Carles Alfaro

Director de escena y escenógrafo

«El verso tiene que volar, no cotidianizarse: es la estilización del discurso»

Diplomado en dirección teatral por la British Theatre Association Directors de Londres (1982), Carles Alfaro (Valencia, 1960) ha tenido desde entonces una intensa y fructífera carrera profesional. Polifacético, se ha encargado de la dirección, escenografía e iluminación de más de medio centenar de montajes que se han estrenado en los teatros españoles más importantes. No solo ha trabajado con textos de dramaturgos icónicos como Shakespeare, Chéjov, Aristófanes, Molière, Ionesco o Pinter, sino que también ha hecho incursiones en el mundo de la ópera con tres montajes de obras de Mozart. Fundador de la compañía Moma Teatre y del Espai Moma, teatro de referencia en la ciudad de Valencia durante casi una década, su trabajo ha sido merecedor de numerosos reconocimientos, entre los que destacan dos premios Max. Para la temporada 2012/13 la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) le encargó la dirección de *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto.

Antes de *El lindo don Diego*, ¿cuál había sido su experiencia dirigiendo teatro clásico español?

En realidad, nunca había dirigido ninguna obra de teatro clásico español. Sí había dirigido verso hace años, hasta en tres ocasiones, concretamente obras de Molière y Shakespeare, pero ninguna de nuestro repertorio áureo.

¿Con qué particularidades o dificultades se enfrenta quien se decide a preparar el montaje de una de nuestras piezas auriseculares?

No creo que haya ninguna diferencia significativa a la hora de dirigir cualquier obra de nuestros dramaturgos de los siglos XVI y XVII y una de algún dramaturgo clásico extranjero. La mayor dificultad en ambos casos es trabajar con el verso, hacerlo natural, creíble, fluido. Conseguir que la musicalidad del verso no esté por encima del contenido. No caer en el empalago retórico, ya que se pierde el mensaje. El verso, en el fondo, tiene que parecer improvisado. Sin embargo, al mismo tiempo que se trabaja esta naturalidad se debe evitar la vulgarización expresiva. El verso tiene que volar, no cotidianizarse, pues es la estilización del discurso, el extremo contrario al habla cotidiana.

Entiendo que colaborar con la CNTC implica una responsabilidad grande y un riesgo profesional. De entre todo nuestro repertorio teatral áureo, ¿qué fue lo que le llevó a Moreto, un dramaturgo menos conocido por el público en general? ¿No hubiera sido más fácil apostar por uno de nuestros autores consagrados, como Lope, Calderón o Tirso?

Cuando se me propuso trabajar con la CNTC se barajó montar alguno de los textos de estos tres dramaturgos. Sin embargo, Helena Pimenta me comentó que desde hacía años tenía en mente, como un deseo de futuro, encargarse de dirigir *El lindo don Diego* y que, si a mí me apetecía, tal vez podría encargarme yo de hacerlo realidad. Obviamente, al revisar la obra, que había leído hacía mucho tiempo, me animé a ello.

¿Conocía alguna otra obra de Moreto?

Aparte de *El lindo don Diego*, había leído *El desdén, con el desdén*, pero hacía muchos años, tal vez treinta. Tanto de una como de otra guardaba recuerdos, sensaciones, todos positivos.

¿Le interesó, una vez que estaba ya preparando el montaje o, incluso, posteriormente, indagar más en su repertorio?

Sí, claro, pero quien verdaderamente me ayudó a acercarme a la obra de Moreto fue el adaptador del texto, Joaquín Hinojosa. Trabajamos con la complicidad habitual en nosotros hasta llegar a esta lúcida y lúdica versión que el público ha podido disfrutar. Una versión extremadamente fiel, directa a nuestros oídos y orgánica para nuestros actores.

Se trata de la primera vez que la CNTC se decide a abordar el montaje de esta comedia. ¿Cómo definiría la obra? ¿Qué le atrajo de ella?

