

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

# la moza de cántaro

LOPE  
DE VEGA

Realización de escenografía Odeón, Talleres Guillermo Díaz,  
Metalgi, Cladin

Realización de vestuario Cornejo, Ana Lacomá

Fotos de cartel, actores y montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Vídeo promocional Fernando Embid (UAFG)

Ayudante de dirección Elisa Marinas

Diseño de maquillaje y peluquería Sara Navarro

Espacio sonoro Eduardo Vasco

Música *Églogue, opus 3. Premier gran caprice, opus 5* (César Franck). *Sinipukuinen Tyttö* (Ödner Göran). *Ojos Serenos. En la villa de Madrid. ¿Quién te me enojó, Isabel?* (Eduardo Vasco/Ángel Galán)

Asesor de verso Vicente Fuentes

Iluminación Miguel Ángel Camacho

Vestuario Lorenzo Caprile

Escenografía Carolina González

Versión Rafael Pérez Sierra

Dirección Eduardo Vasco

Reparto por orden  
de intervención

*Luisa/Inés* María Prado

*Doña María* Mamen Camacho

*Fulgencio/Mozo de mulas* Roberto Saiz

*Don Diego/Lorenzo* Mario Retamar

*El conde* Héctor Carballo

*Don Juan* Francesco Carril

*Martín* Julián Ortega

*Doña Ana* Georgina de Yebra

*Juana* Badia Albayati

*Indiano* Carlos Jiménez-Alfaro

*Mesonero/Bernal* Daniel Teba

*Flora* Sara Moraleda

*Leonor* Paloma Sánchez de Andrés

*Pedro* Julio Hidalgo

Pianista Ángel Galán

# la moza de cántaro

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

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

*Administración*

Jorge Gil

M<sup>a</sup> Teresa Martín

Cristina Sánchez

Víctor Sastre

Julia Nieto

Nuria Sánchez

*Ayudante de publicaciones y actividades culturales*

Ángeles Rodríguez

*Documentación e investigación*

Luis Navarro

Yolanda Mancebo

Nathalie Cañazares

*Grupos y espectadores*

Carlos Montalvo

*Maquinaria*

Daniel Suárez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Imanol Barrencia

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<sup>a</sup> 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

Gestearl S.L.

*Seguridad*

Securitas Seguridad

España S.A.

Colaboran:



# ÍNDICE

<b>Cronología</b> .....	4
<i>Una entre mil</i>	
<b>Rafael Pérez Sierra, autor de la versión</b> .....	16
<b>Análisis de <i>La moza de cántaro</i></b> .....	22
<b>El montaje producido por la CNTC. Año 2010</b> .....	24
• Síntesis argumental	
• Los personajes	
• Entrevista al director de escena	
• La escenografía	
• El vestuario	
• La música	
<b>Actividades en clase</b> .....	70
<b>Bibliografía</b> .....	73

Textos y edición, Mar Zubieta.

Maquetación AvantGarde Comunicación

Impresión Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

ISBN 978-84-87583-95-7

N.I.P.O 556-10-028-0

Dep. Legal M-15933-2010

# CRONOLOGÍA

## VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1556

Felipe II hereda la corona española, y sus posesiones de Europa y América. Hereda también una deuda pública de 37 millones de ducados, por lo que declara al Estado en bancarrota por primera vez al no querer seguir asumiendo la inflación.

1558

Isabel I comienza en Inglaterra un reinado que dura hasta 1603.

1560

Carlos IX comienza en Francia un reinado que dura hasta 1574.

1561

La Corte española se traslada a Madrid, declarada capital de Reino.

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.

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 *El libro de mi vida*.

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		La rebelión de Guillermo de Orange, en Flandes, comienza la Guerra de los 80 años. Sublevación de los moriscos en las Alpujarras.
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.	Sube al trono francés Enrique III, hermano de Carlos IX, y reina hasta 1589. Nace Antonio Mira de Amescua. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca.
1575		Segunda bancarrota de la Hacienda española. Ruina del eje comercial Medina del Campo-Amberes.
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, inaugurado en 1583.  |
| 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.
- 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 *Flor de varios romances nuevos*.
- 1590 Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica.
- 1591
- 1592 Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba.
- La Armada Invencible fracasa. El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz*.
- Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia. Fue el primero de la dinastía de los Borbones; ya era rey de Navarra desde 1572, año en que se casó con Margarita de Valois, hermana de Carlos IX y Enrique III de Francia. Se divorció de ella en 1599 y en 1600 se casó con María de Médicis. Reinó hasta 1610, año en que coronó a la reina María, que un día después pasó a ser Regente de Francia en nombre del joven Luis XIII por el repentino asesinato del Rey. Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*.
- Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

- |      |  |   |
|------|--|---|
| 1593 |  | Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.   |
| 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.  |   |
| 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.  | Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.   |
| 1597 |  | Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.  |
| 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.   | 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.   |
| 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, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.   |
| 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.  |
| 1607 | Nace Lope Félix, hijo suyo y de Micaela Luján.   | Nace Francisco de Rojas Zorrilla.   |
| 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> . | Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.  |
| 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.  | 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>Astronomia Nova</i> . |

- 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 *La hermosa Esther*, *La buena guarda* y, probablemente, *El mejor mozo de España*. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte* de sus comedias.
- 1611 De este año son *Barlaán y Josafat* y *El villano en su rincón*.
- 1612 Se publica la *Tercera parte* de sus comedias en Barcelona, por Sebastián de Cormellas. Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.
- 1613 Escribe *La dama boba* y probablemente *El perro del hortelano*. Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis.
- 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*.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. El Rey tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado en 1642. 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 *Siderius mundi*. 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.
- Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.
- Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.
- Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.
- Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.

- |      |  |   |
|------|--|---|
| 1615 | Se publica la <i>Quinta parte</i> de sus comedias en Alcalá.   | Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y Ocho entremeses</i> .  |
| 1616 | Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la <i>Amarilis</i> del Lope poeta y la <i>Marcia Leonarda</i> del Lope novelista. Se publica la <i>Sexta parte</i> en Madrid.   | Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> .   |
| 1617 | Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. La viuda de Alonso Martín imprime en Madrid la <i>Octava parte</i> de sus comedias y la <i>Séptima parte</i> , con <i>El villano en su rincón</i> . Lope interviene en la impresión de la <i>Novena parte</i> de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye <i>La dama boba</i> . |   |
| 1618 | Publica las <i>Partes X y XI</i> de sus comedias.  | 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 <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto. |
| 1619 | Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime <i>Fuente Ovejuna</i> en la <i>Parte XII</i> de sus comedias, y el <i>Romancero espiritual</i> .  |   |
| 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> .  | 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.  |

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 1621 | Publica las <i>Partes XV, XVI y XVII</i> de sus comedias y <i>La Filomena</i> .   | 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> . |
| 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.   | Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.   |
| 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.   | Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.  |
| 1624 | Se imprimen <i>La Circe</i> y <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> .  | Richelieu es nombrado primer ministro francés.  |
| 1625 | En este año publica, probablemente, <i>La niñez del padre Rojas</i> . Parece que <i>La moza de cántaro</i> se escribe entre 1625 y 1626. 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> . | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.   |
| 1626 | Se imprimen los <i>Soliloquios amorosos de un alma a Dios</i> .   | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramonte 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 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> |  |
| 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> .   | 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> . |

- 1635 Su hija Antonia Clara se fuga con don Cristóbal Tenorio. Estrena *Las bizarrías de Belisa*. Publica la *Égloga Filis*, la *Veintiuna parte verdadera* y la *Veintidós parte perfecta* 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. *La Estrella de Sevilla* está incluida en el tomo IV de sus *Comedias sueltas*, encabezado por *El amor enamorado y otras comedias*, editado, sin lugar ni año, posiblemente hacia 1640.
- 1638 Luis de Usátegui imprime la *Parte XXIII* de sus comedias, incluyendo *Contra el valor no hay desdicha* y *Porfiar hasta morir*.
- 1640 Usátegui imprime en Madrid la *Veinticuatro parte perfecta* de sus comedias; la mayoría de las piezas no son de Lope.
- 1641 Se imprime en Zaragoza una *Parte XXIV*, con *La hermosa fea*, *El caballero de Olmedo* y *El bastardo Mudarra* entre otras.
- Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Escribe *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa.
- Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla levanta el asedio.

- 1643
- 1646 *La moza de cántaro* se imprime por primera vez en Valencia a costa de Juan Sonsoni, mercader de libros, formando parte de *Doce comedias nuevas de diferentes autores. Parte XXXXXVII*.
- 1647 La *Parte XXV* impresa en Zaragoza contiene *La esclava de su galán* y *El mayor imposible*, entre otros títulos. Usátegui imprime en Madrid la *Parte veinticinco perfecta y verdadera*.
- Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, con nueve años, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.
- 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 Münster.



## Una entre mil

### Rafael Pérez Sierra, autor de la versión

Tan sólo teniendo en cuenta la juventud de nuestra Compañía Nacional de Teatro Clásico, si la comparamos con las grandes instituciones que en Francia e Inglaterra dedican sus esfuerzos a dar a conocer y revitalizar sus clásicos, y pensando además en la enorme amplitud de nuestro repertorio, podremos comprender y aún disculpar que una obra tan atractiva en su singularidad y calidad dramática y lírica como esta *Moza de cántaro*, de Lope de Vega, no haya llegado hasta ahora a nuestros escenarios.

Bien podría haber escrito su autor un largo relato con todo lo que nos cuenta, condensado en el tiempo, en su comedia, porque son muchas cosas y de muy variado carácter, de tal manera que, a diferencia de otras obras de Lope, tan difíciles de clasificar, de ésta podemos decir que es

una comedia novelesca. La acción viaja y se extiende ampliamente en el espacio y en el tiempo, muestra tantos paisajes, tal variedad de figuras, muchas de ellas tan fugaces como de una sola escena, presenta situaciones dramáticas de tan contrario sentido, que parece que Lope quisiera aturdirnos con tanta peripecia, si no fuera porque, en el tiempo oportuno, todo se centra en una bella trama amorosa, que es la que siempre prevalece en toda comedia.

Novelesco es que el personaje central no aparezca tal cual es sino en muy breves momentos, novelesco también que tenga que, siendo mujer, restablecer el honor familiar con una acción que correspondería a un hermano ausente, en definitiva, a un varón; y novelesca es su huida evitando los caminos reales donde pudiera ser reconocida y, sobre todo, su último

disfraz, bajo el que, a pesar de su humildad, no consigue esconder su belleza y noble origen para quien sabe mirarla con ojos que pueden llegar al fondo de lo verdadero.

Todo comienza con Doña María en la casa paterna, rodeada de comodidades y abrumada por la cantidad de papeles que recibe de cuantos galanes hay en la ciudad pretendiéndola en matrimonio. Ella los rechaza a todos con burlas y con hastío; a uno, por pedante, a otro, por “necio y feo”, al que aparece como mejor partido le dedica la burla más cruel al imaginarle con horror como una visión nocturna, como un mal sueño. Esta escena cómica termina con un rechazo decidido al matrimonio por parte de Doña María,

no me puedo sujetar  
si es sujetarse el casar.

El panorama cambia por completo en la siguiente escena, y antes de aparecer su padre, Doña María, temiendo una desgracia, dice: “volvióse en llanto la risa.” Así es, Don Bernardo ha sido abofeteado en público por Don Diego, otro de los pretendientes que, creyéndose con más derecho que los demás, no admite que “su calidad y nobleza” sea tasada, ni siquiera por el más alto de los deudos de Doña María. La situación es bien apretada, Don Bernardo no ha podido defenderse:

Siendo hombre, llorar me agrada,  
porque los viejos, María,  
somos niños desde el día  
que nos quitamos la espada.

El hijo varón está en Flandes, tendrá que ser ella la que dirima esta contienda, y sin pérdida de tiempo se presenta en la cárcel donde han llevado a Don Diego; ofreciéndose en matrimonio gana la confianza del ofensor y en un abrazo le da muerte con una daga, sentenciando:

pues estas hazañas hacen  
las mujeres varoniles.

Esta mezcla de comedia y drama, este claroscuro, se ha producido con una rapidez vertiginosa y nos ha dejado una imagen de Doña María que nos podría hacer esperar en ella una de esas hembras arriscadas y varoniles, de sus labios hemos oído esa autoacusación, que nos presentan otras comedias. Nos convendrá, sin embargo, interpretar por separado la primera escena de ésta, la escena de la venganza, porque sólo aparentemente puede sacarse de ella una conclusión que tenga un único sentido; hacerlo así sería una trampa en la que Lope no ha querido que caigamos.

Ese rechazo al matrimonio del principio, esa declaración de independencia de los hombres,

que yo no veo  
dónde aplique mi deseo  
de cuantos andan aquí.

no es sino lo que hacen todas las damas que al final van a convertirse en entregadas protagonistas de la historia de amor que sostiene toda comedia. Por otro lado, el acto de reposición del honor familiar, la ejecución de la venganza, es algo que ella

tiene que hacer suplantando el papel que correspondía al hermano que está en Flandes, convirtiéndose en un caso de necesidad que, una vez cumplido, le hace expresar ese desahogo con el que culmina su acción. De ahora en adelante tan sólo tendrá que defenderse como mujer, con las armas de mujer, frente a las groserías de los hombres. Aún le queda un largo camino hasta llegar a la Corte, y en él, bastante peligro es para una mujer sola, va armada de un arcabuz, pero ya, para los que la ven, impone más respeto su belleza que la lógica intención de defenderse.

