso. El trabajo en los últimos días había sido muy intenso, estaba cansado pero con

muchas ganas de presentarlo. Me senté un segundo mirando al escenario y pensé en que unos meses atrás ni me podría imaginar que iba a hacer esto, que iba a conseguir crear una obra mía de principio a fin. Y me sentí muy contento y muy orgulloso por el resultado, un resultado que era un work in progress que sigue en progreso y que espero que no acabe nunca.

No había tenido mucho tiempo de divulgar la presentación. Mucha gente lo sabía por yo contar en lo que estaba trabajando. Veía que el festival tampoco divulgaba mucho y lo poco que divulgaba decía que las obras costaban entre 3 y 5 euros. A pesar de que me contaron que mi obra no iba a costar dinero al público. Supe sólo un día antes que la obra iba a ser gratis. Pero entre la escasa información que había y que mucha gente pensaba que costaba dinero la afluencia de público fue muy familiar. Este hecho no me incomodó nada. El hecho que el público estuviera formado por gente conocida. Sabía que el feed back de muchos de ellos iba a ser sincero. Desde mi punto de vista la obra comenzó y finalizó de una manera muy digna. Me sentí muy orgulloso y disfruté mucho. Las reacciones del público fueron más positivas de lo que yo pensaba. Mucha gente me dijo que les había resultado un espectáculo precioso, un trabajazo. Un comentario me encantó: quería más. Les pareció una manera muy bonita de decir el verso, la música muy bien elegida y bien ejecutada. Todos destacaron la acústica en los momentos musicales. Habían entendido la trama, elemento que me preocupaba, pues por un lado no quería dar las cosas mascadas tratando al público como tonto ni tampoco complicar las cosas tanto como para que no se entendiera. La gente, tanto portugueses como españoles, destacaron la dificultad del texto, tanto para mi dicción como para la comprensión. Pero me felicitaron por el modo como lo había dicho y mi manera de decir el verso, nada aburrida e interesante, con giros y candencias bien apuntadas.

Si bien una semana más de trabajo y el espectáculo ya hubiera estado cerrado de una manera mucho más segura. Pero no me podía quejar, estaba orgulloso y contento. Una de las cosas que saqué de este espacio tan bonito fueron fotografías especialmente bellas del espectáculo. El espacio resultó funcionar a la perfección en cuanto a estética. En cuanto a acústica, en las

partes habladas no me podía relajar, tenía que hablar pausado y con cierto tono de voz para que no se perdieran palabras. Como decía saqué unas fotografías preciosas y un recuerdo maravilloso. Dicho espacio en el desarrollo de la obra aportaba muchísimo tanto a la historia como a mí mismo. Lo sentía como el espacio ideal, como que obra y espacio se fusionaban muy bien. Aprendí a buscar eso de los espacios, la conexión con el texto y a aprovechar lo que el espacio ofrecía. El hecho de que la acústica fuera tan determinada, en vez de verlo como un problema, yo lo usé y jugué con esa acústica. Sabía cómo y dónde lanzar el sonido para crear efectos. Era muy agradable trabajar allí, sobretodo sabiendo que casaba muy bien con el contexto en el cual quería concretizar la obra. Tenía una puerta a la derecha, la cual usé para entradas y salidas y para hablar con los personajes que no aparecían. La luz funcionaba muy bien en ese espacio. Al ser semicircular las sombras que se creaban eran muy interesantes y decidí jugar con ellas. El resultado de este juego de sombras fue muy interesante.

Al acabar dicha representación no me relajé. Sabía que en un mes y una semana volvía a representar. Pulí las cosas que podían estar peor del texto, amplié cosas que a la gente le interesó, reestructuré otras para que se entendiera todavía mejor. Es decir a pesar de contar con un mes había trabajo para hacer. Hablé con el Instituto Cervantes. Cerramos la fecha y la hora. Me propusieron actuar un sábado por la mañana a una hora un poco rara, a las 12.15 de un 21 de junio. Lo primero que hice fue marcar una reunión con la responsable de cultura del Instituto. Tanto ella como su compañera fueron realmente simpáticas y me recibieron de manera muy calurosa. Me enseñaron el espacio y me explicaron cómo iba a funcionar el día 21, pues además de la mía había más actividades planteadas para ese día. El espacio era más aséptico que la capillita del palacio centeno. Era un auditorio sin más, sin preparación para teatro, ni iluminación ni nada. Ese era el miedo de las organizadoras, que por dificultad del espacio me echara para atrás. Era un escenario pequeñito con una ligera elevación. Yo les dije que era perfecto. Que mi espectáculo se podía hacer en cualquier espacio, que no necesitaba ni luces, ni técnicos, ni nada. Ellas se sorprendieron y lo agradecieron. La verdad es que el espacio no era tan bonito como el palacio centeno pero a mí no me

