

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

¿DE CUÁNDO acá nos vino? LOPE DE VEGA

Realización de escenografía Mambo decorados, Peroni, Guerriets

Realización de vestuario Sastrería Cornejo, Maribel Rodríguez

Fotos de actores y equipo artístico Alberto Nevado/

Pedro Gato/Chicho

Fotos del montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Imagen vídeo Fernando Embid (FGUA)

Ayudante de escenografía Carolina González

Ayudante de vestuario Val Barreto

Ayudante de dirección Héctor del Saz

Música B. Selma, J. Marín, G. Sanz y anónimos del XVII español

Asesor de verso Vicente Fuentes

Coreografía Nuria Castejón

Iluminación José Manuel Guerra

Dirección musical y arreglos Alicia Lázaro

Vestuario Pedro Moreno

Escenografía José Manuel Castanheira

Versión Rafael Pérez Sierra

Dirección Rafael Rodríguez

Reparto por orden
de intervención

Beltrán Ernesto Arias

Pacheco Diego Toucedo

Riaño Rafael Ortiz

Alfaro Adolfo Pastor

Alférez Leonardo David Boceta

Capitán Fajardo Joaquín Notario

Don Esteban Pedro Almagro

Don Alonso José Luis Santos

Don Octavio Miguel Cubero

Marín Alejandro Saá

Doña Bárbara Pepa Pedroche

Doña Ángela Eva Rufo

Lope Toni Misó

Lucía Isabel Rodes

Músicos

Violín barroco Melissa Castillo

Guitarra barroca y archilaúd Josías Rodríguez

Violone Héctor Castillo

Percusión Rodrigo Muñoz

¿DE CUÁNDO aca nos vino?

LOPE DE VEGA

Director

Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Coordinador de proyectos internacionales

Miguel Ángel Alcántara

Ayudante artístico de la dirección

José Luis Massó

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjunto a producción

Jesús Pérez

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Jefa de administración

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio P. Somoza

Ayudantes de producción

Miguel Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Administración

Jorge Gil

M^a Teresa Martín

Cristina Sánchez

Víctor Sastre

Julia Nieto

Nuria Sánchez

Ayudante de publicaciones

y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Documentación e investigación

Yolanda Mancebo

Nathalie Cañizares

Grupos y espectadores

Carlos Montalvo

Maquinaria

Daniel Suárez

Brigido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Víctor L. Naranjo

Manuel Camín

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Javier Hernández

Arturo Dosal

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Miguel Ángel Muñoz

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

Sastrería

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Patricia Aguirre

José M^a González

Peluquería

Antonio Román

Petra Domingo

José Antonio Castillo

Jesús Antonio Córdoba

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Lucía Ortega

Recepción

Árbol técnicos S.L.

Mantenimiento

José Manuel Martín

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad

España S.A.

Colaboran:





ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Cronología | 4 |
| <i>De la mano de Lope</i> | |
| Circunstancias del texto y señas de identidad | 16 |
| Análisis de <i>¿De cuándo acá nos vino?</i> | 20 |
| I. Marco histórico | 20 |
| II. Género literario y ambiente | 22 |
| III. El montaje producido por la CNTC. Año 2009 | 24 |
| • Síntesis argumental | |
| • Los personajes | |
| • Entrevista al director de escena | |
| • El autor de la versión | |
| • La escenografía | |
| • El vestuario | |
| • La música | |
| • La iluminación | |
| Actividades en clase | 92 |
| Bibliografía | 95 |

Textos y edición, Mar Zubieta.

Maquetación AvantGarde Comunicación

Impresión Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

ISBN 978-84-87731-91-4

N.I.P.O 556-09-038-2

Dep. Legal M-38354-2009

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

| | | |
|------|---|---|
| 1562 | Félix Lope de Vega y Carpio nace el 25 de noviembre, en Madrid. Su padre es el bordador Félix de Vega, y su madre Francisca Fernández Flores. | Reina en España Felipe II. La Corte reside en Madrid. Comienza la construcción del Escorial. Se reanuda el Concilio de Trento. |
| 1563 | | Fin del asedio turco de Orán. |
| 1564 | | Nacen Shakespeare y Marlowe. |
| 1565 | | Se crea la cofradía de la Pasión con el fin de explotar comercialmente los teatros madrileños. Muere Lope de Rueda. Santa Teresa de Jesús escribe <i>El libro de mi vida</i> . |
| 1566 | | Felipe II envía el ejército a los Países Bajos. |
| 1567 | | Felipe II nombra secretario de Estado a Antonio Pérez, partidario del príncipe de Éboli y contrario al duque de Alba. Se funda la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad. |
| 1568 | | Sublevación de los moriscos en las Alpujarras. Rebelión de Guillermo de Orange, en Flandes. |
| 1569 | | Nace Guillén de Castro. |
| 1570 | | Expulsión de los moriscos de Granada. |
| 1571 | | Tiene lugar la Batalla de Lepanto. Legazpi funda la ciudad de Manila. |
| 1572 | Estudia con Vicente Espinel sus primeras letras. | Publicación en Amberes de la <i>Biblia políglota</i> bajo la dirección de Arias Montano. Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada de los Países Bajos. |

| | | |
|------|---|---|
| 1573 | | Nace el poeta Rodrigo Caro. Don Juan de Austria toma Túnez. |
| 1574 | Comienza los cursos del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en Madrid. | Nace Antonio Mira de Amescua. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca. |
| 1575 | | Segunda bancarrota de la Hacienda española. |
| 1576 | Empieza en Alcalá de Henares estudios que no llega a terminar, y entra al servicio de Don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila. | |
| 1577 | | Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe <i>Las Moradas</i> . |
| 1578 | Muere Félix de Vega, su padre. | Ercilla escribe la 2ª parte de <i>La Araucana</i> . Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir. |
| 1579 | Parece que en este año comienza sus relaciones con Elena Osorio. La primera comedia que conservamos de Lope, <i>Los hechos de Garcilaso</i> , está fechada entre 1579 y 1583. | Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. Madrid construye el corral de comedias de la Cruz. |
| 1580 | | Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las <i>Obras de Garcilaso</i> , con anotaciones de Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y autor. |
| 1581 | | Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal. |

| | | |
|------|---|--|
| 1582 | | Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe. |
| 1583 | Se embarca en la expedición a las Azores, a las órdenes de don Álvaro de Bazán. | Se imprimen <i>La perfecta casada</i> y <i>De los nombres de Cristo</i> de Fray Luis de León y <i>Camino de perfección</i> de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano. |
| 1584 | | Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia. |
| 1585 | | Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica <i>La Galatea</i> . Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. |
| 1587 | Es ya un autor dramático conocido. Se le detiene y procesa por libelos contra Elena Osorio y su familia. | |
| 1588 | Se le condena a ocho años de destierro de la Corte y a dos del reino de Castilla. Antes de cumplir la sentencia, rapta a Isabel de Urbina y se casa por poderes con ella. Se traslada a Valencia. Lope afirma que se embarcó en la Armada Invencible, pero no lo sabemos con certeza. | La Armada Invencible fracasa. El Greco acaba <i>El entierro del conde Orgaz</i> . |
| 1589 | Muere su madre. Confirmación eclesiástica de su boda con Isabel de Urbina en Valencia, donde vive. Sus versos comienzan a difundirse a través de la <i>Flor de varios romances nuevos</i> . | Se publica en Huesca la <i>Flor de varios romances nuevos y canciones</i> . |

- | | |
|--|---|
| <p>1590 Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica.</p> <p>1591</p> <p>1592 Se traslada a Alba de Tormes, y entra al servicio del duque de Alba.</p> <p>1593</p> <p>1595 Muere en Alba de Tormes su mujer, Isabel de Urbina. Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, le perdona, y nuestro autor consigue el indulto de su destierro de la Corte, trasladándose a Madrid.</p> <p>1596 En Madrid conoce a Micaela Luján, <i>Camila Lucinda</i>. Se le procesa por amancebamiento con Antonia Trillo. Escribe <i>La malmaridada</i> en Madrid.</p> <p>1597</p> <p>1598 Se casa el 25 de abril con Juana Guardo. Publica <i>La Dragontea</i> y <i>La Arcadia</i>. El marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, le nombra su secretario.</p> | <p>Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.</p> <p>Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.</p> <p>Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.</p> <p>Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.</p> <p>Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán.</p> |
|--|---|

| | | |
|------|--|---|
| 1599 | Viaja a Valencia para asistir a las bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto. Publica <i>El Isidro</i> . De este año son sus comedias <i>El alcaide de Madrid</i> , <i>El Argel fingido</i> , <i>El blasón de los Chaves</i> y <i>Las pobreza de Reinaldos</i> . | Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III. |
| 1600 | Posiblemente en esta fecha ya tiene compuestas las comedias <i>Los Benavides</i> , <i>La contienda de García</i> y <i>El ingrato arrepentido</i> . <i>Romancero General</i> . | Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero. |
| 1601 | | Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid. |
| 1602 | Vive en Toledo con su mujer Juana Guardo y su familia, pero viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján. | Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> . |
| 1603 | Escribe <i>El cordobés valeroso</i> , <i>La corona merecida</i> , y posiblemente hacia esa fecha <i>La viuda valenciana</i> y <i>El arenal de Sevilla</i> . | Muere Isabel I de Inglaterra. |
| 1604 | Viaja a Sevilla e imprime allí <i>El peregrino en su patria</i> . En Zaragoza se publican <i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i> [Primera Parte]. | España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda. |
| 1605 | Escribe <i>La noche toledana</i> y <i>El rústico del cielo</i> . Nace en Toledo Marcela, hija suya y de Micaela Luján. Está al servicio del duque de Sessa como secretario. | Primera parte de <i>El Quijote</i> . |
| 1606 | En Toledo nace Carlos Félix, hijo suyo y de Juana Guardo. | La Corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt y Pierre Corneille. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi. |

- | | |
|---|--|
| <p>1607 Nace Lope Félix, hijo suyo y de Micaela Luján.</p> | <p>Nace Francisco de Rojas Zorrilla.</p> |
| <p>1608 Finaliza su relación con Micaela Luján. De este año son probablemente <i>Los melindres de Belisa</i>, <i>Lo fingido verdadero</i> y <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>.</p> | <p>Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.</p> |
| <p>1609 Publica en Madrid sus <i>Rimas</i> que incluyen una primera edición de <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>. Ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento.</p> | <p>Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega. Tregua de los doce años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: <i>Astronomía Nova</i>.</p> |
| <p>1610 Lope vive en Madrid en una casa que compra en la calle de Francos, hoy calle de Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Escribe <i>La hermosa Esther</i> y <i>La buena guarda</i>, y probablemente, <i>El mejor mozo de España</i>. Alonso Pérez publica en Madrid la <i>Segunda parte</i> de sus comedias.</p> | <p>Enrique IV, rey de Francia, es asesinado. Sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica <i>Siderius mundi</i>. Claramonte reside en Sevilla entre 1610 y 1620, ya con Compañía propia, que en 1615 pasa a ser una de las doce que tienen privilegio del rey.</p> |
| <p>1611 De este año son <i>Barlaán y Josafat</i> y <i>El villano en su rincón</i>.</p> | <p><i>Tesoro de la lengua</i> de Sebastián de Covarrubias.</p> |
| <p>1612 Se publica la <i>Tercera parte</i> de sus comedias en Barcelona, por Sebastián de Cormellas. Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.</p> | <p>Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.</p> |
| <p>1613 Escribe <i>La dama boba</i> y probablemente <i>El perro del hortelano</i>. Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis.</p> | <p>Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. <i>Novelas Ejemplares</i> de Cervantes. Se difunden el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> de Góngora.</p> |

1614 Se ordena sacerdote en Toledo. Publica las *Rimas sacras* y Miguel de Siles publica en Madrid la *Cuarta parte* de sus comedias, incluyendo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

1615 Se publica la *Quinta parte* de sus comedias en Alcalá.

1616 Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la *Amarilis* del Lope poeta y la *Marcia Leonarda* del Lope novelista. Se publica la *Sexta parte* en Madrid.

1617 Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. La viuda de Alonso Martín imprime en Madrid la *Octava parte* de sus comedias y la *Séptima parte*, con *El villano en su rincón*. Lope interviene en la impresión de la *Novena parte* de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye *La dama boba*.

1618 Publica las *Partes X* y *XI* de sus comedias.

1619 Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime *Fuente Ovejuna* en la *Parte XII* de sus comedias, y el *Romancero espiritual*.

Muere el Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.

Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y Ocho entremeses*.

Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.

- | | |
|--|---|
| <p>1620 Da a la imprenta las <i>Partes XIII y XIV</i> de sus comedias. Organiza una <i>Justa poética</i> para celebrar la beatificación de San Isidro. Posiblemente escribe <i>El caballero de Olmedo</i>.</p> | <p>Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el <i>Novum organum</i>. Claramonte representa <i>La infelice Dorotea</i>, que firma con su seudónimo habitual, Clarindo.</p> |
| <p>1621 Publica las <i>Partes XV, XVI y XVII</i> de sus comedias y <i>La Filomena</i>.</p> | <p>Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria muere y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, <i>Cigarrales de Toledo</i>.</p> |
| <p>1622 Se imprimen <i>La juventud de San Isidro</i> y <i>La niñez de San Isidro</i>. Interviene en las fiestas por la canonización del santo.</p> | <p>Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.</p> |
| <p>1623 Marta de Nevares enferma de los ojos y queda ciega. Se publican las <i>Partes XVIII y XIX</i> de sus comedias. Su hija Marcela profesa como religiosa trinitaria.</p> | <p>Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.</p> |
| <p>1624 Se imprimen <i>La Circe</i> y <i>Novelas a Marcia Leonarda</i>.</p> | <p>Richelieu es nombrado primer ministro francés.</p> |
| <p>1625 En este año publica, probablemente, <i>La niñez del padre Rojas</i> y <i>La moza de cántaro</i>. Publica también la <i>Parte XX</i> de sus comedias, pero el consejo de Castilla paraliza la autorización de nuevas impresiones de comedias. La suspensión durará hasta 1634 y motivará que editores de fuera de Castilla publiquen hasta ocho <i>Partes</i> más en una <i>Colección de diferentes autores</i>, que incluyen muchas de Lope y se inician como <i>Parte vigésimo primera</i>, continuando la numeración que Lope había dejado en esa <i>Parte XX</i>.</p> | <p>Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.</p> |

| | | |
|------|--|---|
| 1626 | Se imprimen los <i>Soliloquios amorosos de un alma a Dios</i> . | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramente muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora. |
| 1627 | | Se estrena <i>La cisma de Ingalaterra</i> de Calderón. <i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo. |
| 1628 | Marta de Nevares se vuelve loca. | Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Calderón escribe <i>El príncipe constante</i> . Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). |
| 1629 | Aspira de nuevo al cargo de cronista real, sin éxito. | Calderón escribe <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> . |
| 1630 | Imprime <i>Laurel de Apolo</i> . | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. |
| 1631 | El 24 de junio se representa <i>La noche de San Juan</i> . Escribe <i>El castigo sin venganza</i> . | Calderón escribe <i>La devoción de la cruz</i> . Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. |
| 1632 | Marta de Nevares muere. Lope publica <i>La Dorotea</i> . | Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i> . Nacen Spinoza y Locke. |
| 1633 | Imprime la <i>Égloga Amarilis</i> . Iusepe Guinobart paga la impresión en Zaragoza, en casa de Diego Dormer, de una <i>Parte XXIV</i> de las comedias de Lope, con <i>¿De cuándo acá nos vino?</i> | |

- | | |
|--|--|
| <p>1634 Su hijo Lope Félix se embarca en una expedición a Isla Margarita y muere. Imprime <i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i>.</p> | <p>Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con <i>El nuevo palacio del Retiro</i>, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i>. Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i>.</p> |
| <p>1635 Su hija Antonia Clara se fuga con don Cristóbal Tenorio. Estrena <i>Las bizarrías de Belisa</i>. Publica la <i>Égloga Filis</i>, la <i>Veiniuna parte verdadera</i> y la <i>Veintidós parte perfecta</i> de sus comedias, esta vez autorizadas y a cargo de su yerno, Luis de Usátegui. Muere el 27 de agosto. El duque de Sessa paga el entierro de nuestro autor. El Ayuntamiento de Madrid quiere organizar unas solemnes honras fúnebres en su honor, pero el Consejo de Castilla se opone, y no llegan a celebrarse. Muchas obras de Lope se publicaron después de su muerte. <i>La Estrella de Sevilla</i> está incluida en el tomo IV de sus <i>Comedias sueltas</i>, encabezado por <i>El amor enamorado y otras comedias</i>, editado, sin lugar ni año, posiblemente hacia 1640.</p> | <p>Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i>. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa.</p> |
| <p>1638 Luis de Usátegui imprime la <i>Parte XXIII</i> de sus comedias, incluyendo <i>Contra el valor no hay desdicha</i> y <i>Porfiar hasta morir</i>.</p> | <p>Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla levanta el asedio.</p> |
| <p>1640 Usátegui imprime en Madrid la <i>Veinticuatro parte perfecta</i> de sus comedias; la mayoría de las piezas no son de Lope.</p> | |
| <p>1641 Se imprime en Zaragoza una <i>Parte XXIV</i>, con <i>La hermosa fea</i>, <i>El caballero de Olmedo</i> y <i>El bastardo Mudarra</i> entre otras.</p> | |

1647 La *Parte XXV* impresa en Zaragoza contiene *La esclava de su galán* y *El mayor imposible* entre otros. Usátegui imprime en Madrid la *Parte veinticinco perfecta y verdadera*.

La Guerra de los Ochenta Años continuará hasta 1648, saldándose con la pérdida del poder imperial español y la bancarrota del Estado, y con la independencia de los Países Bajos, firmada en el tratado de Múnster.





De la mano de Lope. Circunstancias del texto y señas de identidad



Los testimonios más antiguos de la existencia de *¿De cuándo acá nos vino?* son un manuscrito del XVII sin año y una edición *princeps*, impresa en 1633, e incluida en la *Parte veinte y cuatro de comedias*¹ de Lope de Vega. El nombre de la comedia está ausente en la edición de *El peregrino en su patria* de 1603, y sin embargo aparece en la de 1618. El marco histórico que el texto refleja nos dice que tiene que estar escrita en una fecha posterior a 1610, (por lo tanto después de que Lope comprara la que sería su casa definitiva en Madrid, en la calle Francos hoy llamada Cervantes); y entre este año y 1614, dado que conocemos documentación que coloca la comedia

en propiedad de Pedro de Valdés en 1614, y que en el manuscrito figura un elenco de actores, tachado en parte, que fue el que la estrenó en 1615.

La transmisión de un texto en el Siglo de Oro era una cuestión muy azarosa y llena de riesgos, que solían confluír en la alteración, por uno u otro motivo, de lo escrito. Hay que tener en cuenta que el teatro era entonces (también ahora, en muchos casos), algo efímero, creado y recibido con criterios de consumo en los corrales, más que de disfrute intelectual y estético. El dramaturgo redactaba y pasaba al papel, en el mejor de los casos de su

¹ *Parte*: conjunto de doce comedias que solía constituir la “unidad de impresión” de los editores del XVII.

propia mano, un primer manuscrito, que con suerte y por su éxito en el caso de Lope, se apresuraba a comprar el autor de comedias². Éste ponía enseguida manos a la obra al objeto de representar el título adquirido junto a su elenco, normalmente familiares y amigos, mujeres y hombres, no sin ajustar el texto a la ciudad en que se representaba y a las posibilidades de su grupo, en extensión de los versos y en dificultad y en calidad de los personajes, con los consiguientes cortes, síntesis y adaptaciones, con atribuciones de propietario que nadie discutía. Los comediantes se aprendían laboriosamente los versos de memoria, porque en su mayoría no sabían leer; cuando el manuscrito comprado sufría el inevitable deterioro, se copiaba y recopiaba, y pasaba de unas manos a otras, con los naturales errores de entendimiento, de interpretación y de grafía, o sea de cultura general. A veces en el nuevo manuscrito se cambiaba el texto de título y se le hacían algunos retoques internos, para poder volver a representarlo como nuevo. Y si no había dinero para comprar una comedia al autor, era un procedimiento habitual el contar con los servicios del *memorilla* o *gran memoria*, persona que escuchaba los versos que interesaban durante unas cuantas representaciones de una compañía y era capaz de memorizarlos para poderlos pasar al papel para otra compañía o para los impresores, naturalmente con todo tipo de fallos y lagunas,

ahora no sólo de escritura, sino también de memoria de los actores y de memoria y oído del que había escuchado.

Y esto sólo a la hora de representar. A la hora de imprimir los editores, llevados por su natural impulso de hacer dinero rápidamente, no siempre contaban con el autor a la hora de obtener el texto; poco ortodoxos, les podía valer cualquiera de las copias circulantes, confeccionadas de la manera que hemos dicho, que pasaban al papel tal como estaban, se editaban rápidamente muchas veces y se corregían pocas. En otras ocasiones, y aunque se contara con el dramaturgo, éste, por apresuramiento o pereza, tampoco revisaba la impresión y, si lo hacía, tenía que confiar en su memoria o en su entendimiento para efectuar las oportunas correcciones, porque no solía tener delante su manuscrito, vendido hace tiempo. Y finalmente, los editores modernos, herederos cada uno de la época que les ha tocado vivir en cuanto a interpretación, modernización de grafías, acentuación y segmentación de lo escrito, también dejan su impronta en el texto.

Por lo que respecta a *¿De cuándo acá nos vino?*, la lectura del manuscrito nos revela dos manos distintas, una para el primer y el tercer acto, y otra para el segundo. Se ha especulado mucho sobre esta circunstancia, considerando incluso algunos

² *Autor de comedias*: director y empresario de una compañía teatral del XVII, en algunos casos “director de escena” incipiente.

investigadores la obra como escrita en colaboración, atribuyendo el segundo acto al mercedario Alonso Remón. Estudios más recientes, como el de San Román y el de Gavela, demuestran que en realidad la letra del segundo acto correspondería a un copista y no a otro autor, siendo el primer y el tercer acto indiscutiblemente de la mano de Lope de Vega; comparando la letra del segundo con documentos solventes de la época, fundamentalmente notariales, y otras copias de comedias que se le pueden atribuir sin duda, concluyen ambos investigadores que grafía y rasgos corresponden a los de Pedro de Valdés, dueño de la obra desde, al menos, el 31 de octubre de 1614. Valdés, marido de la actriz Jerónima de Burgos y autor de comedias contemporáneo de Lope, lo hizo seguramente para restaurar un acto de la comedia autógrafa del dramaturgo que ya tenía, acto deteriorado por su uso en muchas representaciones. La parte que copió pudo así unirla al primer y tercer acto que aún conservaba en buen estado, y mantener el texto de la comedia completo. Los tres actos, en cuanto a estilo, versifica-

ción y coherencia interna son de Lope, que parece, por las enmiendas, supresiones y correcciones que quedan recogidas en el autógrafo, estar *pasando a limpio* uno de sus textos.