Una vez en Madrid, como hemos adelantado, Lope esconde el conflicto del honor que nos presentó al principio como un fagonazo, y la trama da un giro hasta orientarse, ya sin sobresaltos, hacia una comedia donde lo único que cuenta es el amor, mejor los amores, correspondidos o no; el de los galanes y las damas ornado de poesía, el de los lacayos y las criadas con sus llanezas y picardías, y lo que acaba dando carácter a la comedia: el amor entre desiguales. Lope ha tratado muchas veces en sus comedias estos amores entre personas de desigual rango social, y aún mejor que nadie, pues cuando esta desigualdad es real, como ocurre en *El perro del hortelano*, o en *La villana de Getafe*, la solución, el final feliz, es la misma que cuando es tan sólo aparente, como ocurre en tantos casos, algo que para la época era sin duda más difícil de aceptar que para nosotros. Aquí el conflicto sólo existe para los personajes de la comedia y no para el espectador, que no necesita llegar al

desenlace para saber que Doña María, ahora con otro nombre y entregada a trabajos serviles pero cargados de purificadores significados, iguala y aún supera a Don Juan en rango social, de manera que comprende y disfruta de la burla que le hace al preguntar si es que “un caballero tan cuerdo” como él es pobre y dedica sus pensamientos a una mujer humilde por ahorrar en regalos, que siempre serán menos costosos que los que hay que ofrecer a una dama.

Pero antes de llegar a la Corte, antes de convertir a Doña María en moza de cántaro, Lope somete a su personaje a una especie de camino de expiación, pues su largo y peligroso viaje en humilde traje, cabalgando, no un “corcel de regalo o lucimiento”, sino un “rocín de albarda”, viene a ser la pena que corresponde a quien ha hecho una muerte, pues así, en una “bestia de albarda”, era como salían a la vergüenza pública los reos en las causas criminales. A mitad del camino, en un mesón de Adamuz, se ofrece a servir a un Indiano, con quien hará el viaje a Madrid, para todos los trabajos domésticos,

y creed que soy criada  
que os excusaré de muchas.

Por eso Don Juan la presenta como “una moza de cántaro y del río”, porque la que ahora se hace llamar Isabel, además de todos los trabajos de la casa, lavará la ropa en el río, y llevará el agua de la fuente en su cántaro. Esta proximidad al pozo, a la fuente, esta cercanía con el agua, está cargada de imágenes literarias y de simbolis-

mos que abarcan lo profano y lo sagrado, que pueden tener un sentido espiritual y también pueden representar un símbolo erótico además de ser, como lo más natural, lugar de encuentro.

José Manuel Pedrosa, de la Universidad de Alcalá, en su trabajo sobre el pozo como símbolo erótico nos presenta una variedad de textos que va desde el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, pasando por Timoneda y Góngora, hasta *La Regenta* de Clarín y otros autores de la literatura universal, y aclara que “aunque algunos de estos textos llegan a ser extraordinariamente artificiosos y sofisticados, lo cierto es que muchos beben o al menos corren en paralelo del claro arroyo de la tradición popular.” Señala, además, que “también en los ritos, creencias y costumbres del pueblo, y no sólo en la literatura, han estado los pozos asociados a ideas y prácticas relacionadas con el amor y con la sexualidad.”

En la Biblia, en cambio, el pozo es una especie de casamentero, porque en su cercanía se fraguan los matrimonios de Isaac, Jacob y Moisés entre otros. Tan limpio es el acercamiento al pozo con propósitos de casamiento, que en el primero de los casos no es Isaac el que se llega a él, porque su padre Abraham, no queriendo que su hijo se case con una cananea, manda al siervo más viejo de su casa a su patria a encontrarle esposa, y allí, en el pozo que hay fuera de la ciudad de Najos, “al atardecer, a la hora de salir las aguadoras”, es cuando aparece Rebeca con su cántaro al hombro.

El anciano siervo debe pedir agua para asegurarse de que Rebeca sea la mujer elegida, y Rebeca, bajando el cántaro de su hombro, le dice: “Bebe, y también voy a abreviar tus camellos.”

El caso de Jacob, tal como lo narra el Génesis, es mucho más directo, y hasta puede adelantar un signo de contenido sexual del encuentro con Raquel. Jacob se acerca a un pozo donde seestean tres rebaños. Sobre la boca del pozo hay una gran piedra que se retiraba cuando allí se reunía todo el ganado, aún es muy de día y hay que esperar. Al atardecer aparece Raquel con las ovejas de su padre; al verla, Jacob retira la piedra de la boca del pozo para dar agua al ganado, luego besa a Raquel y rompe en sollozos.

Moisés, viendo cómo un egipcio maltrataba a un hermano hebreo, miró a un lado y a otro, y viendo que no tenía testigos, mató al egipcio y lo enterró en la arena. Por temor al castigo del faraón se aleja hasta llegar al país de Madián. Este pasaje del Éxodo hace coincidir a Doña María en la comedia de Lope con Moisés; hasta ahí la coincidencia, más tarde sus destinos se truecan, y mientras Doña María se hace moza de cántaro, Moisés es el que se acerca al pozo de Madián, donde se sienta a esperar la llegada de Séfora, que de entre las siete hermanas que llegan a llenar sus cántaros, será la elegida por esposa.

En el Nuevo Testamento encontramos un pasaje de marcado carácter espiritual como es el de la samaritana, tratado en

nuestro romancero popular en numerosas versiones, que recoge el profesor Pedro M. Piñero, de la Universidad de Sevilla. El profesor Piñero ha estudiado también los símbolos naturales en la poesía flamenca. De todos ellos, el más importante es el agua y las acciones en torno al agua, que aparecen como simbólicas, “cruzar el río”, “la niña que va a lavar la ropa”. El gran tema de la canción popular es el encuentro de los enamorados a la orilla del agua, junto al río, al pie de una fuente, donde, a veces, el enamorado aumenta el caudal con sus lágrimas, muy habitual en el corpus flamenco, aunque también lo encontramos en la poesía culta, como en el ejemplo que nos ofrece el profesor Piñero en los siguientes versos de Diego Hurtado de Mendoza,

Siéntome a la ribera de ‘stos ríos  
do biuo desterrado y lloro tanto,  
que las haçen creçes los ojos míos.

De una queja semejante hace alarde Don Juan en nuestra comedia, cuando se presenta por primera vez como enamorado en la tertulia literaria ante Doña Ana y el Conde su primo:

y, envidiosos del agua mis enojos,  
dije: “¿Por qué la coges de la fuente,  
si la tienes, más cerca, de mis ojos?”

Nos queda una cercanía al agua en nada parecida a la del pozo o la fuente, con un sentido sagrado esta vez, que era en nuestros siglos áureos lugar de encuentro para citas amorosas y que aparece como tal en varias comedias de Lope de Vega; la pila

del agua bendita situada a la entrada de nuestros templos. Éste solía ser el lugar donde esperaban los galanes para “dar el agua” a las damas, ocasión para un leve contacto de las manos, ocasión para una cita posterior con la dama, siempre vigilada, ocasión del único encuentro posible con quienes disfrutaban de muy contadas salidas de sus encierros. La pila del agua bendita, hoy secas o desaparecidas en muchos casos, era también en la época donde se depositaban los objetos perdidos en el templo, y ése era otro medio de comunicación entre amantes, como el guante con mensaje incluido que aparece en la comedia lopesca *El acero de Madrid*, o el lienzo o pañuelo de *La discreta enamorada*, también de nuestro autor.

Este venial abuso de lo sagrado era tan común, que llegó a merecer una prohibición formal que no podemos saber si llegó a cumplirse. No parece que Lope quisiera solemnizar los encuentros de Don Juan con Isabel junto a la fuente, por más que pudiera tener en su memoria todos los pasajes de la Escritura que hemos traído aquí a colación; de la tradición poética, culta y popular, ya hemos visto que algo destila en su obra, pero por encima de todo, Lope está creando símbolos e imágenes nuevas colocando a Doña María cerca de las fuentes y de los ríos con su cántaro para lavar su crimen, para dejarla “más limpia que la plata que en él lleva”, para atraer a Don Juan limpiamente, lejos de las argucias de las comedias citadas, para que llegue a ella Don Juan con tan

recta intención como la de los Patriarcas del Antiguo Testamento, a pesar de los recelos que la inquietan en un principio:

Yo me contento que digas,  
dulce Isabel, “Yo te quiero”,  
que también quiero yo el alma,  
no todo el amor es cuerpo.

Y para que el agua se lleve en su corriente todo lo que separa a los dos amantes.

Lope hace aquí una pintura de fuertes contrastes como en ninguna otra ocasión, pasa de la comedia al drama y del drama a la comedia con tanta facilidad como trasladada la escena de un lugar a otro. Parece

que esos contrastes, esos cambios de clima dramático tan bruscos no sentaron bien en otro tiempo, y hubo quien se atrevió, a final del siglo XVIII, acercándola quizás al gusto neoclásico francés, a eliminar toda la primera Jornada. El resultado, aun conservando su altura poética y parte de su originalidad, sería el de una comedia más de Lope, donde la desigualdad social aparente se interpone como un obstáculo para el amor. Nosotros sabemos apreciar la mezcla de sabores de la comedia que nos presenta esta Compañía Joven como si acabara de salir de la pluma de su autor, con toda la espontaneidad de sus acciones, con toda la finura de su poesía.



# Análisis de *La moza de cántaro*



*La moza de cántaro* es obra de un Lope con sesenta años de edad, diez menos que cuando escribe *Las bizarrías de Belisa*; tiene una sabiduría dramática enorme, porque el tiempo y la genialidad le han dejado destilar en sus textos todas las virtudes del *arte nuevo*, pero además aún está cerca su etapa de esplendor sobre las tablas. *La moza* es un texto que lo tiene todo: un lance de honor, el amor entre iguales y el amor elegido por el corazón pero enfrentado a la sociedad; el viaje, el *on the road* de la protagonista, que tanto significado tiene en la evolución del personaje de Doña María... Sin embargo, si se estudia el texto de *La moza* en relación

con las vicisitudes de escenario que atraviesa a lo largo del tiempo, llama la atención que en el XVII prácticamente no se representara, y que sin embargo en el XVIII fuera sujeto de varias refundiciones, como la de Cándido María Trigueros. Como otros textos de Lope, en el XIX se representó a través de estas reescrituras que dejaban fuera de juego muchas escenas y situaciones y, en este caso, incluso el primer acto entero porque, al comenzar con un asesinato, se consideraba algo de mal gusto, que faltaba al decoro y podía espantar a los espectadores... Sólo el Romanticismo, que volvió a apreciar nuestros clásicos con todos sus

detalles, y más tarde la Generación del 27 española nos devolvieron el auténtico contacto con nuestro Siglo de Oro; fueron ellos los que, por primera vez, leyeron directamente a Lope, a Calderón y a Tirso, y ya no se representaron refundiciones sino versiones desde los originales, como fue el caso de la puesta en escena de *La moza de cántaro* por la Compañía de Rivas Cherif en el teatro Juan Bravo de Segovia en 1930, momento que esta Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico ha querido conmemorar, llevando el estreno absoluto de este montaje a este mismo teatro, el 27 de marzo de 2010.

Los escenarios por los que transcurre esta comedia son variados, en una sucesión de situaciones que arrastran al espectador de peripecia en peripecia desde Ronda, en Málaga, y Adamuz, en Córdoba, para llegar finalmente a Madrid. No sabemos cuánto tiempo pasa en la obra exactamente, pero uno de los personajes, el Conde, nos dice en la Segunda Jornada que ya lleva tres semanas cortejando a esa viuda que le gusta sin conseguir ningún acercamiento...

Eduardo Vasco ha querido imprimir sencillez a todo el proceso creativo del montaje; como es un proyecto para la segunda promoción de la Joven Compañía, tiene que viajar muy rápido, montarse muy rápido y ser muy adaptable. Eso da en gran medida la pauta de lo que es **la escenografía de Carolina González**, con los elementos del agua y la madera siempre presentes en una pared, una tarima y un

piano; la obra tampoco necesita grandes cosas, y puede verse en escenarios abiertos y en espacios como los corrales de comedias: la concepción de la puesta en escena ha tenido que ver con el hecho de poder encajar en todo tipo de teatros.