importaba. Lo que sí tenía de interesante era la acústica, no había problema para que se oyera al final de la sala. Ellas me ofrecieron el espacio para ensayar o para lo que necesitara, pues días antes de aquella actividad el espacio estaba libre. Yo les agradecí enormemente la bienvenida al espacio.

Pulí texto, mejoré la música, aclaré momentos que podían entenderse peor. Hice ensayos y sentía que no necesitaba nada más. Estaba contento con el trabajo. A pesar de eso, en algunos ensayos con público o con profesores surgía algún que otro problema. Yo sabía que la obra tenía unidad, que los materiales estaban seguros, confiaba mucho en la obra y en el trabajo a pesar de mis inseguridades. Probaba diferentes cosas y a veces veía que me alejaba de lo que tenía. Con los cambios y con los añadidos el espectáculo pasó a durar una hora y diez minutos. Por lo que tenía que pulir alguna que otra cosa. No se me pasaba por la cabeza el cortar sonetos. Me parecía un sacrilegio al texto. Si bien muchas veces cuando estamos llevando a cabo trabajos de este tipo nos empeñamos en defender elementos que, como bien aconsejaron, si los quitamos y no se nota la desaparición de los mismos es que no son esenciales. Así, en una ardua tarea por ver qué podía, quitar me puse a estudiar el puzle y a hacer pruebas de corte. Muchos de los cortes no me convencían lo cual alimentaba esa idea ciega de que todos los textos eran importantes, y lo eran y lo son, pero tenía que ir a lo fundamental para que el espectáculo quedara cerrado. Así llegué a los días del ensayo en el espacio. Me parecía un espectáculo nuevo, debido a los cambios a los cortes al tiempo que había pasado además en un espacio nuevo completamente diferente. Pero había una cosa que no había cambiado, la esencia. El montaje de luz y sonido demoraba veinte minutos.

El día del estreno empezaba con problemas. La luz que utilizaba no funcionaba. Suerte que en el instituto tenían una luz muy parecida y funcionó perfectamente. No paraba de pensar, momentos antes, que ésta era la presentación definitiva para mi máster. Me temblaba todo. Había mucho público, mucho más de lo que la organización pensaba, algo que no me tenía que preocupar. Recuerdo que el desarrollo del trabajo fue rápido, me quedé con ganas de más, lo cual era positivo. La respuesta del público también la fue.

Recibí opiniones de familiares, que si bien son completamente válidas en ese momento no podía centrarme en ellas. La verdad que me puso los pelos de punta, durante el desarrollo de la obra, en mi momento favorito ver como mi madre se llevaba un pañuelo a los ojos y oír suspiritos en las primeras filas. Me resultó muy positivo también ver la atención con la que el público recibía lo que yo estaba haciendo y lo que yo había creado. La atmósfera que se respiraba era fantástica. A pesar de los nervios yo estaba muy contento por el trabajo. Los siguientes feed back fueron los que me sorprendieron. Muchos representantes de embajadas de América del sur estaban presentes para acompañar este día en el que se hablaba español. Muchos se acercaron a mí, se presentaron como parte de la diplomacia de allí de Lisboa y me ofrecieron su más sincera felicitación por lo que habían presenciado. Muchos intercambiaron sus emails conmigo para que les enviara sonetos, músicas. Era muy rico para mí ver como habían recibido el texto, la historia, la música y las relaciones entre texto y música.