En cuanto a la primera impresión de la obra, que es la de la *Parte veinte y cuatro* de 1633, digamos que las vicisitudes de la obra impresa de Lope sirven para ejemplificar muy bien los avatares que sufrían los textos de la época. Nuestro dramaturgo soportó el *pirateo* de los editores durante muchos años, con el consiguiente quebranto económico; concretamente, las partes de sus comedias de la *Primera* (1603) a la *Octava* (1617) fueron todas impresiones hechas a sus espaldas, especialmente las tres primeras y la de Lisboa, porque a partir de la *Cuarta* estuvieron en manos de gente por lo menos allegada, como es el caso de su amigo Gaspar de Porres³, que consiguen el privilegio de editar y escriben sus correspondientes dedicatorias. Lope toma de su mano la situación, interviniendo en la impresión de la *Novena parte*⁴; a partir de ese momento,

³ *Seis comedias*, Lisboa, 1603. *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega*, [Primera parte], recopiladas por Bernando Grassa, Zaragoza, por Angelo Tavanno, 1604. *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1610. *Tercera parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612. *Doce comedias de Lope de Vega. Cuarta parte*, Madrid, a costa de Miguel de Siles, 1614. *Quinta parte*, Alcalá, 1615. *Sexta parte*, Madrid, 1616. *El Fénix de España, Lope de Vega Carpio*,... *Séptima parte*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1617. *El Fénix de España, Lope de Vega Carpio*,... *Octava parte*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1617.

⁴ *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. Novena parte*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1617.

entre 1617 y 1625 retoca los textos de las partes IX a la XX, él hace las dedicatorias y consigue los privilegios de edición. Hay que tener en cuenta que por mucho que Lope tuviera delante para corregir los textos que daba a la imprenta, seguramente no serían los originales manuscritos sino alguna de las copias que circulaban pasadas por la escena, y que al mismo autor le sería difícil entresacar de ese bosque de errores el texto ideado por él...

En 1625 se cruza otra circunstancia añadida: el Consejo de Castilla paraliza la concesión de privilegios de impresión hasta 1634; con lo que durante estos nueve años impresores de fuera del Reino de Castilla vuelven a preparar ediciones sin contar con Lope, que vive en Madrid. Es el caso de las *Partes* que edita Iusepe Ginobart en Zaragoza, con numeración correlativa a las editadas por Lope, entre ellas la *Parte XXIV*

en la que está incluida *¿De cuándo acá nos vino?* junto a otras de Lope y de otros autores, en 1633. Cuando a la muerte de Lope su yerno Luis de Usátegui siguió con la publicación de sus comedias, empezó por la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix*, en 1635, y continuó con la *Veintidós parte perfecta de las comedias de Fénix de España*, también en 1635. En 1638 editó la *Parte veinte y tres*, en 1641 la *Veinticuatro parte perfecta*, y en 1647 la *Parte veinticinco perfecta y verdadera*. Y al mismo tiempo no dejaron de seguir apareciendo *partes*, en que fueron imprimiéndose más obras de Lope junto a otras, de atribución dudosa tanto para nuestro autor como para otros contemporáneos, quedando con todo ello sellado un panorama lleno de sugerencias pero también de irregularidades, permanente objeto de investigación de nuestros estudiosos.

Análisis de ***¿De cuándo acá nos vino?***



I. Marco histórico

La expansión del calvinismo y la vocación de independencia de las provincias protestantes de los Países Bajos habían desembocado en una guerra entre Felipe II y Flandes, abierta con la rebelión de Guillermo de Orange en 1568. Las provincias católicas firmaron con España la unión de Arras, y las protestantes se aliaron entre sí en la unión de Utrecht, contando con el apoyo de Francia e Inglaterra. Desde ese momento, la presencia de los Tercios en Holanda fue una constante, y a lo largo del tiempo, el embargo económico que impedía el comercio en Europa y ultramar a las Provincias Unidas (Brabante, Frisia, Groninga, Güeldres, Holanda, Malinas, Overijssel, Utrecht y Zelanda), y la sangría en vidas y en dinero agotaron a ambos bandos.

La Tregua de los doce años, el único paréntesis en esta gran guerra, (tregua no obstante anunciada por la Paz de Vervins, firmada en 1598 entre España y Francia para aislar a Holanda, y el Tratado de Londres, firmado con Inglaterra en 1604 por la misma razón), sirvió para que todos tomaran un respiro, pero también como inicio del reconocimiento internacional de la independencia de los Países Bajos. La Tregua se firmó en Amberes en 1609 y duró hasta 1621; tanto el rey Felipe III y su valido, el duque de Lerma, como los Gobernadores de los Países Bajos, los archiduques Alberto de Austria y su esposa Isabel Clara Eugenia, vieron aliviados esa posibilidad. Los archiduques eran los herederos de los Países Bajos, tanto de las provincias de la unión de Utrecht como de las de



Arras, pero en 1621 el Archiduque murió sin descendencia, con lo que la soberanía de las provincias, otorgada por Felipe III, volvió a pasar al Rey de España, que en este momento era ya Felipe IV.

Incapaz de sostener la tregua o quizá deseoso de otros resultados, el rey Felipe IV, que accede al poder con dieciséis años en 1621, apoyado por el conde-duque de Olivares, decide reanudar la lucha, dándole al marqués de Spínola una sola instrucción: “Marqués, tomad Breda”. El famoso cuadro de Velázquez immortaliza la rendición de la ciudad en 1625, a manos de Spínola y los Tercios de Flandes, éxito conseguido no sin un tremendo coste económico y moral. La Guerra de los Ochenta Años continuaría hasta 1648,

saldándose con la pérdida del poder imperial español y la bancarrota del Estado, y con la independencia de los Países Bajos, firmada en el tratado de Münster.

Los hechos en torno a los cuales se desenvuelve el trasfondo de *¿De cuándo acá nos vino?* están centrados en Madrid, durante esa Tregua de los doce años, una pausa en la lucha que hizo venir a Madrid gran número de soldados, procedentes de los Tercios de Flandes y licenciados por necesidad y por ahorro económico, hasta tal punto, que saturaban plazas y mentideros de la capital a la búsqueda de un empleo o mejora en su suerte, entretenidos con interminables juegos de cartas y la difusión y manejo de todo tipo de rumores y noticias.



II. Género, ambiente y personajes

Parece ser que Lope de Vega escribe *¿De cuándo acá nos vino?* entre 1610-1614, y es una comedia, por tema y ambientación, que responde a lo que se ha dado en clasificar como comedia de costumbres, específicamente comedia de capa y espada. Se distingue este tipo de comedias, en Lope y otros dramaturgos contemporáneos suyos, porque están situadas en la ciudad, y las calles, iglesias y paseos generalmente de Madrid, constituyen su entorno natural junto al interior de las casas. Sus protagonistas no son los aristócratas, que tienen su medio mejor en el Palacio y la comedia palatina, sino caballeros y damas de la buena sociedad madrileña, valenciana, sevillana, vallisoletana o toledana, nobles o por lo menos acomodados, y sus criados y criadas; su tema suelen ser los amores de todos, y los lances, mínimos, que las más de las veces consisten en sacar ellos las espadas sin tragedia y ellas taparse y reser-

var su identidad, permiten que la acción transcurra sin demasiados sobresaltos pero con muchísimo ingenio: su elemento principal es el enredo, y su función divertir de la manera más placentera posible.

Los personajes que encontramos en estas comedias, además, se apartan del modelo típico de la comedia áurea: ellos no son héroes honrados, dechado de virtudes y enamorados idealistas, sino cobardes, amorales o poco éticos, parientes pícaros de los galanes esforzados que colorean con sangre cualquier leve sombra en su honor. Hay una evidente falta de decoro¹, y las damas tienen su honra perdida o están deseosas de perderla, sin sujeción a código ético alguno, personal o religioso: nos sorprenden en algunos casos por sus pocas ganas de casarse, como en *La viuda valenciana*, y en otros por sus ganas de casarse a toda costa, como sucede en *¿De*

¹ *Decoro*: forma de vivir y comportarse los personajes de acuerdo con las posibilidades y el nivel social de cada individuo.

cuándo acá...?, comedia que además presenta la particularidad de que falta una figura que soporte la patria potestad y que guarde debidamente a la dama, y no tiene tampoco todo ese sentido de “interior” de difícil acceso que complica el acercamiento del galán a su enamorada. Los personajes en el género de capa y espada utilizan un erotismo primario y una comicidad algo marginal que puede derivar en ridícula en algunos casos, incluyendo la degradación moral de señores y criados, haciendo alarde de una *ética* construida en torno al poder que da el dinero; los finales, sin embargo, restauran el orden políticamente correcto, sean cuales sean los caminos que hayan recorrido comedia y personajes.

Así ocurre, por ejemplo, en *La dama boba* o *El acero de Madrid*, *La bella malmaridada*, *Los locos de Valencia* y *La viuda valenciana*, *Las ferias de Madrid* y *La gallarda toledana* y naturalmente en *¿De cuándo acá...?*, por mencionar algunas comedias de la primera etapa a este respecto de Lope de Vega, todas ellas marcadas siempre por la cercanía geográfica al autor del texto, con un escenario perfectamente fijado; también porque transcurren prácticamente en el mismo momento en que se las escribe, y porque ajustan al “presente” del escritor su catálogo de nombres y códigos sociales. Las comedias de este género que Lope escribe más tempranamente, en una primera etapa que va desde finales del xvi hasta 1615 aproximadamente, se ajustan a este modelo básico del que hablamos, con ciertas vacilaciones e indeterminaciones,

pero manteniendo una deuda clara hacia los motivos de la comedia clásica grecolatina y su heredero el entremés: el *miles gloriosus*, la lucha generacional en que los mayores se resisten a que los más jóvenes tomen el poder y la ridiculización de los viejos, que subvierten el orden establecido, entendiendo la comicidad como torpeza y deformidad; la libertad a la hora de elegir marido, la presencia de cortesanas, prostitutas y alcahuetas celestinescas, rufianes y pícaros...

Una segunda etapa en la dramaturgia cómica lopesca consolidaría el género, junto a la escritura de Calderón y Tirso, y de ello nos hablan títulos como *Amar sin saber a quién* (1620-22), *La noche de San Juan* (1631) o *Las bizarrías de Belisa*, estrenada en 1635. No cabe aquí incluir una clasificación pormenorizada del prácticamente inabarcable teatro de Lope, asunto complejo además, pero vale la pena mencionar como muy útiles a este respecto los trabajos de Ignacio Arellano y César Oliva, sumados a los ya clásicos de Menéndez Pelayo, Hartzenbusch y Entrambasaguas, todos ellos relacionados en la bibliografía final del *Cuaderno*. Y naturalmente, la magnífica edición crítica de *¿De cuándo acá nos vino?* de Delia Gavela en Reichenberger, investigadora que se ha ocupado de fijar, aclarar y estudiar exhaustivamente un texto muy representado en otro tiempo, pero no siempre bien entendido. A su extenso trabajo agradece este pequeño estudio todo un mundo de referencias.

III. El montaje producido por la CNTC. Año 2009



Rafael Rodríguez ha querido resaltar en este montaje un aspecto artesanal relacionado con la manera tradicional de hacer teatro, que tiene que ver con lograr los mejores y más expresivos resultados sobre el escenario con los mínimos elementos. La complicidad del espectador se une a una escenografía abstracta a base de paneles, que utilizan los propios actores para construir escenarios muy diferentes: Flandes, un Madrid multicultural y sus calles de día y de noche; las Gradass de la iglesia de San Felipe, el Soto del Manzanares y la casa de Doña Bárbara. Uno de los referentes plásticos que ha utilizado Castanheira ha sido el cuadro de Jan van Kessel *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*, que nos da una idea perfecta, muy naturalista, del mundo en el que se movían los personajes de *¿De cuándo acá nos vino?*

En la obra se dice que la acción transcurre en verano, quizá el de 1609 o 1610, básicamente en torno a las dos protagonistas, Doña Bárbara y Doña Ángela, y a la casa en la que viven. La variedad la ponen los demás: los soldados que vienen de Flandes y los pretendientes, que vienen de las Indias y de Aragón. El medio en el que nos movemos es pues, urbano, y la clase social de los personajes acomodada. El vestuario de Pedro Moreno, la dirección musical de Alicia Lázaro y la iluminación de Juan Manuel Guerra componen una función dinámica, colorista, muy bella plásticamente y muy rica en todo tipo de sugerencias, intelectuales y emocionales, en una historia sin mayúsculas, aproximada al día a día de la gente del XVII español, pero con personajes compuestos por la poesía y el saber dramático del gran Lope de Vega, servidos y aclarados gracias a la estupenda versión de Pérez Sierra.

El director del montaje ha pedido a los actores un trabajo muy cinético, muy de acción, con una energía conectada con el juego y los contrastes, porque delante de nosotros tenemos una comedia, muy divertida además, de texto y de montaje, que dura aproximadamente una hora y cuarenta minutos, sin interrupción.





Síntesis argumental del espectáculo

Estamos en Flandes, durante la Tregua de los doce años. Los soldados Pacheco y Riaño se despiden de Beltrán, que vuelve a España con el alférez Leonardo, ambos licenciados de servicio. Irán a Madrid, y el capitán Fajardo, contento con los servicios del valiente Leonardo, le da una carta de recomendación para la hermana que tiene allí, junto a una cadena de oro para los gastos que pueda tener. Ambos, capitán y alférez, se separan manifestando la más sentida amistad.

La función se traslada a Madrid, en donde encontramos a dos caballeros, Don Esteban de Aragón y Don Alonso, charlando sobre las pretensiones del primero a casarse con una hermosa dama, Doña Ángela, hija bastarda de un conde alemán, quien al parecer no pudo contraer matrimonio con

Doña Bárbara, madre de la joven, porque el Rey no le dio licencia; las costumbres de la familia, sin embargo, son honradísimas y merecedoras de que cualquier caballero pida a Ángela por esposa. Estamos en el Soto del Manzanares, y allí Don Octavio, un caballero indiano, espera a su criado Marín, al que ha pedido que contrate unos músicos para dar serenata a madre e hija, puesto que Octavio también desea casarse con la hermosa Ángela. Efectivamente, las damas llegan a pasar una tarde de merienda en el Soto junto a su esclava Lucía y al criado de la casa, Lope. Cantan los músicos, y las señoras llaman a Don Octavio con el que hablan hasta que Esteban y Alonso les interrumpen. La tarde de esparcimiento finaliza con los pretendientes espiándose entre sí, enfadados y suspicaces, intentando saber más uno de otro sobornando a Lope.

Aparecen en Madrid Leonardo y Beltrán, su camarada de armas. Se acercan a las Gradass de San Felipe, uno de los mentideros más conocidos de la ciudad, donde los mendigos, soldados en paro, pícaros y literatos acuden para estar enterados de todo y difundir los rumores más atrevidos... En la iglesia se celebra misa, y oyéndola están Doña Bárbara y Doña Ángela, con Don Alonso y Don Esteban a la zaga, que procura intercambiar alguna palabra con su pretendida. Salen ellas de San Felipe, y Beltrán y Leonardo, en la escalinata de la iglesia, no dejan de advertir la hermosura de Ángela; por el alférez, irían tras ella en ese momento, pero el pragmatismo de Beltrán se impone, obligándole a ir a comer algo primero.

En casa de Doña Bárbara, Lucía y Lope disponen la sala para recibir a los pretendientes, mientras madre e hija hablan entre sí de un posible matrimonio de la joven. Entran Octavio y Marín. Mientras el indiano cruza unas palabras con las damas, aparecen Esteban y Alonso, y vuelven a interrumpirle; el enfado de ambos caballeros uno con otro va en aumento, discuten, y tanto el de Aragón como Octavio se marchan. Ángela, confusa por todo lo que está pasando, sólo tiene una cosa clara: ¡no le gusta ninguno de sus pretendientes! Bárbara manda a Lope detrás de los hombres, para que se entere de si se enfrentan en duelo o se les pasa el disgusto sin mayores consecuencias.

Mientras, Leonardo se ha jugado el dinero que traía, la cadena de oro, todo. Antes de

seguir empeñando la ropa que llevan, el alférez se acuerda de la carta que traía para la hermana de su capitán, y piensa que le puede servir como ayuda en tan mala circunstancia; Beltrán, con su filosofía práctica, picaresca más bien, le propone como solución mejor que la falsifiquen, diciendo en ella que Leonardo es hijo de Fajardo para así tener asegurada una buena acogida y solucionar sus problemas económicos. De nuevo en casa de Doña Bárbara, madre e hija discuten sobre lo inapropiado de que los pretendientes se enfrenten y se desafíen en su casa, como si fuera un burdel; pero Ángela protesta, diciendo que ella no ha tenido nada que ver en el asunto. En eso llaman a la puerta, y Lucía anuncia a dos hombres. Entran Beltrán y Leonardo, y le dan a Bárbara la carta falsificada; ella reconoce la letra de su hermano, y se lleva la gran sorpresa, dando por bueno que el joven que tiene allí delante es su sobrino. Los soldados, a su vez, se han dado cuenta de que están en casa de las damas a las que vieron salir de misa en San Felipe y además, de que acaban de completar una jugada magnífica, puesto que la dama ha caído en el engaño y les invita a quedarse allí como familiares. Lucía queda impresionada favorablemente por Beltrán; Ángela y Bárbara, por su primo y sobrino; y Lope sospecha de todo...

Cambia la escenografía, y nos volvemos a encontrar en la calle, donde Octavio y Marín comentan las novedades mientras rondan la casa de las mujeres: ese primo soldado que ha aparecido de repente amenaza al indiano que, aconsejado por su

criado, intentará hacerse amigo suyo. Oyen venir a alguien, y se esconden; vuelven a ser Esteban y Alonso, que también sopesan las nuevas dificultades que aportará ese pariente a sus pretensiones. Beltrán, mientras, se felicita de su estratagema y de su suerte: ya tienen mesa, cama y Leonardo tiene dama. El alférez, preocupado, le replica que por tener, no tiene una sino dos, ya hija y madre se interesan por él y le abruma con sugerentes atenciones. Leonardo quiere a Ángela, y le propone a Beltrán que enamore a la madre, a lo que su camarada replica que a él quien le interesa es Lucía, porque donde haya una criada que se quiten las señoras. Pero Beltrán, que tiene ideas prácticas para todo, convence a Leonardo de que entretenga a la madre fingiendo, dándole largas mientras se consigue una dispensa matrimonial, y aproveche el tiempo para enamorar a la hija y tenerla segura. Se marchan diciendo que van a Palacio, pero en realidad el alférez va a hablar con Ángela, encontrándola celosa de su madre, porque ve que mira a su primo y suspira. Bárbara, que los ve pero no los puede oír, acude celosa, diciéndole a su hija que se vaya para tratar un asunto a solas con su sobrino. La hija, celosa también, se aparta y esconde, de forma que puede verlos, pero no oírlos. Doña Bárbara confiesa su amor a Leonardo de palabra y obra, y manda a por una dispensación de parentesco para poder casarse con él. Ángela no puede más y los interrumpe, reprochándoles una actitud tan *cariñosa*, y Leonardo, viendo el cariz que toma la situación, se va. Ya a solas, la hija enfrenta a la madre a lo que

ha visto, y Bárbara fragua un engaño para librarse de ella y casarse con su sobrino; le dice a su hija que en realidad, Leonardo es hijo de ella y del Conde, criado por su hermano en Flandes, y que ni él mismo sabe la verdad. En un bello soneto Ángela, convencida, despidе las posibilidades de felicidad con el soldado, a quien ahora cree su hermano, y admite el matrimonio con Esteban. Como Leonardo acusa su nueva frialdad, le dice que su madre le ha prometido en matrimonio; el alférez, dolido, vuelve sin embargo a seguir los consejos de Beltrán, y prosigue en su fingimiento.

Marín aparece con un caballo como regalo de Octavio para Leonardo, con la intención de congraciarse con el pariente de su pretendida, pero éste se marcha, preocupado por lo que Bárbara puede estar hablando con Esteban. Lucía entra en escena y se queda a solas con Beltrán, que aprovecha la ocasión para seducirla; entra Lope también, despacha a Beltrán y reprocha a la mujer su actitud condescendiente con el soldado. A estas alturas, Ángela ha descubierto el engaño de su madre, y los acontecimientos se precipitan: las mujeres tienen una grandísima pelea, que sólo detiene la aparición de los soldados. Leonardo, siguiendo sus trazas, aparenta dar la razón a Bárbara, pero se compincha con Ángela para engañar a su madre, confesando ambos su mutuo amor.