Lo primero que uno percibe al leer *El lindo don Diego* es que estamos ante una obra de una personalidad especial, mucho más compleja de lo que aparentemente parece. La gran virtud de Moreto es su competencia teatral, su intuición, su conocimiento de todos los recursos dramatúrgicos. Es un verdadero teatrero. Se percibe enseguida que estamos ante altísima comedia, donde se evidencia una notable ironía y un extraordinario dominio del verbo, de la palabra.

Desde el punto de vista de su dirección, ¿qué reto le planteó?

Sin duda alguna, la preparación del texto con los actores. De las ocho semanas que duraron los ensayos, prácticamente cinco las pasé con los actores, en la mesa, preparando el verso. Y también la trama, que no es precisamente sencilla en esta obra, en este maestro del enredo que es Moreto. El resto del montaje fue muy rápido, la verdad, pero el trabajo textual no. El mayor reto fue hacer el texto accesible para el público, que los actores no se distanciaran, no declamaran los versos de forma artificiosa, ni tampoco lo vulgarizaran aproximándose a él de manera excesivamente familiar y cotidiana. Debíamos encontrar un equilibrio entre la verdad orgánica y el gozo por la palabra. Que la dotaran de vida y, al mismo tiempo, adquiriera el vuelo inasible de la poesía. También era necesario encontrar un equilibrio en los actores, que son portavoces pero no tienen voz propia. El sentimiento para el actor debe ser una «emoción racional». Hay que controlar la sobreexcitación del actor, pero no la posible excitación del personaje.

Este equilibrio es fundamental. Hay que tener mucho cuidado a la hora de significar la palabra en el verso, a la hora de darle entidad, de transformar la palabra escuchada en palabra sentida. Los directores nos movemos entre dos extremos. Uno es la búsqueda de la «verdad» a través de la organicidad y la pasión. El otro extremo es la estima y el gozo

por la inteligibilidad de la palabra. A veces, un exceso de pasión hace ininteligible el verso y, otras, la excesiva inteligibilidad enfría en demasía el vuelo poético necesario. El verso requiere inteligencia pero, al mismo tiempo, libertad del imaginario para que llegue allá donde no llega la narrativa realista. Y ahí estamos, en este dilema eterno en busca de un equilibrio que únicamente parecen alcanzar unos pocos elegidos. Cuando se trabaja con verso hay que esforzarse en que haya «verdad» y, para ello, es necesario trabajar con la «organicidad», en el sentido literal del término.

¿Hubo algún pasaje del texto que considerara especialmente difícil a la hora de proyectar su materialización escénica?

Sí, posiblemente el momento más complejo al que nos enfrentamos fue cuando el lindo sale de casa de su tío protegiendo a Beatriz [la criada], pensando que se trata de la fingida condesa que se ha enamorado de él[13]. En ese momento, cada uno de los personajes tiene una información diferente a la del resto y, además, cada uno la descifra a su manera. Llegó un momento en que, durante los ensayos, ninguno de nosotros tenía muy claro qué era lo que sabían los otros y estábamos convencidos de que el público, en la platea, no se iba a enterar de nada.

Uno de los objetivos de la CNTC es hacer accesibles nuestros clásicos para un público heterogéneo. ¿Es fácil conseguirlo con *El lindo don Diego*? ¿Qué puede ofrecer esta obra a un espectador actual?

«Refugiarse en el artificio, incluso en la ficción, no es algo exclusivo del lindo. Todos necesitamos una máscara para seguir adelante con nuestras vidas»

Creo que es evidente que don Diego es un personaje completamente actual. Es más, aunque nuestra primera reacción como espectadores es verlo como alguien muy diferente de nosotros, lo cierto es que todos tenemos una parte, por pequeña que sea, de él. Refugiarse en el artificio, incluso en la ficción, no es algo exclusivo del lindo. Todos necesitamos una máscara para seguir adelante con nuestras vidas. ¿Quién está libre de esto? Uno necesita siempre creerse algo, disponer de una coartada para no tener que enfrentarse directamente con la rea-

13 Se trata de una de las escenas finales de la jornada segunda. En concreto, la correspondiente a los versos 1989-2043. Véase Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, Francisco Sáez Raposo (ed.), en María Luisa Lobato (coord.), *Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII , pp. 327-523.

lidad. A veces, incluso, esa ficción que creamos con nuestra máscara resulta más real que nuestra propia realidad.