Los responsables del Instituto Cervantes también se acercaron a mí para agradecerme el trabajo. El director del instituto destacó mi obra como un enorme trabajo, como un esfuerzo muy grande y con un gran interés. El agradecido era yo por permitirme participar en ese día tan especial y por el recibimiento que me hicieron y el trato que me dieron. Terminó aquí una parte del trabajo, pero el trabajo en sí no ha hecho más que empezar. El proceso completo, ahora desde la distancia, lo veo como algo placentero, algo sobre el que trabajar, continuar moviendo esta obra, creando otras nuevas y no pararme nunca. Algo que he conseguido es confiar en mí, confiar en mi trabajo y disfrutar con el trabajo. Ahora solo queda eso, seguir trabajando.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Berry, C. (2008). *La voz y el actor*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2004). *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Boleslavsky, R. (1999). *La preparación del actor*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1990). *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos.
- Chejov, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba.
- Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba.
- Diez Borque, J.M. (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- Domínguez Caparrós, J. (1992). *Diccionario de métrica española*, Madrid: Paraninfo.
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos.
- García Aráez, J. (1997). *Verso y teatro*, Madrid: Josefina García Aráez.
- García Lorca, I. (2002). *Recuerdos míos (edición de Ana Gurruchaga)*. Barcelona: Tusquets.
- García Lorca, F. (2008). *Obra completa*. Madrid: Akal.
- Gibson, I. (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Grotowsky, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- Knebel, M. O. (1998). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Urano.
- Menéndez Pelayo, M. (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Artes Gráficas.
- Menéndez Pidal, R. (1991). *La lengua del S XVII*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Navarro Tomás, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.

- Oliva, C. (2000). *Historia básica de la puesta en escena*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C y Torres, F. (1992). *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra.
- Paraíso, I.(2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco.
- Quilis, A. (1988). *Métrica española*, Barcelona: Ariel.
- Richardson, D. (1999). *Interpretar sin dolor*. Madrid: A.D.E.
- Ruiz Ramón, F. (2000) *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Sierra, J.L. (2000) *El teatro en el S XVII: ciclo Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Stanislavsky, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavsky, K. (2008). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Vega, L. de. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de. *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Arco.
- Vega, L. de. (1946) *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Vega, L. de. (1988) *Antología poética*. Barcelona: Orbis.
- Vega, L. de. (2005). *El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de. (2002) *Quien ama no haga fieros*. Alicante: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2002) *La desdicha por la honra*. Alicante: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2010) *La amistad y obligación*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Vega, L. de. (2010) *Amar como se ha de amar*. Madrid: Biblioteca Digital Dioscórides.
- Vega, L. de. (2010) *El abanillo*. Madrid: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (1999) *El vellocino de oro*. Alicante: Cervantes Virtual. Alicante. 1999 . Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Vol.*

XIV Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero, Madrid, Atlas, 1966, pp. 102-133, (Biblioteca de Autores Españoles)

- Vega, L. de. (2006). *Rimas Sacras*. Madrid: Iberoamericana.
- Vega, L. de. (2009) *El amor enamorado*. Madrid: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2009) *Santiago el verde*. Madrid: Cervantes Virtual. Madrid.
- Vega, L. de. (2009) *El bautismo de Cristo*. Madrid: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2002) *Los comendadores de Córdoba*. Madrid: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2009) *De corsario a corsario*. Madrid: Cervantes Virtual.
- Vega, L. de. (2009) *El Argel fingido y renegado de amor*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Vega, L. de. (2005) *Castelvines y monteses*. Madrid: Fundamentos.
- Vega, L. de. (2009) *El ausente en el lugar*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Vega, L. de. (2009) *El caballero del sacramento*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Vega, L. de. (2009) *El desposorio encubierto*. Madrid: Cervantes Virtual.
- VVAA. (2000). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: ADE

REVISTAS

- Revista ADE Teatro. Varias consultas.
- Revista Primer Acto -
- Catálogo. *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2006
- ["La Barraca, de ruta por España". Artículo en el diario El País del 20 de junio de 2012, recopilando la actividad de Acción Cultural Española desde el 75 aniversario de la fundación de la compañía ambulante.](#) Consultado en enero de 2014

WEBGRAFIA

- www.bne.es
- www.cervantesvirtual.com

- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-en-comedias-autos-y-entremeses--0/>
- www.prolope.es

MÚSICA

- Bailly, H de. *Yo soy la locura*.
<http://www.youtube.com/watch?v=TXA8b7ODLyU>
- Monteverdi, C. *Orfeo (dal mio Permesso Amato)*
<http://www.youtube.com/watch?v=9UGhcObCL-Y> (parte instrumental a partir del minuto 1.50).
- Monteverdi, C. *O'himé dove Il mio bem? (settimo libro dei madrigali)*
<https://www.youtube.com/watch?v=nvmyADhtqfk>
- Purcell, H. *Dido y Eneas (Ah Belinda)* -
<https://www.youtube.com/watch?v=9UGhcObCL-Y>
- Victoria, T. L. de. *Oh magnum mysterium*.
<http://www.youtube.com/watch?v=zeKvNxYMDxE>

ANEXOS

1. Texto de la obra
2. Cartel de la obra
3. Fotografías
4. DVD de la obra

Esto es Amor

PERSONAJES – Diana, condesa, soltera

ESPACIOS – Habitación de la condesa, iglesia, salón de baile.