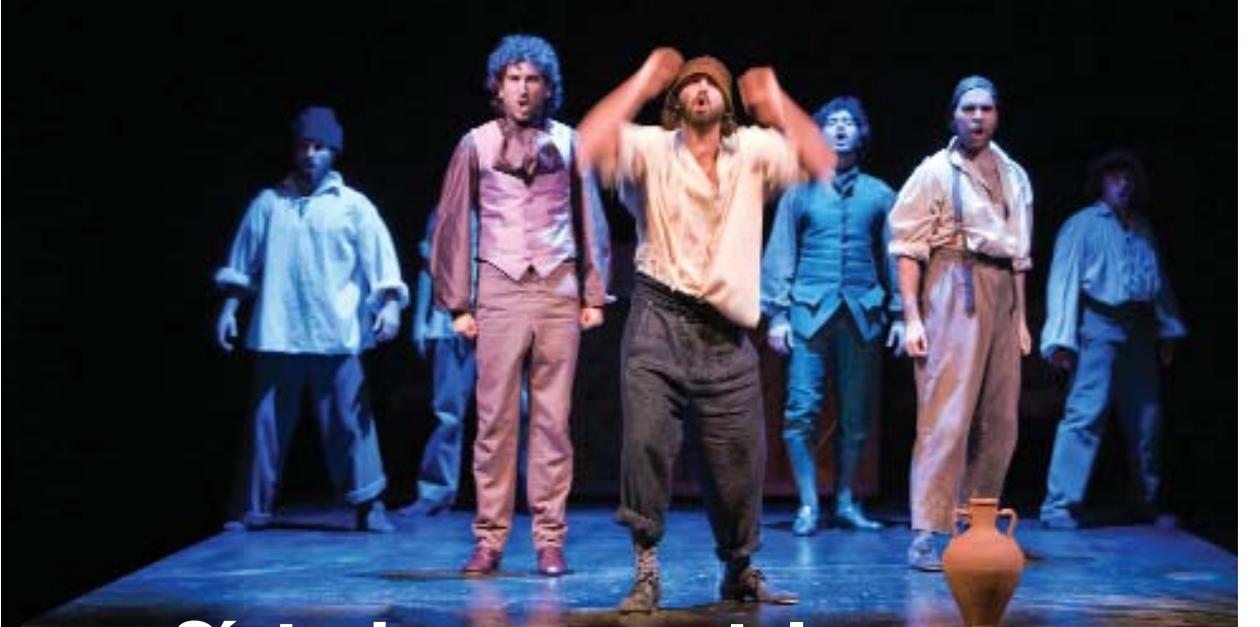
Con respecto a **la versión de Rafael Pérez Sierra**, además de aclarar conceptos y cuidar el verso y el desarrollo de la acción, ha debido tener en cuenta que tenía que haber un mínimo de papel para cada joven actor y actriz; ha sido necesario hacer algún inserto. **El vestuario de Lorenzo Caprile** es sobrio y no marca demasiado la época; un vestuario más barroco o una escenografía complicada colocarían el foco de atención en otro lugar, y en esta ocasión Eduardo Vasco ha querido que toda la importancia la tuviera la actuación y la palabra. **La iluminación, de Miguel Ángel Camacho**, se ha sumado al carro de la sencillez; lo que toca aquí es embellecer determinados momentos y sobre todo subrayar todo lo que tiene que ver con la lírica del espectáculo.

Y en el medio del escenario el piano, sencillo también, de Ángel Galán, que nos lleva, junto al resto de la función, a un espectáculo fresco, creíble, dentro de las posibilidades de un elenco que se aproxima a la edad que Lope ideó para sus personajes. En todos los sentidos, *La moza de cántaro* ha sido una buena opción para un montaje que dura aproximadamente una hora cuarenta y cinco minutos, sin interrupción.

# El montaje producido por la CNTC. Año 2010







## Síntesis argumental del espectáculo

La acción de este espectáculo viaja por distintos lugares: Ronda, Córdoba, Madrid; y uno de sus personajes, el Conde, nos dice que entre la primera Jornada y la segunda han transcurrido tres semanas...

Estamos en Ronda, en casa de Doña María y su padre, Don Bernardo. La joven está examinando junto a Luisa, su criada de confianza, una serie de notas que le han hecho llegar sus admiradores Don Luis, Don Pedro y Don Diego, pero ninguno le interesa ni ella se deja conmover por sus declaraciones. Entra Don Bernardo y María oye a su padre quejarse; cuando le pregunta la causa, Don Bernardo dice que para poderla casar con Don Diego, ha pedido licencia a su pariente el duque de Medina. El Duque ha contestado que ése no le parece hombre apropiado, y al

enterarse el pretendiente, lleno de ira, ha discutido con el anciano y le ha cruzado la cara de un bofetón. La justicia ha llevado a la cárcel al ofensor, pero Don Bernardo queda afrentado y sin honor; sólo piensa en llamar a Alonso, un hijo que tiene en Flandes, para que le vengue. Doña María, conmovida por el dolor de su padre, se arma de valor y decide ejecutar la venganza por sí misma. Acude a la prisión y, mediante una estratagema, consigue acercarse a Don Diego y lo hiere de muerte, clavándole un puñal. Antes de expirar, el galán la disculpa y reconoce que ha sido una justa venganza, impidiendo que los guardias la apresen.

En Madrid, el Conde y su primo y amigo Don Juan charlan animadamente sobre una hermosa viuda, Doña Ana, que ha

conquistado el corazón del noble; se informan sobre ella, y como les parece bien por todos los conceptos, el Conde decide acercarse a la dama utilizando la mentira de que el difunto marido de Doña Ana era su amigo, jugó con él seis mil ducados y los perdió; sin embargo, el Conde no viene a reclamarle el dinero, sino a servirla y a pedirle licencia para visitarla. La viuda, que además es inteligente, finge que ha mordido el anzuelo, pero en realidad lo que sucede es que se ha enamorado de Don Juan; por eso permitirá que la visiten. La acción pasa a Sierra Morena, al camino entre Ronda y Madrid, en un pueblecito llamado Adamuz, de la provincia de Córdoba. En la posada, el Mesonero informa a un Indiano y su criado, que van de paso, sobre la presencia allí de una mujer pobremente vestida y con un arcabuz a mano, que ha llegado antes que ellos. El Indiano se acerca a la joven y le pregunta si, como él, va de camino; la mujer contesta que es criada y va a servir a la Corte, con lo que el caballero la contrata, pues va a poner casa en Madrid.

De nuevo en la capital, y en casa de Doña Ana, encontramos a Don Juan y al Conde, lamentándose este último de que, a pesar de haber pasado ya tres semanas cortejando a la viuda, ve con claridad que ella no le corresponde; piensa que quiere a otro y está celoso. Doña Ana ha preparado sillas para los tres en su salón, porque va a haber música y poesía. Los músicos interpretan y cantan *¿De qué sirve, ojos serenos...?*, y el Conde recita un soneto a la derrota de la escuadra inglesa frente a Cádiz, un suceso

de octubre de 1625; Doña Ana, a su vez, recita otro sobre Filis, dama que amaba a quien no la amaba, “y a quien la amaba, ingrata, aborrecía”, en un evidente paralelismo con su situación en ese momento. Finalmente Don Juan, invitado a ello, expone en otro soneto su amor por una humilde moza de cántaro que ha encontrado casualmente en la fuente. Ofendida Doña Ana de que alaben a otra mujer estando ella delante, de que sea Don Juan quien lo haga, y de que sea una humilde criada, se marcha y deja al Conde temiendo que no le quiera volver a ver.

Sale a escena Doña María, vestida humildemente: ella era la mujer que el Indiano tomó a su servicio, disfrazada de criada y ahora de moza de cántaro, y es además la que ha enamorado a Don Juan. Sale también el galán, y comienza a hablarla, sospechando que es más hábil y entendida de lo que su traje aparenta; ella intenta escabullirse, pero él no puede ser más claro: quiere que ella le quiera. Isabel, que es el nombre que adoptado Doña María, le pide un trato honesto, y Don Juan afirma que se contenta con que ella diga que le corresponde, pues “que también quiero yo el alma, / no todo el amor es cuerpo.” Emocionada, Doña María se siente conmovida por el amor por primera vez, y concierta una cita con su galán en la fuente. Leonor, criada de Doña Ana y amiga de esta “Isabel”, le avisa de que no es una buena relación para ella, porque también su ama está enamorada de Don Juan, y le propone otro novio: Pedro, un lacayo compañero de Martín, el chico que le gusta a ella.

En la fuente, Martín está convenciendo a Pedro de las excelencias de Isabel; y a la fuente acuden también Don Juan y Doña Ana con su criada Juana, para encontrar y enamorar al galán. Doña María y Leonor acuden asimismo con sus cántaros, surgiendo el primer encuentro entre Pedro y la moza; el lacayo se prenda de ella a primera vista, dedicando a “Isabel” todas sus atenciones, tan primitivas y bienintencionadas como él es. Doña Ana ha visto a Doña María, y para hacer rabiar a todos, insiste en que Don Juan se le acerque y pida que le dé a beber agua de su cántaro: si una tiene pesares, la otra tiene sospechas... Doña Ana bebe y se va, furiosa, y Doña María discute con Don Juan, celosa y consciente de que se ha enamorado de un hombre desigual a ella en su situación actual. Pedro, que la ve triste, promete que matará a quien le haya hecho enojar, aunque Doña María no admite ninguno de sus intentos de aproximación: ¡todos los lacayos la temen, porque se defiende muy bien! María, ya a solas con Leonor, le confiesa que ha dejado la casa del Indiano, y su amiga le propone que entre al servicio de Doña Ana y que sea la madrina de su boda con Martín, porque han decidido casarse. Doña María está conforme, y además le cae bien a Doña Ana; la dama la toma como criada pensando que, con ella en casa, conseguirá atraer a Don Juan. Los efectos de la estratagema son muy distintos; al enterarse el galán de que “Isabel” va a ser madrina de

la boda de Leonor, consiente en ser él el padrino. Mientras, el Conde se va a buscar a una cierta dama Guzmán y Portocarrero, pariente del duque de Medina, a la que el Rey ha perdonado ya por matar a Don Diego, el hombre que había afrentado a su padre; es momento de que la dama vuelva a casa. Doña María, que lo oye y sabe que están hablando de ella, pide a Don Juan que le venda una joya de diamantes para poderse pagar el viaje de vuelta, anunciándole su intención de marcharse a pesar de que reconoce que le quiere. Don Juan, preocupado y perplejo, se pregunta quién podrá ser Isabel, y decide que su amor no puede consentir esa partida.

Arreglados todos para la boda de Leonor y Martín, novios, padrinos e invitados, el Conde se cerciora de que Doña Ana quiere a su primo, y deja de mostrarse interesado en ella; sin embargo, la situación da un giro total: Don Juan reconoce ante todos su amor por Isabel, la moza de cántaro, y quiere que todos sean testigos de que hoy se casa con ella. El Conde, indignado, le recuerda la desigualdad de su linaje y que está rechazando a Doña Ana, pero ahí Doña María interviene, descubriendo quién es en realidad, haciéndoles saber que iguala a Don Juan en nobleza y que se casará con él. Resuelto este amor, no sabemos muy bien qué pasará con el Conde y Doña Ana: serán los nuevos padrinos..., ¿o serán los nuevos novios?





## Los personajes

Los personajes de esta función pertenecen a dos estamentos sociales claramente diferenciados: de un lado, Doña María y Doña Ana, junto al Conde y Don Juan, que representan a la nobleza acomodada de la época. De otro lado, las criadas y lacayos y el Mesonero, también perfectamente encajados en su situación social y viviendo en función de sus señores. En un terreno intermedio, el Indiano, siempre de camino, siempre despidiéndose; y acompañándolos a todos, el Pianista. En cuanto a Don Bernardo, el padre de la protagonista, en el montaje aparece interpretado por el elenco masculino en su conjunto.

Todos los personajes comienzan la representación con los ojos vendados, y se van quitando la venda unos a otros, por parejas; podemos pensar en el tópico del amor cortés y también en que la venda puede simbolizar la ceguera frente a la realidad. Al finalizar la representación, con todos sus enredos y peripecias, los personajes vuelven a colocarse la venda, menos el Conde, que se la aparta un momento de los ojos para cerrar la función, quizá porque es el único que la ha tenido puesta todo el tiempo, ya que los prejuicios no le han dejado ver...





*Doña María*  
**Mamen Camacho**

Al comenzar la función, **Doña María** es una niña que lo tiene todo, y desprecia a los pretendientes que se le acercan, en un coqueteo adolescente, una especie de juego donde no da un gran valor a lo que posee. La decisión que toma de desagaviar a su padre, aunque para ello tenga que cometer un asesinato, es el principio de su cambio; posiblemente sea éste el personaje con más recorrido interior desde el principio al fin del montaje. Su impulso la lleva a un viaje desde esa niñez a los sentimientos de una mujer adulta que se ve sola, sin familia ni amigos, que tiene que aprender a protegerse por sí misma con el referente de valentía y fortaleza que pudiera tener una figura masculina, su hermano o su padre, desarrollando en su evolución un fuerte sentido de la supervivencia frente a los que le pueden hacer daño; por eso, cuando se enamora, en el momento y en el sitio más inoportuno, se cerciora de que Don Juan la quiere sinceramente. Esa fuerza interior que la arrastra la lleva a esconderse, con el nombre de Isabel, detrás del humilde oficio de moza de cántaro, pero ese cántaro, imagen de sí misma por lo frágil y lo aparentemente tosco, a la vez la oculta y le da una libertad y una posibilidad de hacer cosas que antes no tenía.

**Mamen** opina que ha tenido mucha suerte con su personaje, por ese gran recorrido que tiene a lo largo de la función; piensa que Lope habla en su texto sobre las elecciones que hacemos y que se hacen en la vida, sobre a quién eliges y quién te elige a ti; no conoces a la persona que se va a acercar y te va a quitar la venda, y no sabes si le vas a corresponder o no...





**Doña Ana** es una mujer rica y joven que acaba de quedarse viuda, situación en la que no quiere permanecer mucho tiempo. Segura de sí misma, acepta las atenciones del Conde para que venga a su casa acompañado de Don Juan, el hombre en quien en realidad ella se ha fijado, y con el que se obsesiona más y más a medida que avanza la acción y nota la falta de correspondencia del galán, que a su vez está enamorado de una moza de cántaro. Como además de tozuda es inteligente, idea todo tipo de estratagemas: va



*Doña Ana*  
**Georgina de Yebra**

a la fuente porque sabe que allí estará él, acoge en su casa a Isabel, la moza de la que se ha enamorado Don Juan, con idea de atraerlo allí, y finalmente se da por vencida ante la evidencia, aunque sin resignarse en el montaje a un matrimonio de conveniencia con el Conde; evidentemente el Indiano le parece mas atractivo...

