

## **Helena Pimenta y la creación de una poética posmoderna entorno a los clásicos**

**Esther Fernández**

*Institute for Research in the Humanities, University of Wisconsin-Madison  
estherfernandez075@gmail.com*

### **RESUMEN**

El presente artículo traza un recorrido por las distintas obras que Helena Pimenta montó durante su paso por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), primero como artista invitada y, más adelante, como directora de dicha institución (2011–2019). Si tenemos en cuenta toda la obra que produjo a lo largo de este periodo, podemos distinguir la creación de una poética en torno a la puesta en escena de los clásicos. El trabajo en equipo—concebido como un laboratorio artístico, la transposición justificada a épocas modernas, la dimensión monumental de sus producciones, la profundización estética en ciertos conceptos, y la exposición del mensaje social—logran acercar la comedia a una poética posmoderna única. Como resultado de este *savoir-faire* escénico, Pimenta se ha consolidado como una de las mejores directoras de teatro clásico de España.

### **PALABRAS CLAVES**

Helena Pimenta, teatro del Siglo de Oro, poética, puesta en escena, posmodernidad, Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

### **ABSTRACT**

This article provides a comprehensive overview of the various productions directed by Helena Pimenta during her tenure at the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), first as a guest artist and later as the director from 2011 to 2019. Examining the plays she directed during this period reveals her distinctive style in bringing early modern Spanish theatre to contemporary audiences. Her approach treated her team as an artistic laboratory, involving the justified transposition of classical plays to modern settings, the monumental scale of her productions, and a deep exploration of certain concepts. She also highlighted the social messages of these works in a manner resonant with modern sensibilities, establishing her as one of the most prominent directors of classical theatre in Spain.

### **KEYWORDS**

Helena Pimenta, Golden Age, poetics of the stage, performance, postmodernity, Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

*Nuestro público actual . . . no quieren una identificación, quiere descubrir una poética que está en el sonido, en la emoción, en las imágenes y esa ha sido la fortuna de mi momento con el Clásico, y todos los de dentro lo hemos entendido muy bien.*

—Helena Pimenta, “Entrevista”

Hablar de Helena Pimenta (Salamanca, 1955) y de su labor con el teatro clásico español es adentrarse en un sugerente imaginario, en un estado mental, podríamos decir. Con más de treinta años de experiencia dedicados al mundo de la escena, Pimenta se ha convertido en una de las directoras de mayor prestigio en España y en una de las pocas especialistas en Shakespeare de nuestro país. Desde que empezó a escenificar las obras del bardo con UR Teatro hasta su paso como directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), cuya sede se encuentra en Madrid, Pimenta ha conseguido crear un universo propio a partir de la comedia del Siglo de Oro, al que imprime una visión estética y una proyección social que merece examinarse como una auténtica poética de la escena.

Aunque sus trabajos suelen tener una difusión mediática considerable, hasta la fecha no se ha realizado un repaso global de su trayectoria como directora, especialmente en los ocho años que estuvo al frente de la CNTC. Durante ese periodo, e incluso en algunos montajes anteriores que dirigió para esta misma compañía como artista invitada, Pimenta ha desarrollado una máquina de sueños con sus propias señas de identidad. El presente artículo tiene la misión de conducir a los lectores por una serie de pautas que delinean esta visión de conjunto de la directora. Su estética conceptual y a la vez monumental y su compromiso social se transforman en poderosos instrumentos que convierten la comedia en clásicos posmodernos, trabajados desde una lente crítica y reflexiva.

### **La búsqueda de un lenguaje propio**

Pimenta se licenció en Filología Inglesa y Francesa en la Universidad de Salamanca, y su vocación teatral surgió precisamente de la enseñanza de lenguas extranjeras cuando ejerció como profesora en el instituto Koldo Mitxelena de Rentería, en Guipúzcoa. En 1978 fundó la compañía Atelier, y fue allí donde dio sus primeros pasos como directora de manera semiprofesional con obras como *El avaro* de Molière (1980), *La cantante calva* y *La lección* de Eugène Ionesco (1981) o *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1982). También escribió y dirigió *Cándido* (1983), *Dantería* (1984), *Procesados* (1986) y *Xespir* (1987).

A raíz de estas experiencias, crea diez en 1987, en San Sebastián, UR Teatro y se adentra principalmente en la obra de Shakespeare. Este variado y atípico recorrido la prepara para su nombramiento como directora de la Compañía

Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en 2011, un puesto que ocupó hasta 2019, siendo, además, la primera mujer en liderar dicha institución.

Su tratamiento experimental de los clásicos, tanto isabelinos como del Siglo de Oro, se cuece a fuego lento durante todos estos años, pero su origen se proyecta en una serie de producciones en los setenta y ochenta que dejaron en ella una profunda huella. La puesta en escena de *Quejío* (1973) dirigida por Salvador Távora, *Cándido* (1976) producido por el Teatro Experimental Independiente (TEI) y *Mahabarata* (1985) de Peter Brook fueron modelos de los que Pimenta bebió para recrear una poética propia a lo largo de los años. Por una parte, *Quejío* fue para ella un potente ejemplo de *performance* social que denunciaba la opresión del proletariado andaluz y el desgarrador grito de los más débiles.