Música - yo soy la locura (instrumental) -movimiento en la silla

<http://www.youtube.com/watch?v=TXA8b7ODLyU>

¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía
olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?
Pero responderás que tú no eres,
sino tu sombra, que detrás venía.

¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfía? 5
Malos letrados sois con las mujeres,
pues jamás os pidieron pareceres
que pudiese el honor guardarse un día.

Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda
que yo soy mar y que es humilde barco, 10
y que es contra razón que el mar se pierda.

En gran peligro, amor, el alma embarco,
mas si tanto el honor tira la cuerda,
por Dios, que temo que se rompa el arco.
-

Si en un carcaj dorado están metidas, 15
amor, tus flechas, bien se ve que a tiento,
ciego, las sacas, con diversos intentos
del que después se mira en las heridas.

Quitás sin vista diferentes vidas;
y como las esparces por el viento, 20
y el blanco no se ve del pensamiento
por eso quieres y por eso olvidas.

Tirando así no hay alma que resista
las duras puntas de tus flechas fieras,
porque el mundo contigo se resista. 25

¡Oh si con vista, dulce amor, nacieras,
Y acertaras las almas con la vista!
Mas no fueras amor si la tuvieras.

-

Quien se puede alabar después de veros,
si puede ser, que se libró de amaros, 30
ni mereció quereros, ni miraros,
pues que pudo miraros sin quereros.

Yo que lo merecí, sin mereceros,
mil almas, cuando os vi, quisiera daros,
si lo que me ha costado el deseáros, 35
a cuenta recibís del ofenderos.

Mándame amor, que espere, y le creo,
por lo que dicen, que esperando alcanza,
aunque tan alta la esperanza veo.

Pero si os ha ofendido mi esperanza, 40
dejadle la venganza a mi deseo,
y no queráis de mí mayor venganza.

-

Pensamiento de amor mal empleado,
¿Adónde conducís mis desatinos?
en la tierra por ásperos caminos, 45
y en el cielo por temple siempre helado.

El pájaro celeste, descansado
yace en verdes laureles o altos pinos,
vosotros por los aires peregrinos
no halláis descanso a mi mortal cuidado. 50

Quéjase en la prisión de su enemigo
el cautivo de Argel a quien parezco,
el triste, el preso, el noble amigo.

Yo sola en tanto mal como padezco,
no me puedo quejar sino es conmigo, 55
no puedo remediarme y enmudezco.

-

Un pajarillo el niño Amor tenía
atado a un hilo de oro, y sus colores
miraba más contento, haciendo amores
en leguaje de niño le decía. 60

Mas la fácil prisión rompiendo un día,

se fue con otros pájaros mayores.
Lloró el Amor, y díjole: No llores
Venus, que a risa y no a dolor movía.

Que también eres tú pájaro en mano 65
y te vas de la mano velozmente
ingrato al hilo de oro y a la mano

¡Ay, Dios! Mi dulce pájaro, detente,
que si te vas será esperarte en vano,
tú por el aire y yo llorando ausente. 70

-

Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro,
que a no ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza.

Es el amor común naturaleza; 75
más tengo yo mi honor por más tesoro
que los respetos de quien soy adoro,
y aun el pensar lo tengo por bajeza.

La envidia bien sé yo que ha de quedarme
que si la suelen dar bienes ajenos, 80
bien tengo de qué pueda lamentarme,

porque quisiera yo que por lo menos,
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle fuera menos.

-

Baila. Interrumpe criada. Habla con la criada Belinda:

- ¿Belinda? Es usted, casi no la oigo. Buenos días. No, no entre. ¿Carta del tío Francisco? No se preocupe puede dejarla debajo de la puerta gracias, puede marcharse.
- (Alegre) Tío Francisco...