Resistirse ante las vicisitudes a las que nos confronta la realidad es meritorio y envidiable. Otra cosa es que esta actitud legitime los daños colaterales que cause en otras personas. Por eso, por su egoísmo y crueldad, su final es justo, inevitable y merecido, aunque en cierta medida triste. De ahí que me interesara lograr que el espectador no se identificara, pero sí entendiera al personaje, su lado humano. Además, es un tipo que no conoce de fronteras culturales, pues puede darse en cualquier lugar. Hay culturas, como la italiana, por ejemplo, donde este tipo de hombres exageradamente atildados y engalanados son bastante habituales.

¿Cómo planteó la elección del reparto?

Todo el reparto se eligió por medio de un proceso de audiciones que se llevaron a cabo en Madrid con la excepción de la de Edu Soto. Me entrevisté con él en Barcelona porque era donde estaba representando en ese momento un espectáculo propio, en clave de *showman*. Previamente le había visto en la versión catalana de *La cena de los idiotas*. Absolutamente todos los actores que trabajaron en la obra participaron en una audición. Para el espectador no pasa desapercibido que la obra contó con un reparto, podríamos decir, curioso, porque necesitaba actores comunicadores que facilitaran la empatía y la complicidad con el público. Actores que tuvieran una frescura enorme, pero también una gran disciplina técnica que me permitiera controlar sus capacidades, modularlas, de cara a delinear bien los personajes.

Al trabajar para la CNTC, ¿recibió alguna indicación con respecto a los actores que debían ser seleccionados? Parece que en las últimas temporadas se está optando por escoger actores y actrices más conocidos por el gran público, por intérpretes más mediáticos.

No, en absoluto, no se me impuso ningún tipo de condición en este sentido. Incluso para el caso concreto de Edu Soto casi podríamos decir que el hecho de ser tan popular, de estar encasillado en un tipo de papeles bastante delimitados, pudo haber jugado en su contra a la hora de ofrecerle el papel.

¿Cuáles fueron, en términos generales, las indicaciones que le dio a Soto para que construyera el personaje?

La primera vez que nos reunimos para hablar sobre lo que esperaba de él a la hora de componer el personaje le indiqué que, bajo ningún

concepto, quería que hiciera nada de lo que había hecho hasta ese momento. Nada que pudiera ser reconocible por el público y vinculado con la imagen que pudiera tener de él debido a sus trabajos anteriores. Le dije que quería que se sorprendiera de sí mismo, que me sorprendiera a mí y que sorprendiera al público. Lo que quería de él era que aprovechara al máximo sus reflejos, su capacidad de reacción y de «poseimiento». Le quise dejar muy claro que no le habíamos contratado para hacer una caricatura, sobre todo porque el personaje se presta a ser interpretado desde una vertiente desmesurada. Una caricatura no habría sobrevivido más allá de los primeros cinco minutos de función sin reiterarse.

Viéndolo desde la distancia, ¿qué cree que aportó Edu Soto a don Diego?

Fantasía, sobre todo, fantasía. También su agilidad y energía, porque es un verdadero *showman*. Edu Soto es un actor capaz de «colar» hasta lo «incolable», y esa era una particularidad crucial a la hora de dar vida a un personaje como don Diego, con esta psicopatía. No había otra vía para hacerlo verdadero y, en este caso, esto es conseguir que su «ceguera» y «sordera» sean convincentes, que el actor y personaje estuvieran «poseídos». Actuar se convierte, así, en una suerte de arte de funambulismo y estaba convencido de que Edu iba a ser capaz de no caerse de la cuerda floja. Incluso me atrevería a decir que este código funambulista no ha resultado ajeno a ningún otro de los integrantes del reparto. Todos los actores han debido jugar con esta lucha entre lo verdadero y el artificio del verso.

Otro personaje muy interesante es Mosquito, el gracioso. ¿Cómo le definiría?