También se han unido Esteban y Octavio, que están al tanto de lo que sucede en la casa a través de los soplos de Lope, y conciertan ahora vengarse del soldado en vez

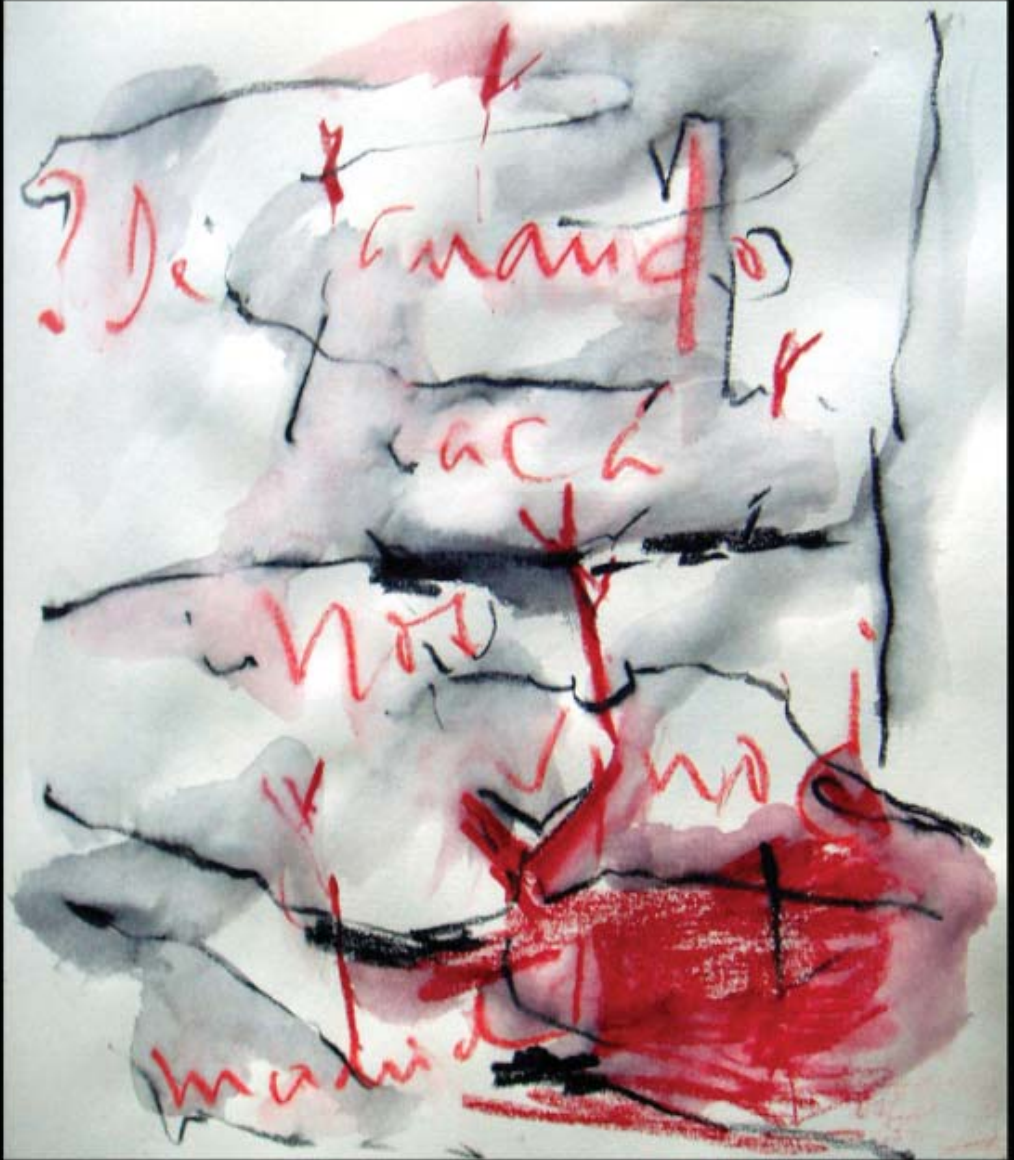


de casarse. Leonardo, mientras, ha convencido a Bárbara para que case a su hija con Octavio, con la excusa de que se la llevará lejos, con vistas a alargarlo todo y complicar aún más la situación. Beltrán, alterado, interrumpe la escena: ha visto, ya muy cerca de la casa, al capitán Fajardo, de forma que es el momento de marcharse; así lo hacen los camaradas. Lucía anuncia la llegada del capitán, que hace su entrada en la casa junto al sargento Alfaro. A las primeras palabras que cruzan los hermanos, salta el engaño, porque Fajardo niega, naturalmente, haber tenido ningún hijo en Flandes; como se da cuenta de la traición de Leonardo y Beltrán, se marcha como una furia a buscarlos. Los encuentra y, hábilmente, Leonardo se disculpa y consigue convencerlo de que no ha sido ofensa fingirse su hijo, sino al contrario, porque le ha dado al capitán el honor de su madre, y en su comportamiento ha sido en todo digno del apellido Fajardo. Tan buenas razones convencen a capitán y sargento, que se vuelven a casa. En ella quedaron las perplejas Bárbara y Ángela, aún más confusas al ver entrar a Leonardo y Beltrán, temiendo que hermano y tío los mate si los encuentra; para su sorpresa, Fajardo los saluda y acoge al entrar, diciendo que ha negado antes la existencia

de su hijo porque creía que había puesto su honra en entredicho.

El capitán se pone a la tarea de dejar en sosiego la casa de su hermana antes de volver a Flandes, y ahí es donde Bárbara le impulsa a casar a Ángela con Esteban de Aragón. En un aparte, la joven confiesa a su tío el amor que tiene a Leonardo y el que su madre le tiene también, pidiéndole a Fajardo que la ampare y la case con su primo. El capitán, algo pesaroso de haber aceptado el fingimiento de Leonardo, se entera de que el joven ha dado palabra de matrimonio a Ángela, y de que el Rey ha premiado al alférez por sus hazañas en Flandes y por las de Fajardo (puesto que los cree padre e hijo), con un hábito de Santiago y 200 escudos de entretenimiento. Los pretendientes acuden a casa y vuelven a pelearse entre ellos, para desesperación de todos. Finalmente, tomada ya una decisión a la vista de los acontecimientos, el capitán llama a hermana y sobrina para casarlas; a Ángela con Leonardo, ante la desesperación de su madre, que sólo lo admite al saber el honor que el Rey ha hecho al alférez. Y a Bárbara la casa con Beltrán, que aunque hidalgo, es pobre, y acepta la situación con el mismo alarde de sentido práctico que preside siempre su vida.

Los personajes



Telón final. Diseño de José Manuel Castanheira para *¿De cuándo acá nos vino?*, CNTC, 2009.



Doña Bárbara
Pepa Pedroche

Bárbara Fajardo es una madre soltera del siglo XVII. Tiene una posición acomodada, seguramente en parte por su familia de nacimiento y también porque parece que el Conde alemán con quien tuvo a su hija, aunque no pudo casarse formalmente con ella por falta de permiso real, la dejó perfectamente acomodada. Hay que tener en cuenta que en este momento la figura del matrimonio concertado privadamente entre las partes era una costumbre legal, y puede ser que sea esto lo que suceda aquí, aunque por ser noble el marido y necesitar el consentimiento del Rey, el matrimonio no llega a tener toda la formalidad necesaria para ser reconocido públicamente. Esto explicaría, sin embargo, que la situación de *deshonra* no invalide socialmente a Doña Bárbara, y que la relación con su hermano sea la que vemos. Disfruta de una cierta libertad *extra* para el mundo femenino del XVII porque está en un terreno de nadie: no tiene marido, no es viuda y tampoco exactamente soltera, y no tiene ningún apoyo exterior, ni padres ni hermano, puesto que el capitán Fajardo hace muchos años que está luchando en Flandes.

Doña Bárbara se enamoró muy joven al parecer; como aquella primera relación quebrantó sus aspiraciones y la dejó sola con una hija que sacar adelante, ha reprimido su deseo de amar y es una madre entregada que quiere lo mejor para Ángela, entre otras cosas casarla de tal manera que no pueda pasarle lo que a ella le sucedió. Como no tiene a un hombre a su lado con quien repartir la autoridad y tiene que hacer de madre y padre a la vez, es quizá un poco rígida, y vigila a su hija adolescente de cerca: lo que hace, con quien habla, cómo se viste... Pero cuando las circunstancias le ponen delante un apuesto familiar al que puede acercarse, aflora su verdadera naturaleza y vuelve a enamorarse de nuevo, desatando un apasionamiento olvidado que desorganiza su casa, haciendo que pase por encima del amor que tiene a su hija y que la engañe ferozmente, ya que la Naturaleza ha convertido a Ángela en su competidora. Para la joven es lo que Beltrán para Leonardo, una maestra en engaños y estratagemas; quizá por eso Lope la empareja finalmente con el soldado, en matrimonio de conveniencia ante el que parece resignarse, por la imposibilidad de casarse con su *sobrino*.

Pepa Pedroche, la actriz que encarna a Doña Bárbara, nos cuenta que éste ha sido para ella un trabajo muy atractivo, ya que las características de su personaje le han permitido abordarlo con una cierta libertad; se ha podido mover dentro de él desde esa parte más fresca y más atípica que tiene como mujer del Siglo de Oro: la dama tuvo un *tropezón* de juventud, pero ahora vive muy bien...





Ángela es una joven perfectamente arropada por el pequeño núcleo familiar en el que vive, y por el que se deja llevar a la espera de que los años que ya va cumpliendo le pongan en situación de casarse de acuerdo a su posición acomodada. Su casa, su esclava, su criado y su madre, (que es quien gobierna la situación) lo son todo para ella, hasta que la irrupción de un galán, que puede tener cerca porque es su *primo*, desencadena el conflicto generacional con una madre convertida en competidora. La joven no ha tenido cerca ningún hombre, ni se acuerda de su tío al que no ve desde hace mucho; respeta a su madre y ha tenido con ella una buena relación, y es muy inexperta en estrategia amorosa, como pide su edad. Bruscamente, el giro que da Bárbara a la situación le hace aprender rápidamente armas como el engaño y la picardía, todo ello en clave de comedia, naturalmente. El ángel que es al principio de la obra va descendiendo a tierra, haciéndose rápidamente cargo de la situación y enfrentándose con éxito a esos golpes de realidad que le hacen tomar decisiones drásticas y evolucionar rápidamente de adolescente a mujer. Finalmente se casa con el hombre del que se ha enamorado gracias a su tío, el capitán Fajardo, frustrando las expectativas de su madre.



Doña Ángela
Eva Rufo

Eva Rufo es la actriz que personifica a Ángela. Ha construido el personaje tomando como base su mismo nombre, en referencia a la inocencia y la pureza iniciales que caracterizan a la joven hasta llegar a ser esa mujer que lucha por el hombre que quiere, enfrentándose a su propia madre. Tiene a su cargo una de las más bellas y dramáticas escenas de la función, ese soneto que concluye la escena en que Bárbara le ha dicho que Leonardo es su hermano, y a Ángela no le queda más que aceptar lo imposible de ese amor. Lo más interesante de este personaje para la actriz ha sido no infantilizar los conflictos, y dejar a Ángela que vaya aprendiendo poco a poco para que sus sentimientos, posiblemente los más auténticos en la función, afloren de una manera adulta al final de la obra. Eva mueve a Ángela con gran delicadeza y energía al mismo tiempo, como atestigua la pelea entre las dos mujeres, y opina que el texto de Lope le da a su trabajo un color y claridad especiales.



Alférez Leonardo

David Boceta

Leonardo ha servido en Flandes a las órdenes del capitán Fajardo, y ha sido un soldado valiente; cuando viene la paz, lo licencian y viaja a Madrid con su camarada Beltrán, su superior le despide, satisfecho y obligado. El alférez es un hombre joven y no conoce la ciudad, pero en todo se deja aconsejar de Beltrán, su experto compañero de armas, que le acompaña y es su maestro en todas las tretas para salir de los mil apuros en que la necesidad y la ingenuidad le ponen. Y el camino que le muestra no es derecho precisamente, porque le educa, más que en lo práctico, en lo picaresco. Leonardo en Madrid está fuera de su ambiente

natural, que es la guerra, en una ciudad atestada de soldados que vienen como él a esperar el favor del Rey, un favor que no llega nunca. El alférez no conoce ni las formas de relacionarse ni las claves de los comportamientos urbanos; un poco perdido, se juega todo lo que tiene y se queda sin medio de vida. La función cuenta, precisamente, cómo se va adaptando al nuevo medio, con dudas y escrúpulos rápidamente disueltos por Beltrán. Cómo falsifican la carta que les ha dado Fajardo y cómo la estratagema, que en principio estaba planteada sólo como una manera de conseguir techo y comida, se convierte en una forma de enriquecerse, primero, y en un enamoramiento después, reconociendo ante su capitán que ha dado palabra de matrimonio a Ángela, que le quiere sinceramente. Leonardo no es el truhán de la función, pero sí que se acerca a esa faceta de buscavidas que tiene su amigo, engañando a Bárbara y a Ángela, que a su vez aprende de él y de su madre a engañar también. Como la función es una comedia y tiene que acabar *bien*, al final le llega ese favor real tan esperado, debido en parte a sus hazañas y en parte a las de su *padre* Fajardo, que le da a Ángela en matrimonio.

David Boceta opina que su personaje tiene una especial habilidad para llevarse bien con la gente; no sólo sabe cómo encandilar a las damas, sino que incluso no tiene conflictos con nadie, ni siquiera con Octavio y Esteban, los otros pretendientes a la mano de su prima, y es capaz de convencer a Fajardo de que la suplantación de personalidad que ha hecho no es un deshonor para el capitán, sino un halago, porque no podría tener mejor hijo que él. Ése es el gran giro de la función, y David lo ha trabajado pensando que quizá Leonardo sabe cuáles son los puntos débiles de su capitán, sabe que es un hombre sin descendencia, y utiliza todo lo que está a su alcance para ablandarle, en un discurso improvisado pero genial... Ha acabado el aprendizaje de Leonardo; Beltrán puede estar orgulloso, porque su alumno se ha buscado la vida y la ha encontrado.





Beltrán

Ernesto Arias

Beltrán es el camarada de Leonardo, y entre los dos hay un afecto auténtico; han servido juntos en Flandes y se han licenciado juntos. Él es un hombre experimentado que conoce Madrid y enseña al alferez cómo desenvolverse en la Corte y, ya que se quedan sin dinero por la inexperiencia de Leonardo, es también el que le propone falsificar la carta del capitán Fajardo, para que su amigo pueda fingirse su hijo y ellos puedan vivir en casa de Doña Bárbara. Como además las mujeres se enamoran del alferez, el piensa que aún mejor, que se puede sacar más partido de la situación, poniendo en activo lo mejor que les queda a los dos, que es la buena presencia y la capacidad de seducción de Leonardo. Beltrán es buen amigo de sus amigos: daría la vida por su camarada, sacando la espada cuando parece que Fajardo lo va a matar. Es un hombre que vive el presente con un gran sentido práctico, tratando siempre de sacar partido con sus enredos de cualquier obstáculo que se le pueda presentar; le gusta divertirse y vivir bien, comer bien, y las mujeres más fáciles y asequibles; por eso le interesan más las criadas que las señoras.

Ernesto Arias ha trabajado su personaje sin ideas preconcebidas; cuando empezó a prepararlo, después de leer el texto muchas veces, intentó hacerlo sin sacar conclusiones sobre cómo debía ser. Se guió por la visión que le había dado el director del montaje, moviéndose dentro de las coordenadas de un truhán simpático, ágil de mente y de manos. En su opinión, el personaje ha ido creciendo y desenvolviéndose en los ensayos, en contacto con el trabajo de sus compañeros, dejando que sean los espectadores los que saquen sus propias conclusiones.









Don Octavio
Miguel Cubero

Don Octavio, además de ser pretendiente a la mano de Ángela, es el indiano; alguien que ha hecho fortuna en las Américas y ha vuelto a Madrid para casarse. Está claro que es muy rico, aunque no sepamos cómo ha hecho su fortuna; sin embargo es un personaje tosco, sin ninguna pretensión de nobleza, que hace alarde de lo que posee y que tiene en este momento un único propósito, casi una fijación: hacerse con una mujer *conveniente* y volverse a las Indias a seguir amasando dinero. Y esa mujer, sin duda, es Doña Ángela. Don Octavio se encuentra y se pelea con Don Esteban varias veces a lo largo de la función; sabe que tiene menos posibilidades que él, pero no obstante insiste e insiste, procurando, si no gustar, sí obsequiar a las damas y comprar a los criados, pensando que el poder económico es suyo: verdaderamente compraría a Ángela si pudiera. Se hace acompañar de un criado nativo, Marín, que está al servicio de su señor a sueldo.

Miguel Cubero es el actor que personifica a don Octavio, y nos cuenta que ha trabajado su personaje desde el arquetipo de alguien devorador que consigue todo lo que quiere, manifestando una fuerza arrolladora y total seguridad. Muy consciente de sí mismo, sabe la fuerza que da el dinero, y se para en pocos límites; es un comerciante enriquecido, listo y atrevido pero sin ninguna preparación moral. Está obsesionado con Ángela, y pretende conseguirla a toda costa, mostrándose sin reservas: su vestuario es ostentoso en plumas, en colorido y en riqueza, porque sabe que suple su falta de seducción con dinero.

Marín es el criado de Don Octavio, pero no su confidente; le sirve porque le paga. En la función es nativo americano, y su aspecto, su coleta y el poncho con el que va vestido sugieren que podría ser mexicano. Es alguien mucho más sensible que su señor, al que no tiene más remedio que decirle lo que tiene que hacer en algún caso, advirtiéndole más que aconsejándole. Y es alguien listo y que piensa bien; sólo se equivoca en sugerir a Octavio que se haga amigo del alférez, porque no sabe que Leonardo también está enamorado de Ángela. Marín es uno de los personajes que, en su conjunto, sirven mejor para presentar Madrid como la ciudad punto de encuentro de muchas culturas que era en el XVII.



Marín
Alejandro Saá

Alejandro Saá nos dice que destacaría de su personaje la astucia con que se mueve en una ciudad que no conoce como es Madrid, alguien como él que no es un pícaro. Otro rasgo interesante de Marín, como nativo de las Indias que es, consiste en reservar un poco su intimidad frente a los personajes que no son su amo. Con Don Octavio existe una relación dentro de la que se permite recriminarle, decirle, aconsejarle cosas, porque tiene confianza con él; pero es más retraído con los demás. Con el amo se toma licencias, pero en general es un indicio que no debe llamar mucho la atención, sino ser discreto y pasar desapercibido.





Don Esteban
Pedro Almagro

Don Esteban de Aragón es uno de los dos pretendientes *oficiales* de Ángela. Rivaliza con Don Octavio por la joven, pero como ambos ven que Leonardo tiene todas las de ganar se alían entre sí, no saben muy bien si para poder quitárselo de en medio o para hacerse amigos suyos. Finalmente la familia Fajardo llama a Esteban a casa y parece que van a concederle la mano de Ángela, así que el aragonés se olvida del trato con Don Octavio para volverse a pelear con él delante de todos. Don Esteban tiene dinero, pero sobre todo aporta al matrimonio un rancio abolengo, y cree que por eso tiene mejores derechos; se aconseja con Don Alonso para asegurarse de que no pretende a una mujer indigna de ello, y de que además tiene una buena dote: su catadura moral deja bastante que desear, y parece que el matrimonio con Ángela no es una cuestión de amor, sino simplemente un objetivo para mejorar social y económicamente. La joven le gusta, no obstante, y sabe que él le gusta a ella más que Don Octavio.

Pedro Almagro, el actor que encarna a este personaje, lo ha trabajado como alguien para quien la apariencia es muy importante. Se viste para la ocasión de una manera exagerada, un poco chulesca, haciendo alardes de abrigo, de cuello alzado, de patillas, con un abanico que él cree que le da buen tono; todo con demasiado apresto, un poco rígido, como que es recién comprado para venir a Madrid. Esteban intenta aparentar lo que él cree que está bien, y toma como modelo a Don Alonso en la forma de vestir y de moverse, pero su amigo es una persona mundana y elegante, y Don Esteban no; siempre anda tropezando, y haciendo cosas que un caballero no haría jamás: su ignorancia le hace cometer continuas torpezas, como por ejemplo enfrentarse con su competidor en una casa que no es la suya, en la casa de las damas.

Don Alonso es amigo de Don Esteban; le protege y favorece su matrimonio con Doña Ángela, aconsejándole qué conviene hacer y qué no, consejos que su protegido quiere pero no puede seguir. Es un tipo muy introducido en la Corte, elegante y distinguido, que se mueve socialmente en Madrid con mucha soltura: siempre sabe qué hacer y cómo enfocar las distintas situaciones que se van presentando. Como buen padrino, quiere allanar el camino a Don Esteban; pero observa disgustado que el joven, con sus brusquedades y torpezas, le pone las cosas muy difíciles: no hay forma de ayudar a quien no se deja.



Don Alonso
José Luis Santos

José Luis Santos considera que su personaje es posiblemente amigo de la familia del aragonés; por eso está ahí ayudándole, para que haga un buen matrimonio, haciendo casi de casamentero y presentándole a una adecuada y acomodada familia. Le lleva a casa de Doña Bárbara y Doña Ángela, y mientras que Don Esteban se dedica a la hija, él le pone ojitos a la madre, de quien anda un poco enamorado...







Lope

Toni Misó

Lope es el criado de la casa de las Fajardo, que se ha quedado allí al irse el Conde. En esos tiempos quizá se ocupaba de las caballerizas, pero ahora ha ascendido, y está más cerca de sus amas y muy cómodo en su nueva situación. Muy enamorado de la criada que aparece en la obra, Lucía, y celoso con motivos, por ella se enfrenta con Beltrán, el camarada del alférez. Cuando Leonardo se hace dueño y señor de la casa y le relega otra vez a los establos, él intenta vengarse azuzando a los galanes Octavio y Esteban contra él, dejándose comprar y pasándoles información de lo que sucede en la casa.

Toni Misó construye su personaje con rasgos de mayordomo, subrayados con el vestuario. Está pendiente de las damas y hace sus recados, intrigando lo que puede con los pretendientes de Ángela y vendiendo la intimidad de sus señoras un poco por venganza y un poco por dinero. Dentro del proceso en el que ha consistido su trabajo, Toni ha ido dando a su personaje rasgos que van desde el gracioso, sirviente de la casa, hasta el criado bruto y grosero, encontrando poco a poco un equilibrio original, porque la comicidad es algo complicado de encontrar: a veces atinamos con ella fácilmente, y otras se nos escapa, muy fácilmente también. El actor, por razones de dirección, mueve los paneles escenográficos para construir los distintos espacios por los que pasa la función.