Lee la carta de su tío Francisco:

Estimada y muy bien querida sobrina:

Es motivo de esta carta mi más profunda preocupación hacia tu persona. Ha tiempos en que te ves apática y sombría, no tienes quehaceres, ni actividades y se te ve tan sola por las calles siempre agarrada del brazo de tu santa madre. Las lenguas hablan hija mía y eres tú quien está en las bocas.

Estando tú en edad de merecer marido y sin conocer hombre ninguno por el que hayas mostrado interés ni lo hayan mostrado hacia ti otros hombres, vengo así mediante esta carta a anunciar tu próxima boda con un noble, de alta sociedad, quien hallándose en tu misma situación y siendo pocos otoños mayor que tu, necesita una mujer con quien casar.

Sé que esta noticia se te presenta por sorpresa pero piénsalo bien hija mía pues no tienes más alternativa que la que tu viejo y sabio tío te muestra siempre pensando en el mejor bien para ti.

Volveré a escribirte en poco tiempo. Espero que aceptes esta decisión.

Tu tío que te quiere.

Francisco

Casarme quiere este tirano impío 85
sin decirme con quien; pero no creas
que menos que contigo, mi bien, sea,
pues de tu calidad las prendas fío.

Confesionario (deseo)

Yo he llorado por ti, dulce amor mío,
y pues que sólo el alma te desea, 90
declárate con él, para que vea
que no es mi inobediencia desvarío.

Dile que eres mi esposo, que en los plazos
de amor siempre se escoge el más pequeño,
y te daré en albricias mil abrazos. 95

Que si no lo has de ser, mi fe te empeño,
que quiero más la muerte que otros brazos
y más la sepultura que otro dueño.

-

Habla de nuevo con la criada Belinda.

- Belinda, sí, dígame. Por el amor de Dios, dígame a mi madre que aun faltan tres horas para ir a misa. Aunque dígame mejor que hoy no voy a ir a los oficios, dígame por favor a mi madre que no me encuentro bien. Ya sé que es mi obligación pero por favor, dígaselo. Sí ya he leído la carta, gracias. Retírese.

Canta - <https://www.youtube.com/watch?v=nvmyADhtqfk>

Ohimè dov'è il mio ben,
dov'è il mio core
chi m'asconde il mio ben
e chi m'el toglie.

Dunque ha potuto
sol desio d'honore
darmi fera cagion
di tante doglie.

Ahi sciocco mondo e cieco
ahi cruda sorte
che ministro mi fai
della mia morte.

¿A qué puede llegar mi desventura,
que aun no me dan, Teodoro de mis ojos, 100
licencia para dar tristes despojos
al sentimiento que en mis ojos dura?

Manda el poder que te aborrezca y jura
vengar en mis cuidados sus enojos; 105
que sabe que no hay bien para mis ojos
como adorar de tu alma la hermosura.

Piensa el poder quitarme, como es fuerte,
aquel amor que juntos profesamos;
mas con el alma quiero yo quererte.

Teodoro, mi alma y yo te deseamos, 110
y los dos te queremos de tal suerte
que sola el alma y yo te idolatramos.

-

No sabe qué es amor quien no te ama,
cestial hermosura, esposo bello, 115
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.

Tu boca como lirio, que derrama
licor al alba, de marfil tu cuello;
tu mano en torno y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama. 120

¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que aun hora amando
venza los años que pasé fingiendo.

125

-

Amor, todos se quejan que eres loco;
pues años tienes ya para ser cuerdo.
todos se pierden donde yo me pierdo.
Si eres tan viejo ¿Cómo sabes tan poco? 130

Viéndote niño, a furia me provoco
pues con haberlo oído no me acuerdo
cuanto ha que llevas en el hombro izquierdo
colgado el arco, cuyas flechas toco.

Tras tanta cantidad de desengaños
estás como primero, antojadizo,
tan niño en el llorar y en los engaños.

135

Mas eres como el cielo movedizo,
que, habiendo dado vueltas seis mil años,
está tan mozo como dios lo hizo.

140

-

Canta -

Yo soy la locura
La que sola infundo
Plazer y dulçura
Y contento al mundo

Sirven a mi nombre
Todos mucho y poco
Y no, no hay hombre
Que piense ser loco

Selvas de Arcada, montes, y riberas,
yo soy Amor, mi madre me ha reñido,
de hoy mas todo mortal guarde el sentido,
que no he de perdonar aves, ni fieras.