**Georgina** piensa que su personaje es muy atractivo, porque es muy amplio de registros: tiene partes más dramáticas y otras más cómicas. Ella, con la ayuda del director, ha procurado que Doña Ana se desarrolle equilibradamente, para que no sea ridícula ni desagradable, ni tampoco demasiado dramática, y ensamble todas sus posibilidades en un montaje de evidente carácter coral.



*Don Juan*  
Francesco Carril

**Don Juan** es noble, es rico, y está cómodo en un estamento social que nunca le ha negado nada. El Conde, su primo, es además su amigo, se hacen compañía mutuamente y van juntos a todas partes, sin secretos entre ellos y con una confianza magnífica. Cuando su primo se fija en una joven viuda y le dedica sus atenciones, Don Juan le ayuda de la mejor manera que sabe. Todo parece anunciar que el galán seguirá sus pasos cuando encuentre una dama apropiada; sin embargo, el destino le tiene

preparadas unas circunstancias atípicas. Don Juan se va a enamorar de una criada, de una moza de cántaro en la que sólo él ve cualidades extraordinarias, y por ella será capaz de enfrentarse a su clase social y a la amistad que tiene con su primo, casándose con la persona que su corazón ha escogido. Tiene que elegir entre continuar con su tradición, con todo el peso, pero también la aprobación y la protección de su clase social, o romper con eso y seguir su corazón, sus sentimientos. No es una elección fácil, y sin embargo es un conflicto perfectamente actual, y por lo tanto perfectamente asequible al público de hoy. Otro rasgo importante de Don Juan es que es un galán del XVII que no tiene nada que ver con lo militar en su estatus y en su forma de conducirse, ni en su manera de pensar; tiene impulso, pero lo templea con la reflexión; es un caballero.

**Francesco**, el actor que representa a Don Juan, nos dice que darse cuenta de esta “actualidad” del núcleo de su personaje le ha servido de mucho a la hora de trabajarlo; sentimientos *versus* convencionalismo es un conflicto que le interesa y le intriga, porque nos puede suceder muchas veces en la vida y no siempre resolverse de la misma forma. Guiado por el director de escena, le ha sido muy útil también la contención de movimientos, para encontrar la figura, el porte y el señorío que su personaje necesitaba, evitando la dispersión y haciendo la comunicación con el otro lo más directa posible.





**El Conde** representa la quintaesencia de la nobleza del momento, hasta tal punto, que no tiene más nombre que su título. Es un hombre inteligente, sociable y educado, al que le gusta el trato con los demás, especialmente si son de su mismo estamento social; a las otras personas no las ve. Amigo y primo de Don Juan, no es tan abierto y flexible como él, y se pliega sin cuestionarlas a todas las convenciones de su clase, tanto, que el enamoramiento heterodexo de su primo hace temblar la relación entre los dos. No se enfada



*El Conde*  
**Héctor Carballo**

con él, pero sí se sorprende. A su vez el Conde, que lo tiene todo, se ha encaprichado, o enamorado, piensa él, de una hermosa viuda, a la que corteja sin éxito; sospecha que hay otro hombre, sin saber que es su propio amigo el que le hace la competencia sin desearlo. El Conde es una de esas personas egocéntricas que piensan fundamentalmente en sí mismas, y no es capaz de asumir que el otro no corresponda a sus atenciones; tiene hacia Doña Ana el aprecio que se tiene por un juguete que no podemos comprar. Su visión del amor contrasta, naturalmente, con la de Don Juan, mucho más sincera y humilde: a este personaje los sentimientos le hacen olvidar cualquier prejuicio que pudiera tener.

**Héctor**, en su trabajo, ha tratado de evitar que su personaje se fuera al simple estereotipo del figurón, huyendo de lo ridículo y el patetismo para mostrar, siguiendo las indicaciones de Vasco, el lado más sincero y humano del Conde. Héctor opina que hacerlo así ha enriquecido a su personaje, le ha dado más matices y le ha hecho más cercano.







*Martín*  
Julián Ortega

**Martín** es el criado de Don Juan; buena persona, muy activo y gran seguidor de los intereses de sus amos. Algo ligón y caradura, en realidad lo que busca es que todo el mundo a su alrededor esté bien; es un bribón gracioso y amable, que bromea con todos, engaña de vez en cuando y siempre está dispuesto a hacer un favor. No piensa las cosas, las hace, y disfruta de la vida sin comerse demasiado la cabeza: enlaza directamente con la figura del pícaro. Es uno de los graciosos de la obra, acompañado de su amigo Pedro, también lacayo como él; Martín coquetea con todas y finalmente decide casarse con Leonor, la criada de Doña Ana, y a su amigo le ofrece como novia otra moza de cántaro, Isabel, una chica muy guapa pero un poco rara.

**Julián** ha hecho para Martín un trabajo especialmente marcado por el texto, que analiza y pone en pie muy bien, ayudado por Vicente Fuentes. El actor siempre ha tratado de que su personaje sea muy vivo, muy positivo, muy optimista y muy simpático, como contrapunto de su amigo Pedro, al modo de las parejas de payasos, en las que siempre está el payaso blanco, que es el listo, y el *augusto*, el payaso que sale a escena para provocar la risa.

**Pedro** es otro de los lacayos y amigo de Martín, que le presenta a Isabel para ver si quiere casarse con ella; Pedro se enamora de la moza inmediatamente e intenta por todos los medios que le acepte, pero no lo consigue. Es otro de los personajes en los que reside la comicidad de la obra, y el contrapunto de Martín; es el clown tonto que siempre hace reír. Tiene la mejor voluntad y las mejores intenciones, pero es todo pasional sin nada de reflexión: muy bruto porque es muy inocente, no hace las cosas con maldad pero tampoco piensa que le puedan salir mal, incluso no las piensa. Es muy amigo de sus amigos, un tipo bonachón que hubiera tenido a su chica como una reina y que además es un tiparrón que tiene locas a todas las criadas; un intento de galán, fuerte y guapetón que no consigue enamorar a Isabel, esa moza tan guapa pero un poco esquiva...



*Pedro*  
Julio Hidalgo

**Julio** ha construido a Pedro como un gañán gracioso, un animalito que no usa para nada el cerebro, pero que tiene el encanto de la naturalidad y la ternura, y la claridad del instinto.











*Leonor*

**Paloma Sánchez**

**Leonor** es una de las criadas de Doña Ana, y la única amiga de Doña María transformada en Isabel, la moza de cántaro. A ella le cuenta Isabel que está enamorada de Don Juan, aunque no puede contarle todo su secreto, y es Leonor la que en varias ocasiones pone el cántaro en las manos a su amiga, recordándole quién es, y que tiene que estar y enamorarse en su clase social; como Leonor se va a casar con Martín, quiere que Isabel se acerque a Pedro, el amigo de su novio. Leonor no quiere que Isabel sufra, y no la cree

competencia para Doña Ana, aunque los sentimientos entre ellas se imponen y acaba apoyándola en su amor por Don Juan.

**Paloma** piensa que esta relación de amistad es lo mejor de su personaje, porque le hace sobrepasar su propia clase social y acercarse a otro ser humano que está en apuros, para ayudarle.

**Juana** es tranquila y observadora, y la criada de confianza de la viuda Doña Ana. Es la persona que parece gobernar la casa, y la intermediaria entre las visitas y su ama; sería algo parecido a un ama de llaves con la que su señora tiene una gran confianza, pero no es su amiga o su confidente. Le da cariño y apoyo a su ama, y podría llevar toda la vida en esa casa, y ser incluso algo mayor que aquélla. Le hacen gracia los cambios de humor de Doña Ana; los entiende siempre, sin tomárselos a mal. Quizá es un poco maternal, tanto con ella como con las otras criadas.



*Juana*

**Badia Albayati**

**Badia** cree que Juana está enriquecida en el montaje con cantidad de pequeños detalles, guiños y juegos con otros personajes, consiguiendo todos juntos que las relaciones no explícitas se llenen de significado de forma espontánea, ocupando toda la obra y ayudando a mantener el ritmo.

# Entrevista a Eduardo Vasco,

## director de escena de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega

Eduardo Vasco es licenciado en Interpretación y Dirección escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, centro en el que ha sido profesor y vicedirector. También es músico y especialista en espacio sonoro para teatro, y siempre le ha interesado el teatro clásico de nuestro Siglo de Oro; ha puesto sobre el escenario para su propia compañía títulos como *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, y *La bella Aurora*, de Lope de Vega, y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Ha dirigido para la Compañía Nacional de Teatro Clásico *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, *Viaje del Parnaso* de Cervantes, *Romances del Cid* y *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca. Y ha sido autor de la versión, además de director de escena, de *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca. Lo entrevistamos con motivo del próximo estreno de su montaje de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega.

**1.- Eduardo, lo primero que queremos saber es la razón por la que en esta ocasión has escogido montar *La moza de cántaro*. ¿Te ha parecido bien el tema y las características de la función, o ha sido el número de personajes lo que te**

**ha parecido apropiado para este nuevo elenco de la Joven?**

Un poco de todo. También influye lo siguiente: hace dos años empecé a investigar las obras perdidas del canon, es decir, las que estaban vigentes en los repertorios de las grandes compañías a principios de siglo, y encontré que *La moza* estaba presente por todas partes; que se perdiera me pareció algo raro. Es una obra que comienza con un asesinato, y pensé que eso la excluía de la zona de comedia-comedia, también resultaba demasiado ajena a las tres unidades, y podía ser una de las razones de su pérdida. Por otro lado, ha sido una obra que siempre se ha utilizado como motivo de lucimiento para la actriz y el actor principal, como ocurría con la *Belisa*, un texto que era sobre todo para los protagonistas, y era habitualmente producida por actrices o actores empresarios. Como sabes, fue objeto de varias refundiciones en el XVIII y XIX, las de Cándido María Trigueros en 1803 y Tomás Luceño en 1903, entre otras, pero todas las obras de Lope que Ignacio de Luzán cita en su *Poética* de 1737 caben en dos volúmenes. No sabemos qué ocurrió ahí: ¿No pudo acceder a más, las otras no le parecieron bien, o qué pasó? La realidad es que Lope es casi un perfecto desconocido de 1700 a 1800, y las refundiciones con que se nos presentan sus textos sobre el escenario a veces tienen poco que ver con el original;



hay un estudio muy revelador de Fernando Domenech al respecto que recomiendo. Por ejemplo, en el caso de *La moza de cántaro*, la obra empieza con un asesinato y eso no resultaba de buen gusto para el público de la época, de forma que Trigueros elimina toda la primera Jornada; posiblemente dejó de estar en el canon porque dejó de ser “decorosa”, admisible, digamos. Eso sin contar los saltos de acción, tiempo y lugar. *La moza* fue sin embargo objeto de gran interés a lo largo del tiempo: cuenta con una adaptación cinematográfica a cargo de Florián Rey de 1953, y un año antes, había sido protagonizada por María Jesús Valdés en el Teatro Español de Madrid; el compositor y musicólogo Baltasar Saldoni compuso en 1843 un coro a partir de la pieza, que también inspiró a Moreno Torroba para su comedia lírica *La ilustre moza*. Pero para nosotros *La moza de cántaro* es, fundamentalmente, la comedia que elige, tomada directamente del original, Cipriano Rivas Cherif, con la actriz Isabel Barrón, para el estreno de su Compañía Clásica de Arte Moderno, precisamente en el Teatro Juan Bravo de Segovia en febrero de 1930; y ésa es la razón de que el estreno absoluto de este montaje haya sido en ese mismo teatro, hace unos días, el 27 de marzo de 2010, en una especie de casualidad premeditada sucedida después de ochenta años, sobre un texto que, desde luego, merecía todo nuestro interés.

## 2.- Y, ¿alguna circunstancia especial a la hora de encauzar la versión con Rafael Pérez Sierra?

Verás, como Rafael entiende muy bien el material, realmente no necesita muchas pautas; lo único que yo le dejé muy claro desde el principio es que tenía que tener en cuenta que era una versión para la Joven, es decir: tenía que haber un mínimo de papel para cada actor, así que además de cuidar el verso y el desarrollo de la acción como siempre, teníamos que hacer algún inserto. Y eso hicimos con un soneto sobre el paso del tiempo que dice el personaje de Flora entre el primer y el segundo acto, que proviene de *La serrana de Tormes*, de Lope; una despedida de Madrid del Indiano, porque queríamos cerrar también su viaje, tomada de *La francesilla*, también de Lope, y algunos insertos más pensando en los personajes de los criados, como el caso de Juana, que dice unos versos de *Porfiando vence Amor*, o Pedro, que dice otro fragmento de *Más valéis vos, Antona, que la Corte toda*, ambas también de Lope. Rafael no es muy dado a ese tipo de cosas, pero como ya sabía que el material iba a ser para la Joven, lo tuvo en cuenta. Y después hablamos de varios asuntos, por ejemplo de quitar el soneto que dice el personaje del Conde en casa de Doña Ana, pero en los ensayos yo me di cuenta de que podíamos utilizarlo como lo que es, un homenaje a los reyes, para que resultara

una cosa anacrónica incluso dentro de su propio contexto, pero que nos podía dar otro color muy distinto; añadimos el fondo de Wagner y funcionó.