Mosquito es un tipo ingenioso, es la picaresca personificada, es resuelto, de reflejos muy rápidos, imaginativo, valiente a su manera, incluso borde. Como el arlequín de *Arlequino servidor de dos amos* de Goldoni, es el típico superviviente que se adapta a cualquier circunstancia por adversa que sea, a la realidad de cualquier persona que tenga delante. Es un urdidor desde el principio y está convencido de que los nefastos planes de boda que ha preparado don Tello para su hija doña Inés son inadmisibles y tienen solución. Hay algo en Mosquito de antihéroe, de noble, a pesar suyo. Él mismo se sorprende de cómo, sin ninguna necesidad, se involucra comprometiéndose hasta lo inimaginable desde su condición de simple criado. Y esto se refleja muy bien cuando, en medio de las encrucijadas urdidas por él mismo, dice en aparte:

[...] ¡Válgame Dios!
¿Sin importarme, esto hago?
¿Quién en tal bulla me mete?
Claro está que un alcahuete
nunca deja su trabajo.[14]

Esta confesión me resultó muy reveladora para definir su contradicción y, por tanto, su diferencia con respecto a otros graciosos. Me gusta que los personajes no sean muy predecibles y, en este caso, me interesaba mostrar que, en buena medida, y en contra de lo que pudiera parecer, es él quien manda en muchas ocasiones, quien lleva las riendas de los acontecimientos. Quien lleva la batuta de la acción. Mosquito actúa con gracia, pero también con cinismo. Es un gran cínico. Solo se muestra verdadero y transparente, es decir, solo expone verdaderamente su alma cuando está con Beatriz. Con ella se humaniza. Es más, se llega a convertir en un pelele. Pero eso le gusta. Tiene una vertiente sadomasoquista, le encanta que sea muy dura con él y lo que le engancha de ella es que tiene un punto peligroso que le supera, que es un alma libre. Mosquito tiene una parte pasional que me interesaba mucho. Una parte primaria, muy del pueblo.

¿Cómo llegó Carlos Chamarro a hacerse con este papel?

Carlos tiene esa condición de hombrecillo, tiene ese carácter rápido de reflejos que requiere Mosquito, que es un personaje que siempre consigue sus objetivos gracias a su agudeza. Es un actor eléctrico, con una lengua que usa como si fuera un bisturí, porque las gracias de Mosquito se basan en eso, en ir dando picotazos. A Carlos le caracteriza una gran intensidad de actuación. Pensaba que podía dar al personaje, como luego se comprobó, ese toque cínico e irónico y, a la vez, esa sensación de indefensión ante Beatriz.

Con respecto al texto en sí, ¿cuáles fueron las dudas de los actores al enfrentarse a él? ¿Qué preocupaciones le transmitieron?

Yo quiero que los actores se diviertan, que disfruten en el transcurso de preparación de la obra. No quiero personajes arquetípicos y, para conseguirlo, es necesario que los actores estén relajados y se sientan seguros. Todo fue un proceso muy natural. Al principio, tras la primera lec-

14 Se trata de los versos 939-943 en la adaptación de Hinojosa, publicada por la CNTC: Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, Joaquín Hinojosa (versión), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2013. Son los versos 1142-1146 de la edición crítica señalada en la nota anterior.

tura, estaban un poco asustados. No solo no conocían el texto, sino que, para la inmensa mayoría de ellos, iba a ser su primera experiencia con el verso. Pero tras el susto inicial, el trabajo consistió en ir desmenuzando el texto y apasionándose por él. Se dio la curiosa circunstancia de que alguno de los actores que parecía no tener problemas con la obra al inicio se dio cuenta de la verdadera complejidad del texto cuando comenzamos a hurgar en él y, entonces, se mostró más cauto.