Por otra parte, la propuesta experimental del *Cándido* de Voltaire evidenciaba el espíritu colaborativo en el hecho teatral y un esfuerzo por despertar un espíritu crítico en el público, algo que Pimenta implementará como parte de su *savoir-faire* (Lisowska 2015, 420). Finalmente, la directora bebió de *Mahabarata* (1985) las dimensiones monumentales de un proyecto que aglutinaba la milenaria cultura de la India en un enfrentamiento épico entre el bien y el mal.

Además de estos tres montajes, su trayectoria en Atelier y en UR Teatro ya anticipaba una poética posmoderna en relación con los clásicos. Pimenta parte de la palabra como la principal vía, a la que va sumando otros lenguajes como el gestual, el vocal, el musical y el visual, ampliando en su imaginario artístico el significado de estas obras de arte en movimiento.

Si bien nunca evitó el riesgo que suponía la modernización de los clásicos, y apostó por propuestas comprometidas desde sus primeras adaptaciones de Shakespeare, su objetivo era el conectar con el espectador medio y reflexionar sobre la intolerancia, la injusticia y la violencia, especialmente en medio de una época compleja en el País Vasco. Desde entonces, nunca abandonó esta llamada crítica y esperanzadora a la vez, de la mano de los clásicos. Como ella misma ha afirmado:

Llegué a Rentería en el setenta y ocho. Había muerto Franco y todos estábamos convencidos de que se podía construir un mundo mejor. En aquel momento era una necesidad vital para comprender el mundo que me estaba rodeando. Hasta para comprender el clima. Me gustaba decir que yo veía el sol dentro de la sala, cuando se encendían los focos. (Pimenta y Hernández Nieto 2024)

España nunca ha sido un país con una larga tradición en la puesta en escena de las obras de Shakespeare. La falta de buenas traducciones había mantenido el teatro del bardo rezagado en comparación con otros países europeos.

Pimenta y su equipo de UR Teatro se convirtieron en unos de los primeros en

adaptar a Shakespeare sin complejos y desde un calculado desparpajo, lo que significó, una revolución escénica sin precedentes en nuestro país. Sin embargo, el espíritu de superación la llevó a distanciarse de la comodidad de su éxito con el drama isabelino y a abrirse un nuevo camino artístico en el teatro del Siglo de Oro, llevando consigo su experiencia y su método de trabajo.

Pimenta es una fiel creyente en la colaboración artística. Siempre que puede, tiende a trabajar con un grupo de profesionales estable con el que forja lazos de confianza. Durante su paso por la CNTC, los nombres de los creativos (escenógrafo, iluminador, figurinista, coreógrafa, adaptador, diseñador sonoro) suelen ser los mismos en cada montaje. Los recursos de la CNTC le permitieron, en ocasiones, recurrir a especialistas que aportaban características necesarias para una determinada producción. Un ejemplo sería la inclusión del acordeonista Vadzim Yukhnevich en el montaje de *Donde hay agravio no hay celos*, cuyas habilidades musicales con el acordeón resultaban imprescindibles para recrear una atmósfera urbana y, a la vez la cercanía de las emociones (Zubieta 2014, 33).<sup>1</sup>

Para la selección de actores, Pimenta siguió una política similar. Aunque la directora tendía a trabajar con un equipo actoral estable, en algunos montajes decidió incluir a personalidades de renombre que matizaran aspectos específicos de un personaje y abrieran puentes de diálogo y aprendizaje con el resto del elenco. Así mismo lo expresó la directora en una entrevista con Javier Huerta Calvo (2012): “Hay que aprovechar los esfuerzos de las jóvenes generaciones, que vienen muy preparadas, pero al mismo tiempo mirar hacia atrás, a quienes nos ha precedido, a esos grandes actores y actrices, ya veteranos y con mucha experiencia en la interpretación de los clásicos, y a los que me gustaría invitar” (135).

Este fue el caso de Carmelo Gómez que protagonizó *El alcalde de Zalamea* (2015) o de Blanca Portillo que interpretó el papel de Segismundo en *La vida es sueño* (2012). Respecto a Portillo, es interesante destacar que Pimenta recurrió a ella para subrayar las cualidades del protagonista de Calderón como un ser capaz de traspasar las fronteras de género a la hora de encarnar a ese Ser Humano en el sentido más amplio e inclusivo de la palabra.

Este equilibrio entre una atmósfera de repertorio y una disposición abierta a nuevas posibilidades se ve también en la activa política de coproducciones de la CNTC. Durante el mandato de Pimenta, este esfuerzo colaborativo se enriqueció aún más con nuevas propuestas como *La voz de nuestros clásicos*. Dicha iniciativa, llevada a cabo en colaboración con los centros europeos del Instituto Cervantes, planteaba un sencillo montaje alrededor de una lectura dramatizada por actores habituales de la CNTC de una serie de escenas famosas de distintas comedias. A estos encuentros se sumaban la asistencia de otras compañías y la

---

<sup>1</sup> Para las fechas de estreno y las fichas de producción correspondiente a cada uno de los montajes mencionados en este artículo refiero al lector al Apéndice al final del estudio.

presencia de alumnos, profesores e investigadores locales que daban lugar a un constructivo diálogo en torno al legado del barroco español, abierto a nuevas perspectivas y reflexiones comparativas.