Lucía es la criada de la casa, en realidad esclava, algo corriente en la época. Testigo de todo lo que ocurre espiando detrás de algún panel, ayuda a sus amas en lo que éstas necesitan, sirviéndolas en las faenas domésticas que Leonardo le recuerda; parece que lleva con ellas mucho tiempo, seguramente desde niña, y mantienen entre las tres una relación familiar, de afecto y lealtad. Lope está enamorado de ella, pero Lucía, que sabe que sólo tiene su juventud, su alegría y su capacidad de seducción para mejorar la situación de falta de libertad en que se encuentra, aspira al mejor matrimonio posible, que es Beltrán en vez de Lope; hoy en día puede parecer-nos algo demasiado utilitario, pero es que ser esclavo era como ser menos que nada, y el matrimonio una manera de sobrevivir. Además, como Lucía es joven y curiosa, le llama más la atención el hombre que viene de fuera, el soldado, dejándose tentar por él para desesperación del criado, que es lo que tiene en casa. En el montaje se la ha tratado con una connotación cultural diferente, identificándola como morisca, algo que se advierte en su vestuario, sus movimientos, el pelo y los ojos, la canción que canta...



Lucía

Isabel Rodes

Isabel Rodes da vida, nunca mejor dicho, a un personaje tremendamente vital; Lucía es pícaro, inocente a veces, otras descarada, sabiendo siempre lo que quiere y hasta dónde puede llegar. Isabel piensa que el dramaturgo hizo de su personaje una esclava y no una criada para acentuar esa parte sensual y seductora relacionada con el mundo árabe y todo lo oriental, por lo que tiene un valor especial para resaltar la multiculturalidad y el valor de lo diferente en el montaje.



Fajardo es un valiente capitán de los Tercios de Flandes que hace mucho tiempo falta de Madrid, donde vive su hermana Bárbara; sabe que tiene una sobrina, pero la dejó muy niña. Es el militar profesional que representa los valores no contaminados de la sociedad del momento, que lleva toda la vida luchando y haciendo méritos para conseguir una recompensa del Rey si llega la ocasión. Cuando su alférez se licencia y se va a Madrid le da con la mejor intención del mundo una carta para su hermana, como presentación y como ayuda. Tiempo después y por sorpresa, el capitán se presenta a visitar a Bárbara, descubriendo que Leonardo la ha engañado haciéndose pasar por hijo de Fajardo. Naturalmente, en cuanto aparece, la patria potestad que primero estaba depositada en Bárbara, y pasa luego por Leonardo, recae en él. Evidentemente, han traicionado su buena fe, han engañado a su hermana y el buen gobierno de la casa no existe, pero ahí está él para poner remedio al asunto. No obstante, como Leonardo es tan listo, le engaña, haciendo pasar como un honor para el capitán la suplantación de personalidad que había ideado para sobrevivir; y Fajardo, sensible al amor que su sobrina tiene al alférez y a los honores que le hace el Rey creyéndole su hijo, decide casarlos.



Capitán Fajardo
Joaquín Notario

Joaquín Notario nos cuenta que ha trabajado su personaje desde esa perspectiva de ser humano auténtico, de una pieza, representante de los valores de su tiempo; un militar con modos un poco bruscos que también sabe de ternura cuando llega el momento, bien hacia ese alférez al que está unido profesional y personalmente o hacia esa sobrina enamorada, a la que casa según lo que piden las convenciones sociales pero también conforme a los sentimientos de la joven. Cuando llega a Madrid y descubre que todo su mundo está desordenado, y todo aquello por lo que había luchado parece venirse abajo, naturalmente en clave de comedia, él hace lo que tiene que hacer: se mete en el follón y se convierte en el más mentiroso de todos, intentando conseguir que las cosas vuelvan o lleguen a buen fin. Puede que su comportamiento nos haga gracia, pero él jamás lo pretende; es su propia seriedad, su enfado después, su confusión luego y más tarde su sentido práctico, los que nos pueden hacer reír.



Pacheco

Diego Toucedo

Pacheco y Riaño son soldados en el Tercio al que pertenecen también el capitán, el alférez, Beltrán y el sargento Alfaro. Aparecen en la primera escena mostrándonos ese mundo militar de Flandes al que pertenecen, en contraste con el mundo urbano donde luego se va a desarrollar la función, y luego también son parte de la soldadesca que habitaba uno de los mentideros más importantes de Madrid, las Gradass de la Iglesia de San Felipe.



Riaño

Rafael Ortiz

Diego Toucedo y Rafael Ortiz destacan de sus personajes su voluntad de sobrevivir buscándose la vida, porque estos soldados licenciados, la tropa, eran gente que pasaba los días jugando a las cartas, charlando y emborrachándose, más cerca de la picaresca que de una vida social organizada; habían hecho la guerra, pero en la paz no tenían nada que hacer y nada de lo que vivir.



Sargento Alfaro

Adolfo Pastor

El sargento Alfaro forma parte de la Compañía del capitán Fajardo en Flandes, y le acompaña como asistente cuando viene a Madrid. Cuando descubren juntos la estratagema de Leonardo y Beltrán, le aconseja siempre prudentemente que hable con ellos y se entere bien de lo que ha pasado antes de sacar la espada y castigarlos. Es un sargento chusquero, muy hecho a la guerra, viviendo siempre de guerra en guerra, de aquí para allá, y lleva casi toda su vida con el capitán Fajardo. Es su mano derecha y su conciencia, le acompaña y le aconseja, y el único a quien Fajardo pide parecer, porque se fía de él completamente. Una persona muy cercana, independientemente del rango militar que le separa de su capitán; está claro que ha sido siempre su lugarteniente. Ni uno ni otro saben vivir fuera del campamento, y están deseando dejar la casa arreglada para volverse a Flandes.

Adolfo Pastor ve a su personaje como un hombre de la soldadesca, que se dedica a cortar cabezas y a organizar las tropas; un tío cazarro, pero siempre pendiente de lo que le manda su capitán. Tiene las ideas claras porque lleva siempre las ordenanzas militares en la cabeza; es buena gente y poco acostumbrado a Madrid y a la Corte, donde las cosas no están tan claras como en la guerra.





Violín barroco
Melissa Castillo



Violone
Héctor Castillo

Melissa Castillo, como portavoz de los músicos que han intervenido en este montaje, destaca de su trabajo el que se haya ido forjando poco a poco, apurando hasta los últimos días de ensayo. En esta ocasión, el director ha querido que ella y sus compañeros estén en escena no sólo interpretando la música, sino interaccionando con los personajes, de forma que a veces son intérpretes contemporáneos y otras pertenecen a una compañía de músicos del XVII, que observan e intervienen. Nos ofrecen músicas populares de todas partes, con la dificultad añadida de que actúan sin partitura porque, al estar moviéndose por todo el escenario, no disponen de atril; la suya no es una actuación estática al estilo clásico, sino que han tenido que aprender las composiciones de memoria, intercalándolas perfectamente con los pies que les da el texto de sus compañeros.

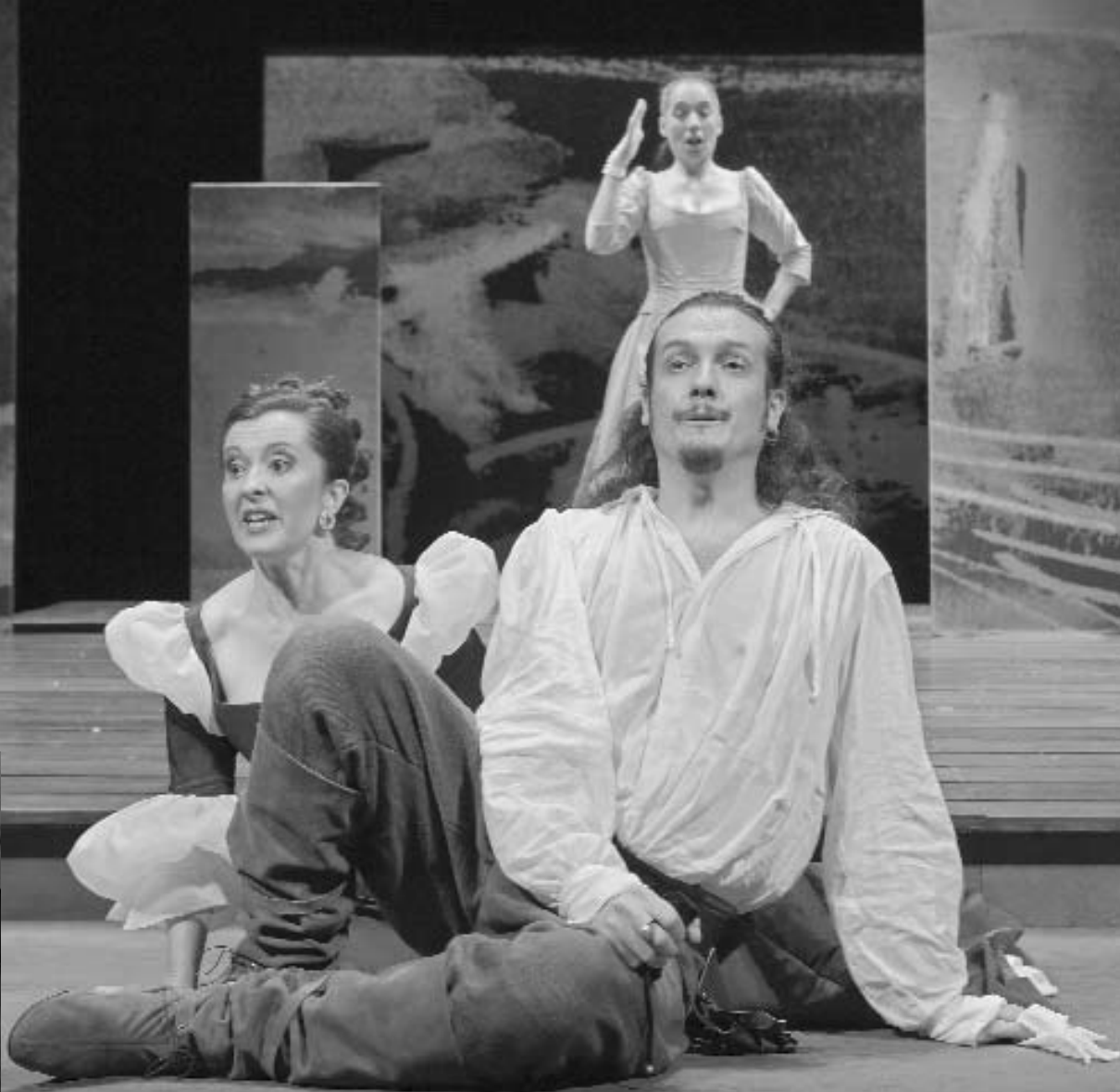


Guitarra barroca
Josías Rodríguez



Percusión
Rodrigo Muñoz





Entrevista a Rafael Rodríguez,

director de escena de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Natural de Arucas, Gran Canaria, comienza su formación asistiendo a los talleres impartidos por Ángel Ruggiero, Fermín Cabal y Ramón Sánchez Prat. Se traslada a Madrid, donde en 1996 se licencia en dirección de escena y dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. En 2003 funda la compañía 2RC Teatro Compañía de Repertorio, con la que ha dirigido los siguientes títulos: *El cerco de Leningrado*, de José Sanchis Sinisterra; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca; *Père Lachaise*, de Itziar Pascual; *El perro del hortelano*, de Lope de Vega; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón y *Naque de pijos y actores*, de José Sanchis Sinisterra.

Ha colaborado con otras compañías como director escénico, destacando los siguientes montajes: *Cuando los paisajes de Cartier Bresson*, de Josep Pere Peyró (Compañía Ambulantes Teatro); *Pareja abierta*, de Darío Fo (Producciones del Mar); *El cascabel al gato*, de Lourdes Ortiz (Compañía Ensayo 100); *Venus y Adonis*, de John Bowl (Producciones Aria); y *El hacha*, de Antonio Morcillo (Compañía La República).

Desde 1998 es profesor titular de espacio escénico en el Centro Superior de Arte Dramático de Canarias y desde 2000 dirige y coordina el Área de artes escénicas en las Escuelas Artísticas Municipales de

Arucas; en este ámbito ha coordinado encuentros con jóvenes autores y ha dirigido espectáculos como *Morir*, de Sergi Belbel; *Maldita sean Coronada y sus hijas*, de Francisco Nieva o *Mal dormir*, de Sanchis Sinisterra.

En 1997 recibió el premio José Luis Alonso a nuevos directores (concedido por la Asociación de Directores de España), por el montaje *Cuando los paisajes de Cartier Bresson*, de Josep Pere Peyró.

En 2006 realizó gira por estados Unidos con la compañía 2RC, mereciendo una especial mención su paso por el Teatro Repertorio Español de Nueva York. En 2008 participa en la apertura del Festival Siglo de Oro de El Paso.

En esta ocasión dirige para la CNTC *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, y con ese motivo mantenemos una conversación con él sobre los pormenores de su trayectoria y su trabajo.

1. Rafael, ésta es tu primera dirección de escena para la CNTC. Cuéntanos, por favor, cómo empezaste con los clásicos, y cómo te has involucrado en esta puesta en escena de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, en la Compañía. Mi interés por los clásicos del Siglo de Oro fue un poco por casualidad. Yo soy canario, y en Canarias siempre ha habido tradición de teatro clásico, sobre todo el montado



por las compañías peninsulares que iban a América y hacían temporada en Canarias. Esta práctica se fue perdiendo poco a poco, y cuando volví a las Islas después de una etapa de diez años en la que había estado estudiando, formándome y trabajando en Madrid, me encontré con que no había nadie que estuviera haciendo clásicos ya. Se había perdido un cierto interés por el teatro de texto, el teatro de autor, buscando atrapar al público con un teatro más “frívolo”.

Empecé entonces a trabajar de *freelance*, y descontento con lo que me iba saliendo, me planteé montar una compañía y trabajar en lo que a mí me apetecía, pensando en un modelo más en relación con la compañía de repertorio, con una compañía estable. En ese sentido hablé con amigos, con gente que estaba muy cerca de mí y de la que me gusta escuchar sus comentarios, y me recomendaron que me acercara a los clásicos desde Canarias, en Canarias. A partir de ahí me encuentro con el texto de Ruiz de Alarcón *La verdad sospechosa*, y es la primera propuesta que hago, no desde la Compañía pero sí desde los clásicos, porque la Compañía la habíamos arrancado con *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, que también tiene que ver con el mundo del Barroco, y que realmente fue el primer acercamiento a ese nuevo modelo de trabajo. Luego vendrían *El perro del hortelano*

y *El alcalde de Zalamea*, sabiendo que, aunque era repertorio del Siglo de Oro, en Canarias no se habían hecho nunca, o si se habían hecho, no con el rigor profesional que yo pienso que deben tener estos montajes.

Finalmente, creo que Eduardo Vasco ha tenido en cuenta este proceso de trabajo, y cuando me invitó a dirigir en Madrid, me pasó el *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope, para ver si yo veía factible el montarlo. Me lo leí con muchas ganas, con mucha ilusión, y además me divertí mucho, y me parece que es un texto, dentro de los desconocidos de Lope, al que se le puede sacar mucho partido. El sentido de la obra y del título pues es eso, es *¿De cuándo acá nos vino?* a Madrid, a España, a todo lo que hoy somos, todo aquello que nos ha transformado. Yo soy una persona que vengo de un territorio que ha recibido influencias pero que también las ha aportado: en la música, en el vestuario, en las comidas..., y no he querido obviarlos; todo eso estaba rondando por ahí, primero en el texto y luego en el montaje. No es el elemento clave del discurso, pero está ahí.

2. Entonces, Rafael, ¿cuál te parece a ti que es un buen punto de arranque para acercarte a un clásico?

Pues, en principio, pienso que no hay tanta diferencia entre la actitud necesaria

para acometer la puesta en escena de un clásico o de un contemporáneo; en el fondo los dos son textos que cuentan una historia cuyo objetivo es, en primer lugar, contar esa historia, y en segundo lugar, contarla de una manera determinada. En mi caso, cuando monto un clásico pido que me lo pase bien haciéndolo, que me divierta, que la función sea atractiva y hermosa. Como ahora estamos hablando de una comedia, quiero además que sea comunicativa, que llegue todo, no simplemente lo más obvio en un texto emotivo, “lo sentimental”; *¿De cuándo acá nos vino?* tiene territorio para eso también, no para que se nos vaya a un drama, pero sí para mostrar los aspectos más sensibles de un texto divertido.

¿De cuándo acá nos vino? es bastante especial; aparentemente es una sencilla comedia de capa y espada, pero al empezar a trabajar con ella nos dimos cuenta de su complejidad: la trama se plantea en varios planos que se dan al mismo tiempo dentro de la escena, y me gusta el que los personajes estén completamente vivos, llenos de historias, y que cada una de ellas enlace con las del resto. Ésa es la base de mi trabajo con los clásicos, intentar siempre que sea un trabajo muy limpio, que se ocupe bien el espacio y que sea casi un poco escultórico, en línea con mi visión estética.

3. ¿Cómo has enfocado el texto a la hora de trabajar con Rafael Pérez Sierra para hacer la versión? ¿Qué particularidades te parece que presenta esta obra?

Lo fundamental que le pedí a Rafael fue claridad en cuanto a la historia, y coincidimos completamente. Aclarar y quitar lo superficial, es decir, ir al meollo del conflicto, de esa historia que estamos contando; que no nos perdamos en vericuetos que no llevan a nada. A veces los textos del Siglo de Oro pueden abundar en ciertos rellenos propios del barroquismo, elementos que seguramente desde un punto de vista filológico se pueden defender y comprender y nos dan mucha información, pero que desde el punto de vista teatral, nos frenan. Nos frenan porque hay algo fundamental para esta función, que es que debe tener un ritmo muy vivo; Rafael, que es un hombre de teatro, lo entendió perfectamente.

Por otro lado, no pienses que se ha tocado excesivamente el texto; ha habido un pequeño juego en la primera escena, porque me parecía que era más interesante arrancar la función desde otro lado que desde donde la inicia el propio texto. Empezamos un poquito más arriba, más en la fiesta de despedida en Flandes con los soldados, y luego ya fuimos a la despedida seria y grave entre Capitán y Alférez. Pero, quitando esa pequeña variación, sólo hemos intervenido en la escena de las Gradass de San Felipe, donde Lope nos da una pintura de Madrid y se entretiene mucho en halagar a los amigos de la época; ahí Rafael la ha reducido a lo esencial, para que nos hiciéramos una idea de Madrid de la época. Y si algo tiene interesante la función, algo realmente original que no se da mucho en los textos clásicos,

es esa pelea entre madre e hija. Rafael decía que esta obra, sólo por la escena del conflicto que tienen ellas dos en la segunda jornada, sólo por esa escena, merecería la pena que se montara. Y estoy totalmente de acuerdo. Es una escena antológica, una escena excepcional, hermosa, donde las dos actrices que tenemos van a estar “bárbaras” las dos, estupendas y maravillosas, porque son grandísimas actrices. Es una escena para disfrutar, para que de repente nos enamoremos de ellas y a la vez nos riamos de lo que pasa.

4. ¿Qué interés humano y social puede tener este texto de Lope?

En mi opinión, *¿De cuándo acá...?* es un texto en el que Lope reflexiona, sin querer o queriendo, sobre ese Madrid multicultural. Ese elemento multicultural está en la obra; si analizas los personajes, ves que contamos con una esclavilla árabe, con un indiano y su criado que probablemente sea indio, con gente que viene de Flandes, todos de una serie de territorios que pertenecen a ese Imperio español del XVII, pero que también influyen culturalmente sobre él, sobre todo desde el punto de vista de la ortodoxia moral. También está el elemento judío, seguramente el aragonés... Esa influencia llega a Madrid, y el interés humano, el interés social de esta obra radica en ese aspecto: cuenta cómo lo de fuera nos modifica, nos transforma y nos hace avanzar. Desde luego, recordemos que todo esto está planteado en el espectáculo desde una perspectiva de comedia, sin ningún carácter dogmático

ni pedagógico, sino simplemente desde el punto de vista de la funcionalidad, de mostrar que eso se da, el encuentro de culturas, de personas diferentes, de lenguajes diferentes, de acentos diferentes, y cuando sucede, hace que nuestra vida sea más rica. Todo esto forma parte de mi vida como canario y forma parte de la vida de todos los madrileños, y hay que asumirlo como algo positivo.

5. ¿En qué lugar y en qué época has situado la puesta en escena? ¿Te has ajustado en el montaje a la geografía y a la cronología del texto?

Para empezar, y para tener un horizonte especialmente desde el punto de vista del vestuario, hemos intentado situar la acción en la época a la que se hace referencia en el texto, ése periodo de entreguerras en Flandes en el que se licenció a muchos de los soldados que había allí, con lo cual se crea una situación difícil de sostener en los lugares a los que vuelven, como es Madrid. Esta anécdota da pie a la historia de nuestra comedia como punto de partida, pero no como punto de llegada; es decir, procuramos que el vestuario de Pedro Moreno no sea un vestuario de época “fotográfico”, sino que tome inspiración en el XVII para luego darle una vuelta. En los trajes de Doña Bárbara y Doña Ángela hay, además, una visión con respecto a su papel como mujeres dentro de la propia obra. Por ejemplo, la madre es una mujer rígida en cuanto a moral y orden, una mujer que tiene que cuidar de su casa porque está ella sola y no hay

ningún varón que represente la autoridad, pero no hemos planteado su vestuario desde la oscuridad sino desde el color, porque estamos ante una mujer que intenta cuidar de su hija, y trata de ayudarla bien, y ésa es su gran preocupación hasta que redescubre la pasión, el deseo, que es algo que tenía muy olvidado; el vestuario acompaña la transformación que sufre en ese sentido. Por otro lado, a medida que Doña Ángela se convierte en su competidora, Doña Bárbara trata de reprimirla; quiere taparla, convertirla en niña, infantilizarla, y también jugamos esa intención desde el vestuario, aunque en el personaje hay una evolución que implica justamente todo lo contrario: la hija cada vez es más mujer, cada vez va tomando más peso.

Y en el montaje hay también una relación con el concepto del teatro más artesanal, que es lo que tiene que ver con la época: jugar con esa simplicidad por la que mínimos elementos implican máxima expresividad. La propia rampa central del espectáculo es casi una especie de metateatro, de metaescenario dentro del escenario, expresión de los dos niveles con los que jugamos: los actores que no están interpretando en ese momento están viendo la propia representación sin salir de escena.

6. El montaje incorpora música y canciones. ¿Qué nos puedes contar sobre este aspecto?

Hay en la música que hemos elegido un discurso que tiene que ver con la influencia de los mestizajes musicales del XVII: hay seguidillas, hay canarios, hay jácaras...