En general, había una gran expectación con respecto a lo que podría surgir con este reparto un tanto «friki», atípico, vaya. Los actores hicieron un esfuerzo tremendo y es necesario resaltar la generosidad de todos. La capacidad de implicación, tanto desde el punto de vista individual como colectivo, fue lo que permitió alcanzar un nivel de complicidad «de compañía» en la defensa de un objetivo común: compartir entre ellos y con el público. Y esto, en un grupo de actores de orígenes tan dispares, es algo encomiable que no me canso de agradecer. Este «sentir» sobre un escenario como una compañía, sin reservas, es vital en mis espectáculos para conseguir lo que llamo «encuentros» en el teatro.

«Ante un reparto tan [illegible] y atípico se despertó [illegible] expectativa. Pero yo solo [illegible] actores con [illegible] técnico y capa[illegible]

¿Cómo trabajó la adaptación del texto con Joaquín Hinojosa? ¿Qué directrices básicas decidieron seguir?

Teníamos claro que había que ofrecer algo fresco, inteligible y coral, ya que, a pesar de las motivaciones que movieran a Moreto a escribir el texto en su tiempo, nosotros nos dirigimos a un público de hoy. Y esto sin caer en «inventos» caprichosos en pos de una actualización y cercanía más que discutibles e innecesarias en la mayoría de los casos. Una cuestión teatral que me obsesiona es la del presente absoluto: todo debe construirse en escena, todo en presente, delante del público. También intentamos que el figurón fuese humano y tuvimos especial cuidado, como ya he dicho, en no caricaturizarlo. Asimismo, en todas las obras que he dirigido, siempre he planteado el desarrollo de los personajes como si se tratara, de alguna manera, de un viaje iniciático, y en este caso hemos intentado hacer lo mismo. Cada uno ha tenido que recorrer su itinerario, ha tenido que llegar a algún destino.

Con respecto a la interpretación del texto, varios aspectos llamaron mi atención de espectador especializado en teatro áureo. En el argumento de la comedia se observa un trasfondo amargo. No podemos olvidar que la megalomanía de don Diego se nutre de la desdicha ajena. Es decir, la comicidad del protagonista se forja en la

desgracia de otros. Sin embargo, poco de esto percibo en la adaptación. El componente más serio de la obra parece amortiguado casi por completo.

No, yo creo que sí está. Don Diego es un ser cruel, es un ególatra sin fundamento. La obra trata de cómo incide, resiste y no despierta. No aprende nunca. Lo que hace es llevarlo todo a su terreno y dar la vuelta a la situación para ponerla a su antojo e interés.

Ya que ha surgido el tema, hábleme un poco más de la personalidad de don Diego. ¿Cómo le ve? ¿Cómo le definiría?

Podría decir muchas cosas, pero, sobre todo, que es un ser que no quiere enfrentarse a la realidad.

Me parece muy interesante lo que dice y me plantea una duda: ¿cree que don Diego es consciente de su carácter? Es decir, ¿actúa de forma premeditada?

Cuando una persona necesita creer, cree. El conflicto que tiene el protagonista es un conflicto amoroso, e incluso sexual. Don Diego es un don Juan virgen. Necesita la parte previa, la del enamoramiento pero, en el fondo, sabe que al final resultará inútil. El momento clave de la trama, su punto de inflexión, es cuando conoce a la supuesta condesa. Se enamora de la criada que se hace pasar por condesa, de alguien que, como él, crea una ficción que hace pasar por verdad. Él traduce como real la ficción que crea alguien que, como él, actúa. Su ficción encaja a la perfección con la de la criada. Y, entonces, por vez primera se siente querido. Se siente hombre por primera vez en su vida. A partir de ese momento se ciega, está poseído y empezará a comportarse de manera diferente, inaudita para él.

Decidió dar al final un toque moralizante y escarmentador que el texto no contempla. Una suerte de catártico acto de contrición más cercano a nuestra visión contemporánea que a la del género barroco de la comedia de figurón.