Ahora bien, aunque la compañía fue un genuino espacio de encuentro intelectual y creativo, los montajes dirigidos por Pimenta están marcados por una serie de líneas estéticas y conceptuales que llevan el sello de la directora. Es como si ella tejiera sus montajes a través de un lenguaje escénico común, surgido de la estrecha colaboración con su equipo de creativos que van dando forma y textura a la teatralidad de estas obras teniendo siempre en mente el impulso de acercarlas al espectador actual.

### **La infinitud de los clásicos**

En una reciente entrevista, Pimenta hablaba de la infinitud de los clásicos (Pimenta y Hernández Nieto, 2024), un concepto que bien podría estar en la base de su poética. A nivel personal, la directora se ha definido como una mujer dividida entre la tradición y la modernidad: “Soy de Salamanca. Es mi origen, mi lugar de referencia cuando estoy alegre y cuando estoy triste. Esta tendencia mía por el teatro clásico tiene que ver con esas calles que yo atravesaba desde niña. Salamanca es para mí la tradición. . . . Cuando después voy al País Vasco se desarrolla la modernidad” (Pimenta y Amestoy 2011, 58).

Estos puentes innatos con el pasado han creado un continuum cultural hasta el presente, desde el cual nuestra directora articula su visión del teatro clásico. No basta con que sean obras maestras; el arte y, hasta cierto punto, la responsabilidad del director está en transmitir esta grandiosidad al espectador, y más aún, tratándose de una compañía pública al servicio del ciudadano, como la CNTC. Así lo expresaba el propio Adolfo Marsillach (1989) en su declaración de principios al fundar esta compañía: “Plantearse—respetuosamente, desde luego—qué podrían decir los clásicos al espectador de hoy, más allá de la admiración cultural” (167).

Una parte central de la misión artística de Pimenta es recrear la monumentalidad de los clásicos, pero hacerlo de un modo que estos resulten accesibles, cercanos al público y capaces de convivir con este en el mismo espacio con la mayor naturalidad. Para lograr este objetivo, Pimenta parte de alguna pista visual, la mayoría de las veces un cuadro o una fotografía que le haya impactado. Es a partir de este primer acercamiento que la directora involucra al resto de los creativos para ir dando forma a la obra y, en cierto modo, ampliando incluso su significado original.

La pista visual que Pimenta propone como punto de partida para la elaboración del resto del montaje suele apuntar hacia una época posterior al siglo XVII, con la que el espectador de hoy en día puede tener referentes concretos en relación a expresiones culturales más modernas provenientes del cine, de la

cultura popular y del clima sociopolítico de épocas más recientes.

Una de las franjas históricas favoritas de Pimenta es el principio del siglo XX, en particular, las décadas que van de 1910 a 1930. Esta transposición histórica, con la que ya había experimentado en el pasado con UR Teatro en montajes de Shakespeare, no es una caprichosa licencia artística; al contrario, son décadas convulsivas en la historia de España por la crisis social y una nobleza en decadencia con claras similitudes con el Siglo de Oro.

Los años veinte, por ejemplo, época en la que Pimenta ambienta su adaptación de *La dama boba*, montaje que además marcó su primer contacto con la CNTC como directora invitada, dialoga con la sensación vertiginosa de locura pasajera, de movimiento migratorio del campo hacia las grandes ciudades, de aperturismo en relación a la situación de la mujer. La directora utiliza esta época para matizar el largo camino que quedaba por recorrer en los derechos de la mujer, más allá del sufragio femenino o la brecha entre generaciones aún difícil de superar.

El espectador del siglo XXI tiene referentes de la cultura cinematográfica con los que es capaz de orientarse con facilidad y entender el peso de un pasado lo suficientemente lejano y a la vez cercano, que le hace sentirse identificado y reflexionar, no ya sobre uno, sino sobre dos periodos históricos paralelos de nuestra historia (Pimenta 2002, 26). Esta modernización de los clásicos por la que apuesta Pimenta es más una manera de adentrar al público en una reflexión sobre la estructura cíclica de la historia que una estrategia para simplificar la comedia del Siglo de Oro.

En su versión de *La verdad sospechosa*, los años veinte vuelven a envolver el contexto histórico del montaje para recalcar la historia de un Madrid que experimentaba una modernización urbanística radical. A nivel moral, la España de la época arrastraba una serie de valores erróneos propios de una aristocracia venida a menos que tenía que lidiar con un momento de transformación para el cual no estaba preparada (Andújar 2013, 64).

De la mano de Pimenta y de su equipo, los clásicos encuentran un continuismo natural en épocas modernas. El arte de nuestra directora radica precisamente en encontrar el momento óptimo de nuestra era desde donde estas obras pueden renovarse y, al mismo tiempo, mantener su esencia original. En este sentido, son significativas las palabras de Juan Mayorga (2001), uno de los adaptadores y dramaturgos con los que ha trabajado la directora, quien considera la tarea de versionar como si fuera traducir los textos “dentro de un mismo lenguaje,” pero “entre dos tiempos” (61).