Luego hay diferentes curiosidades. Por ejemplo, el soneto de Filis que dice la viuda, lo utilicé en *No son todos ruiseñores* cuando montamos esa función; los actores lo rapeaban, y de hecho fue de las cosas más polémicas de aquel montaje. Y sobre la música, a César Franck también lo incluí en el *Tenorio* que hice para la CNTC como director invitado en el 2000, concretamente su sonata para violín y piano, y he vuelto al mismo compositor, usando otras dos composiciones diferentes. Ha sido por pura intuición, porque había algo en esa relación, un cierto aliento romántico común, casi residual en Franck, que ennoblecía la relación amorosa. Doña María disfrazada de moza de cántaro, don Juan que la pretende desde un respeto y una atención inusuales en el contexto social, los condicionamientos amo-criado, etc., todo tiene que ver con la delicadeza y el riesgo con el que Don Juan accede a esa relación desde su estamento; yo he ligado todo eso a la obra de piano de Franck que suena.

**3.- Y ya que has tocado el tema de la música, cuéntanos, ¿qué partitura has escogido para este montaje? Tengo entendido, además, que has compuesto algún tema para la función junto con Ángel Galán.**

Efectivamente, la música que suena es una selección que he hecho, e incluso he compuesto, junto a Ángel Galán, los temas “populares”. En cuanto a las partituras de César Franck que estamos utilizando, son

dos: la *Égloga* y el *Primer gran capricho*; nos sirven para subrayar el tema amoroso y todo lo que tiene que ver con el mundo de la nobleza, como he dicho. Representan en cierto modo la parte seria y profunda de esta comedia, el drama.

En cuanto a los temas populares, son *En la villa de Madrid* y *Ojos serenos*; había cosas, pero estaban demasiado oídas, y quería que sonara más fresco aunque tuviera un punto de época, así que al final hice un par de melodías, se las traje a Ángel, las montamos y funcionaron. No es la primera vez que compongo, aunque sí lo es para la Compañía, pero vamos, estamos hablando de melodías de un minuto de duración.

**¿Y con respecto al baile de Pedro, ese criado tan brutote?**

Pues es un reflejo de lo que hace Doña María con los cántaros, esa parte que empieza “Aprended, flores, de mí / lo que va de ayer a hoy..” El criado hace exactamente lo mismo; en realidad es una parodia, intercalada por Lope al final del acto para contrastar, para darle un punto cómico al punto dramático de ella, y así aparece. Como era algo amenazante, escogimos una base de rock, porque son acordes de rock tocados al piano, y empezamos a jugar con esos acordes y los gestos amenazantes de ese criado tan bruto, pero tan vergonzoso y petulante que nos ha salido; en la compañía lo llamamos la escena “punkí”, porque están todos como en un concierto de rock. En realidad, ese criado ya es desmesurado en el texto; Lope debe haber pensado al meterlo así, a mitad del segundo acto, algo como “Bueno, ya está bien de lírica, vamos a meter un poco de

comedia aquí para que la gente espabile”, y nosotros hemos jugado a que fuera un tipo muy peculiar, un tipo que aparece de repente y que no tuviera nada que ver, que contrastara mucho con todo lo que había en la comedia hasta el momento. Y salió esto, le sacamos a Julio ese animal que lleva dentro: una sabia e intuitiva composición de actor.

#### **¿Y el baile del Indiano, que está montado sobre un tango finlandés?**

Partimos de *Sinipukuinen Tyttö*, de Ödner Görán, un tango que he oído interpretar en grabaciones antiguas a Olavi Virta, que es como una especie de “crooner”, como el Sinatra finés, de hecho es una figura nacional. Finlandia es un país curioso, porque han seguido la tradición del tango de principios del siglo XX, que en otras partes se interrumpe, como en Berlín, pero continuó en América, y también continuó allí, con lo cual tienen en su idioma tangos maravillosos. Nosotros hemos hecho una especie de habanerita con el tango, porque estábamos buscando un tema para el Indiano, que le caracterizase y que pudiese ser la chispa de algo, que al final fue la chispa del baile, que tiene un poco esa alegría y simpatía contagiosas que trae el Indiano, de forma que al final todos lo acaban bailando. Y fíjate, además la traducción del título sería algo así como *La chica del vestido azul*, como lo lleva esta moza de cántaro... Todo está muy estudiado.

#### **4.- ¿Qué le has pedido a Carolina González para la escenografía de *La moza*, Eduardo?**

Que tuviera en cuenta que la Joven es un proyecto que tiene que viajar muy rápido,

montarse muy rápido y ser muy adaptable. Es un proyecto destinado a sitios medianos y pequeños, algo que te da en gran medida la pauta de cómo debe ser la escenografía desde el punto de vista práctico. Aunque por otro lado, la obra tampoco necesita grandes cosas. Esto nos ha llevado a plantear una escenografía para el teatro, que consiste en una pared que baja entera, y además el suelo y el piano, pensando en poder prescindir de la pared en ocasiones; o sea, que no fuera tan esencial que cuando tengamos que hacer *La moza* al aire libre, o en el Corral de Almagro y ese tipo de teatros, pudiéramos hacerla sin grandes renunciaciones. Es más, el hecho de que vayamos a representarla en el Corral en julio ha condicionado mucho todo lo que es la concepción de la puesta en escena. La sencillez que ha gobernado todo el proceso ha tenido que ver con eso, con poder encajar ahí luego, y nos remite también a la raíz de estos textos: los esencializa.

#### **Entonces, en algunas ocasiones sólo veremos el suelo con los escalones y el piano.**

Bueno, esos escalones son una prolongación de la comedia hacia el público, casi una invitación a participar, la escenografía se desborda hacia el espectador y define desde el principio la relación escenariopatio de butacas. Y sí, en muchas ocasiones veremos lo que señalas, como ocurría en nuestra dramaturgia del Siglo de Oro, donde en casi todas las funciones, fuera de los grandes corrales o el palacio, de las comedias de magia o mitológicas, el aparato escénico era escaso. El espacio lo definen los actores con una pequeña ayuda.

**5.- He visto el vestuario de Lorenzo Caprile muy sobrio; además no marca especialmente la época, ¿verdad?**

Teníamos el piano en escena, y el piano ya delimita época; los actores no pueden ir del XVII si tienes un piano en escena, porque el contraste es tan fuerte que, si no tienes una buena razón o lo has buscado para producir ese choque, resulta absurdo. Además no es un piano de cola, sino de pared, así de sencillo; se ha teñido un poco la madera y ya está. Un piano de cola nos llevaría a otro lugar, igual que un vestuario más barroco, chocaría con la sencillez de tarima y pared. Y a veces todos esos choques funcionan, pero en esta ocasión yo quería algo menos significativo para darles valor a los chicos; si hubiéramos metido un vestuario muy recargado, se hubiera llevado demasiado foco de atención. Con esta perspectiva hemos jugado a colores, formas y casi clases sociales, en un vestuario que tampoco nos constriñera mucho los movimientos con las espadas y con las capas; de todo eso hay lo justo, casi sólo los sombreros de paja, que llevan a los lacayos un poco al XVIII, y los cántaros, que se han usado hasta el siglo XX.

**6.- Y la iluminación, ¿nos puedes contar cómo es? ¿La va a hacer Miguel Ángel Camacho?**

La iluminación se suma al carro de la sencillez, de parcelar muy poquito los cambios, incluso. Apoya el aire romántico y sigue la acción con la misma complicidad, casi como si de otro actor se tratara, define las situaciones y ayuda a reforzar la lírica cuando es necesario. No hemos tratado

de darle un gran protagonismo, sino de que fuese bella y funcional.

Probamos varias posibilidades para el momento de la fuente, desde alguna más espectacular hasta el sencillo foco verdeazulado que quedó finalmente, y todo lo que pensamos y probamos fuera de la lógica que te cuento nos despistaba de la acción.

**7.- ¿Qué piensas de los personajes en este montaje, Eduardo?**

El personaje de la función es Doña María, pero quien realmente sorprende es Don Juan, un tipo que de repente dice “Bueno, es que me da igual todo, me caso con esta mujer”. Además en la versión hemos cargado las tintas ahí, eliminando dudas y pasajes en los que Lope tenía que justificarse, porque realmente el desafío que Lope plantea es el amor frente a lo social, que para la época es un reto tremendo. Un personaje de mujer disfrazada corriendo por el mundo lo hemos visto más, pero Don Juan lo que se plantea es realmente atípico en el Siglo de Oro. Tampoco era algo que no ocurriera; en el mismo *Quijote* la historia de Cardenio es eso, aunque el noble, el Duque en este caso, es más bien un seductor que abandona luego a la mujer; pero ella misma, Dorotea creo que es, dice luego, en un determinado momento cuando está en la sierra: “Se han visto casos así, es posible ¿no?”

La historia en *La moza* es la del hombre fascinado por la belleza y el entendimiento de la mujer, y que decide por ella sacrificar su linaje. Lo que pasa es que, si esto lo hubiéramos hecho con actores mayores, a lo mejor habría resultado menos creíble. Pero en este entorno tan joven, tan fresco,

son posibilidades que entran. Por eso también *La moza* era una buena opción para ellos, porque les pasaban cosas que probablemente con el montaje de 1883 que hizo Rafael Calvo no eran tan creíbles, aunque hay que tener en cuenta que seguramente la verosimilitud, según nosotros la entendemos, no era su objetivo.

### **Seguro.**

La que le da a Don Juan es un tipo de locura muy juvenil, así como ella puede ser un poco más mayor, sin embargo, o más madura... Al fin y al cabo, Doña María empieza la obra como empiezan muchas mujeres en muchas comedias, como empieza la protagonista de *Las bizarrías de Belisa*, porque la obra lo que cuenta es el viaje del desdén hacia el amor hasta la posterior entrega total; ese viaje de la mujer que cuenta Lope tantas veces. El viaje es de ella, pero claro, lo que encontramos por el camino es una trasgresión de un noble dentro de sus propias normas, y eso es muy interesante. Es muy interesante también toda la relación imposible que nosotros hemos hecho todavía más imposible entre el Conde y Doña Ana, la viuda, ¿no? Es decir, él pretende, pretende, pretende, y ella se enamora de Don Juan, directamente se tira a la piscina hasta que ya no puede más y, claro, en cualquier otra comedia la situación se hubiera resuelto de una manera mucho más parecida al “Bueno, sí, acabamos el uno con el otro”. O incluso con aquello de “Mira, pues no está tan mal este chico”, con respecto al Conde y Doña Ana. Pero aquí no, aquí Lope no lo hace. Y el resto de los personajes realmente es el mundo social que va atravesando Doña María.

**Es el *on the road* de Doña María, ¿no?**

Sí, su película.

### **Luego está el Indiano y los peligros del Indiano y de ponerse a servir...**

El Indiano en el texto no es un personaje tan simpático, es más prototípico: mezquino, avaro, poco respetuoso, etc., pero eso a nosotros no nos funcionaba, porque sus escenas y los textos que sobre él se dicen se convertían en momentos graves, y hacían que la comedia se asentara mucho en los aspectos dramáticos de la vida de la dama como moza, con lo cual nos inventamos este aspecto del seductor bailarín, que resultaba más brillante, más empático.

**Mucho, verdaderamente. Además me han interesado especialmente dos cosas de dirección de escena; una, el utilizar a chicos y chicas como coro, un coro que opina agrupado en torno al piano, y otra el que hayas resuelto el personaje de Don Bernardo, el barbas de la función, interpretado por todo el elenco masculino.**

Es que había pocas posibilidades, siendo todos tan jóvenes; y el tratamiento como coro también ha fomentado mucho el trabajo de compañía que hay durante toda la función. La energía aquí no cae: el coro no es un personaje despistado. Y también tiene que ver con la raíz del teatro griego, con la tragedia; aquí hay un coro-masa, que siempre aconseja, siempre trae y lleva y conecta con el espectador; le guía a través de la puesta en escena. En este caso, el momento de la aparición del padre es casi la zona trágica de la obra, con lo cual es como si se le cayera la desgracia a Doña María por encima, representada con ocho hombres que son, cada uno, una parte de don Bernardo.

**8.- Este proyecto ha sido para la segunda promoción de la Joven Compañía de Teatro Clásico. ¿Se ha construido de la misma forma que la primera vez?**

Pues sí. Este elenco tiene ocho chicos y seis chicas. Primero hicimos una selección por currículo; luego, a través de un trabajo de escenas, escogimos a veinticuatro actrices y actores. Para esas veinticuatro personas hubo una serie de talleres; hemos trabajado con dos directoras, Helena Pimenta y Natalia Menéndez, que han trabajado aspectos interpretativos, y con el equipo de Vicente Fuentes para el verso. Han tenido un taller de canto con Alicia Lázaro y otro de coreografía con Nuria Castejón, y a partir de ese grupo formamos finalmente el elenco.