Tú, que las plantas al correr ligeras
por las sendas estampas del olvido
presto verás, habiéndome ofendido

145

lo que va de las burlas a las veras.

Hoy has de querer, y ser aborrecida,
y tú, vanaglorioso Febo, advierte, 150
que no te importa ser Ficonizada

no pienses libre de mis flechas verte,
porque de cuantas cosas tienen vida
solo no supo que es amor la muerte.

-

Amor, enfermedad de los sentidos, 155
Fundada en tiernos, fáciles antojos,
¡Qué presto satisface a los ojos
lo que pudo faltar a los oídos!

Algunos pensamientos, atrevida
A darme más victoria que despojos, 160
Dieron dulce principio a mis antojos
Y entraron a robar desconocidos.

Vienes y vas, Amor, pero no eres
Poderoso ni igual en tus extremos
Porque bien sabes que si matas, mueres. 170

Comienzas bien, pero tu fin tememos;
Porque vienes, Amor, cuando quieres,
Y no te puedes ir cuando queremos.

-

Vuelve Estela para recordar la obligación de la duquesa de ir a misa.

- Sí, sí, sí. Iré a los oficios, pero por el amor de Dios no me moleste más.
Dígale a mi madre que estaré preparada.

Estoy lista Belinda vámonos. *(Se pone el abrigo)*

Suenan las campanas las hace burlas lleva la silla al centro.

Se pone el velo, se santigua, se da la vuelta, se arrodilla en la silla y reza

*En mitad del rezo canta canción - <http://www.youtube.com/watch?v=zeKvNxYMDxE>
(línea melódica)*

O, magnum mysterium
Et admirabile sacramentum

- Teodoro

Ut animália ut animália
Viderent dominus natum
Viderent domunis natum
Jacentem in praesempio
In praesempio

- Teodoro

O beata virgo
Cuius víscera merunt
Portare dominum
Jesumcristum

¿Es sol este hombre? Sí que resplandece;
¿es cielo? Sí, pues da tales estrellas; 175
¿es fuego? Sí, también, pues da centellas;
¿es luna acaso? Sí, pues embebece;

¿Es rey? Pienso que sí, pues lo merece;
¿es gloria? Sí, pues vence mis querellas;
¿es ángel? Sí, por sus facciones bellas; 180
¿es dios este hombre? Sí, mucho lo parece

Sol, cielo, fuego, luna, rey y gloria,
Ángel y dios, de ti me voy huyendo,
Confusa más que nunca mi memoria

Que aunque tu ser en ti se está leyendo, 185
y eres tú el libro de tu misma gloria,
estás escrito en lengua que no entiendo.

-

Aleluja

Termina la canción. Lleva la silla al sitio inicial. Se sienta

Yo me muero de amor, que no sabía,
aunque diestra en amar cosas del suelo,
que no pensaba yo que amor del cielo 190
con tal rigor las almas encendía.

Si llama la moral filosofía
deseo de hermosura a amor, recelo
que con mayores ansias me desvelo
cuanto es más alta la belleza mía. 195

Amé en la tierra vil, ¡qué necia amante!
¡Oh luz del alma, habiendo de buscaros,
qué tiempo que perdí como ignorante!

Mas yo os prometo agora de pagaros
con mil siglos de amor cualquiera instante 200
que por amarme a mí dejé de amaros.

-

Ya no quiero más bien que sólo amaros
ni mas vida, Teodoro, que ofreceros
la que me dais, cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros. 205

Para vivir me basta desearos,
para ser venturosa conoceros,
para admirar el mundo engrandeceros
y para ser Eróstrato abrasaros.

La pluma y lengua respondiendo a coros 210
quieren al cielo espléndido subiros
donde están los espíritus más puros.

Que entre tales riquezas y tesoros
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
de olvido y tiempo vivirán seguros. 215

-

Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres,
amor, que tengan desatinos tales?
Si así quieren mujeres principales,
furias las llamo yo, que no mujeres.

Si la grandeza excusa los placeres, 220
que iguales pueden ser en desiguales,
¿por qué, enemiga, de crueldad te vales,
y por matar a quien adoras, mueres?

¡Oh mano poderosa de matarme!
¡Quién te besara entonces, mano hermosa, 225
agradecida al dulce castigarme!