Una vez establecido ese periodo clave, cuya esencia Pimenta suele buscar en una imagen, el resto de los creativos inician un delicado arte de cirugía artística que también implica un riguroso proceso de investigación. Este proceso se extiende desde la adaptación textual hasta el diseño sonoro, pasando por toda una serie de capas visuales como la escenografía, el vestuario y la iluminación, que

terminan engranándose a la perfección como si se tratara de una maquinaria de reloj.

Aunque en las escenografías de Pimenta prima lo pragmático, no podemos dejar de recalcar su simbolismo de espacios exteriorizados y abiertos, que dejan ver el horizonte como si fuera un símbolo esperanzador ante los mundos cerrados que viven los protagonistas en su interior, sujetos a la tiranía del honor y de las convenciones sociales. Si bien es obvio que el elemento pragmático está en la base del diseño de estos decorados (De Uña 2002, 29), resulta imposible separarlos de estas evocaciones conceptuales.

La escenografía de *La dama boba*, por ejemplo, está construida a base de módulos que recuerdan a una gran valla de madera. Estos paneles se mueven creando distintos espacios simbólicos, lo que nos remite a la mente de las dos protagonistas y a lo que pueden estar pensando. En este sentido, esta estructura lineal y abierta del escenario funciona también como un gran libro abierto donde el público puede ir escribiendo la historia de las dos protagonistas desde su interpretación personal.<sup>2</sup>

Para el resto de los montajes en los que Pimenta asume el rol de directora, Pimenta vuelve a rodearse de un equipo estable de escenógrafos e iluminadores que se ponen al servicio del diseño de un tipo de espacios conceptuales muy distintos para contener la acción. Dejando a un lado la escenografía de *El alcalde de Zalamea* a cargo de Max Glaenzel, todas las demás producciones siguen un diseño de un espacio interior relativamente más cerrado o contenido. Concretamente, *La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza* nos remiten a ambientes palaciegos de distintas épocas que van, desde el siglo XVII (*La vida*) a principios del siglo XX (*El perro*, *El castigo sin venganza*).

De manera complementaria, *Donde hay agravios no hay celos* y *La dama duende* representan viviendas y espacios madrileños, también contenidos en estructuras visualmente impactantes y de muy distinta índole. En *Donde hay agravios*, la escenógrafa, Esmeralda Díaz, propone una estructura octogonal de una casa del Madrid del siglo XVII que representa un viejo teatro de madera como el Globe, en forma de una gran cuba en la que se juntan Apolo y Dionisio. Las ranuras entre las maderas por las que se infiltra la luz “dan la idea de que nada es estanco [...] simbolizando que existe un mundo menos coartado y más apasionado que este por el que están transitando los personajes” (Zubieta 2014, 32).

En *La verdad sospechosa* y *La dama duende*, Pimenta traslada la acción a principios del siglo XX y a espacios que comparten una esencia de inquietante fantasía: una estructura de un prisma inclinado remachado con azulejos verdes en *La verdad* y una casa de la alta burguesía en *La dama*. Ambos ambientes están

---

<sup>2</sup> Me limito a citar solo algunas de las producciones para ilustrar los argumentos que presento, por razones de espacio.

marcados por esa sensación de lo *unheimlich*, un fenómeno con el que Freud describió lo que nos resulta conocido y desconocido y que, simultáneamente, nos atrae y nos repele. Al respecto, Pimenta (2013) explica en relación con la configuración y significado de la escenografía de *La verdad*:

Colocamos en el escenario solo una de seis esquinas. Es cierto que es un elemento un poco agresivo y además el suelo está en pendiente; son todos elementos que producen inquietud en el espectador, dan la sensación de que no estamos pisando terreno firme y, en fin, eso es lo que la obra cuenta. Como es un cubo incompleto y el espectador por intuición tiende a completar las formas, es como si le hubiéramos dado la vuelta al escenario y junto a la pendiente se crea una perspectiva que sugiere inestabilidad, características relacionadas con el juego de la mentira. (53–54)

No obstante, si hay algo que todos estos espacios tienen en común son toda una infinidad de grietas, ventanas, puertas, lucernarios, y techos acristalados por los que se filtra una luz que puede provenir del exterior o de otros mundos que aporta nuevas posibilidades y sugerentes dualidades barrocas, como el interior y el exterior, la realidad y el sueño, las luces y las sombras de nuestro inconsciente *El alcalde de Zalamea* es la obra que más se aparta del esquema al que acabamos de aludir. Al ser una tragedia rural, la que las fuerzas exteriores y el mal parecen estar latentes desde el inicio y son capaces de arrasar con la intimidad de la familia de Pedro Crespo y dejarla literalmente a la intemperie a nivel físico y moral.