**¿Y has trabajado con esta compañía como con cualquier otra de las nuestras?**

Sí, pero claro, hemos tenido más tiempo de ensayo, mucha más carga pedagógica, sobre todo de palabra y voz. Ya te digo, es un montaje muy fresquito, ellos están muy receptivos, como viviendo en un sueño. Yo creo que nosotros tenemos ya una marca de la casa a la hora de hacer este tipo de cosas y pienso que hay muchas conexiones con la *Belisa*, e incluso con algunas cosas anteriores. Parece que hemos encontrado una especie de veta, de entrada en la mina de la comedia que tiene que ver con el desparpajo, con la sencillez, con la cosa frontal, con el actor cómplice. Un poco lo que decimos siempre, pero que de repente, cuando lo aplicas casi como norma,

empiezan a aparecer resultados. Tiene que ver con la pérdida de la herencia francesa, no sólo en la tradición de la puesta en escena, sino también en la tradición declamatoria. Nos hemos dado cuenta de que casi todo lo que antes se conocía como dicción del verso tiene que ver con unas maneras declamatorias que tienen su raíz en la Ilustración y que están, o estaban, pensadas para un verso que no es nuestro verso áureo; es otra medida, otra música. Toda esta recuperación que se ha hecho anteriormente y que estamos continuando nosotros consiste también en castellanizar la manera de decir el verso, con lo que aumenta el nivel de implicación del espectador porque aumenta la comunicación.

**9.- Yo creo que ni siquiera hay que preguntar por qué le va a gustar este montaje a la gente joven, porque seguro que le va a gustar a todo el mundo.**

Seguro; tiene vitalidad sobre el escenario, todos los elementos de la comedia novelesca y el texto está muy bien construido. Está lleno de sabiduría, de conocimiento del espectador; de los tiempos que la narración necesita para contrapesar lírica, comedia, canciones, gravedad, locura, amor... Es lo que te decía antes: cuando ya la cosa parece que no tiene desarrollo, Lope mete un criado, que además está bastante enloquecido y quiere a toda costa casarse con esa dama encubierta que es Doña María. Y eso de repente te levanta un acto entero; es que este Lope sabía mucho... **M. Z.**



# Entrevista a Carolina González,

escenógrafa de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega

Carolina González es licenciada en Escenografía por la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Sus primeros trabajos en teatro fueron los realizados para la obra *Las mariposas son libres*, de Leonard Gershe, que en 2002 dirigió Ramón Ballesteros. Posteriormente proyecta el espacio escénico de *Versos de hierro*, dirigido por Carlos Menéndez; el vestuario para *Evolé* (sobre *Las Bacantes* de Eurípides) y la escenografía de *El rufián en la escalera*, de Joe Orton, y *Morgana le Fay*, ambas dirigidas por Vanesa Martínez. En 2004 comenzó su colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, al participar como ayudante de escenografía de José Tomé en *La entretenida*, de Miguel de Cervantes, dirigida por Helena Pimenta. Con la CNTC ha trabajado desde entonces como ayudante de escenografía de José Hernández, en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, y en *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, ambas con dirección de Eduardo Vasco; también como ayudante de Richard Cenier en *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, dirigida por Ana Zamora; y como ayudante de José Luis Raymond en *Sainetes* de Ramón de la Cruz, dirigida por Ernesto Caballero. Ha sido la escenógrafa en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega, *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca, *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, y ahora *La moza de cántaro* de Lope de Vega, con

dirección de Eduardo Vasco. Volvemos a charlar con ella para que nos cuente los detalles de esta última escenografía.

**1.- Sabemos que *La moza de cántaro* es un espectáculo representado por la segunda promoción de la Joven Compañía de Teatro Clásico. ¿Qué ha tenido de particular para ti desde el punto de vista de la escenografía, Carolina?**

Efectivamente, éste es un montaje para el elenco de la Joven: tiene una bonita historia de amor, y los hechos suceden a mucha velocidad y en diferentes espacios, y así nos lo planteamos el director y yo. El viaje de la protagonista, Doña María, obligada a huir porque se ha vengado de un agravio contra el honor de su padre, pone sobre el escenario distintos lugares, desde Ronda a la gran urbe; ella va disfrazada para ocultar su verdadera identidad. Esto dará lugar al enredo sobre el que girará la trama, cuando al llegar a Madrid, el joven Don Juan se enamora de ella, generando la polémica del amor entre diferentes clases sociales...

Para solucionarlo, Eduardo me habló en un primer momento de lo rural y de la fuente como elemento principal del espacio, y de nuevo, de la presencia del piano en escena, presidiendo y acompañando, como un personaje más. Se requería un espacio bastante limpio, sin elementos que estorbaran la facilidad de los actores



para moverse de un lado a otro con rapidez, buscando, como en *Las bizzarrías de Belisa*, que no hubiera necesidad de maquinaria escénica, que no hubiera elementos que bajaran o subieran del peine.

## 2.- ¿Cuáles han sido las líneas generales de tu propuesta en este caso?

Podríamos hablar de una propuesta de concepto más que descriptiva, sin problemas de confusión porque hay suficientes alusiones espaciales en el texto como para situar perfectamente al espectador en cada momento. Hay que tener en cuenta que los cambios de interior a exterior son constantes, de forma que el espacio sirve de marco, pero además está dotado de significado; es una forma de trabajar, creo yo, que favorece la comprensión del texto clásico.

Para una función tan dinámica como ésta, hemos considerado que el predominio de líneas en el espacio escénico debía ser el de las rectas para el continente y las curvas en el contenido, y hemos intentado conseguirlo uniendo la acción de los actores sobre un suelo pintado con motivos vegetales.

## 3.- ¿Qué referentes has empleado para tu trabajo, Carolina?

Comencé a trabajar desde el referente de la Naturaleza y los cuatro elementos, pasando de la naturaleza salvaje a la manipulada por el hombre, quiero decir desde bosques, selvas y praderas a los campos labrados, al

paisajismo, a los grandes y pequeños jardines. La constante que caracteriza al agua, que es el movimiento, el fluir en definitiva, me llevó a tratar la idea de la fuente que había hablado con Eduardo desde el elemento en sí, observando tanto sus formas de canalización y contención como los efectos que causa.

El concepto de dualidad ha sido muy importante para mí, y lo he materializado también en el reflejo (el reflejo que contiene el agua, una vez más) como imagen devuelta y encontrada de lo que se es y lo que se aparenta ser. El agua es la vida, por eso su presencia es tan necesaria ya sea en cántaro de barro o vasija de plata, y por eso está presente siempre en escena, en el suelo que pisan los actores, marcado por un motivo vegetal brillante, que transmite humedad y ese reflejo del que hablábamos.

## 4.- ¿Cómo nos describirías la escenografía de *La moza de cántaro*, Carolina? ¿De qué materiales te has servido en esta ocasión?

La escenografía tiene cuatro piezas; la primera es la escalera en proscenio, que servirá para descender a la fuente y funciona también como línea de separación entre las distintas clases sociales; sólo la bajan las mozas, y cuando Doña Ana lo intenta, se cae... La segunda es el suelo, y después tenemos la pared de fondo y el piano. Pared, piano y escalera son del mismo material y

color; entre ellas se interpone la naturaleza pintada en el suelo, en un color complementario. Podríamos describir el conjunto como una franja con dos orillas, una franja que mantiene separada, en principio, la escalera de proscenio del fondo, para unirlos al final en una vertical muy marcada conseguida por la medida de esta estrecha franja, de 5 m de ancho, y la altura de la pared de fondo, de más de 7 m. Todo son ángulos y líneas rectas, en una ascendente que contrasta con la curva a través del motivo floral dibujado en el suelo.

Y con respecto a la casa de Doña Ana, sólo tres sillas serán las que nos adentren en su interior, dentro de esa línea de sencillez necesaria de la que antes hablábamos. Tres sillas livianas, que en un momento dado sacan los actores con facilidad, y que

son sillas isabelinas con pata cabriolé, con un tapizado en tono rojizo que tiene que ver con el color de los vestidos de la viuda. Una de esas sillas es la que utilizará el Conde para subirse mientras recita su soneto, y en las otras estarán sentados Don Juan y Doña Ana.

La función empieza con la escalera cubierta y sin pared, un elemento que no aparecerá hasta el tercer acto. El piano sobre la naturaleza, como parte de los elementos separados, está cargado de simbología. Poco a poco se descubre la escalera, y por fin se unen los cuatro elementos constructivos en la línea vertical. He elegido la madera, madera natural de tilo, teñida en tono castaño para la escalera, el piano y la pared de fondo, y pintada para el suelo. Esos tres



elementos (escalera, piano y pared) se contrastan por la dualidad entre líneas rectas y curvas, la complementariedad de los colores y las diferentes texturas, unas mate y otras en brillo.

**5.- ¿Qué utilería has empleado en esta función?**

Pues en realidad hay muy poca, en la línea de otros montajes anteriores que mencionábamos; la estrictamente necesaria que concierne a la situación, procurando en cualquier caso, encajar con el vestuario. Los cántaros y la cantarilla son de barro cocido, ambientados, envejecidos un poquito para que no se vieran tan nuevos; no han sido difíciles de encontrar, porque se siguen haciendo ahora casi como entonces. A la cantarilla le puse un poco

de brillo, para que resultara más *distinguida*, más propia de una viuda noble y rica.

**6.- ¿Qué crees que puede mostrar esta función a nuestros espectadores más jóvenes, Carolina?**

Verás, trabajar con actores tan jóvenes es una maravilla, entre otras cosas porque supone disponer de mucha energía; esa energía, canalizada como en este caso ha hecho Eduardo, con precisa contención, da un resultado bellísimo, y una función muy divertida. No tengo la menor duda de que los chavales que se acerquen a verla van a disfrutar de ella y a aprender mucho con este trabajo, van a ver el teatro clásico como una posibilidad de pasarlo bien, y estoy segura de que les abrirá el apetito de ver más... **M. Z.**



# Entrevista a Lorenzo Caprile,

## figurinista de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega

Ha estudiado diseño de moda en Florencia y Nueva York, y ha colaborado como ilustrador de las revistas *Elle España* y *Joyce España*. Inició su actividad laboral en Italia, realizando catálogos y colaborando con varias firmas comerciales en departamentos de creación. Con Lancetti participó en la investigación, creación, diseño e ilustración de colecciones de alta costura, y en el *prêt à porter* y en los accesorios de la firma. Posteriormente, con el Gruppo Finanziario Tessile de Turín colaboró en el diseño de las colecciones, y en la supervisión y coordinación de desfiles y de procesos de diseño e industrialización del producto. En España ha realizado colecciones textiles para firmas comerciales y también ha diseñado colecciones *prêt à porter* de trajes de novia para Rosa Clará y Pronovias. Ha sido el diseñador y creador del traje de novia de la infanta Doña Cristina, así como de sus damas y pajes, de los trajes de presentación de la Princesa de Asturias y de los trajes de damas y pajes para su boda. Ha realizado trajes goyescos para toreros y ha colaborado en el diseño de vestuario laboral. Creó los figurines de la película *La dama boba* de Lope Vega, dirigida por Manuel Iborra, trabajo por el que obtuvo el premio Biznaga de Plata al mejor vestuario en el Festival de Cine de Málaga. Es autor del libro *Vamos de boda*, de Planeta, y en 2004 obtuvo el premio T al

mejor diseñador español del año, concedido por la revista *Telva*. Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha realizado anteriormente los figurines de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Las bazarrias de Belisa* de Lope de Vega, *Las manos blancas no ofenden* de Pedro Calderón de la Barca y *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega. En esta ocasión, nos va a hablar sobre su último trabajo con nosotros, el diseño de vestuario de *La moza de cántaro*.

**1.- Lorenzo, ya no te pregunto cómo se ha puesto la Compañía en contacto contigo para este trabajo en *La moza de cántaro*, porque la relación es permanente: éste es ya el quinto montaje que haces con nosotros. Lo que sí me interesaría saber es qué idea general ha presidido en esta ocasión tu diseño de figurines.**

Pues verás, las ideas de Eduardo son diferentes en cada caso y con cada texto, y la verdad es que para *La moza* me dejó hacer todo tipo de sugerencias iniciales; luego le presenté un par de experimentos que no le gustaron nada y después ya fue todo rodado. Lo cierto es que entendí plenamente lo que quería de mí cuando vi un ensayo: quizás ha sido la primera vez en la que me he enfrentado al diseño de vestuario después de haber visto un ensayo. Eduardo tenía montada prácticamente la



mitad de la obra enseguida, me invitó a ver un pase y ahí yo percibí totalmente lo que quería expresar y lo que quería decir en esta puesta en escena.

## 2.- ¿Has localizado plásticamente tus figurines en alguna época concreta?

No hay referencia a ninguna época concreta, ni siquiera a la actual, porque el director lo ha preferido así. Quería algo realmente intemporal en el más estricto sentido de la palabra, con lo cual para las chicas he sido más sencillo de concepto que en otras ocasiones, utilizando la silueta que favorece más: un cuerpo ajustado con una falda con volumen que, como es lo más favorecedor, no tiene época. Para los hombres encajar nuestros puntos de vista ha sido un pelín más complicado, hasta que le propuse esta silueta que ves, esta especie de levita que puede ser de finales del XVIII, o del XIX, o quizás hasta del siglo XX, porque en la Corte de Inglaterra todavía siguen usando este tipo de prendas cuando los embajadores van a ver a la Reina; y además es todo muy sencillo, no hay bordados... Todos me tomaban el pelo, diciéndome: Pero, ¿dónde está Lorenzo sin sus brillos y sus bordados?... Aunque es ya el segundo montaje (junto a *La Estrella de Sevilla*) que hacemos desde esta perspectiva zen que tiene Eduardo, y yo me he sentido muy cómodo ahora, igual que entonces.