Pensamos que estaría bien que las letras tuvieran que ver con lo que pasa en la función, de forma que algunas están escritas *ex profeso* por Rafael Pérez Sierra, en relación con el mundo del soldado en otra guerra, que es la guerra del amor. El resto de elementos musicales, incidentales en la función, son para crear los ambientes necesarios, colaborando a que el ritmo no decaiga, y también hemos utilizado la música para subrayar determinados elementos cómicos, y hay unos cuantos momentos que son como gags de musical, que se corresponden con lo visual o textual. De esta forma hemos conseguido diferentes niveles, con los que jugamos: por un lado, el nivel discursivo, desde el punto de vista de lo que se está contando, con las propias letras de las canciones, utilizando en determinados momentos coreografías de Nuria Castejón, no pensadas como bailes en sí mismos sino como movimiento, buscándole un sentido al tránsito, que nos sirven en determinados momentos de transición como es el cambio de lugar de Flandes a Madrid. Luego tenemos un nivel ambiental, que nos sostiene la función en determinados momentos, y después los subrayados puntuales de los gags. Esto exige una gran afinación no sólo musical, sino de tiempo, de medida, de encuadre dentro de la propia función para que eso se sostenga. Si el actor flojea o la música no cuadra, entonces no funciona.

A Alicia le pedí música que tuviera una sonoridad del XVII, lógicamente, porque era lo que me interesaba, pero que no

fuera una sonoridad castellana, dura, de Corte como tal, sino que tuviera la sonoridad de las colonias, lo que era en aquel momento América, Canarias, África, es decir, incluyendo el sonido de todo aquello que venía de otras culturas que estaban mestizando con la cultura española y que influyó en España. No sólo hubo cambios allá, sino también acá y eso a mí me interesaba mucho más.

7. Has tenido a tu lado un gran equipo, Rafael. Háblanos de tus colaboradores, por favor, y cuéntanos qué destacarías del vestuario, a cargo de Pedro Moreno.

Todos ellos son unos grandes creadores: Castanheira, Guerra, Pedro, Alicia..., y lo primero que tengo que decir de ellos es que, además de eso, son grandes personas con los cuales da gusto trabajar porque escuchan, porque aportan, porque no van de nada, porque es gente que ama el teatro y hacen siempre el mejor espectáculo, y están conmigo.

Lo digo porque en este caso yo soy el nuevo, en el sentido de trabajar a nivel de compañía nacional y de repercusión nacional, y ellos tienen una larga experiencia y han trabajado con los mejores, entre ellos con vosotros en más de una ocasión. He sentido su humanidad, han hecho que todo surja con facilidad, con ese permitirte y escucharte, y además han aportado toda su sapiencia y toda su creatividad; eso se va a ver reflejado en el espectáculo y es lo más hermoso, más allá de cualquier resultado.

Concretamente el tema de vestuario es de

una creatividad exquisita; Pedro ha puesto toda su imaginación al servicio del espectáculo, llevándolo a un territorio que es la estilización de una época concreta, contando además con cada vestido quién es el personaje y cómo se transforma a lo largo de la representación. No sólo muestra un estatus o un género, sino el trasfondo, la esencia del personaje, es decir: el que es prepotente con el dinero, eso se nota en el vestuario, y el que es prepotente con el amor, está puesto en el vestuario también. Todo eso está ahí; y otra cosa que Pedro ha conseguido, que tiene que ver con el concepto de artesanía del que ya hemos hablado, es que el vestuario parece como que está pintado, no se ve nada industrial.

8. ¿Qué nos puedes contar de la escenografía y de la iluminación?

Tanto en la escenografía de Castanheira como en la iluminación de Guerra hay un juego con el concepto de lo artesanal, una idea que yo quería que se viera claramente; y como en el espectáculo mostramos varios niveles al mismo tiempo, he trabajado con ellos qué cosas destacar más o menos en cada escena. El concepto general, la idea para la iluminación del montaje, es que se vea casi como una pintura: la luz no sólo está para que se vea, sino que crea una textura menos naturalista y más granulada, consiguiendo así una cierta plasticidad; queríamos que la luz realmente pintara el escenario, más que iluminarlo. En cuanto a la escenografía, básicamente hay tres espacios: el Soto, las Gradas y la casa de Doña Bárbara, que se va modificando.

Hay una evolución desde un espacio ordenado, absolutamente ordenado al principio de la función, que conforme transcurre el tiempo se va desordenando, de forma que al final es otro espacio que permite plantear la boda en otra dimensión. Ya todo ha cambiado, todo se ha modificado, con un juego del teatro dentro del teatro donde los paneles son movidos y utilizados por los propios actores. Hay una serie de servidores de escena que lo ayudan, y también está a cargo de algunos personajes en determinados momentos, para conseguir ese elemento artesanal de teatro de antaño que yo creo que va a funcionar, que va a ser bello plásticamente.

9. ¿Qué les has pedido a los actores del montaje, Rafael?

¿De cuándo acá...? es un montaje muy cinético, muy de acción, aunque haya momentos de reflexión también; y lo que he pretendido con los actores para sacarlo adelante es que no hicieran una farsa. Es verdad que hay personajes que están trabajados más hacia lo “grotesco”, con una cierta radicalización en la caracterización de los personajes, como ocurre con los pretendientes y sus respectivos criados o acompañantes; pero para el resto de los personajes, sobre todo el triángulo Bárbara, Ángela y el alférez Leonardo con Beltrán, y también el capitán Fajardo, he pedido a los actores que hagan su trabajo muy desde la verdad del espectáculo.

La función tiene que andar con un ritmo, con una fuerza, con una energía que no tiene que ver con la pausa que te puede

pedir un drama o una tragedia, sino con una acción muy movida que te lleva más al juego, a los contrastes. Es verdad que los actores siempre necesitan encontrar una línea por la cual transitar, desde donde los personajes van construyendo sus incursiones y sus motivaciones, fabricar un marco de actuación donde un punto lleve hasta otro. A veces cuesta cuadrar esto con la propia comedia, cuesta porque en ocasiones los textos de Lope tienen ciertos saltos y resoluciones muy de “esto porque sí”. Ensamblar con el actor ese juego a veces es trabajoso al menos dentro del proceso, porque luego, cuando el espectáculo está armado, de repente salta y se coloca. Desde el punto de vista interpretativo es un trabajo con mucha fuerza, con ritmo, con intensidad, y con momentos donde se va a ver lo que los personajes están tramando, están viviendo, están sintiendo, que lo que hacen no es una actuación “por encima”. Y es un juego de todos, de los señores y también de los criados, que no sólo están ahí para decir una frase, sino para vivir una historia. Personajes con poco texto que a veces son más difíciles que los que tienen mucho, porque no están tan claros, porque a veces dicen sólo una frase, pero igualmente hay que construirlos y darles sentido.

10. ¿Qué te ha resultado más complicado en este trabajo?

En un proceso que implica trabajar cada parte, cada momento tiene su propia complicación, es decir: definir un espacio tiene su dificultad, concretar con el actor

tiene su dificultad, decir el propio diálogo la tiene, también la tiene ese momento de darle a la comedia el empujón hacia arriba para que no se te vaya a un territorio donde no se tiene que ir, pero todos son momentos de especial trabajo, no tanto de dificultad. Es verdad que por mi forma de ser hay días en que me he visto dudando de mí mismo, pero son momentos del propio proceso personal. Para mí es un orgullo estar trabajando en la CNTC, un orgullo y un honor, y además ha sido un placer; al principio me ha costado adaptarme a trabajar con muchas personas alrededor, algo a lo que no estoy acostumbrado porque en el teatro independiente del que yo vengo no puedes permitirte, pero he tenido la suerte de contar con un equipo realmente espléndido, no sólo desde el punto de vista artístico, sino humanamente hablando; todos los colaboradores han dado el cien por cien, y eso es lo más hermoso. Quizá lo más complejo ha sido encontrar el tono adecuado de la función, y los finales, que casi siempre son bruscos en los clásicos, y no me gustan nunca...

11. ¿Has querido servirte de nuevas tecnologías en este montaje?

La tecnología está cuando tiene que estar; está en la iluminación, en utilizar en ocasiones un apoyo para el sonido... En general, las nuevas tecnologías no han sido necesarias en este espectáculo, ni he pensado en utilizarlas como algo fundamental; sin estar ni en contra ni a favor, creo

que si son necesarias se utilizan, como hice por ejemplo en el montaje de *El cerco de Leningrado*, porque el espectáculo tenía un sentido de modernidad. En este caso, como el concepto tiene que ver más con lo teatral, con lo “artesano”, como hemos hablado, no lo he visto necesario.

12. Rafael, ¿qué interés crees tú que puede tener esta función para el público más joven?

Creo que el teatro clásico en general es poesía, y ya eso es de por sí interesante, y además es un teatro con valores permanentes. Hoy en día, cuando el lenguaje está sufriendo un empobrecimiento, saber que el lenguaje está lleno de recursos, de palabras, de estructuras, como nos lo muestran los clásicos, es fundamental... Pero, ¡cuidado!, esta función, si algo tiene, es que no hay que esforzarse para entenderla, y eso ha sido una de las virtudes de la versión de Rafael. Entra fácilmente por el oído sin perder la hermosura de la plasticidad del propio verso, del lenguaje, de la palabra de Lope, y por eso es un sitio para que la gente joven se lo pase bien, para que se divierta, porque es una función por la que se transita fácilmente. Además, el personaje de Ángela es un personaje juvenil, con el que la juventud puede identificarse muy fácilmente, especialmente en ese ámbito de la lucha generacional que se hace tan explícito sobre el escenario, y que hoy en día abarca la libertad sexual, la libertad que el joven quiere, lo que desea... **M. Z.**

Entrevista a Rafael Pérez Sierra,

autor de la versión de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid, comienza su carrera teatral como ayudante de Dirección de José Luis Alonso Mañes en el teatro María Guerrero, durante la temporada 1964-65. Posteriormente realiza estudios teatrales en el Old Vic, de Londres.

Catedrático de Escena Lírica de la Escuela Superior de Canto de Madrid, ha dirigido más de veinte títulos de ópera, y estrenado las obras de autores españoles *Selene*, de Tomás Marco; *La mona de imitación*, de Ángel de Arteaga; y *El poeta*, de Federico Moreno Torroba. Ha sido director de la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid y director general de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, momento en que pone en marcha el Centro Dramático Nacional y el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. De este festival, además de fundador, fue director durante cuatro años.

Ha dirigido en dos ocasiones la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a la que ha estado muy vinculado como asesor literario desde su creación en 1986, y ha realizado para la Compañía numerosas versiones de clásicos del Siglo de Oro, entre otras las de *El médico de su honra* y *Antes que todo es mi dama*, de Calderón. En 1992 organiza y firma la versión de los textos de la *Fiesta Barroca*, espectáculo teatral barroco estrenado con motivo de la celebración de Madrid Capital Cultural.

En 1996 obtuvo el Goya al mejor guión por el montaje *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, llevado al cine por Pilar Miró.

En los últimos años ha realizado también las versiones de las obras *El lindo don Diego* de Agustín Moreto y *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, ambas dirigidas por Denis Rafter. Para la CNTC ha realizado la versión de la obra *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca, y en esta ocasión colabora con la Compañía en *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, dirigida por Rafael Rodríguez.

Vamos ahora a conversar sobre el último de sus trabajos para el Clásico.

1. Rafael, de nuevo con el Clásico, esta vez con *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope. Qué nos puedes contar acerca de cuál ha sido el criterio de selección de esta pieza, tan poco representada desde hace muchos años. ¿La ha elegido el director de la CNTC o el responsable del montaje, Rafael Rodríguez?

En el caso de esta comedia, Eduardo contactó conmigo y me dio tres funciones a leer, para que le dijera lo que me parecían y le sugiriera cuál podía ser más oportuna para representar. Yo le seleccioné dos, y de éstas ha salido *¿De cuándo acá nos vino?*

¿Y por qué me ha gustado este texto, especialmente? Quizá porque ya conocía el tema bien, ya que anteriormente había



hecho la dramaturgia de *El hijo fingido* en La Zarzuela con dirección de escena de Gerardo Malla, una zarzuela con música de Joaquín Rodrigo y libreto de Jesús M^a de Arozamena y Victoria Kamhi, la mujer de Rodrigo. Esta comedia lírica en un prólogo y dos actos está basada, literalmente incluso, en *¿De cuándo acá...?* con alguna pincelada de *Los ramilletes de Madrid*, también de Lope. Y al conocer a Rafael Rodríguez, la verdad es que nos entendimos muy bien, hemos hablado mucho y ha sido todo muy fácil.

2. De este texto de Lope conservamos el manuscrito, y en él vemos una cuestión interesante. El primer y el tercer acto son de mano del dramaturgo, pero el segundo no. Tú que has leído la obra tan a fondo, ¿qué piensas de este asunto?

Efectivamente, ha habido dudas sobre la autoría de Lope para la segunda jornada, porque cambia la letra del manuscrito. Lo que ocurre es que si pudiéramos dudar de la autenticidad lopesca de la comedia sería en la primera jornada, porque en cuanto entran las dos mujeres, Bárbara, la madre, y Ángela, la hija, la comedia es estupenda, y es evidente que el autor es Lope de Vega. Yo no dudaría en absoluto, porque el segundo acto tiene además la misma frescura, la misma espontaneidad que Lope para los otros actos, y en ese sentido se ha declarado la crítica contemporánea.

3. ¿Cómo te parece que es el verso de Lope en esta ocasión? ¿Qué estrofas utiliza y qué particularidades tiene?

Lope es el poeta, en comparación con todos los demás, con Tirso, con Calderón, con otros. Lope es la belleza, la espontaneidad, la vitalidad, no se para en barras, mientras que Calderón lo que tiene es elocuencia dramática.

¿De cuándo acá...? tiene momentos de gran belleza lírica, pero sobre todo de una fuerte expresividad dramática, que llena de espontaneidad. Las discusiones de madre e hija son de una eficacia expresiva genial, son trozos de vida.

En cuanto a las estrofas, predominan los romances y redondillas, como suele ser habitual. Hay un único soneto, y lo más curioso son las quintillas, aunque son pocas, y el endecasílabo libre, que es poco frecuente para una comedia porque es arte mayor. También hay una octava real. El soneto de Ángela se produce cuando la comedia se intensifica y raya en lo dramático: su madre le ha dicho que Leonardo no es su primo sino su hermano, y con este soneto ella vive que tiene que poner fin al amor por el soldado.

4. Si tuvieras que hablar del género al que pertenece *¿De cuándo acá nos vino?*, ¿dirías que es una obra de capa y espada, de enredo...?

De enredo. Porque, vamos a ver, hay muchas definiciones de lo que es la comedia

de capa y espada, pero aquí yo no me he fijado en ninguna concreta, sino en la cristalización que consigue Calderón del género, y encuentro que *¿De cuándo acá...?* no sigue las convenciones previstas, sobre todo tal como aparecen en textos como *La dama duende*, por ejemplo. Esos interiores donde el galán tiene que entrar con engaño, interiores inexpugnables donde está la dama guardada por quien tiene la patria potestad, y el galán tiene que abrirse paso sobornando a la criada o con cualquier stratagema... Todo eso aquí no existe; ni hay hombre donde esté fijada la patria potestad, si no es el capitán Fajardo, que acude una vez desenvuelto el enredo, ni hay varios galanes, ni los personajes, militares o civiles, están sacando la espada continuamente, sino una vez y todo se queda en nada. Que por cierto, las espadas las sacaban los civiles por la noche porque las calles de Madrid eran peligrosas. Tampoco creo que sea una comedia de costumbres al uso, porque lo que cuenta Lope no es habitual; es una comedia muy difícil de clasificar, por lo tanto.

Toda comedia lleva una trama amorosa en la que tiene que haber un engaño o varios. Bien, aquí el engaño es la consanguinidad montada sobre la falsedad de Leonardo. La originalidad es que la relación de las damas, que no son dos desconocidas ni dos amigas como suele ocurrir, sino madre e hija, se disputan entre ellas un galán que es consanguíneo, y eso es muy original. El engaño en las comedias de capa y espada es otro más pequeño, como

el señor que viene invitado a una casa, cosas de esta índole. Aquí el engaño es la falsificación de una identidad, o sea, un señor que para entrar en la casa se finge sobrino y primo de las damas... Y como la madre es una mujer que todavía está en edad, que ha tenido un episodio amoroso fugaz y desde entonces parece que ha estado consagrada a su casa y a la crianza de su hija, le viene divinamente ese acercamiento. Además, para ella Leonardo es la copia del hermano, ese hermano heroico que está en Flandes. El parecido de dos hombres, a los que cree padre hijo, puede ser lo que la ciega. Y Ángela es que lo tiene en casa.

5. Rafael, como autor de la versión, ¿qué tipo de modificaciones has introducido en relación al texto original y por qué?

Digamos que la intervención más significativa está en las dos primeras escenas del campamento de Flandes. Como sabes, la obra de Lope empieza cuando el capitán Fajardo le da al alférez Leonardo una carta de recomendación para la hermana que tiene en Madrid. Carta que luego Leonardo y Beltrán van a contrahacer, y ahí se va a originar el enredo de la comedia. Ésa era la primera escena, pero Rafael me dijo que quería cambiarla y ponerla después de la escena de la soldadesca, para que fuera el mundo de la tropa flamenca el que inaugurara la obra y creara un referente de partida. Por eso están alteradas las escenas: la segunda del montaje es la primera del texto, y la primera del montaje es la segunda del texto.

Una vez que han acabado estas dos escenas, lo demás ha sido sencillo; ha habido algún corte pero todo muy razonado, y siempre a base de hablar mucho Rafael y yo. Por ejemplo, en la escena de las Gradass de San Felipe Rafael notaba que era muy larga y llena de periodismo de la época, de alusiones a personajes que hoy ni sabemos ni queremos saber quienes fueron. El director quería quitarla, pero a mí me parecía imprescindible, porque es una escena importante, estampa de aquél momento histórico, y estaba convencido de que le iba a servir. Es exactamente el primer revés que se llevan en Madrid Leonardo y Beltrán, porque vienen a pretender, como todos venían a pretender a la Corte, y se encuentran que aquello está todo lleno, y hay muchísima competencia. Lo que hice fue dejarla muy escueta, muy breve, y al final ha quedado muy bien y Rafael está contentísimo.

Y luego, solamente añadir algunos cortes más, ya que mi concepto de hacer versiones en teatro es el de aclarar. Lo he dicho muchas veces; por ejemplo, en *Fuenteovejuna*, el llamar regimiento a un ayuntamiento está muy bien porque lo dice Lope, pero la gente que lo oye hoy no traduce edil y ayuntamiento por regidor y regimiento, y ahí el espectador se te va. Además hay otra razón, que es que Lope lo hubiese cambiado, porque él sabía muy bien, y lo dice claramente en el *Arte nuevo*, que el espectador que entra en el teatro lo hace para entenderlo y no puedes ignorarlo... Aunque bueno, la poesía siempre es un jeroglífico, es otro lenguaje; yo he hecho algunas aclaraciones y complementado

algún verso, pensando que si hay una idea que no se entiende, tienes que aclararla. Y si haces un corte porque no te conviene la idea, naturalmente no siempre coincide con la organización estrófica, así que entonces tienes que remendar, tienes que suturar.

En este texto hay una pequeña cuestión estética que habrás notado, y son esas consonancias hechas a la fuerza, como por ejemplo, “Ángela bella”, creo que hay dos o tres, seguramente debidas a la velocidad con que Lope componía... Y aquí he intentado solventar el problema; pero alterar lo sustancial de la obra, eso nunca. Nunca, porque a mí no me gusta hacer política en el teatro, estoy ya muy mayor y nunca lo he hecho; pensar que arreglamos el mundo con el teatro, creo que ya nadie cree en eso, o bueno, sí, algunos todavía lo piensan, pero yo no lo he creído nunca.

6. Y tú no has hecho sólo versiones para la escena, sino también para el cine. Recuerdo *El perro del hortelano*, dirigida por Pilar Miró, película para la que hiciste una versión espléndida, y luego colaboraste con Pilar en el guión cinematográfico. ¿Quieres contarnos como empezaste en este mundo?

Pues si hacemos un poco de historia, puedo contarte que yo empecé a hacer versiones con el *Hipólito* de Eurípides, que se llamó *Fedra*, algo muy curioso, porque el proyecto lo hizo María Paz para Mérida. Esa fue la primera versión grande que hice, con la dificultad de que el verso griego no es isométrico, así que lo hice romance libre, y luego me enteré, leyendo precepti-

vas y tal, que la única manera de hacer esto es el romance libre en endecasílabos. Después he hecho otras cosas, pero la etapa de las versiones más importantes fue cuando Adolfo Marsillach viene a la CNTC, y me llama para ser asesor literario, encargándome la primera versión de la Compañía, que fue la de *El médico de su honra*. La segunda fue *Antes que todo es mi dama*, y luego la *Fiesta Barroca* en el 92, y en el 97 *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, y *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca en 1998. Luego ya, por esos errores de la vida, a mí se me considera un especialista...

7. ¿Crees que este título puede interesar al público de hoy? ¿Qué puede decir este texto y este montaje a la gente joven?

No tengo duda de que les va a gustar, porque es una comedia que lo tiene todo, pero

les va a atraer especialmente porque les va a resultar chocante. Desde luego es un artificio dramático de Lope con unos personajes muy bien trazados, y una comedia muy simpática, muy viva, pero además es hasta cierto punto diferente, muy original por cómo consigue su comicidad. La vivacidad de la disputa de las dos mujeres, Doña Bárbara y Doña Ángela con las dos actrices, Eva y Pepa, está por encima de todo. En un tejido muy bien urdido, primero porque Lope las ha mimado, ha hecho la comedia para ellas, y la comedia son ellas y eso, aun en Lope que lo tiene todo, es bastante especial; y segundo, porque las actrices están divinamente. Y se entiende el tema perfectamente, vaya si se entiende, y sin idealismos ni perfección de ninguna clase: la madre, hasta cierto punto es bastante desvergonzada, y tampoco el galán es dechado de todas las virtudes... **M. Z.**



Entrevista a José Manuel Castanheira,

Escenógrafo de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Escenógrafo, arquitecto y pintor. Es profesor de la Facultad de Arquitectura de Lisboa desde 1982. Ha sido director artístico adjunto del Teatro Nacional Dona Maria II-Lisboa y del Acarte-Fundación Gulbenkian. Desde que comenzó su andadura en el mundo del teatro en 1973 está considerado como un especialista en el área de la arquitectura y la escenografía del espectáculo, materia en la que es solicitado como autor y consultor para numerosos programas y proyectos de arquitectura teatral, especialmente tras la retrospectiva de su obra que el Centro Georges Pompidou exhibió en París en 1993, y que posteriormente se expuso en diversos museos de Europa. Entre sus más de 200 escenografías figuran *Memorial do convento* e *In Nomine Dei*, de José Saramago y *El cerco de Leningrado* y *La cruzada de los niños de la calle*, de Sanchis Sinisterra, *San Juan*, de Max Aub, *Los enfermos*, de Antonio Álamo y *Carmen* para el Ballet Nacional de España.