Pimenta elige representar precisamente este paisaje anímico con una pared de fondo propia del juego de pelota, que remite no solo a la cultura vasca, sino también a una época ancestral, inspirada en las texturas abstractas y las dimensiones abiertas de artistas como Eduardo Chillida y Antoni Tàpies. Según avanza la obra, esta superficie se va manchando gradualmente a través de pintadas y juegos de luces y sombras, hasta finalmente resquebrajarse, una vez que la existencia de la familia de Pedro Crespo queda mancillada sin remedio. Esta evolución orgánica de la escenografía ocurre en el montaje de *La vida es sueño*. En este caso, se trata de un palacio europeo de estilo barroco y decadente que se destruye como consecuencia de la irrupción de la guerra en el desenlace de la obra.

La utilería es minimalista para no romper con la atmósfera general. Los muebles y objetos que completan la escenografía son altamente simbólicos, como las lanzas en *El alcalde de Zalamea*, que atraviesan literalmente el espacio civil y metafóricamente el cuerpo de Isabel (Glaenzel 2015, 87). De manera similar, el espejo que aparece en *El castigo sin venganza* viene a reflejar, literalmente, la relación sexual entre Casandra y Federico que Aurora sólo atina a expresar por



medio de medias palabras pero que desencadena la tragedia final.<sup>3</sup>

En aquellos montajes que sugieren atmósferas urbanas dotadas de cierta esencia inquietante, como en *La verdad sospechosa* o *La dama duende*, los muebles aparecen y desaparecen en escena por arte de magia, lo que contribuye a subrayar un umbral entre lo onírico y lo realidad vivida que se refleja, incluso, en el vestuario de las actrices. Los trajes de época tienen un toque de fantasía y exuberancia que caracteriza a las protagonistas como entes de cuento o seres recién salidos de un cuadro, a medio camino entre lo real y lo maravilloso. Un ejemplo sería el vestuario de las heroínas de *La verdad sospechosa*, inspiradas en las pinturas de Ramón Casas y José Solana, que parecen etéreas, salidas del imaginario mediterráneo en su eterna añoranza por el mar dentro de ese Madrid asfixiante y lleno de decepciones (Pimenta 2013, 54). La capa roja que luce doña Ángela en *La dama duende* cuando sale a la calle de incógnito y rompe con la existencia confinada impuesta por sus hermanos, también la convierten en un individuo maravilloso, un duende rebelde que recorre las calles de Madrid en busca de su libertad.

Igualmente, los figurines de *Donde hay agravios no hay celos* siguieron un diseño con rasgos de cuento. Así lo explica Tatiana Hernández (2014), la diseñadora de vestuario: “Hemos trabajado para hacer que la comedia fuera un poco como un cuento que relata la historia de una familia concreta y como esa familia se va abriendo al amor, a los colores, a las relaciones, a todos esos elementos que permiten que la comicidad salga a flote” (73).

Si tenemos en cuenta todo lo dicho hasta ahora sobre la espectacularidad orgánica de las puestas en escenas de Pimenta, sobresale en todas ellas un umbral entre lo desgarradamente humano y un universo lleno de matices maravillosos que eleva estas comedias hacia un plano casi mítico.

Si consideramos todo lo dicho hasta el momento sobre la espectacularidad orgánica de las puestas en escena de Pimenta, sobresale en todas ellas un umbral entre lo desgarradoramente humano y un universo de matices maravillosos que eleva estas comedias hacia un plano casi mítico. Las coreografías que se entrelazan en las tramas también subrayan este trasfondo mítico. Pimenta ha colaborado en todos sus montajes para la CNTC con la coreógrafa Nuria Castejón para introducir escenas altamente metafóricas que enfatizan el mensaje de la obra. El movimiento y el arte del cuerpo, y en algunos casos el canto, toman total protagonismo en estas secuencias. El personaje de Cupido, que aparece en *El perro del hortelano*, se erige desde su primera aparición tumultuosa nada más comenzar la obra en una poderosa fuerza que envuelve a la protagonista literalmente entre sus brazos, hasta hacerla sucumbir a su poder.

Aunque en un tono muy distinto, en *El castigo sin venganza* un coro de seres

---

<sup>3</sup> Para un riguroso análisis de este montaje y, específicamente, de la función del espejo en la obra, véase Fischer (2020).

vestidos de negro y con bombín, con claras reminiscencias al montaje de *El médico de su honra* que dirigió Marsillach para la CNTC en 1986, revolotea alrededor de los protagonistas, anticipando la tragedia hasta convertirse en cómplices silenciosos de la venganza del Duque de Ferrara.<sup>4</sup> El diseño sonoro en la mayoría de las mencionadas producciones incluye música en directo para profundizar en la creación de ambientes y sellar estos mundos autosuficientes creados desde la escena. Los músicos se integran en muchas ocasiones en la trama y, de cierta manera, pasan a convertirse en vehículos que proyectan la ficción al patio de butacas.<sup>5</sup>

### **La reconstrucción de la mujer en escena**

Resulta incompleto realizar una semblanza artística de Helena Pimenta como la que hemos intentado hacer a lo largo de este artículo sin tener en cuenta el bagaje social, que transmiten muchos de sus montajes. Creemos que se puede afirmar con cierta seguridad que la directora siente profundamente la cuestión femenina en su propia piel, tanto a nivel personal como artístico. Su trabajo está marcado por una óptica a caballo entre lo femenino y lo feminista. Sin embargo, sus obras no caen en el activismo ni resultan reivindicativas. Pimenta se limita a abrirnos caminos para la reflexión y a despertar en el público una mirada crítica y constructiva hacia un pasado que sigue pesando sobre nuestro presente.