## 3.- ¿Cómo has sacado adelante la confección del vestuario en esta *Moza de cántaro*?

Los trajes masculinos los hemos hecho en Cornejo, y los de mujer en el taller de Ana Lacoma; ambos han interpretado los figurines maravillosamente y les estoy muy agradecido. En esta ocasión hemos reciclado cosas que Cornejo tenía en stock, por cuestiones de tiempo y dinero; he pensado, ¿para qué voy hacer una prenda nueva y luego gastarme un dineral en ambientarla, teñirla y desgastarla, si ya la tengo a mano de esta forma? En ese sentido, como en *La estrella de Sevilla*, el método ha sido el mismo: conseguir algo muy, muy neutro, que moleste lo menos posible y que resalte el trabajo de los actores, que son jovencísimos pero todos estu- pendos y muy preparados; especialmente a Mamen y Francesco les auguro un gran futuro profesional.

## 4.- Básicamente en el montaje hay dos mundos netamente diferenciados, tres si contamos al Indiano, pero básicamente dos: el mundo de la gente bien y el mundo de las criadas y de los lacayos. ¿Has mostrado esta distinción en el vestuario?

Te voy a decir que, de todas las que he hecho con vosotros, quizás ésta sea la obra más clasista, porque realmente hay dos mundos totalmente aparte. Tú sabes

que a mí me gusta mucho jugar con los colores, y en ese sentido los he utilizado para marcar un poco el “arriba y abajo”; digamos que los habitantes más nobles del escenario llevan en esta ocasión colores más puros, más intensos, más brillantes, y trajes hechos con otros materiales que los que lleva “la parte de abajo”: las mozas de cántaro, los lacayos, los criados, que usan colores no colores, colores neutros, colores grises, diluidos. Excepto los delantales, no hay prácticamente color en ese mundo de abajo, y la única que, incluso cuando se hace moza de cántaro, se permite un azul un poquito más subido de tono es Doña María, la protagonista. Pero tanto los mozos como la mozas van en grises, en beige, en colores arena, y les dejamos el impacto de color a los protagonistas, sobre todo a la viudita, a Doña Ana, que va evolucionando desde un vestuario muy castellano, muy casto, al descoque final con ese traje rojo tan abierto, tan bonito.

**¿Cuál es el secreto de cómo se mueve esa falda que lleva Doña Ana? ¿Es el corte, la caída de la tela o son las enaguas de debajo?**

Verás, la tela es un terciopelo, pero no de seda sino de viscosa, con muchísima calidad, que además tiene un cierto brillo metálico que me gusta mucho para el personaje. El terciopelo de seda puede dar un aspecto más castigado, más austero, y con la viscosa estamos mostrando que esta viudita, a pesar de serlo, tiene unas ganas enormes de insinuarse y de escurrirse de su situación, y enseguida se empieza a soltar la melena.

**Además, el lenguaje del color se mantiene claro durante todo el espectáculo: el rojo para ella, el azul para Doña María, el violeta para el Conde y otro azul más intenso para Don Juan...**

El Conde, que no se cambia nunca, usa un cierto color malva, pastel, muy elegante, muy aristocrático; en cambio Don Juan, el galán, va muy elegante con su azul oscuro. Y los dos llevan un pantalón con algo de brillo...

**5.- ¿Qué tejidos has empleado? ¿También muestran esos dos mundos de los que hablábamos?**

Pues mira, estoy muy orgulloso de la selección de tejidos que hemos hecho para este montaje; me han ayudado mucho los chicos de Cornejo, y los hemos escogido entre su stock, para ganar tiempo y mejorar los costos. Después de tantísimos años (en 2010 la sastrería Cornejo cumple ya los noventa años) tienen un depósito con muchísimas telas, no sólo de merma sino de cosas que a veces se han pedido y luego por lo que sea no se han utilizado; así que me metí una mañana en su almacén, con Humberto hijo y con Andrés y con Alberto, y como es un montaje relativamente pequeño y sencillo, intentamos que todo saliera de aquí, y lo hemos conseguido. Hemos encontrado cosas tan bonitas como las telas que has visto, evitando todo ese tiempo que se emplea otras veces en pedir el tejido, que te lo manden... En cuanto a Eduardo le pareció bien, esa misma tarde ya estábamos cortando.

### **El traje del Indiano y de su criado, ¿no se salen un poco de ahí?**

Completamente. Para el Indiano me inspiré en una serie de dibujos, más bien collages, especialmente en una ilustración de Aubrey Beardsley, ya sabes, el autor de los dibujos para la *Salomé* de Oscar Wilde, un inglés de finales del XIX con un mundo suyo muy particular. Efectivamente, este personaje se sale de los grupos que hemos visto, y entra y sale del montaje prácticamente sin clase social, como una especie de extraterrestre. Por eso elegí para él ese verde intenso, ese verde esmeralda que también me recuerda a las esmeraldas colombianas, al verde amazónico, al verde de la jungla y de lo desconocido; y, bueno, en cuanto a su aspecto, quizás es una forma muy estilizada del XVIII, una apariencia que, como él, se sale por completo de la que tienen el resto de los personajes, porque es alguien que efectivamente viene de otro planeta; sucedía en aquel momento y aún sigue pasando.

### **Y su criado es también alguien aparte, como un indiecito, ¿no?, por el tipo de tela de su traje, el sombrero que lleva...**

Por el sombrero, por el ponchito ese con las rayas... Son matices que están ahí insinuados, no exactamente explicados; me hace ilusión que al público le lleguen este tipo de sugerencias.

### **6.- ¿Qué referencias plásticas has tenido en mente, Lorenzo?**

En cuanto vi los ensayos me dije: esto va a ser una cuestión de volúmenes, de formas

y de colores. Si te fijas, el dibujo del figurín es el mismo, porque varía muy poco de un personaje a otro, según el estatus: hay uno para los caballeros, otro para las damas, otro para los lacayos y otro para las criadas; lo que va cambiando son los tejidos y los colores. Como también tenía muy clara la escenografía de Carolina, que es muy minimalista, y el proyecto en sí, y todo tenía que entonar con la madera que ella ha empleado, pues investigué en la obra de gente que maneja los colores mucho mejor que yo, y por eso han pasado a la historia de la pintura. He tenido presentes cosas de Picasso, otras de Utrillo y de Juan Gris, sobre todo para el colorido, para ver qué me podía funcionar mejor con ese tono marrón de la madera; y con esa carta de colores fue con la que luego jugué en Cornejo.

### **7.- ¿Qué complementos has utilizado? ¿Sombreros, zapatos, guantes?**

Muy poco, muy poco de todo. Con decirte que adorné el sombrero del indiano con un broche que se cayó en el primer ensayo y ya no lo hemos vuelto a poner... La zapatería, muy sencilla, es prácticamente el mismo modelo para ellas que para ellos y he utilizado los sombreros para marcar, digamos, distintas clases sociales. En cuanto a los guantes, no sé si al final los van a usar Don Diego y su amigo, en la cárcel; están por supuesto los del Conde y Don Juan, y los del Indiano. El Indiano, cuando va de camino, en la posada, lógicamente tiene que ir con sus guantes, y su criado tiene unos mitoncitos como de

lana, muy pobres. Pero hay muy poco complemento, no hay joyas, no hay faltriqueras, no hay abanicos, no hay pañuelos... Entonces, por un lado y desde un punto de vista, yo que soy muy fallero y muy festivo puedo echar de menos todo eso, pero desde un punto de vista práctico es un alivio, porque siempre son cosas fáciles de perder, de romperse, y Adeli, la sastra, que siempre está al lado de todos, se vuelve loca; así que eso salimos ganando.

**Digamos que va todo en la misma línea que tiene el proyecto: sencillez, rapidez en los tiempos, facilidad de ejecución...**

Sobre todo yo creo que Eduardo pretende resaltar cada vez más la belleza del verso, la calidad de los actores y, bueno, nosotros vemos su enorme talento como director de escena. Es un montaje muy rápido de movimientos, muy ágil, y también influye mucho la música, muy bien escogida, y en parte compuesta por Ángel y Eduardo. No es la primera vez que Eduardo compone, pero sí la primera que se incluyen composiciones suyas en algún espectáculo del Clásico. Ya has visto que hay un poco de todo, y que no está marcando ninguna época en concreto, como el resto de los elementos; a eso contribuye también el vestuario: todo es un paréntesis, disfrutas durante hora y media y luego ya vuelves a la realidad.

**8.- Y finalmente, Lorenzo, lo que siempre te pregunto. ¿Qué crees que este espectáculo puede aportar a la gente**

**joven que viene a vernos, o quizá al público en general del siglo XXI?**

Verás; todo el espectáculo está construido para disfrutar, disfrutar sin complicaciones. La misma obra de Lope es una maravilla, creo que la escribe en un momento de su vida en que tiene la capacidad de sintetizar, de utilizar la esencia de motivos muy diversos. Se lee y se entiende perfectamente; se escucha y tiene un verso fácil: la trama se comprende a la primera. Tiene honor, amor, y grandes personajes, como lo es Doña María, la moza de cántaro, o Doña Ana, verdaderos caramelos para cualquier actriz. Va a ser un montaje estupendo para la gente joven, primero porque desmonta ese sambenito de que el teatro clásico es aburrido y pesado; aquí te entretienes, el ritmo es muy ágil y el tema es muy actual: el amor nos plantea problemas todos los días. Y segundo, porque como es la Joven Compañía la que representa esta *Moza de cántaro*, las actrices y actores pueden con sus pocos años representar perfectamente esa efervescencia de la juventud con la que los personajes se plantean sus sentimientos y sus acciones, la vida en general, y el público joven puede identificarse con ellos. La historia es muy bonita, no llega a ser *La Cenicienta*, pero casi: Doña María comete un crimen por honor y se redime por amor; es capaz de sacrificarse y dejarlo todo, y sigue un largo camino para que al final triunfen sus auténticos sentimientos, los suyos y los de Don Juan. **M. Z.**



*Mesonero*



*Doña María, de viaje*

LA POSADA

# Entrevista a Ángel Galán,

## pianista en *La moza de cántaro*, de Lope de Vega

Ha cursado estudios en el Conservatorio Profesional de Música de Ávila, obteniendo el título de Profesor de piano. En 2001 supera las pruebas de acceso del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, entrando a formar parte de la Cátedra de piano Miriam Gómez-Morán. Forma dúo con la cantante Mar Codina, realizando habitualmente recitales de Lied.

Con la CNTC ha trabajado en las siguientes obras: *La noche de San Juan*, de Lope de Vega, dirigida por Helena Pimenta; *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, dirigida por Ana Zamora; *La moza de cántaro*, de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, *Romances del Cid* y *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, estas cuatro últimas dirigidas por Eduardo Vasco.

**1.- Ángel Galán es en esta función pianista y actor, y también ha colaborado en la música del montaje, todo en uno. Le vamos a preguntar sobre esta actividad suya en *La moza de cántaro* junto a la segunda promoción de la Joven Compañía: qué partitura original se ha empleado, sus propias aportaciones, las de Eduardo Vasco (que esta vez también ha compuesto una parte de la música), diferenciando siempre entre Ángel como pianista y Ángel como personaje.**

La música original es de César Franck; su *Égloga*. Utilizamos dos pequeños fragmentos, uno de la *Égloga* y otro del *Gran capricho n.º 1*. La primera sirve como *leit motiv* para los personajes

de Doña Ana y para el personaje de Don Juan; el *Gran capricho* nutre al personaje de Doña María cuando se transforma en Isabel, en la moza de cántaro.

**Es un piano romántico, ¿no?**

Bueno, Franck es un romántico puro, el famoso compositor belga de la *Sonata para violín y piano en La mayor*, que ya sabes, es una música muy bonita y evoca la fuente y el agua; eso de lo que habla Lope de Vega cuando dice “cristal deshecho”. Tiene un aroma muy afrancesado, muy fino, muy delicado y sugerente, que nos sirve para construir un hilo desde el principio al final del espectáculo, porque es la música con la que empezamos y con la que vamos acompañando diferentes escenas a lo largo del montaje, por ejemplo el enamoramiento-flechazo de Doña Ana con Don Juan. Sirve también para el momento en el que Don Juan se da cuenta de cómo tiene que solucionar su situación y lo que tiene que hacer; se da la vuelta y está Isabel, la moza de cántaro, con la venda. Sirve para muchos momentos y es una música fantástica. Y luego el *Gran capricho*, que nos sirve para las transiciones y a su vez nos hace construir también un eje por otro lado; digamos que son como dos caminos diferentes, uno el de la *Égloga* y otro el del *Gran capricho*, que nos lleva a momentos más íntimos de la moza de cántaro, a la transformación que sufre Doña María, cómo llega ese cántaro a su



mano, cómo se convierte en moza y cómo llega un momento en el que dice “Aquí estoy y voy a seguir por aquí.”

## 2.- ¿Y el resto de la música del montaje?

Eduardo ha compuesto la canción *De qué sirve, ojos serenos* y la canción de bodas de Martín, que es el texto que escribe Lope de Vega para los músicos en la obra original junto a la música de Eduardo, una como medio tarantela. El *De qué sirve, ojos serenos* nos ayuda en muchas escenas; nos sirve, por ejemplo, para irnos de la cárcel en la que está Don Diego, en un momento más o menos melancólico que desemboca en la muerte del personaje. Luego convertimos el tema en un tres por cuatro, un seis por ocho, y escuchamos una canción mucho más alegre, que utilizamos para el momento del duelo de sonetos: es también una música estupenda. En líneas generales va por ahí. Y bueno, finalmente tenemos la canción del Indiano, *Sinipukuinen Tytto*, de Ödner Göran, un tango finlandés que funciona fenomenal y le encanta al público, claro.