Llega un momento, al final, en que el protagonista ya no puede huir del ridículo. Lo ha estado haciendo a lo largo de toda la obra y, de una u otra manera, y a pesar de todas las adversidades, ha sabido salir airoso. Pero su margen de maniobra, en este sentido, se acaba en el momento en el que se da cuenta de que ha sido burlado por Beatriz. Por primera vez en la historia, y en su vida, se ve, ve la realidad tal y como es, tal y como nosotros y el resto de personajes la ha estado viendo desde el principio, y ya no puede huir de esa realidad. Por eso el acto de contri-

ción. Esta circunstancia me evocó la imagen de un hombre desgarrado, que es lo que plasmé sobre el escenario. Quería que apareciese enfrentado, en la última escena del espectáculo y, precisamente, con un espejo distorsionador, a su propia imagen real. Como un muñeco roto que ruega desesperadamente que se le despoje de sus atributos artificiosos, de su vestuario, de su máscara.

Si se analizan otros personajes de la obra, resulta llamativo el relieve que usted ha otorgado al criado del lindo, un personaje absolutamente accesorio en el texto de Moreto y que, en su versión, resta importancia al papel de Mosquito. ¿A qué responde esta decisión?

Me pareció que el criado era un complemento necesario para el lindo. Funciona como un fanático admirador que, en realidad, desearía ser como su amo. Es un «eunuco» que está enamorado platónicamente de don Diego, «abducido» por la imagen de él y que hace las veces de su *alter ego*. Entre ellos veía una relación similar a la que mantienen don Quijote y Sancho Panza, en la que este no solo termina justificando y defendiendo los comportamientos disparatados de aquel, sino que ambos sufren un proceso de influencia mutua. Además, también quería presentar al criado como una especie de espejo humano de don Diego, alguien que le sirviera para recibir ese reflejo de sí mismo que anda buscando.

Noto que, para usted, Beatriz es, a pesar de su condición aparentemente secundaria (se trata de la graciosa de la obra), fundamental en el desarrollo de la acción dramática.

Sin lugar a dudas. Es el personaje clave para el desenlace de la trama. Hay un antes y un después muy nítido en la obra a partir del momento en que don Diego conoce a Beatriz haciéndose pasar por una condesa. La entendí desde el primer momento como un personaje racial, alguien que puede con todos, que es capaz de pasar de cero a cien en un segundo. Pero también tiene un punto de ensimismamiento. Tampoco llegamos a saber nunca si juega con la burla o quiere realmente ser una condesa, si considera esta circunstancia como una oportunidad única en su vida. Como ya he explicado antes, su relación con Mosquito y don Diego delata una personalidad fascinante debido, en buena medida, a su capacidad camaleónica, a unas dotes de funambulista y a su capacidad de asumir riesgo que resultan sorprendentes, incluso, para el propio Mosquito. Creo que Vicenta Ndongo logró con creces alcanzar esa «locura» tan atractiva y endiablada para una actriz.

Antes de entrar en las cuestiones estéticas del montaje, una pregunta general: ¿cómo entiende usted la puesta en escena teatral?

No hay más puesta en escena, más dramaturgia, que la actoral. La dramaturgia que tiene que estar sobre el escenario debe ser la de la palabra. No creo que el texto deba usarse como un pretexto. El director no debe adaptarlo de acuerdo a sus intereses y necesidades personales. Los encuentros son con el dramaturgo. No hago una dramaturgia a la que se tengan que adaptar los actores de manera forzada. En todo caso, al contrario. Hay que crear un espacio que vaya a favor del actor y desde la palabra. Tampoco creo en las resoluciones estéticas, sino en las dramatúrgicas. Todo tiene que ser absolutamente natural. No debe hacerse presente la mano de nadie, y menos la del director. Todo tiene que ser armónico. La dirección de actores, el espacio, las luces, el vestuario, etc., deben ir en un mismo sentido. La dramaturgia actoral no debe surgir de otra fuente que no sea la de la palabra.

En concreto, ¿cómo plantearon esta puesta en escena y cuál fue el trabajo de equipo junto a Pedro Yagüe, María Araújo y Paco Azorín?