A nivel profesional, sus inicios no fueron fáciles, ya que tuvo que pelear para hacerse un hueco en los escenarios en una época en la que las directoras teatrales eran una *rara avis*, debido a que la figura todopoderosa del “hombre de teatro” todavía dominaba. Ariane Mnouchkine y Nuria Espert fueron sus “espejos,” como a ella le gusta denominarlas, para hacerse un lugar propio en las tablas (Huerta Calvo 2012, 130). La defensa de la mujer, en su sentido más amplio y global, es algo que Pimenta reclama de manera restaurativa en todas sus obras, al recalcar su voz y rescatar su centralidad en las tramas y en una Historia que ha tendido a borrarlas.

En algunos casos, como el de Isabel de *El alcalde de Zalamea*, son protagonistas que solo pretenden ser escuchadas (García Fernández 2020, 223). En otras ocasiones, estas heroínas aspiran a liberarse de las constricciones

---

<sup>4</sup> En esta obra, la espectral presencia de la actriz italiana Isabella Andreini, mencionada al principio del primer acto, cobra una vida espectral al cantar en directo y encarnar la atormentada consciencia del Duque (véase Fischer 2020).

<sup>5</sup> El trabajo de verso, a cargo del renombrado especialista Vicente Fuentes, también resulta indispensable para unir todas las demás artes implicadas en la puesta en escena: “Es un trabajo conjunto de *cocinar* el texto por parte de todo el equipo, porque una sola palabra que Vicente pone en relieve, también lo hará el iluminador o el coreógrafo. Tenemos que hablar mucho todo el tiempo para conseguir crear juntos un espectáculo que llegue por muchos sentidos al público, y que consiga que el espectador se haga una idea global de él” (Pimenta y Vila 2016).

impuestas a su género y a su rango social, en los que se ven atrapadas por la tiranía del honor, eje del sistema patriarcal en el que viven.

Estos patrones de conductas rebeldes tan presentes en la comedia del Siglo de Oro adquieren matices más profundos y reflexivos de la mano de Pimenta. Además de la liberación, estas mujeres buscan reconstruirse a sí mismas. No es, por lo tanto, una mera coincidencia que las actrices que nuestra directora escoge para encarnar a tales protagonistas, como Nuria Gallardo, Marta Póveda o Blanca Portillo, por citar solo algunas de ellas, inundan a sus alter egos con una fortaleza que subraya la lucha por reivindicar sus derechos al precio de arriesgar su reputación y su vida. Este sería el caso de doña Ángela en *La dama duende*, de Diana en *El perro del hortelano* o de Casandra en *El castigo sin venganza*.

En otras obras, como en *La dama boba*, las heroínas eligen auto marginarse de la sociedad y emprender una lucha psicológica contra el sistema. Finea, sin ir más lejos, renuncia conscientemente a madurar y se cristaliza en el arquetipo de la *puella aeterna*. Mientras tanto, su hermana Nise bloquea su crecimiento sentimental refugiándose en el intelecto, lo que automáticamente la margina socialmente, como reconoce su propio padre, en esos versos: “Si me casara agora (y no te espante / esta opinión, que alguno lo autoriza), / de dos extremos: boba o bachillera, / de la boba elección, sin duda hiciera” (Lope de Vega 2006, vv. 213–16, Primera jornada).

Si Pimenta no esconde la lucha que emprenden sus heroínas por alcanzar su dignidad, tampoco suprime el sabor amargo que dejan muchas de estas comedias al incitar al espectador a reconstruir los finales superficialmente felices de manera mucho más reflexiva y consciente. La directora enmarca el desenlace de *La dama boba* en un fin de fiesta donde los personajes, embriagados después de una noche sin dormir, sellan unos matrimonios que no pueden dejar de provocar serias dudas en el espectador de hoy en día.

Es también significativo, a propósito de *La vida es sueño*, la elección de la actriz Blanca Portillo para representar el papel de Segismundo. Con esta decisión, Pimenta no hace más que amplificar la dimensión humana del protagonista y demostrar la porosidad que existe entre los géneros al hablar de conceptos como la injusticia, la dignidad y la libertad.

Pimenta subraya el papel de las protagonistas de la comedia como seres humanos, portavoces de su género, pero también representantes de la condición humana. A partir de sus montajes, entendemos la historia de la mujer en el siglo XVII, pero también los puentes que la unen a nuestro presente en un sentido que transgrede las fronteras del tiempo, del espacio y del género.

\*

Pimenta universaliza a los clásicos y, para ello, recurre a los múltiples lenguajes

que le ofrece la escena, como los matices poéticos del verso barroco, la plasticidad de la escenografía, del vestuario y de la iluminación, y la textura sonora de la ambientación musical. Su arte consiste, por lo tanto, en saber imbricar todas estas capas de significado para crear paisajes anímicos y conceptuales que apelan a los sentidos del espectador y son capaces de despertar un pensamiento crítico.