**3.- Háblanos del piano, Ángel. ¿Es sólo un instrumento, o es algo más? Me ha parecido que es un eje alrededor del cual giran muchos movimientos; tenemos personajes alrededor del piano, detrás y delante, e incluso encima del piano...**

Yo creo que sirve de mucho; al fin y al

cabo es parte de la escenografía y no sólo se le emplea como instrumento, que lógicamente acompaña y genera música: tiene distintas utilidades según los momentos.

Yo creo que el primer enfoque del piano está en la primera escena, viendo cómo todo se agrupa alrededor de él, de una manera diferente a como trabajamos con el piano en *Bizarrias* o en *El castigo sin venganza*. Nada que ver. Es otro tipo de piano, aporta cosas diferentes pero a su vez también es como una especie de generador del espectáculo y del elenco. Convoca al coro, y todo nace desde ahí; es como el corazón del espectáculo, que late con distintos ritmos y de ahí sale el ritmo de la función, a tenor de la música...

Empieza, ya has visto, con la *Égloga*, suave, como si nos despertáramos, como un despertar de primavera sin ser *La consagración de la primavera* o una *Estación* de Vivaldi, y va desperezándose con la canción del Indiano; y se suelta tanto, que baila hasta el pianista.

**4.- El pianista baila, el pianista mira, el pianista da puntos de vista junto con el coro, y el pianista se incorpora; incluso el pianista se va en dos ocasiones. ¿Por qué, Ángel?**

Pues el pianista se va porque en el momento del Mesón el piano se convierte en una especie de barra del establecimiento, y tiene más sentido que no esté. Y

también porque el Indiano viene y al fin y al cabo le echa un poco; el personaje intenta “cortejar” a Doña María, y el pianista se va, lógicamente, porque le han molestado un poco y además no quiere ver lo que va a pasar. Aunque trabaja con el Indiano, que le ha pagado poco antes para que toque la canción, y al fin y al cabo esa canción era para enamorar a esa moza que va de camino, cuando el pianista se da cuenta de lo que se viene encima parece que dice: “Yo aquí no pinto nada.”

**En otro momento persigue a un personaje, ¿no?**

Claro, porque está sentado encima de mi piano. Vale, yo le respeto, hasta ahí la relación está muy bien; pero en el momento en el que se sienta en el piano, ahí es cuando digo “se acabó; hasta aquí podían llegar las bromas.” Es un momento que nos gusta mucho al Indiano y a mí.

**5.- ¿Te sientes en *La moza de cántaro* más personaje en relación a otros montajes en los que has participado (*El castigo*, *Las bizzarrías*)?**

Es distinto. La verdad es que la posición del piano, que es de lo que hablábamos, me lleva a un lugar diferente. Hemos pasado de tener el piano en el medio, con *Castigo*, con *Bizzarrías*, que además era un piano de cola, a tener este piano vertical, y de estar en medio a estar al fondo del escenario, en el foro, con una vista privilegiada; me voy a ver todos los patios de butacas de los teatros donde trabajemos, al público y sus reacciones, o sea que tengo una visión increíble del montaje y

dentro del montaje, pero diferente de la de otros, claro. Hasta ahora tenía el piano y hacíamos música, y los personajes estaban cerca. Ahora les doy la música y los personajes están por delante de mí siempre; es una dificultad mayor a la hora de controlar volúmenes, intensidades, para no tapar, para acompañar... y bueno, como te digo, una mirada diferente...

**Y todos te miran a ti como pianista y como personaje. Es una mezcla muy curiosa, muy especial la de este espectáculo.**

Claro. Cuando empecé a trabajar aquí, con *El castigo*, Eduardo me llevó a un lugar en el que la música era un personaje también importante de la función, y el pianista es parte de ese personaje que es la música en sí misma; el resto es trabajo de elenco con los compañeros, es decir: ellos me ponen a mí muy fácil que yo me acomode al espectáculo, que sea una cosa natural que haya un piano en *La moza de cántaro*. Y que el pianista encima interactúe. Y Eduardo me ha marcado que salga a bailar, en lo que yo creo que es un regalo que me ha hecho.

**6.- Es muy divertido, y además representa también en cierto modo lo que es el espíritu del montaje, yo creo. Al ser una promoción muy joven, un espectáculo con mucho ritmo... Todo eso.**

Y esas cosas son las que me hacen a mí estar metido en el elenco y en el espectáculo, y que sea sencillo que el pianista sea un personaje más, que interactúe con naturalidad y con normalidad, y que sea

un personaje para mí fácil de hacer, entre comillas, porque como estoy muy cómodo, muy a gusto, trabajo en favor de todos y ellos me lo ponen sencillo.

**¿Algo más que destacar, Ángel?**

En líneas generales hemos hablado de todo un poco. Que tenemos un coro estupendo, que suenan muy bien las voces y nada más. **M. Z.**



## Actividades en clase



Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La moza de cántaro* 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.

- ◆ Comentar el conflicto principal de la obra y las ideas más importantes que se transmiten en el espectáculo. Reflexionar sobre el carácter de dicho conflicto. ¿Es esencialmente social o por el contrario lo amoroso tiene más importancia? ¿Aparecen otros elementos temáticos habituales en el teatro del Siglo de Oro?

- ◆ Pensar en otras obras de la literatura española y universal en las que, al igual que en *La moza de cántaro*, se presente un choque real o aparente entre el amor y la pertenencia a distintas clases sociales.

- ◆ Aristóteles, en su *Poética*, hace preceptivo el respeto a las unidades de espacio, tiempo y acción en el teatro. ¿Respetan dichas unidades en *La moza de cántaro*? ¿Qué hace con el lugar y el tiempo de la acción? ¿Hay una sola acción en la comedia?

- ◆ En la propia poética de Lope, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, es famoso el verso “Lo trágico y lo cómico

mezclado”. ¿En qué medida se mezclan en esta obra comedia y tragedia? ¿Qué palabra la definiría mejor: comedia, tragedia, tragicomedia..., y por qué?

◆ La fórmula de la comedia española inventada con Lope estableció para los personajes unas tipologías y unas redes relacionales específicas. Dibujar un diagrama sobre los personajes en función del tipo al que podrían pertenecer (dama, galán, gracioso, criada, etc.) y las relaciones que se establecen entre ellos.

◆ El personaje que da título a la obra representa un oficio femenino muy útil y muy típico de los Siglos de Oro y sucesivos. Analizar la importancia de las mujeres en esta pieza y la visión que de ellas ofrece Lope, teniendo en cuenta que las sitúa en dos niveles sociales muy diferentes y perfectamente diferenciados. Situar esta visión en el contexto histórico en que vivió el autor, y debatir sobre si coincide con la de sus contemporáneos o si podría considerarse más avanzada o por el contrario más retrógrada.

◆ Reflexionar sobre el personaje del Indiano. ¿Qué realidad de la España de los siglos XVI y XVII refleja su presencia en esta comedia? ¿Aparece la figura del indiano en otros momentos de la historia de España?

◆ Se leerá la entrevista con el director de la Compañía y responsable de la puesta en escena de *La moza de cántaro*, Eduardo Vasco, y se analizará cómo ha resuelto sobre las tablas las especificidades y premisas con las que contaba como

punto de partida: elenco joven, escenografía pensada no sólo para un teatro sino para espacios de diversa índole, con posibilidades de gira, música en vivo dentro del escenario, etc.

◆ Este montaje está interpretado por la segunda promoción de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Cómo ha podido influir un elenco tan joven en aspectos como la elección de la obra, el ritmo de la misma, el vestuario u otros? ¿Se sienten los alumnos más identificados con la trama y los personajes si quienes los interpretan son actrices y actores cercanos a su propia edad?

◆ La escenografía de Carolina González es sencilla y recurre a poca utilería. Preguntarse por las razones que han llevado a este planteamiento y por la impresión estética que produce el resultado. ¿Qué función tienen las sillas a lo largo de la representación? ¿Qué significado tienen el cántaro y el elemento con que se relaciona, el agua, en esta pieza y en la literatura clásica? ¿Y las vendas que llevan los intérpretes?

◆ El vestuario de Lorenzo Caprile persigue el mismo objetivo que la escenografía: la sencillez y la eficacia a través de la síntesis. Profundizar en el uso de la ropa para marcar las diferencias sociales. ¿Cómo ha empleado el figurinista las formas, texturas y colores que se ven en el montaje para caracterizar a los personajes de la comedia de Lope?

◆ Identificar las diferentes corrientes históricas a las que se adscriben las composiciones musicales interpretadas al piano en el espectáculo. ¿Podría definirse como

una música situada en la transición del Renacimiento al Barroco y, en ese sentido, contemporánea a Lope? Una de las piezas es un tango finlandés del siglo xx. Debatir sobre cómo encaja o no con la historia, y compararlo con el tango argentino, más conocido en España y Latinoamérica.

◆ Piano y pianista están en todo momento en el escenario. El pianista actúa como un personaje más. Pero, ¿y el piano? ¿Cómo se juega con él en la puesta en escena?

◆ Preparar una versión actualizada de la obra. Adaptar la peripecia trasladando el conflicto amoroso-social a las circunstancias actuales y el lenguaje a las formas discursivas de hoy en día, respetando o no el verso. Asimismo, pensar en una escenografía, un vestuario y una música que reflejen ese viaje del texto a nuestra época. Plantearse la nece-

sidad de transformar el final para que sea más fiel a la realidad del siglo xxi, contemplando incluso la posibilidad de elaborar un final alternativo de corte trágico.

◆ Analizar el oficio teatral y sus diferentes posibilidades profesionales: técnicas, artísticas y de gestión. Consultar la plantilla de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la página 2 del Cuaderno y tratar de desentrañar las responsabilidades que corresponden a cada una de las áreas. ¿Cuál resulta más atractiva para cada alumno? Crear sobre el papel una compañía teatral en clase adjudicando a los alumnos los diferentes puestos a ocupar en la misma y después valorar qué tipo de obras se podrían hacer con el capital humano disponible (número de personajes, construcción de decorados, efectos de tramoya, música, promoción del espectáculo, etc.).



# Bibliografía

**AA VV**, *El teatro según Lope de Vega* (2 vols.), *Cuadernos de Teatro Clásico* 25, Estudio y selección de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2009.

**ANTONUCCI, Fausta**, “*El perro del hortelano y La moza de cántaro: un caso de auto-reescritura lopiana*”, *Criticón*, 87-89, 2003 pp. 47-57. (Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089\\_053.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_053.pdf)).

**ARELLANO, Ignacio**, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

**BARRERA Y LEIRADO, Alberto Cayetano de la**, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973-1974. (Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/index.htm>).

**CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A.**, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.

**CORRAL, Helia María**, “Elementos populares, puntos sobresalientes y comentarios sobre *La moza de cántaro* de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, pp. 449-460.

**DÍEZ BORQUE, José María**, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

**FERNÁNDEZ, Jaime**, “Esencia del amor y valoración de la persona en ‘La moza de cántaro’ de Lope de Vega”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 1986, pp. 441-448. (Disponible en: [http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_042.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_042.pdf)).

**LÁZARO CARRETER, Fernando**, *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Anaya, Salamanca, 1966.

**MORÍNIGO, MARCOS A.**, *América en el teatro de Lope de Vega*, Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1946.

**MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney**, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.

**PÉREZ Y PÉREZ, M<sup>a</sup> Cruz**, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1973.

**VEGA Y CARPIO, Félix Lope**, *Doce Comedias nuevas de diferentes autores. Las mejores que hasta ahora han salido, cuyos títulos van a la vuelta. Parte XXXXXVII*, Juan Sonsoni, mercader de libros, Valencia, 1646.

*La moza de cántaro, comedia en cinco actos, por Fr. Lope de Vega y Carpio y refundida por don Cándido María Trigueros*, Valencia-Madrid, 1803.

*Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega y Carpio*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1853-1860.

*La moza de cántaro, comedia en tres actos y en verso, original de Lope Félix de Vega y Carpio, refundida por Tomás Luceño*, Madrid, 1902.

*La moza de cántaro*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1913.

*La moza de cántaro*, edición de Madison Stathers, Henry Holt and Co., Nueva York, 1913.  
(Disponible en: <http://www.gutenberg.org/files/23206/23206-h/23206-h.htm>)

*Obras de Lope de Vega* (13 vols.), edición de Emilio Cotarelo y Mori, Real Academia Española, Madrid, 1916-1930.

*La moza de cántaro*, Moro, Tello & Cía, Buenos Aires, 1922.

*Teatro. La moza de cántaro. El caballero de Olmedo*, adaptación del texto original por Antonio Jiménez-Landi Martínez, Aguilar (Col. El Globo de Colores), Madrid, 1961.

*La moza de cántaro*, introducción y notas de Carlos González Echegaray, Anaya, Madrid, 1968.

*Peribáñez y el comendador de Ocaña; La moza de cántaro; El marido más firme*, edición de José María Díez Borque, Editora Nacional, Madrid, 1975.

*La dama boba; La moza de cántaro*, edición de Rosa Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1989.

*La moza de cántaro*, edición de José María Díez Borque, Espasa Calpe (Colección Nueva Austral), Madrid, 1990.

**WAGNER, Charles Philip**, "Lope de Vega's Fifteen Hundred Comedias and the Date of *La moza de cántaro*", *Hispanic Review* 9, 1, 1941, pp. 91-102.

**ZAMORA VICENTE, Alonso**, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1969, 2ª ed.