Yo, aparte de director, soy escenógrafo. De hecho, en solo cuatro de mis montajes, incluido este, no me he ocupado de la escenografía y la iluminación de mis espectáculos. Pero siempre que se trabaja para una compañía nacional, para una institución de estas características, resulta muy duro, desde el punto de vista del esfuerzo y la energía, ocuparse de todo. Yo ya había trabajado anteriormente en diferentes ocasiones con Pedro, María y Paco. Hay mucha complicidad entre nosotros, nos conocemos mucho. Saben que, por lo general, mi máxima es que menos sea más, y la comparten. Como yo también soy escenógrafo e iluminador hay un gran respeto mutuo que se nota y da sus frutos a la hora de diseñar la escenografía. Lo que hice fue dar pautas generales, abstractas, que sirvieran para concretar el texto. Pautas no estéticas, sino dramatúrgicas y, tras una primera reflexión, me propusieron texturas, materiales, signos... A partir de estas resoluciones que me dieron empezamos a tener conversaciones mucho más detalladas al respecto.

¿Cuáles fueron las claves conceptuales y estéticas que se marcaron?

El decorado es algo excesivamente muerto, pasivo. Por ello, las piezas con las que se construye la escenografía tienen que ser mutantes porque, al igual que los personajes, deben realizar su propio «viaje» a lo

largo de la obra. La escenografía es una ecuación técnica con la que, mediante un proceso de abstracción, tenemos la oportunidad de construir una poética, y esto es algo único dentro de las artes visuales. Hablamos de crear un espacio abstracto pero asociativamente muy concreto. Un suelo superior, una tarima, un «arriba» o un «abajo» son, para mí, más orgánicos y reveladores que colocar una puerta o un decorado. Esto ubica más a un personaje, por ejemplo, que un decorado. Aun así, necesitábamos crear un espacio que remitiera a una casta, a un grupo social aristocrático determinado. No en balde, desde el inicio de la obra don Tello está obsesionado por obtener el blasón familiar, el título nobiliario que ostenta su hermano mayor y que planea conseguir mediante el matrimonio entre su hija Inés y su sobrino don Diego. Este espacio aristocrático decidimos evocarlo, más que con un decorado, con unas texturas de negro charol brillante que ofrecían un reflejo, a su vez, del vestuario y demás elementos.

Tres son los elementos más destacados en su puesta en escena: el espejo como símbolo y concepto, el suelo móvil en algunos momentos de la obra y la propia caracterización del lindo. ¿Está de acuerdo con este parecer?

Hablé claramente del espejo, del juego de espejos, porque aunque no estuvieran allí físicamente, tenían que intuirse, tener una presencia. Esto era el eje. Si había una metáfora, era la del espejo, que nosotros imaginamos como un «espejo-espía». Me interesaba enormemente el hecho de que, a pesar de estar muchas veces rodeado de otros personajes, solo don Diego se viera reflejado. Asimismo, todo estaba montado sobre un suelo en rampa, necesario por las propias características del Teatro Pavón, pues así mejorábamos la visibilidad desde la platea, que tiene muy poca pendiente. Este suelo estaba realizado con charol negro que servía también de espejo, reflejándolo todo y dando, con sus reflejos, un aspecto caleidoscópico al escenario, creando espacio son sus luces y destellos. Y, además, como mencionas, en el escenario colocamos dos rampas-columpios. Las escaleras son neutras, pero una rampa nos permitía jugar con las alturas, dar la sensación de movimiento, del balanceo al caminar. Finalmente, al vestir a don Diego con colores claros conseguimos un efecto inquietante que, en realidad, es lumínico: el público le veía a él claramente reflejado en el espejo y al resto de personajes solo como espectros.

¿No considera un poco osado vestir a don Diego de amarillo?

Tenía que ir vestido de claro para conseguir el efecto al que antes he aludido. Y, además, imaginábamos al personaje con colores llamativos.

Cuando nos documentamos históricamente para diseñar el vestuario era incapaz de imaginar a los personajes vestidos siguiendo la típica moda española de la época, tan negra y solemne. Por eso busqué la presencia de más colores en el escenario. Yo, cuando veo a John Galliano, veo al lindo. Veo la ensoñación del personaje de Moreto en los trabajos del diseñador. Me interesa mucho el momento, a finales del XVII y principios del XVIII, en que Francia toma el relevo de España en su condición de foco irradiador de la moda para el resto de Europa y el mundo. Es el momento en que Francia comienza a marcar tendencia, y creo que aún es así, con París definiendo las pautas de la moda internacional.