Ha conseguido destacados premios nacionales e internacionales, es jurado habitual en certámenes mundiales de escenografía y arquitectura teatral y ha dirigido seminarios en festivales, universidades y otras instituciones de España, Portugal, Italia, Francia y Brasil. De su faceta como diseñador de exposiciones destacan sus trabajos sobre las fábulas de La Fontaine/Museo

Calouste Gulbekian de Lisboa (1996), el pabellón de Portugal en la Feria Mundial de la Cultura en París, y los interiores del pabellón de Portugal en la Expo 98. Como pintor se destaca en muchas exposiciones individuales o colectivas, estando su obra representada en varios museos, galerías y colecciones privadas.

Ha realizado dos escenografías para la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, montaje dirigido por Sergi Belbel y *La Serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, con dirección de María Ruiz. En esta ocasión colabora con la CNTC en *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, dirigida por Rafael Rodríguez. Nos alegra volver a coincidir con él para charlar acerca de su nueva escenografía con el Clásico.

1. Hola, José Manuel, ya nos conocemos de otras ocasiones en que has colaborado con el Clásico, de forma que ahora te pediría que nos hablaras un poco, por favor, de cuál ha sido el primer contacto que has tenido con Rafael Rodríguez, director de escena de *¿De cuándo acá...?*

Para este trabajo me llamó primero Eduardo Vasco; tenemos confianza, porque nos conocemos desde hace muchísimos años, e incluso hemos trabajado juntos en el CDN. Me preguntó si me interesaba participar en esta puesta en escena y claro, yo



le dije que sí. No tuve la mínima duda, porque me encanta trabajar con la Compañía como sucedió en las dos obras anteriores, *La serrana de la Vera* y *El alcalde de Zalamea*.

Eduardo me presentó a Rafael en Madrid, y la verdad es que es una persona encantadora y muy simpática; he estado muy contento de trabajar con alguien con quien se puede discutir todo con mucho entusiasmo, con mucha calidad; ha sido fenomenal. A Rafael le expliqué cómo es mi proceso de trabajo y creo que él, con una dosis de generosidad y comprensión, ha aceptado mi sistema. A veces puede parecer un poco caótico, pero creo que es muy importante reservarnos una parcela de libertad cuando hacemos una creación, sea lo que sea, en este caso una escenografía. Esa libertad tiene sus límites, claro: el tiempo. Y hablo en primer lugar de una libertad personal y luego de una libertad de grupo, porque no hay que olvidar que el trabajo en teatro no es nada individual; saber que el teatro es un colectivo que resulta de las aportaciones de los distintas personas que están ahí, que se respetan entre sí, es la única forma posible de hacer teatro para mí. Porque el objetivo de un teatro es hacer obras de teatro, y todos estamos ahí para hacer eso. Yo vengo a hacer la escenografía, que es una pequeña parte en este proceso, y al ser un área

creativa, hay que respetar la creación individual y al mismo tiempo yo tengo que respetar la creación colectiva de una forma muy organizada donde, desde mi punto de vista, hay una jerarquía perfectamente reconocible en la cabeza del director. Éste, a su vez, tiene que tener la capacidad de saber respetar las aportaciones de los demás y manejar todo eso con mucha sensibilidad, con mucha generosidad, con mucha capacidad creativa; lo cual no es fácil.

Entender el teatro en sentido individual, pero también como compañía, lógicamente; por eso creo que la CNTC funciona muy bien, porque vosotros sois muy orgánicos, y todo está más o menos funcionando en conexión. Yo he trabajado en muchos lugares, algunas veces en condiciones difíciles, otras no, y vosotros tenéis algo que a mí me encanta, y es que cada uno sabe lo que está haciendo, cada pieza en este teatro sabe por qué está aquí.

2. José Manuel, ¿cuál ha sido en esta ocasión el punto de partida para tu escenografía de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega? ¿Qué referentes plásticos has utilizado?

Después de hablar con Rafael, empecé mi trabajo buscando caminos de una forma intuitiva, no yendo exactamente a lo que el director buscaba; he procurado hacer a través de mi propia experiencia un recorrido

abstracto para no llegar inmediatamente a una respuesta, sino ir buscando sensaciones, provocaciones para ir hablando y discutiendo con el director por dónde podíamos andar. Lo he hecho como lo hago siempre, a través de pequeñas maquetas y también a través de pequeños dibujos, pequeñas acuarelas a veces, incluso bastante abstractas, que producen sensaciones que no significan una idea de un espacio concreto, sino exploraciones, tentativas aún, y lo reúno en un cuaderno de escenografía. Algunas ideas que van surgiendo son más abstractas que otras, incluso a veces yo mismo tampoco las tengo muy claras. En esta obra, por ejemplo, cuando se hablaba de la calle, calles de Madrid en las que podía haber caballos o podía haber perros o podía haber cosas por ahí que no están en la escenografía, son cosas que he ido desarrollando dibujándolas en mi cuaderno como si estuviera pensando en voz alta...

Como referente plástico hemos partido del cuadro de *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*, de Jan van Kessel, que curiosamente ya había sido utilizado por la CNTC para unos telones de *Don Gil de las calzas verdes*; las escenas del Soto están hechas a partir suyo. Tenía en mente además la *Venus del espejo* de Velázquez, y estuve haciendo varios bocetos sobre este cuadro; pero después de varias pruebas, me di cuenta de que esta *Venus* era una presencia muy fuerte y se comía un poco la obra, surgiendo entonces la idea de la rampa, una rampa en medio del escenario,

aislada del universo de bastidores de alrededor. Cuando se me plantea un montaje, dentro de ese espacio privado de búsqueda y de investigación, busco referencias muy distintas que pueden ser de pintura como te digo, pero también pueden ser de escultura, de cine, de fotografía..., o de lo cotidiano de un lugar, pasando por cosas tan abstractas como la música. En este caso también he visto algunas cosas de Picasso, fotos antiguas de Madrid, mapas de la ciudad, también Sorolla...

Tenía muy claro que quería hacer esta obra de una forma bastante contemporánea, respetando la tradición pero trasladando en lo posible la plástica a la actualidad, dentro de unos límites, para que no quedara una cosa de museo. En todo el montaje se respira una idea de volver a lo esencial, una especie de homenaje al teatro primitivo, al teatro artesano hecho a la antigua. Hay un espacio central que se puede interpretar como teatro dentro del teatro o como algo muy moderno, pero para mí es simplemente un pequeño espacio donde se concreta la memoria de los teatritos, de los pequeños escenarios, también como si fuera un teatro de papel; esa tarima que está en perspectiva, los telones del fondo, el espacio circundante, son la memoria de los bastidores, de los camerinos donde se guardaban las cosas durante la función...

3. ¿Qué nos puedes decir del color y de los distintos espacios de la obra?

El color ayuda para crear estas dos situaciones muy distintas que vemos sobre el

escenario: por un lado, la tarima de madera, más tradicional, y por otro lado el resto, que tiene un color más frío, más abstracto.

Hemos llegado a esta idea de síntesis, con esa plástica de los bastidores que forman y cierran lugares distintos; el primero sería Flandes, que al final se hace sin prácticamente nada, porque en realidad es una escena muy pequeña, donde el texto lo dice todo, así que empezamos con esta neutralidad teatral.

Luego la acción continúa en la casa de Bárbara, y para mantener esta organicidad, he partido de pormenores de los dibujos de las casas del cuadro del Paseo del Prado cambiando los colores, para que nos den esa imagen y ese tono muy cálido de interior de una casa. El Soto está en tonos de azul y verde, azul y verde que nos marcan el ambiente de paseo frente al río. No he puesto nada muy característico de Madrid porque el texto lo dice, y como el público lo sabe, no tenemos que estar reforzando cada cosa.

Después hay una escena de la calle que está hecha en tonos más rosas, con temas pictóricos de jardín y de fachada de casa, y casi al final está la escena de la calle de noche, con situaciones de interior y de exterior, que se consigue intercambiando algunos bastidores que eran trocitos de ese cálido interior de la casa de Bárbara. Y como punto final una cortina muy grande que encierra el espacio, un juego de palabras y de colores que dice el nombre de la obra, *¿De cuándo acá nos vino?*

4. ¿Cómo ha sido el trabajo de construcción de la escenografía?

Bueno, todo eso ha ido muy bien, porque he trabajado con Carolina González, que es una persona encantadora, trabajadora y de gran calidad, y ha sido un apoyo muy importante para mí. Como tú sabes, yo normalmente vivo en Lisboa, y Carolina ha estado aquí, más cerca de la Compañía y de los talleres, y yo he seguido esta parcela del trabajo gracias a ella. Ha sido el puente con el Clásico junto a Miguel Ángel Camacho, el director técnico, y todo ha funcionado muy bien.

5. ¿Te has encontrado con alguna dificultad especial?

Esta pregunta es difícil de responder, porque todo ha funcionado bien. Ha habido mucho trabajo, muchos cambios, muchas ideas, pero todo se ha desarrollado dentro de la normalidad. Y todo ha sido muy grato, trabajar así es un placer, y eso es lo que destacaría, el gran placer de trabajar con personas que están dentro de lo mismo, caminando y buscando una obra, una creación colectiva.

Destacaría además el hecho de que los actores hacen y deshacen la escena, y eso es muy interesante. Es algo que me gusta mucho conseguir, pero no siempre se puede o no siempre hay comprensión para hacer este tipo de trabajo, que yo creo que está bien por varios motivos; por ejemplo, porque el actor en este tipo de teatro trabaja mucho sobre el “espacio” de la palabra, y creo que tiene que trabajar también sobre el “espacio” físico. A mí me parece muy

importante que el actor conozca muy bien el espacio, igual que cuando compramos o alquilamos una casa, y vamos actuando sobre ese lugar; sentir y conseguir que el actor habite ese espacio, como si durante la función ésta fuera su casa, su lugar, y lo conociera en todos sus pormenores.

6. ¿Qué crees tú que le puede decir este montaje y este texto a la gente joven, a los jóvenes que a lo mejor se acercan al teatro por primera vez para ver *¿De cuándo acá nos vino?*

En este tipo de obras se ve la esencia del teatro, que no olvidemos es a un tiempo la verdad y la mentira; trabajamos sobre la mentira. Aquí se ve muy perceptiblemente la artesanía, el juego del teatro dentro del teatro, y cómo la obra de Lope de Vega, que no es tan simple ni tan superficial como pudiera parecer, tiene claridad de sobra para que el público la entienda de una forma inmediata. Es una de esas funciones que le llegan a cualquier persona que esté mínimamente interesada en sentarse ahí una hora y verla porque además, el espectador se lo pasa bien.

Se habla en ella de un tema que a mí me interesa mucho, la fragmentación de la familia, un asunto muy conectado con

nuestro presente, y seguro que les sirve a los jóvenes para engancharse bien con el montaje. La obra empieza en Flandes, con dos soldados que vienen a Madrid después de licenciarse en la guerra, y esto tiene un componente muy contemporáneo: muchos países han tenido luchas fuera de su territorio, y ¿qué pasa cuando un miembro de la familia se va a la guerra? Ahora también van mujeres, pero entonces, ¿qué pasaba cuando se iba el padre, el tío o un hermano a luchar fuera del país? ¿Quién no conoce ahora uno o varios casos de este tipo, y puede identificarse con historias así? El tema está aquí de una forma muy suave, pero está. Hay una violencia sobre lo establecido, sobre la convención social, familiar...

Es muy curioso también que cuando se produce una fragmentación, en este caso social, normalmente la Historia habla de los hechos, de los reyes, las reinas, de las batallas y las paces, pero hay otro aspecto muy importante, y lo dice Saramago, que no se suele tocar: y es que casi nunca se habla de los hombres individuales que viven o han vivido sobre la tierra y han pasado esas circunstancias. El teatro tiene la obligación de contar esa pequeña historia. **M. Z.**



Figurín de Pedro Moreno para el personaje de Don Octavio.

Entrevista a Pedro Moreno,

figurinista de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Destacada personalidad del mundo del figurinismo y de la moda, ha intervenido a lo largo de su trayectoria profesional en numerosos montajes de ópera y ballet, siendo especialmente importante su trabajo para *Carmen*, de Bizet, dirigida por Carlos Saura; *La pasión según san Juan*, de J. S. Bach; *Hernani*, de Verdi; *La dolores*, de Tomás Bretón y *La vida breve* y *Goyescas*, todas ellas dirigidas por José Carlos Plaza. Y en ballet sus principales trabajos de vestuario se han ver en las obras *Fuenteovejuna*, dirigido por Antonio Gades y *El sur*, dirigido por Víctor Ullate.

En 1996 obtuvo el premio Goya al mejor vestuario por *El perro del hortelano*, película dirigida por Pilar Miró; y en el 2000 por *Goya en Burdeos*, dirigida por Carlos Saura.

Dentro del mundo del teatro, ha participado en los últimos años en las obras *El lindo don Diego*, de Moreto, dirigida por Denis Rafter; *Don Juan Tenorio*, recreación de la versión de Salvador Dalí con dirección de Ángel Fernández Montesinos; *Solas*, de Benito Zambrano y *Fedra* de Juan Mayorga, ambas dirigidas por de José Carlos Plaza.

Como colaborador de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha realizado los diseños de escenografía y vestuario de los montajes *La dama duende* y *El alcalde de Zalamea*, ambos con dirección de José Luis Alonso Mañes; *No hay burlas con el amor*, dirigido por Denis Rafter y *Entre bobos anda el*

juego, dirigido por Gerardo Malla; y también los figurines de *El acero de Madrid*, dirigido por José Luis Castro y *El pintor de su deshonra*, dirigido por Eduardo Vasco. En esta ocasión colabora con la CNTC en *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, dirigido por Rafael Rodríguez, y sobre sus diseños y su trabajo en el espectáculo va a tratar esta conversación.

1. Pedro, hola de nuevo. Has trabajado el año pasado para la CNTC, concretamente en el montaje de *El pintor de su deshonra*, de Calderón, y ahora vuelves a estar con nosotros en el diseño de los figurines para *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega. Háblanos, por favor, de cuál ha sido para ti el punto de partida en esta ocasión, y con qué líneas generales has visto a los personajes.

Efectivamente, la temporada pasada hice para la CNTC *El pintor de su deshonra*, de Calderón, una historia muy bonita que trasladamos estéticamente y llevamos a la época romántica; fue una gran experiencia. En esta ocasión, primero me llamó Eduardo Vasco y hablé luego con Rafael Rodríguez, director de escena de la obra, que estaba interesado en que hiciera yo el vestuario. Rafael me dio un par de referencias: había visto *El perro del hortelano*, y quería algo en esa línea, donde los trajes definieran a los personajes de la comedia. Un vestuario que pudiera pare-



cer de época, pero sin tener realmente nada que ver con la época ni con nada; que hubiera en él sólo unas referencias.

En esta línea, vimos que en *¿De cuándo acá...?*, las protagonistas son las dos mujeres, algo muy moderno y muy curioso. Los personajes masculinos son paisaje en su mayoría, absolutamente secundarios, porque el conflicto se da entre esas dos mujeres, para ver cuál “se lleva el gato al agua”; son insólitamente libres para la época. Hablando con Rafael, me decía que había un montón de referencias que de alguna forma podían sugerir la presencia de la cultura hebrea, como por ejemplo pequeños símbolos en la organización doméstica, o el hecho mismo de hacer la boda en casa... En cualquier caso, los únicos personajes que se analizan continuamente son la madre y la hija, el resto son personajes de mero soporte; son ellas las que se enamoran de verdad, las que tienen realmente el sentimiento amoroso. La madre protectora que en un momento dado pasa a ser competidora de su hija, es la que de algún modo intenta marcar las pautas y los comportamientos, pasando de ser una mujer recatada, que va a misa y de paseo con su hija al Soto, a enamorarse, competir y engañar para conseguir a Leonardo, el pretendiente de la joven. Los hombres, por otro lado, aparecen buscándose la vida. Leonardo lo único que pretende es su propio beneficio, y así, encuentra que

lo mejor para él es casarse con una mujer rica; precavido, se liga a las dos mujeres, madre e hija, por si acaso una le falla tener a la otra. En fin, engaña a las dos y las dos pelean.

2. ¿Cómo has vestido entonces a los personajes? ¿Qué telas has empleado, o de qué materiales te has servido?

En la obra se habla de verano. Para los soldados de Flandes he hecho una uniformidad totalmente desuniformada, porque Rafael quería que el capitán Fajardo de alguna manera nos evocara al Don Lope de *El alcalde de Zalamea*. Elegí algo que por una parte diera el tono militar y por otra fuera una tela masculina, como ocurre con el cuero y el ante muy fino, y he armonizado con él al sargento Alfaro. Para el resto de los soldados utilicé linos y yute, que sirve maravillosamente porque es una tela donde se ve la trama, pero no es tan ligera como el lino. Para los hombres he empleado algodones, muchísimo lino como te digo y también rayón, que es una especie de derivado de la seda de bastante precariedad, con una vida bastante más efímera incluso, porque no es noble; el rayón está hecho como con restos, y cuando el traje está recién acabado la tela queda estupenda, y en el momento que se moja se convierte en un trapo, perdiendo el famoso apresto. Y he usado seda con poliéster, y también rayón con poliéster;

en este montaje hay bastante poliéster, porque para salvar el color es fundamental, y además este tejido hace el vestuario muy cómodo de mantener para sastrería: lavas la prenda, le das una planchita por encima y se queda a punto.

Lo enfoqué así porque a mí me gusta muchísimo que haya un juego teatral; cada vez me apetece más alejarme de esas formalidades por las que hay que hacer que todo sea muy pesado. Creo que tiene que *parecer* pero nunca ser, que la clave está en que la gente que está viendo la obra, note que eso no es exactamente real, que lo parece pero que no lo es. En eso reside para mí la teatralidad, conseguir que el público entre en el juego de lo que estás haciendo sobre el escenario...

En cuanto a los personajes femeninos, la madre y la hija, no son lo que parecen. Doña Bárbara asoma en las primeras escenas algo envarada, protegida en exceso por el vestuario; y luego, poco a poco se va quitando todos esos cuellos, todas esas cosas que son a un tiempo defensa y escaparate, más reflejo de lo que quiere aparentar que de lo que es, y se va descubriendo el escote, por ejemplo. Y llega un momento, incluso, en que también su peinado se hará algo más libre, porque quiere rejuvenecerse: se ha enamorado de un joven que cree que es su sobrino, y quiere gustarle a toda costa, eclipsando incluso a su propia hija si fuera posible. Ella se destapa y tapa a Ángela, imponiéndole una capa monjil que la sepulta absolutamente, que la muestra más niña de lo que es, intentando que pase desapercibida. Capa que la joven siente

como una humillación y de la que se deshace tirándola al suelo y pisándola. Todas estas historias están llenas de pequeños detallitos, por ejemplo, en la escena en la que se pelean en el escenario las dos mujeres, yo pensé, a ver qué hacemos con las enaguas, porque se van a ver. Durante la pelea, en un momento dado se tiran al suelo, y se revuelven, así que se van a ver las enaguas y además, se les van a ver las piernas. Tienen que llevar medias listadas, que en esa época eran la moda.

La criada es otro personaje femenino que también es muy curioso; es una morisca, y me ha llamado mucho la atención precisamente ahora que estamos justamente con el aniversario funesto de la expulsión de los moriscos. Rafael dijo que no quería una criada al uso, una criadita, para nada. Esta es una morisca que nunca es irrespetuosa, que anda por ahí, hace lo que tiene que hacer, y el primero que la muestra como una criada es Lope, el hortera de su novio, que le dice: “tú a fregar”. No va vestida con nada que tenga que ver con lo que llevaría una sirvienta en la época, sino más bien en correspondencia con su origen, lleva una especie de turbante, unos velos, una gasa, y va bastante descocada, exótica, estupenda sin más.

3. ¿Cómo te has servido de los colores? ¿Has marcado con ellos algún significado particular?

El vestuario lleva colores brillantes excepto en el traje de Ángela, que en un principio era rosa como la niña que parecía ser; pero ya que nos ha crecido cinco años en





los ensayos, le hemos tenido que subir el color. Esto es así, nunca se sabe como van a evolucionar los personajes, y cada actor crea el suyo. A la madre la he convertido un poco en una persona maniática, que va siempre de azul o verde; a Doña Bárbara le gustan esos colores y yo siempre la pongo con esos tonos, con cierta frialdad, siempre ostentosa y llena de cositas.

La hija tiene que ser al contrario de la madre, no monjil pero muy sobria, no sólo porque lo pidan los rasgos del personaje, sino además porque yo pienso que en todas las generaciones las hijas siempre van al contrario que las madres, sea lo que sea la madre: si la madre es clásica la hija es barroca, y al revés, si la madre es barroca, la hija es absolutamente limpia de líneas. Yo he hecho un poco ese viaje, y como la madre va llena de cosas y fruncidos la hija no, la hija va simplemente de un color y nada más. Y en cuanto al traje de novia de Ángela, podría ser un traje como los que Balenciaga hacía en los años 60. En ese plan, una tela buena, un corte bonito, y ya está. La tela es un dupión, pero un dupión de tapicería.