En este sentido, Pimenta sí podría considerarse una directora reivindicativa, pero desde la profundidad reflexiva que encuentra en el arte, la estética y el concepto. Todas las puestas en escena mencionadas a lo largo de este estudio abogan por demostrar la universalidad de nuestros clásicos, al despojarlos de viejos prejuicios y revestirlos de una majestuosa y elegante dignidad. Ante tales espectáculos monumentales a nivel estético e intelectual, el espectador no puede dejar de reverenciar la resiliencia que ha demostrado tener la comedia barroca a través de los siglos. Con estas puestas en escena atemporales, Pimenta consigue que miremos cara a cara a nuestros clásicos y reconozcamos las luces y las sombras de nuestro pasado y, desde una mirada crítica y, a veces, incómoda, aceptemos lo que nos queda por hacer.

---

**ESTHER FERNÁNDEZ** se doctoró en la Universidad de California-Davis y ha sido profesora en varias universidades estadounidenses. En la actualidad tiene una beca como investigadora en el Institute for Research in the Humanities en la Universidad de Wisconsin-Madison. Su investigación y docencia han combinado el estudio del teatro del Siglo de Oro con el análisis teórico de las artes escénicas y los estudios culturales. Es autora de los libros *Titeres de lo imposible: Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana* (2024); *To Embody the Marvelous: The Making of Illusions in Early Modern Spain* (2021); y *Eros en escena: el erotismo en el teatro del Siglo de Oro* (2009).

---

## APÉNDICE

### **Índice de montajes y equipos creativos dirigidos exclusivamente por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)**

#### ***La dama boba* (Lope de Vega). 2002. Teatro de la Comedia (Madrid)**

Versión: Juan Mayorga  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Eduardo Ruiz  
Escenografía: José Tomé y Susana de Uña  
Vestuario: Rosa García Andújar  
Iluminación: Miguel Ángel Camacho  
Espacio sonoro: Eduardo Vasco

#### ***La entretenida* (Cervantes). 2005. Teatro Pavón (Madrid)**

Versión: Yolanda Pallín  
Escenografía: José Tomé  
Vestuario: Rosa García Andújar  
Iluminación: Miguel Ángel Camacho  
Espacio sonoro: Eduardo Vasco

#### ***La noche de San Juan* (Lope de Vega). 2008. Teatro Pavón (Madrid)**

Versión: Yolanda Pallín  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Escenografía: José Tomé y Pedro Galván  
Vestuario: José Tomé, Pedro Galván y África García  
Iluminación: Miguel Ángel Camacho  
Espacio sonoro: Eduardo Vasco

#### ***La vida es sueño* (Calderón de la Barca). 2012. Teatro de la Comedia (Madrid)**

Versión: Juan Mayorga  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Escenografía: Mónica Teijeiro  
Vestuario: Mónica Teijeiro  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Espacio sonoro: Eduardo Vasco

***La verdad sospechosa* (Ruiz de Alarcón). 2013. Teatro de la Comedia (Madrid)**

Versión: Ignacio García May  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Escenografía: Alejandro Andújar  
Vestuario: Alejandro Andújar/Carmen Mancebo  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Selección y Adaptación musical: Ignacio García

***Donde hay agravios no hay celos* (Rojas Zorrilla). 2014. Teatro de la Comedia (Madrid)**

Versión: Fernando Sansegundo  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Maestro de esgrima: Jesús Esperanza  
Escenografía: Esmeralda Díaz  
Vestuario: Tatiana Hernández  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Selección y Adaptación musical: Ignacio García

***El alcalde de Zalamea* (Calderón de la Barca). 2015. Teatro de la Comedia (Madrid)**

Versión: Álvaro Tato  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Maestro de esgrima: Jesús esperanza  
Escenografía: Max Glaenze  
Vestuario: Pedro Moreno  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Selección y Adaptación musical: Ignacio García

***El perro del hortelano* (Lope de Vega). 2016. Teatro de la Comedia (Madrid).**

Versión: Álvaro Tato  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda  
Vestuario: Pedro Moreno, Rafa Garrigós  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Selección y adaptación musical: Ignacio García  
Música en off: Olesya Tutova (piano)

***La dama duende* (Calderón de la Barca). 2017. Teatro de la Comedia (Madrid).**

Versión: Álvaro Tato.  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Video Escena: Álvaro Luna  
Maestro de armas: Jesús Esperanza  
Escenografía: Esmeralda Díaz  
Vestuario: Gabriela Salaverri  
Iluminación Juan Gómez-Cornejo  
Selección y adaptación musical: Ignacio García

***El castigo sin venganza* (Lope de Vega). 2018. Teatro de la Comedia (Madrid).**

Versión: Álvaro Tato  
Asesor de verso: Vicente Fuentes  
Coreografía: Nuria Castejón  
Asesor de Canto: Juan Pablo de Juan  
Escenografía: Mónica Teijeiro  
Vestuario: Gabriela Salaverri  
Iluminación: Juan Gómez Cornejo  
Selección y Adaptación musical: Ignacio García