¿Hubo alguna cuestión técnica esencial para esta puesta en escena y de difícil resolución?

El propio local teatral, el Teatro Pavón, plantea ya de por sí una serie de dificultades con las que hay que batallar. Para empezar, la acústica. Precisamente, las rampas se pensaron también para solventar este problema. También fue este el motivo por el que los actores tuvieron que llevar micrófonos tras el espejo central y el ciclorama. Fueron solo un par de escenas de transición, pero el hecho de tener que colocar micrófonos en el suelo y conseguir que funcionaran para que se escuchara bien a los actores a veces fue complicado. También plantearon dificultades las rampas-columpios que, a pesar de su sencillo mecanismo, dieron muchos más problemas de lo previsto.

Como usted sabe, la música era un elemento fundamental en las representaciones de nuestro teatro del Siglo de Oro. ¿Qué importancia le dio en su montaje? ¿No se planteó incluir, como viene siendo habitual desde hace tiempo en las propuestas de la CNTC, música en directo?

Sí, por supuesto que me lo planteé, pero, para serte sincero, no hubo presupuesto para hacerlo. Mi idea original era, como se había hecho en *La vida es sueño* de Helena Pimenta (2012), ubicar a los músicos en la embocadura del escenario, a la derecha. Fíjate si la música es importante para mí que, cuando seleccioné a los actores en las audiciones, me preocupé porque todos tuvieran ya un sentido musical de manera natural. No tuvimos músicos en directo pero sí un técnico de sonido que era músico y su sensibilidad, en este sentido, fue clave a la hora de ejecutar los más de cien efectos sonoros que metimos en la obra. La mitad, aproximadamente, eran efectos pregrabados, pero la otra mitad se hacían en directo, se tenían que ejecutar las notas de manera precisa en el momento exacto y eso hubiera sido imposible sin un músico. Realmente, el sonido ofrece un importante subtexto a lo largo de la obra.

¿Y qué le interesaba resaltar con estos efectos sonoros?

A cada personaje le correspondía un registro, una textura sonora. A Mosquito le vinculamos con el sonido de la percusión de una tecla, un sonido de clavecín; a don Tello, que estaba siempre como rumiando algo, haciendo cábalas, le adjudicamos un sonido grave de cuerda, conseguido con un chelo o un contrabajo; don Diego se asoció principalmente con un sonido metálico que remitía al espejo como elemento metafórico, casi acuático, un sonido que se consiguió al rasgar un chelo con una sierra; Beatriz era muy sinuosa cuando se hacía pasar por condesa, por eso le pusimos un sonido de tubulares, muy acuático, y una voz de soprano. Hubo escenas planteadas como si se tratara de verdaderas piezas de cine mudo. Incorporamos incluso una guitarra eléctrica. Soy consciente de que fue un atrevimiento, pero no lo hice con un afán de ser modernos o transgresores, sino porque en el desgarro final de don Diego creímos conveniente introducir una distorsión metálica. En general, hicimos muchas pruebas y fue un trabajo complejo del que me siento muy satisfecho.

A modo de conclusión para esta entrevista, haga una reflexión final sobre su *Lindo don Diego*. ¿Cómo lo va a recordar?

Como algo gozoso, muy gratificante. Como una gran experiencia humana con todos los actores y también con sus personajes. Como un reto generoso y extraordinariamente agradecido. ¡Qué bello es cuando el verso se convierte en un fluir que te guía maravillosamente por la obra! Algo tan duro, pero tan esencial. De esta experiencia he aprendido que trabajar con el verso significa que, aunque no todas las funciones sean iguales, sí son fieles al origen. Se producen muchas menos variaciones que en otro tipo de obras. El verso equilibra mucho el espectáculo. Nuestra naturaleza es más musical de lo que pensamos y, por eso, el verso se convierte en algo natural. Cuando hacemos el esfuerzo de incorporarnos la musicalidad conseguimos un fluir maravilloso.