No te esperaba yo tan rigurosa,
pero si me castigas por tocarme,
tú sola hallaste gusto en ser celosa.

-

cuando el tiempo perdió su mismo estilo
y el infierno pensó tener sosiego
y excedió sus pirámides el Nilo

Cuando el mundo quedó turbado y ciego,
¿Dónde estabas, Amor, cuál fue tu asilo 255
que en tantas aguas se escapó tu fuego?

-

*Suena la música, parte instrumental que comienza en el minuto 1.50 -
<https://www.youtube.com/watch?v=B3JzRnte8NY>*

Se prepara para el baile

Suena la música, baila divertida

De repente es cogida por quien será su esposo

Termina el baile

Qué mal que finge amor quien no lo tiene!
qué mal puede olvidarse amor de un año,
pues mientras más el pensamiento engaño,
más atrevido a la memoria viene! 260

Pero si es fuerza y al honor conviene,
remedio suele ser del desengaño
curar el propio amor, amor extraño;
que no es poco remedio el que entretiene.

Mas ¡ay! que imaginar que puede amarse 265
en medio de otro amor, es atreverse
a dar mayor venganza por vengarse.

Mejor es esperar que no perderse;
que suelen alguna vez, pensando helarse
amor, con los remedios encenderse. 270

Si todas las espadas que en diez años
desnudó sobre Troya el bando griego;
si de Roma abrasada todo el fuego,
si de España perdida tantos años, 275

si el toro de metal, si los extraños
caballos del gran Dionisio griego,
si el arco y flechas que no admiten ruego,
y del cobarde Ulises los engaños

me hiriesen, me abrasasen y afligiesen; 280
me atormentasen juntos y engañasen,

mostrando en mi flaqueza el poder tuyo,

tengo por imposible que pudiesen,
si todos contra mí se conjurasen,
mudar mi amor y condenarme al tuyo. 285

-

Belinda, ¿carta de quien? Déjela por debajo de la puerta.
¡Teodoro!
Queridísima mía,

Te escribo esta carta porque no consigo hablarte a la cara. He tomado una decisión en relación a nuestro amor. Han llegado rumores al obispado de que, en una de las diócesis, uno de los diáconos mantiene una relación secreta con una joven. Este rumor ha despertado los mayores temores en el obispado y no pararán hasta descubrir la verdad y castigar a los culpables. Nosotros somos esos culpables, culpables de amor, de amor prohibido y maravilloso. Tras mucho deliberar he decidido que no puedo abandonar mis funciones. Ya no soy lo suficientemente joven como para encontrar otra vida y mi amor a Dios es fuerte, aunque no tanto como el amor que siento hacia ti. También sé que tienes un pretendiente y que casarás en breve. Acepta tu casamiento y defiende tu honor. Limpia así tu mancha y la mía. Es una decisión tan dolorosa que no la puedo describir con palabras pues el amor que hacia ti siento es enorme. No me escribas, procura no hablarme. Te pido perdón y te deseo lo mejor en tu nueva vida.

Mis últimos besos y abrazos.

Teodoro.

Canta a Belinda (Canción de Belinda en Dido y Eneas de Purcell) -
<http://www.youtube.com/watch?v=9UGhcObCL-Y>

*Ah! Belinda,
I am pressed with torment not to be confessed.
Peace and I are strangers grown.
I languish till my grief is known
Yet would not have it guessed.*

Porcia puede buscar ardiente fuego,
yerro Lucrecia, Dido espada y Marno
reliquias dulces del traidor Troyano,
que al mar de Italia dio su llanto y ruego.

Iphis cordel, por Anaxarte ciego, 295
y por las amenazas del Romano,
veneno de Sophonisua, y agua en vano,
Ero en la torre, y arrojarse luego

La punta al pecho y el aliento en calma,
 Tisbe en la sangre mísera resbale 300
 del que muriendo fue de amantes palma;

que a mí, ni fuego, ni cordel me vale,
 pues un acto de amor deguella el alma
 y no hay cuhcillo que al dolor se iguale.

Va a ver a Teodoro
Se confiesa con él

Pasé la mar cuando creyó mi engaño 305
 que en él mi antiguo fuego se templara;
 mudé mi natural porque mudara
 naturaleza el uso, y curso el daño.