**OBRAS CITADAS**

- Andújar, Alejandro. 2013. “Entrevista a Alejandro Andújar.” *Cuadernos pedagógicos* 45 (*La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón), edición cuidada por Mar Zubieta, 64–68. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- Cándido*. 1976 (3 de septiembre). Dirigida por José Carlos Plaza (Teatro Experimental Independiente), basada en *Candide* de Voltaire. Teatro Lara, Salamanca.
- Fischer, Susan L. 2020. “Caught in a Mirror of Princes: Lope de Vega's *El castigo sin venganza*, from Early Modern Statecraft to Helena Pimenta's Stagecraft.” *Bulletin of the Comediantes* 72 (2): 49–72.
- García Fernández, Óscar. 2020. “Las directoras ante el teatro clásico español: Helena Pimenta y Eva del Palacio.” En *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro: XLIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020*, edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González, 219–37. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La

- Mancha.
- Glaenzel, Max. 2015. "Entrevista a Max Glaenzel, escenógrafo de *El alcalde de Zalamea*." *Cuadernos Pedagógicos* 52 (*El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca), edición cuidada por Mar Zubieta, 86–90. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- Hernández, Tatiana. 2014. "Entrevista a Tatiana Hernández, diseñadora de vestuario de *Donde hay agravios no hay celos*." *Cuadernos pedagógicos* 49 (*Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas Zorrilla), edición cuidada por Mar Zubieta, 70–77. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- Huerta Calvo, Javier. 2012. "Con Helena Pimenta, en busca de la utopía." *Pygmalion* 4: 129–37.
- Lisowska, Agnieszka. 2015. "Teatro experimental independiente (TEI) y el Pequeño Teatro Magallanes: hacia la independencia del actor." *Revista Signa* 24: 405–23.
- Mahabharata*. 1985 (7 de julio). Dirigida por Peter Brook, basada en *Mahābhārata* de Jean-Claude Carrière, 39º Festival de Avignon.
- Marsillach, Adolfo. 1989. "Teatro clásico hoy: la experiencia de un director." En *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, edición cuidada por José María Díez Borque, 167–70. Londres: Támesis.
- Mayorga, Juan. 2001. "Misión del adaptador." En *El monstruo de los jardines* de Pedro Calderón de la Barca, edición cuidada por Juan Mayorga, 61–66. Madrid: Editorial Fundamentos-Clásicos RESAD.
- Pimenta, Helena. 2002. "Entrevista a Helena Pimenta." *Cuadernos Pedagógicos* 8 (*La dama boba* de Lope de Vega), edición cuidada por Mar Zubieta, 26–27. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Entrevista a Helena Pimenta." *Cuadernos pedagógicos* 45 (*La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón), edición cuidada por Mar Zubieta, 48–57. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Entrevista a Helena Pimenta, directora de escena de *El perro del hortelano*." *Cuadernos pedagógicos* 57 (*El perro del Hortelano* de Lope de Vega), edición de Mar Zubieta, 62–73. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- Pimenta Helena y Ignacio Amestoy. 2011 (28 de noviembre). "Helena Pimenta, muy clásica: Érase. . . una filóloga salmantina que en el País Vasco comenzó a hacer teatro con sus alumnos de bachillerato. Fundó la compañía UR y triunfó. Dirige la Compañía Nacional de Teatro Clásico."



*El mundo*: 58.

- Pimenta, Helena y Antonio Hernández Nieto. 2024 (20 de octubre). “Helena Pimenta, la filóloga que transitó de la enseñanza a la dirección de escena.” *Woman ‘Soul*. Búsqueda: 10 de mayo de 2024. <https://womans-soul.com/helena-pimenta-la-filologa-que-transito-de-la-ensenanza-a-la-direccion-de-escena/>
- Pimenta, Helena y José-Miguel Vila. 2016 (23 de noviembre). “Entrevista. Helena Pimenta, directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: “Hemos conseguido romper fronteras.” *Diario Crítico*. Búsqueda: 3 de mayo, 2024. <https://www.diariocritico.com/entrevistas/helena-pimenta-teatro-clasico>
- Quejío. Estudio dramático sobre cante y baile de Andalucía*. 1972 (15 de febrero). Dirigida por Salvador Távora (La Cuadra de Sevilla), Pequeño Teatro Magallanes, Madrid.
- Uña, Susana de. 2002. “La escenografía. Entrevista a Susana de Uña.” *Cuadernos pedagógicos 8 (La dama boba de Lope de Vega)*, edición cuidada por Mar Zubieta, 29. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAEM.
- Vega Carpio, Lope Félix de. 2006. *La dama boba*. Edición cuidada por Diego Marín. Madrid: Catédra.
- Zubieta, Mar. 2014. “El montaje producido por la CNTC, año 2014.” *Cuadernos pedagógicos 49 (Donde hay agravios no hay celos de Francisco de Rojas Zorrilla)*, edición cuidada por Mar Zubieta, 29–51. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/INAE.