Leonardo y Beltrán llegan a Madrid siendo militares, y lo que están buscando es mejor fortuna, porque el rango de militar, de alférez, no les parece suficiente; en ese momento, como en todos, la gente lo que quiere es ser rica y vivir lo mejor posible, y evidentemente siempre hay otros medios por los que conseguir más fácilmente esa especie de prosperidad que con el trabajo. Los soldados poco a poco van vendiendo todo lo que tienen, se lo juegan, de forma

que les he hecho unos trajes desmontables, donde lo primero que desaparece son las mangas, luego las faldetas, luego todas esas bandas con los lazos, los sombreros... Cuando entran en la casa de Bárbara y se van recuperando, lo que recuperan no es lo que tenían antes, sino que se van vistiendo poco a poco de civiles. El pantalón, que era un pantalón del ejército, más o menos pardo, de repente se convierte en un pantalón azul. Leonardo lo primero que muestra con su prosperidad es una camisa de seda natural, estupenda, ostentosa, con hebillas doradas, con cadenas de oro. Sin embargo, la nota de color más graciosa de Leonardo es el traje con el que se casa al final, todo rojo, símbolo de que ha conseguido la posición que pretendía; el rojo es como el color del triunfo para él. Ha mentido, ha engañado, ha chuleado a las dos mujeres... Leonardo va de rojo y Beltrán de color chocolate. Aunque en un principio el espectador no sabe el destino de los dos, quién se va a casar con quién, a mí me gusta la idea de avanzar con los colores un poquito quién concuerda con quién. Antes de que se sepa, Leonardo concuerda con Ángela, y Beltrán concuerda con Doña Bárbara. Llevan colores afines, contrastados pero afines.

Los pretendientes, Don Octavio y Don Esteban, tienen un punto de ridículos, porque son personajes que quedan siempre en evidencia. Ellos de alguna manera se acicalan de la mejor manera que pueden y saben, un poco como los pavos reales, para intentar seducir por la apariencia, pero los dos fracasan porque Doña

Ángela no busca eso. Al indiano, Don Octavio, le he puesto un verde loro que junto con la hechura logra un punto de escarabajito. También lleva un sombrero de Panamá, con fieltros y plumas impresionantes, y bandas de colorines. Y luego viene con toda la camisa abierta, con lentejuelas, con todo lo que tiene encima, un hortera completo, vaya. Su capa tiene un punto de poncho. Y Don Esteban, que es de Zaragoza, es más modesto, pero también intenta seducir como puede. Él se ha hecho el traje azul porque lo encuentra un color atractivo, y aunque es verano nunca se quita el abrigo, porque forma parte del traje. Don Alonso, que es el soporte de Don Esteban, un señor que es todo un clásico, va de gris, y es como el modelo de Don Esteban. Don Alonso es como esa gente que considera que no sólo es elegante sino que además lleva lo que hay que llevar, y Don Esteban de alguna forma le intenta imitar, aunque siempre mal.

4. ¿Qué diferencias encuentras entre hacer vestuario para teatro y para cine?

El cine es muy diferente del teatro. En el cine hay una cosa que se llama primer plano y ahí no puede haber errores de ningún tipo porque la cámara lo muestra todo; hay que esmerarse tanto para quitar como para poner. En el teatro las cosas se ven a veinte o treinta metros, y hay que hacerlas bien, pero no hay que cuidar ese tipo de detalle. Mejor dicho: no es que no haya que cuidarlo, es que no hay que ponerlo. En teatro a mí no se me ocurre hacer un botón que haya que teñir al tono

de la tela, eso no se ve, pero en cambio en cine, sí.

La ropa para teatro tiene que ser expresiva y por encima de todo útil, y además ser capaz de absorber los cambios que llegan luego. Hay veces que hay que coser una camisa, un chaleco de punto, para que el actor se lo pueda poner corriendo, y en cine, cuando se comienza a rodar, ya no son posibles los cambios, porque lo que se rueda antes y después tiene que estar de acuerdo.

5. ¿Has pretendido marcar de alguna forma las clases sociales en los trajes de *¿De cuándo acá...?*

En cierto modo sí, verás. Hay una cosa que es muy clara, los soldados Leonardo-Beltrán y Fajardo-Alfaro, van vestidos prácticamente con el mismo tipo de ropa. Realmente, en todas las épocas la única diferencia que ha tenido la ropa militar con la ropa civil es que es toda del mismo color y tiene más o menos la misma forma, con una serie de elementos que son uniformes, por eso se les llama así. Todo tiende a la practicidad: los botones son de metal porque son más duros y resisten mucho más, se usa mucho el cuero porque es más duradero, todo es como lo conocemos porque es más práctico. Y es lo que hemos hecho aquí.

La gente del pueblo son realmente los músicos, pero a los músicos, como en un momento dado también hacen de soldados en Flandes, les hemos puesto prácticamente la misma ropa en tonos azules, y todas las prendas son despiezables para

que se puedan quitar las mangas de la chaqueta en un momento dado y se puedan quedar como en chaleco. Luego está Lope, que va disfrazado, porque Lope es el mozo de cuadra al que su ama le ha puesto un traje que no es suyo, un traje que había de criado, y le hace pasar por lacayo; por eso Beltrán se lo recuerda continuamente. En el vestuario de la madre y de la hija también se nota la posición social: muestra que en esa casa se vive bien, y a Doña Bárbara le encanta ponerse cosas blancas, le gusta mucho. El blanco a mí me parecía un síntoma de que en esa casa la gente se bañaba, había un servicio suficiente para cuidar esa ropa blanca... El blanco es siempre el símbolo de poder económico; es decir, "Tengo muchas camisas, me puedo poner una cada día". Encima convierto el cuello en una gola, que queda estupendo, y ella está siempre como planchada, magnífica. El blanco es algo más que un color, y la gola algo más que un adorno.

El criado indiano es un mejicano al que le he puesto vestido medio europeo, medio indio, para que pueda apreciarse que viene de allí. Tiene sus características, tomadas de un lugar y de otro, como por ejemplo la trenza que siempre llevan los ecuatorianos, o una serie de prendas étnicas a las que no renuncian porque para ellos son rituales de identidad. Me apetecía conservarle en parte sus características, en este caso con la faja y la coleta, y en lugar de capa lleva poncho.

6. ¿Qué nos puedes decir del calzado?

Intento que el calzado pase lo más desapercibido posible, que casi no se note. Por

ejemplo, lo hago todo de la misma manera, intentando que sea todo como una línea de color, de forma que no haya ninguna diferencia. Les he puesto cuatro pares de medias para que se vean las piernas más grandes, si no se ven ridículos. En un teatro como Mérida no importa, puede haber contrastes, pero en el teatro a la italiana, donde la gente está sentada y los ojos caen a esa altura, lo primero que se ven son las piernas. Si eso te llama la atención estás perdido; sobre todo tiene el sentido de que no estorbe.

7. Pedro, háganos de los complementos.

Ellas llevan poquísimo, casi nada. El tocado durante la escena de la misa lo he copiado de la época, es como una chincheta del revés, un círculo de paja que lleva un pincho con una bola de la que se cuelga el velo, para que no les molestara, para que al respirar no se coman el velo.

Los sombreros son curiosos, porque el sombrero es algo importantísimo en esa época, ya que se usa como elemento de presentación; el lujo de la persona depende del número de plumas que lleve y cómo estén trenzadas, porque ahí sí que había unas calidades muy especiales, unos fieltros hechos de pelo de conejo, por ejemplo, todo ese tipo de cosas. Aparte es un elemento que a los hombres se lo he puesto como complemento de ceremonia, igual que la capa. En las mujeres lo correspondiente es el abanico. Y las cadenas, un elemento que se utilizaba mucho porque la gente que no tenía moneda, usaba cadenas como equivalentes de tanta o cuanta

cantidad de dinero: era oro al fin y al cabo. Esta expresión del gusto por el oro colgado ha quedado en Hispanoamérica más que en España, y también ocurre mucho en toda la cuenca Mediterránea, incluso hasta en Portugal, la exhibición de las monedas en los trajes. Seguimos con el mismo criterio, el oro es lo que vale.

8. Cuéntanos qué referencias plásticas o literarias has empleado para este vestuario, si las hay...

Digamos que he ido a una iconografía bastante heterodoxa, en cada momento lo que me servía mejor para cada personaje. He utilizado más que nada visiones generales de Rembrandt para los soldados, y para otros personajes he tirado más de Tintoretto y Veronese. También hay cosas inspiradas en Balenciaga o Elio Berhanyer, en gente que conozco más de cerca, porque pertenecen a mi experiencia en el mundo de la moda, que me enseñó sobre todo a manejar el colorido. Un referente que se ve claramente, como hemos comentado antes, en el caso del traje de novia de Doña Ángela.

9. Nos puedes comentar alguna dificultad especial que haya habido en este

trabajo tuyo, o alguna cosa que te haya gustado particularmente...

Pues mira, dificultades no, sólo las pocas dificultades fruto de mis propias equivocaciones, ese tipo de cosas de las que bueno, nadie se libra. En esta profesión, además, siempre estamos aprendiendo. Por ejemplo, a mí me ha encantado lo que ha hecho ahora Lorenzo Caprile, el irse a trabajar con Sandy Powell de ayudante en el Teatro Real; me parece una actitud ejemplar, humilde y estupenda. Sandy es una de las mujeres más interesantes que yo conozco en el vestuario de cine y ópera, es la que hizo por ejemplo *Shakespeare in Love*. Si a mí me pasara, si yo tuviera alguien que en un momento dado me propusiera una cosa así, me iría encantado: ni edad, ni trayectoria, ni nada, estamos aquí para aprender, todos de todos.

Y en cuanto a alguna cosa que me haya gustado especialmente, pues me ha sorprendido mucho ayer cuando vi la función; me sorprendió el resultado de todo puesto junto, porque en los ensayos uno está más bien centrado en las partes. Así que ayer cuando pude ver la función entera me encantó, dije, qué bien estar aquí; me da igual que la gente destaque o no el vestuario, yo sé lo que he hecho. Y para mí, lo satisfactorio es estar ahí.

10. ¿Y qué crees que un montaje como *¿De cuándo acá nos vino?* le puede decir a la gente joven?

Primero, que el teatro clásico está absolutamente de actualidad. Segundo, que es un texto muy interesante y que está muy bien escrito, que es algo que yo noto como un defecto en muchas obras que se ponen encima de un escenario, que están muy mal escritas. Que con *¿De cuándo acá nos vino?* se divierte uno; no digo que sea divertido en sí, sino que te diviertes por cómo está hecha la puesta en escena, por cómo está tratado el texto, por cómo se dice el verso, por mil cosas.

Y además, creo que este montaje ayuda a mostrar que el teatro clásico no hay que verlo nunca como algo que se impone, como esa especie de tocho que hay que leerse para aprobar la asignatura. Aquí lo que es verdaderamente interesante, lo que realmente se aprende, es que viendo teatro clásico muchas veces tienes acceso a cosas a las que nunca lo tendrías de otro modo. Yo siempre advierto que esto no es historia, que es una ficción, igual que nadie habla en verso; pero por eso me permito el lujo, digamos, de dibujar en verso con mis trajes, de dibujar con ritmos diferentes;

coger un cuadro y repetirlo me da pereza, me aburro...

Mi cometido es subrayar el trabajo de los actores, tratar de construir con ellos sus personajes. A veces tiene que ser una princesa, a veces tiene que ser un mendigo, depende; lo importante es que *parezca* de verdad. Que crear un soporte físico, como es el traje, lo estético, realmente sea lo suficientemente importante como para darle al personaje literario la apoyatura que necesita. El vestuario tiene que ser cómodo, no puedo ponerle al actor algo con lo que no pueda andar; no voy a poner a una señora vestida de cortina, sobre todo porque necesita moverse con una agilidad que esas telas no le permiten, y si un actor no puede tener ese ritmo de movimiento que exige la comedia, el vestuario no sirve, por muy bonito que sea.

Y una cosa más; yo creo que para el adolescente hay algo que no se debe perder nunca, que es la belleza del idioma. El idioma es un patrimonio que no hay que perder jamás. El lenguaje es como la vida que avanza, se enriquece, se amplía, se expande por todas partes, incorporando unas cosas y dejando de usar otras, pero es hermoso desde lo más profundo. **M. Z.**

Entrevista a Alicia Lázaró,

dirección musical, composición y arreglos de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Alicia Lázaró es titulada por el Conservatorio Superior de música de Ginebra, y ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen Dombois y Hopkinson Smith. Investigadora de la música española del Renacimiento y Barroco, dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón, en Segovia. Tiene publicada la integral de *Canciones para voz y guitarra barroca*, de José Marín, y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, y *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, todos ellos autores barrocos. Como instrumentista de vihuela, laúd y guitarra barroca ha interpretado conciertos por todo el mundo, y ha colaborado con distintas compañías de teatro escribiendo la música y los arreglos musicales de obras como *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, *El burgués gentilhombre*, de Molière, *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y el *Auto de la sibila Casandra* y el *Auto de los cuatro tiempos*, ambos de Gil Vicente. Para la CNTC ha trabajado ya en los montajes *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, *Romances del Cid* y *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón.

En esta ocasión colabora con la Compañía en *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, dirigida por Rafael Rodríguez.

Una vez más charlamos con ella para que nos cuente los detalles de este último trabajo con la Compañía.

1. Alicia, ¿cómo fue la primera aproximación a este montaje, *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega?

Primero me llamó Eduardo para hablarme de Rafael Rodríguez, el director que se iba a encargar de la puesta en escena de *¿De cuándo acá nos vino?* En estos procesos siempre lo más complicado no es encontrar cosas por hacer, que se encuentran por cientos, sino saber exactamente cuál es el carácter que le quiere dar el director al trabajo. Como Rafael y yo no nos conocíamos, hubo un primer momento de acercamiento y conocimiento, porque yo nunca quiero que se asocie la investigación musicológica con algo arqueológico, así que procuro aclararlo todo bien. Rafael no tenía ninguna prevención, y vio que era algo necesario para este trabajo.

Como director de escena, Rafael pensaba que esta función no tenía que tener un aire demasiado cortesano, sino que era una cosa más de ambiente callejero, más ciudadana, y con ese espíritu nos pusimos manos a la obra. También quería tener en cuenta el mundo de los truhanes de Madrid, que a mí me fascina, todo ese ambiente de las



Gradas de San Felipe, con los soldados que están esperando a que el rey les provea, y mientras tanto juegan a las cartas y beben en las tabernas, el que puede pagárselo, y tratan de esquilmar a algún caballero o alguna dama que pasaba por allí... Ése es el mundo que Lope conoce muy bien.

2. ¿Qué tipo de música has escogido para esta obra?

Pues mira, la obra se abre con una jácara y se cierra con una seguidilla. La jácara¹ es una forma musical inaugurada por Quevedo, con la *Carta del Escarramán a la Méndez*, y todo ese repertorio tan divertido. Las jácaras cuentan historias generalmente de rufianes y de gente de malvivir, y en ellas se utiliza mucho el lenguaje de germanía. Pensé entonces que sería interesante que durante toda la obra hubiera una jácara que comentase la historia; Pérez Sierra, que es fantástico, nos escribió unos textos convenientes en forma de jácara, y yo encontré para las seguidillas² montones de textos alusivos, graciosos, que hablaban del tema.

Encontré luego también una colección estupenda de jácaras de Jerónimo de Carrión, y sobre ese *leiv motiv* compusimos la música, que en general tiene toda ella ese carácter de mestizaje buscado, mestizaje no tanto en el sentido de mezclar lo popular y lo culto, sino en el sentido de hacer ver que es música que viaja. La música viaja con las personas y va a América, a Flandes, a Italia. Madrid en ese momento era una encrucijada de caminos; todo el mundo viene a la Corte a buscar, a pretender, otros a lucirse con la plata de las Indias y a comprarse una novia. Hay una mezcla tremenda de cosas, y esto tiene un sonido, y ese sonido es el que hemos tratado de recoger en la medida de nuestras posibilidades en este montaje. Se oye un poco de todo. Se oye la jácara que te digo, se oyen seguidillas, y se oye música de las Indias, como el zarambeque³ que Don Octavio canta con su criado. En las Gradas de San Felipe se escuchan unas tarantelas⁴, que no se sabe muy bien de donde proceden; es una forma primitiva

¹ *Jácara*: También un tono especial al cantar esta composición, el tono de “jácara o de jacarilla”.

² *Seguidilla*: Un tipo de canción española acompañada de danza, muy movida, con acompañamiento de castañuelas, guitarra, bandurria y otros instrumentos populares.

³ *Zarambeque*: Danza y forma musical semejante a las folias en España.

⁴ *Tarantela*: Danza posiblemente de origen napolitano, muy viva de ritmo y movimientos.

que tiene un parecido con la de la folía⁵, así que hay también una confluencia y una mezcla de cosas. Hay también una fanfarria⁶ de Gaspar Sanz, que suena en la entrada de la obra, en Flandes y también cuando entra el capitán, tocada más ligera. Luego están las músicas de España, los canarios, las endechas de canarios⁷, que no se sabe si son de Canarias o de los judíos norteafricanos... Las músicas, cuando las encuentras, son muy sencillas, pero hay que arreglarlas, porque tal como están son esquemas; hay que dar un paso más y buscar esos arreglos que las encajen en el espectáculo.

3. ¿Cuáles son los instrumentos que has escogido en esta ocasión?

El director quería que los músicos, que han hecho un trabajo magnífico como músicos y como actores, se interrelacionaran entre ellos y con los actores. Rafael quería que se movieran en el escenario, que no estuvieran fijos, así que sus instrumentos tenían que poder moverse, o tocarse de pie como el contrabajo, también llamado violone, que es el primero de los que hemos utilizado. El segundo ha sido el violín, que también puede moverse y es un instrumento muy utilizado no sólo en España también en Italia, y por supuesto en América. Y

a ellos hemos unido la percusión, imprescindible si se quiere hacer esta clase de música; la guitarra barroca, que es el instrumento antecesor de la guitarra moderna, con cinco cuerdas dobles, y el archilaúd, que es un laúd con un supletorio, que son las cuerdas graves. El archilaúd se utiliza en un momento determinado, dando un lirismo un poco especial. Y para el resto del espectáculo se utiliza la guitarra.

La percusión marca el ritmo en todos los momentos, incluso los hay que sólo se hacen con percusión, como la pelea entre la madre y la hija. También hay momentos en que combinamos varios instrumentos: el violone puede sonar solo o unido al violín, para intentar tener más coloración.

En esta ocasión el trabajo de los músicos es muy especial, como te digo; además de estar a cargo de sus instrumentos, ayudan con la escenografía y juegan un poco a esconderse, están, no están, son como duendecillos... Ha sido divertido, aunque un poco duro, y teníamos dos músicos nuevos; el percusionista Rodrigo y Melissa la violinista ya habían trabajado con nosotros, pero para Josías, que toca la guitarra barroca y el archilaúd, y para Héctor, que toca el violone, era la primera vez, y al principio estaban un poco sorprendidos.

⁵ *Folía*: Uno de los temas musicales europeos más antiguos, al que se recurre mucho porque se adapta muy bien a las variaciones. Suele considerarse que es una melodía de origen popular originaria de la Península Ibérica, siempre unida a la danza.

⁶ *Fanfarria*: Orquesta formada por instrumentos de metal, y la música que interpreta.

⁷ *Endechas de canarios*: Composiciones breves en las que el poeta lamenta una muerte o situaciones de tristeza, desarraigo o desamor.

4. ¿Cómo ha sido el trabajo con los actores esta vez? ¿Has visto alguna dificultad especial?

Verdaderamente no. La incorporación de los jóvenes ha dado también energía nueva a este elenco, y ha dado un tirón, y eso ha sido una facilidad. Así que, dificultad, dificultad, no. Cada montaje tiene su camino, su recorrido y su propia dinámica; los de éste han sido largos, y nos han acompañado día a día hasta llegar a un resultado que yo creo que está muy bien.

La exigencia que tenemos es que técnicamente tiene que estar todo bien hecho, algo que es una de las características de esta casa; las cosas funcionan como una maquinaria de reloj, algo aplicable a todos, técnicos, actores, músicos y el equipo.

Dirección pensaba que el espectáculo tenía que ser algo variado, cambiante, mestizo, y dentro de eso hemos intentado mantener una línea de rigor y de coherencia, en cuanto a la elección de los temas, de los motivos, de la manera de hacer. Un poco en la línea que hemos tenido con este elenco, con el que ya había trabajado en el *Don Gil*, *El rey abajo*, *Las manos blancas* y ahora *¿De cuándo acá...?* Y luego se ha incorporado también gente de la Joven Compañía, estu-penda, disciplinada y con mucho talento... Toda la compañía canta ya, y esta vez a tres voces. Ahora se ha añadido una dificultad más, que es bailar al mismo tiempo que se canta, que eso no lo hace mucha gente, hay que decirlo. En la jácara hay una parte del elenco que está bailando al mismo tiempo que canta, las tres chicas, y para facilitarlo hemos buscado una tesitura media en la que ellas pudieran estar en

mezzosoprano, y los tenores no tuvieran que afinar muy agudo. Los dos personajes de Doña Ángela y Doña Bárbara, tanto la madre como la hija, tienen momentos absolutamente gloriosos.

5. ¿Qué les puedes decir a los espectadores más jóvenes? ¿Van a tener nuevos motivos de engancharse al teatro clásico viendo *¿De cuándo acá nos vino?*

Pues claro, yo creo que sí. Ésta es una obra muy divertida. En cada función hay un momento en el que desde el escenario notas que el espectador considera que tiene permiso para reírse; el público se ríe porque no puede más y suelta la risa. Ese momento es fantástico, y a partir de ahí las representaciones suelen ir para arriba, porque es el momento de auténtica conexión entre unos y otros. En *¿De cuándo acá nos vino?* creo que eso va a ocurrir enseguida, porque están los personajes cómicos, desde luego, pero también muchas situaciones en que no puedes más, en que te descacharras de la risa. Y esto es una manera muy directa de enganchar con el público joven.