En otro cielo, en otro reino extraño,
 mis trabajos se vieron en mi cara, 310
 hallando, aunque otra edad tanta pasara,
 incierto el bien y cierto el desengaño:

el mismo amor me abrasa y atormenta
 y de razón y libertad me priva.
 ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta? 315

¿Qué no escriba, decís, o que no viva?
 Haced vos con mi amor que yo no sienta
 que yo haré con mi pluma que no escriba.
 -

De este mi grande amor y el poco tuyo 320
 no tengo culpa yo, tengo la pena,
 que a tu naturaleza en todo ajena
 juntarse dos contrarios atribuyo

este mi amor y tu desdén arguyo
 de aquel humor que de una misma vena,
 de dulce y agrio fruto el ramo enllena, 325
 siendo una tierra, un agua, el tronco suyo.

Veo la cera y veo el barro al fuego,
 ésta ablandarse, aquél endurecerse,
 que uno se rinde y otro se resiste.

Y con igual afecto miro luego, 330
 siendo una causa amor para encenderse,
 que si me enternecí, te endureciste.

-

Lleva silla al centro

Ay fuerte obligación, ay honra asida
a la virtud de un generoso pecho.
La justa resistencia que habéis hecho 335
en tanto amor, me costará la vida.

No sé si ya me siento arrepentida;
que contra amor no hay fuerza de provecho;
pero saldrá del alma su despecho
cuando el honor la posesión le impida. 340

Casada yo sin ti! Triste suceso!
Imaginarlo sólo me desalma;
pero ya que en el alma estás impreso.

Él tendrá los despojos, tú la palma;
Que quien tiene en Argel el cuerpo preso 345
tendrá por puntos en su tierra el alma.

-

Canta – que piense ser loco. Se arrodilla. Se arrepiente pide perdón.

Señor, que de esa cándida cortina
cubres la majestad que admira el cielo,
si al arca del Maná, cubierta y velo,
amor piadoso, como ves, me inclina. 350

Perdona lo que un alma determina,
que abrasas tú de tu amoroso celo,
pues todo el fuego me parece hielo
y resplandor de tu deidad divina.

Confieso mis pecados, y te pido 355
perdón de tan extraño atrevimiento,
disculpada de amor, de amor vencido.

no temo al fuego, ya mayor le sienta,
que el hielo del temor, que te es debido,
me sabrá defender de su elemento. 360

Se va preparando para la boda. Música.

¿Qué me quieres, amor, que me persigues?
Honra, ¿por qué me tratas de esta suerte?
Amor, vénceme tú, si eres más fuerte.

Honra, ¿qué haré, que tu furor mitigues?

No es justo, amor, que a tanto mal me obligues, 365
hoy mi honra, amor, te quiere dar la muerte,
amor, este propósito divierte,
honra, déjame a mí si al amor sigues.

Defiende, amor, un hecho tan extraño, 370
honra, vuelve por mí, que atrás me vuelvo.
Mas ¡ay!, detén, amor, mi espada fiera;

mas no consientas, honra, tanto engaño,
Amor, cobarde estás: ya me resuelvo;
venza mi honra, al fin, y mi amor muera.

Se pone el velo y se da la vuelta.

ESTO ES AMOR

Espectáculo teatral
a partir de sonetos de
Lope de Vega

12.15H - 21 de junho de 2014
Instituto Cervantes de Lisboa
Rua Santa Marta 43R/C



Colaboram:





Si en un carcaj dorado están metidas / amor, tus flechas, bien se ve que a tiento/
ciego las sacas con diverso / del que después se mira en las heridas...



Casarme quiere este tirano impío / sin decirme con quien
pero no creas / que menos que contigo mi bien sea...



Comienzas bien, pero tu fin tememos / pues vienes, amor, cuando quieres/
y no te puedes ir cuando queremos.



¿Es sol este hombre? Si que resplandece /
¿Es cielo? Si pues da tales estrellas...



Cuando el mundo quedó turbado y ciego / ¿Dónde
estabas amor? ¿Cuál fue tu asilo/ que en tantas aguas se
escapó tu fuego?



Amor cobarde estás, ya me resuelvo/ venza mi honra al fin y mi amor muera.



De este mi grande amor y el poco tuyo / no tengo la
culpa yo...



¿Que no escriba decís o que no viva? / haced vos con mi amor que yo no sienta /
que yo haré con mi pluma que no escriba