Por otro lado, es una comedia que toca cuestiones que están muy de actualidad. El que viene de fuera, como los indios que venían cargados de plata, aunque los inmigrantes que vienen ahora no vengan precisamente cargados de plata... Y creo que en ese sentido la obra puede también interesar a los jóvenes. Madrid era un reflejo de ese mundo cambiante de comienzos del XVII, y además España era centro de muchas cosas, de muchas guerras, pero también era el Imperio. **M. Z.**

Entrevista a José Manuel Guerra,

iluminador de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega

Entre los muchos trabajos de iluminación que ha realizado destacan las siguientes obras: *El método Grönholm* y *Carnaval*, de Jordi Galcerán, *Un dios salvaje*, de Yasmina Reza, *Aprenda a bailar en seis semanas*, de Richard Alfieri, *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare y *Diez*, todas ellas dirigidas por Tamzin Townsend. *Memoria de un recuerdo*, *Ay Carmela*, *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Informe para una academia*, *Azaña, una pasión española* y *Lope de Aguirre traidor*, dirigidas por José Luis Gómez. *Defensa de dama*, de Joaquín Hinojosa; *Tristana*, *Llama un inspector* y *Algún día trabajaremos juntas*, con dirección de Manuel Ángel Egea, *La muerte y la doncella* dirigida por Omar Grasso, *Hetairas*, dirigida por Pilar Ruiz; *Hiroshima mon amour*, con dirección de José Páez; *Antígona*, dirigida por Francisco Suárez; *Las últimas lunas*, con dirección de José Luis García Sánchez; *Querido Néstor*, musical a cargo de Mestisay y *El séptimo cielo*, dirigida por José Pascual; *Garcilaso, el cortesano*, dirigida por Carlos Aladro; *El Rey se muere*, de Ionesco, dirigida por José Luis Gómez; *Un cuento de invierno*, de Shakespeare, con dirección de Magüi Mira. *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, dirigido por Lawrence Boswell; *Descalzos por el parque*, de Neil Simon, dirigida por Pep Antón Gómez; *Olvida los tambores*, de Ana Diosdado,

dirigida por Víctor Conde. *Mentiras, incienso y mirra*, dirigida por Juan Luis Iborra; *Cantos robados*, espectáculo musical original de Fátima Miranda. *La paz perpetua*, de Juan Mayorga, con dirección de José Luis Moreno; *Nunca estuviste tan adorable*, escrita y dirigida por Javier Daulte; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dirigida por Juan Carlos Pérez Fuente y *Medida por medida*, de Shakespeare, bajo la dirección de Carlos Aladro.

Ha trabajado para la CNTC en el montaje *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, dirigido por José Pascual, y en esta ocasión colabora con la Compañía en *¿De cuándo acá nos vino?*, dirigido por Rafael Rodríguez. Nos encontramos con él para que nos hable de su último trabajo con nosotros.

1. José Manuel, ya colaboraste en nuestro montaje del 2004 de *El caballero de Olmedo*, así que éste es tu segundo trabajo con la CNTC. ¿Cuál ha sido para ti en esta ocasión el punto de partida en de *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega?

Rafael Rodríguez, el director de escena, me dijo que quería algo muy pictórico; no obstante, lo cierto es que en estos proyectos, desde el punto de partida hasta el resultado final siempre hay un proceso, un camino; ese resultado al que se llega es en un cincuenta por ciento producto de aquello de lo que se partió, y en el otro cincuenta por ciento con-



secuencia de lo que va ocurriendo a medida que vas progresando en los ensayos.

Comienzas con una serie de ideas, y después empiezan a surgir aspectos nuevos, problemas o puntos de vista que las modifican, y tienes que ir adaptándote. Este trabajo nuestro es un proceso de adaptación entre las premisas que tienes en la cabeza y que intentas llevar a la práctica, y los cambios necesarios que la realidad te pide; te das cuenta de que algunas cosas sí funcionan y otras no, y tienes que llegar a un acuerdo entre lo que debería funcionar y lo que realmente ves que resulta, naturalmente para conseguir lo que quieres. Pero siempre debes partir de algo, partir de nada es muy difícil, imposible diría yo. Lo que el espectador ve sobre el escenario es fruto de un viaje que ha incluido ciertos cambios, no sólo sacar adelante una idea; en definitiva, una evolución sobre el punto de partida.

Lo digo porque aquí, para *¿De cuándo acá...?*, probé al principio con un claroscuro muy fuerte; pero después, viendo los ensayos, me di cuenta de que la historia trataba sobre una familia, y muchas de las escenas transcurrían en su casa, sin grandes dramas, con lo cual he intentado hacer algo más amable, más luminoso.

2. ¿Qué rasgos principales destacarías de la iluminación que has diseñado?

La escenografía que Castanheira ha diseñado es muy pictórica, tal como quería

Rafael, con lo cual los colores tienen mucha personalidad y mi trabajo, que es intervenir en este cuadro ya casi terminado, se hace así más difícil que hacerlo en otro más neutro. Sin embargo esta característica, el fuerte sello que imprime el color, ha sido a la vez una de las ventajas de esta escenografía, y la iluminación ha estado un poco al servicio de esa propuesta y de las necesidades escénicas que me planteaba el director.

Intervenir con una escenografía muy acabada es complicado porque no puedes quitarle el carácter que tiene, y al mismo tiempo tienes que servir la escena como el director la entiende; la luz tiene, más que un discurso propio, un discurso complementario, siempre supeditado a una idea de conjunto, y esto es lo que he pretendido hacer.

3. ¿Qué colores y qué texturas lumínicas has empleado para distinguir los espacios interiores, como la casa de Bárbara, y exteriores, como el Soto o las Gradass de San Felipe?

En un principio, y en teoría, pensaba que el Soto tenía que ser un espacio luminoso, de día, con un sol cálido, agradable... Después, en la práctica, al tener el marco que teníamos, vi que haciéndolo así íbamos a dar la sensación contraria, así que cambié la textura del color para conseguir la impresión de un espacio abierto, que

era lo que pretendíamos. Además, como los espacios interiores se nos iban mucho a cálidos, los exteriores tenían que hacerse un poco más fríos, simplemente por una cuestión de contraste. Como no hay cambios de decorado, excepto por el movimiento de paneles, tuvimos que variar el orden natural de las cosas, y definitivamente optamos por un exterior más frío y un interior más cálido.

En cuanto a un lugar como las Gradass de San Felipe, he utilizado para iluminarlo un tono cálido con zonas de claros y zonas de oscuros muy acentuadas, un poco más tenebristas, para diferenciar ese espacio único. En una escena de estas características, si siempre tenemos todo iluminado da la sensación de que estamos siempre en el mismo sitio, así que, en algunos momentos que al director le parecían apropiados, como es el caso, hemos hecho zonas muy poco iluminadas con cosas muy concretas contrastadas con mucha iluminación, para cambiar y eliminar esa posible sensación de espacio único. Las zonas de luz y las zonas en penumbra de las Gradass provocan un contraste muy acentuado y recortan bien este espacio del resto.

La dificultad fundamental de trabajar con una escenografía de estas características, que además tiene un suelo y unas paredes donde la luz rebota tanto que llena el espacio, es que no haya las variaciones necesarias y queridas por el director, o que no se vean; hay que conseguir diferentes sensaciones, que haya diferentes planos y momentos. Por otro lado, en esta función también el vestuario es muy importante, y

cobra una presencia que a veces ni te imaginas: un traje puede llegar a verse muchísimo. Pedro Moreno ha utilizado en sus telas colores muy atrevidos, que en teatro no se suelen usar, y además los bastidores tienen una gama de colores tal que a priori tú dices ¡Dios mío, cómo armonizo esto! Y es que mientras que en un cuadro uno armoniza todo esto y se queda allí, fijo, en el escenario hay que mover la luz, y a veces la enfrías y a veces la calientas, y es más complicado hacer funcionar todo eso. Y en cuanto al desarrollo de la acción, cuando empiezas a mezclar colores y elementos, puedes encontrarte con el problema de que a veces no sabes donde va a estar el protagonismo. No sólo para utilizar mayor cantidad o menor cantidad de luz, porque a veces se tiene menos en un sitio determinado, pero hay un personaje, y la vista se te va hacia ese personaje; no es fácil prever qué es lo que va a ocurrir. Pero la verdad es que, después del estreno, todos nos hemos quedado muy satisfechos con la consistencia del trabajo y de cómo se veían los colores.

4. José Manuel, hablemos ahora del empleo del material técnico en este montaje. ¿Qué querías destacar? Algún foco móvil, iluminación lateral...

He usado mucha iluminación lateral, porque era la única que me permitía que la continuidad de los fondos no formara planos con los personajes, aunque la luz lateral puede dar problemas porque dejas bastante sombra en las caras; pero si metía sólo luz horizontal y de contra, se

me empastaba mucho la escena. La manera de destacar lo que está pasando y la interpretación sin tocar los fondos era usar luces laterales y altas. Esto sirve para lo que sirve, y como te digo no es lo ideal, pero en este caso nos ha venido bien para resaltar especialmente a los personajes en medio de la escenografía.

5. ¿Qué le puedes decir a la gente más joven que viene a ver nuestras funciones?

A medida que pasan los años y trabajo más, me doy cuenta de que la luz no tiene normas ni reglas fijas; lo que en un momento funciona puede que no lo haga al día siguiente en otra situación no igual, pero sí similar. Digamos que la luz tiene una cierta vida propia: según cómo, dónde o con quién actúa de una manera o de otra, con lo cual el punto de partida debe-

ría ser siempre no tener esquemas rígidos, sino estar muy abierto. Lo que un día es negro, al día siguiente puede ser blanco, y al día siguiente de otra manera...

Con el paso del tiempo se supone que uno ha tenido que aprender cosas, por lo menos se tiene más experiencia, y por eso me he dado cuenta de que cuantas menos ideas preconcebidas tengas, mejor te va. Tienes que ir muy abierto para ver un poco como funciona la cosa, y eso no sólo en este aspecto del que estamos hablando, sino en cualquier ámbito de la vida. Espíritu abierto, mente abierta, y trabajar y probar, eso es lo que te va dando resultado. Tienes una idea, la propones, la pones en escena... Pero siempre hay que probar, probar y probar; y especialmente a los chavales les recomendaría que lo intentaran, porque te llevas muchas sorpresas y algunas muy agradables. **M. Z.**



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *¿De cuándo acá nos vino?* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

- ◆ Se deberá encontrar y analizar el tema principal de *¿De cuándo acá nos vino?* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.
- ◆ Este año se conmemora el cuatrocientos aniversario del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Lo leeremos y prepararemos un trabajo sobre la forma en que nuestro dramaturgo concibe el espectáculo teatral: ¿Qué son y

para qué sirven las reglas de lugar, tiempo y acción? ¿Se respetan en la *comedia nueva*? ¿Qué estrofas emplea Lope, y qué relevancia tiene esta circunstancia? ¿Cómo mezcla motivos cómicos con motivos dramáticos, y con qué finalidad? Razonar la respuesta, relacionando lo que sucede en *¿De cuándo acá...?* con lo que Lope propone en su *poética*.

- ◆ Al tema del amor, convertido en una pelea de madre e hija por el mismo hombre, se añade en *¿De cuándo acá nos vino?* el argumento de los soldados procedentes de los tercios de Flandes, que una vez terminada la guerra vuelven a su hogar. ¿Qué les ocurre cuando regresan? ¿Qué pasa con las familias que tienen a un hijo, un padre, etc., cuando éste se va a la guerra?

- ◆ Los principales personajes femeninos de *¿De cuándo acá nos vino?*, Doña Bárbara y Doña Ángela, son madre e hija. ¿Qué características definen a cada una? ¿Cómo explicas la actitud de Doña Bárbara, compitiendo con su hija por el amor de Leonardo? ¿Qué rasgos de Doña Ángela la identificarían con la mujer de hoy? ¿Es posible que los nombres de estos personajes nos cuenten algo sobre su personalidad?
- ◆ Los personajes masculinos más importantes, el alférez Leonardo, el capitán Fajardo y Beltrán, son soldados. Analizar la personalidad de cada uno de ellos, examinando qué características principales tienen. ¿Qué diferencias puede haber entre los soldados del siglo XVII y los del XXI? ¿Qué función tienen Don Octavio y Don Esteban, los dos pretendientes de Doña Ángela?
- ◆ El título de la obra, *¿De cuándo acá nos vino?*, que es una “frase hecha”, se repite en varias ocasiones, en boca de varios personajes. ¿Qué significa en general y en cada uno de los casos? ¿Por qué el dramaturgo emplea este recurso?
- ◆ Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.
- ◆ Se leerá la entrevista al director de escena, haciendo una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastando la visión del director con la propia. ¿Rafael Rodríguez ha conseguido los objetivos que se había planteado?
- ◆ ¿Qué opinamos de esta escenografía? ¿Podemos percibir los distintos espacios por los que transcurre la obra? ¿Cuáles son? ¿Qué nos parece que simboliza la rampa y los bastidores? ¿Qué pensamos acerca de que los actores-personajes colaboren en los cambios de escena? ¿Estamos de acuerdo con la escenografía de José Manuel Castanheira?
- ◆ El vestuario de Pedro Moreno, ¿refleja la clase social de los personajes? ¿El figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Qué diferencias existen entre el vestuario de los soldados y el resto de los personajes? El vestuario de los y las protagonistas cambia a lo largo del espectáculo, ¿por qué?
- ◆ En esta función la música tiene mucha importancia, pero, ¿qué utilidad dramática nos parece que tiene? ¿Qué creemos que aporta al espectáculo? Además, esta música refleja muy bien la mezcla de culturas; ¿qué equivalencia tendría en la sociedad multicultural de nuestro tiempo?
- ◆ Intentaremos actualizar la obra de *¿De cuándo acá nos vino?*, como si ocurriera ahora mismo. Explicaremos dónde la localizaríamos, cómo se caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos

nos valdríamos, qué lenguaje dramático se emplearía y cuál sería el desenlace. ¿Nos parece que el tema es actual y puede darse hoy en día? ¿Qué otras experiencias hemos tenido como espectadores? ¿A qué tipo de obras nos hemos acercado?

♦ Por último, reflexionaremos sobre lo que pensamos del teatro como actividad laboral. ¿Qué es lo más y lo menos atracti-

vo? ¿Haríamos teatro como directores de escena, escenógrafos o figurinistas? ¿Cómo nos imaginamos la profesión de actriz o actor? ¿Qué obras nos gustaría más interpretar? ¿Sabemos lo que son las distintas profesiones que construyen el teatro desde el mundo de la técnica? ¿Nos gustaría ser maquinista, eléctrico, sonidista, utilero, sastre, peluquero y maquillador teatral, regidor, apuntador?



Bibliografía

AA.VV., *Clásicos después de los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, 5, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, CNTC-INAEM, 1990.

AA.VV., *La comedia de capa y espada*, Cuadernos de Teatro Clásico, 1, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, CNTC-INAEM, 1988.

AA.VV., *La puesta en escena del teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, 8, coord. José María Ruano de la Haza, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, CNTC-INAEM, 1995.

AA.VV., *Teatros del Siglo de Oro. Corrales y Coliseos de la Península Ibérica*, Cuadernos de Teatro Clásico, 6, dir. José María Díez Borque, Madrid, CNTC-INAEM, 1991, reimp. 2007.

ADAMS, Charles Lindsey, «Motivos folklóricos en las comedias de Lope de Vega», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXVII, núm. 211 (1966), pp. 579-590.

AGULLÓ, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid, Siglos XVI-XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Dpto. de Historia Moderna, 1992.

ALCALÁ ZAMORA, José N., (dir.) *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1989.

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1994.

AMAT CALDERÓN, Elena, “Los libreros de Madrid en el siglo XVII”, *Boletín de la Universidad de Madrid*, Año III, 1931.

ANDRADE, Alonso de, *Libro de la guía de la virtud, y de la imitación de Nuestra Señora. Tercera parte: para casadas y viudas*, Madrid, Francisco Moroto, 1642.

ARATA, Stefano, «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books, 1991.

ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1942.

ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos de la comedia capa y espada», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, INAEM-CNTC, 1988, pp. 27-49.

«El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

AROSAMENA, Jesús María de y KAMHI, Victoria, *El hijo fingido*, Madrid, ICCMU, 1993.

ASTETE, Gaspar, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Juan Bautista Varesio, 1603 (en portada, en colofón, 1597).

BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1961.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, «Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos», *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 18, 1997.

CAMPOS, Juana G., y BARELLA, Ana, *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, «Mujer, sociedad y literatura en el setecientos español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 103-117.

CARRANZA, Jerónimo, *De la filosofía de las armas*, Sanlúcar de Barrameda, [s. n.], 1569.

CONTRERAS, Alonso de, *Discurso de mi vida*, edición, introducción y notas de Henry Ettinghausen, Barcelona, Bruguera, 1983.

DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

DÍEZ BORQUE, José María, *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977.

DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, Madrid, Castalia, 1983.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *El Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.

EXUM, Frances B., «Dos comedias de Lope de Vega refundidas por Moreto: *¿De cuándo acá nos vino?* y *El mayor imposible*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 835-841.

FALIU-LACOURT, Christiane, «La madre en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.)*, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, pp. 39-59.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Una nota a la comedia *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 178-182.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973.

FUENTE Y BALLESTEROS, Ricardo de la, «La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela», en *Clásicos después de los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, 5, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, INAEM-CNTC, 1990, pp. 209-217.

GADEA, Alejandro, y SALVO, Mimma De, «Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del seiscientos», *Diáblotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 143-175.

GARCÍA GARCIA, Bernardo J., *La Pax Hispánica. Política exterior del Duque de Lerma*, Leuven, University Press, 1996.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «La tragedia del desengaño: el soldado pretendiente en el teatro español del Siglo de Oro», *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981.

GAVELA GARCÍA, Delia, «Lope de Vega y el duque de Pastrana. El contexto cortesano en *¿De cuándo acá nos vino?*», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro. Actas del III coloquio Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada-Aula Mira de Amescua, 2000, pp. 227-240.

«Variaciones para corral y zarzuela. Lope de Vega y *El hijo fingido*», en Programa de lujo de *El hijo fingido*, Madrid, Teatro de La Zarzuela, 2001, pp. 43-63.

«Doña Francisquita, *enamorada discreta* o la tradición discretamente teatralizada», en Programa de lujo de *Doña Francisquita*, Madrid, Teatro de La Zarzuela, 2004, pp. 9-21.

«Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 303-317.

«La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*», en *El figurón: texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 129-148.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Discurso en la sesión que el Instituto de España dio en la Real Academia de Medicina el 23 de abril de 1946*, Madrid, Magisterio Español, 1946.

HESSE, E. V., y McCRARY, W. C., *Historia de las mujeres en Occidente*, George Duby y Michelle Perrot (dirs.), Madrid, Taurus, 1992, vol. III.

JOSÉ PRADES, Juana de y SIMÓN DÍAZ, José, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1955; completada por *Lope de Vega: nuevos estudios*, Madrid, Cuadernos Bibliográficos, 1961.

LABORDE, Elena, «La figura femenina en la obra dramática de Lope de Vega», *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 8, Universidad Nacional del Litoral, 1969.

LARQUIÉ, Claude, «Aspectos de la sociedad madrileña del siglo XVII: Los grupos marginados», en *Historia y documentación notarial. El Madrid del Siglo de Oro. Jornadas celebradas en Madrid (2-4 de junio de 1992)*, Dirigidas y coordinadas por don Antonio Evías Roel, Consejo General del Notariado, Colegio Notarial de Madrid, 1992.

LÓPEZ TASCÓN, José, «Colaboradores dramáticos de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 17, 4, 1935, pp. 344-366.

LUJÁN, N., *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1989.

MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, *El indiano en las comedias de Lope*, Kassel, Reichenberger, 1992.

MOLL, Jaime, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992.

“Los editores de Lope”, *Edad de Oro*, XIV, 1995.

MORÁN, M., y GARCÍA B. J., (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, I, Madrid, Estudios Históricos, Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2000.

MORLEY, S., Griswold y BRUERTON Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Joan, «La comedia: el juego de ficción y del amor», en *Edad de Oro*, IX, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1990, pp. 16-32.

OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de naturaleza*, Madrid, Edaf, 2009.

PFANDL, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, Barcelona, Araluce, 1942.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.

ROSO DÍAZ, J., «Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», en *La comedia de enredo. XX Jornadas de Teatro Clásico*, Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 131-142.

El engaño y la acción en el teatro de Lope, Cáceres, Universidad, 2001.

ROTHBERG, Irving, P., «El agente cómico de Lope de Vega», *Hispanófila*, 16 (1962), pp. 69-90.

SAN ROMÁN, Francisco de B., «El autógrafo de la comedia de Lope ¿De cuándo acá nos vino?», *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), pp. 220-223.

SIMÓN DÍAZ, José, «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (1976), pp. 65-75 y XIV (1977) pp. 197-201.

SOTO, Juan de, *Obligaciones de todos los estados y oficios, con los remedios, y consejos más eficaces para la salud espiritual y general reformation de costumbres*, Alcalá, en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1619.

TENORIO GÓMEZ, Pilar, *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, autógrafo, Madrid, s. a., entre 1612-14. Manuscrito Res. IIO de la Biblioteca Nacional de España.

Parte veynte y quatro de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio, Y las mejores que hasta aora han salido, Zaragoza, Diego Dormer, a costa de Iusepe Ginobart, 1633, F. 179r.

Obras de Lope de Vega, Madrid, RAE, Nueva edición, 1916-1930, vol XI.

Las comedias autógrafas de Lope de Vega, publicadas bajo la dirección de Rodolfo Schevill, Madrid [s. n.], 1934 (Graf. Reunidas), 4 vols.

Comedias escogidas, ed. E. Hartzenbusch, *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, 1952, vol. XLI.

¿De cuándo acá nos vino?, ed. Delia Gavela García, Kassel, Reichenberger, 2008.

¿De cuándo acá nos vino?, versión de Rafael Pérez Sierra, ed. Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico, 54, Madrid, INAEM-CNTC, 2009.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVIII*. Madrid, Siglo XXI de España, 1986.

VIVES, Juan Luis, *Libro llamado instrucción de la mujer cristiana, el cual contiene cómo se ha de criar una virgen hasta casarla y después de casada cómo ha de regir su casa y vivir prósperamente con su marido, y si fuera viuda lo que es tenuta a hacer. Traducido ahora nuevamente del latín en romance. Juan Justiniano, criado del excelentísimo señor duque de Calabria, dirigido a la serenísima reina Germana, mi señora*, Valencia, impreso por Jorge Costilla, 1528.

VOSSLER, Karl, «Lope de Vega y su tiempo», *Revista de Occidente*, Madrid, 1940.