

La noche toledana

de
Lope de Vega

Versión
Daniel Pérez

Dirección
Carlos Marchena

2013

Cuadernos Pedagógicos

Joven Compañía
Nacional de
Teatro Clásico





Joven Compañía Nacional
de Teatro Clásico

La noche toledana

de
Lope de Vega

Versión

Daniel Pérez

Dirección

Carlos Marchena

Edición **Mar Zubieta**

Textos **Diana Delgado-Ureña**

Mayo 2013

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

La noche toledana

de
Lope de Vega

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 44

Primera edición mayo 2013

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Foto de cubierta

Sergio Parra

Fotos

Ceferino López

Maquetación

Avant Garde Comunicación

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-024-0

N.I.P.O. 035-13-032-9

Dep. Legal M-11344-2013



La noche toledana

de
Lope de Vega

Versión
Daniel Pérez

Dirección
Carlos Marchena

Entrenamiento actoral José Tomé
Movimiento escénico Mar Navarro
Asesor de verso Vicente Fuentes
Música y espacio sonoro Luis Miguel Cobo
Iluminación Luis Perdiguero
Vestuario Laura Escribano
Escenografía Rodrigo Zaparain

Reparto por orden de intervención

Florencio Francisco Ortiz
Beltrán Jonás Alonso
Julio y alguacil Guillermo de los Santos
Posadera Sole Solís
Gerarda Júlía Barceló
Lucrecia Elsa González
Celia Laura Romero
Aurelio y alguacil Borja Luna
Lisena (Inés) Natalia Huarte
Belarda Alba Enríquez
El alférez Carrillo Carlos Cuevas
El capitán Acevedo Manuel Moya
Lucindo Ignacio Jiménez
Riselo Álvaro de Juan
Fineo, caballero José Gómez
Escribano Samuel Viyuela González

Realización de escenografía
Mambo, Sfumato, El telar, Rigging
Realización de vestuario
Diecisiete virtudes
Fondos CNTC
Ayudante de dirección
Ángel Martín
Asistente de dirección
Tito Asorey
Ayudante de escenografía
David Ricondo
Ayudante de vestuario
Carmen Granell

La noche toledana

de
Lope de Vega

Directora

Helena Pimenta

Directora adjunta

Chusa Martín

Gerente

Elena Lafuente

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Asesora técnica

Fernanda Andura

Adjunto a dirección
de producción

Jesús Pérez

Jefa de prensa

M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez

Víctor Sastre

M.ª Teresa Martín

Carlos López

Nuria Sánchez

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Secretaría

de dirección adjunta

Julia Nieto

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

José Manuel Román

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José M.ª García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Javier Hernández

Arturo Dosal

Pablo Sesmero

José M.ª Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

M.ª José Peña

M.ª Carmen García

Rosa M.ª Sánchez

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Sofía López

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa M.ª Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Eulen

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Seguridad

Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lope de Vega	
Un gran proyecto, Helena Pimenta	18
Noche, tú sola amores satisfacés, Carlos Marchena	20
El montaje producido por la CNTC. Año 2013	22
• Síntesis argumental de <i>La noche toledana</i>	24
• Los personajes	28
• Entrevista al director de escena	46
• La versión	52
• La escenografía	56
• El vestuario	62
• Decir el verso	68
Actividades en clase	72
Bibliografía	74

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 *La Araucana*. 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, *Los hechos de Garcilaso*, 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 *Obras de Garcilaso*, 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 *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* 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 *La Galatea*. 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.
- 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.
- La Armada Invencible fracasa. Aparecen *Las Moradas* de Santa Teresa. 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*, incluyendo poemas juveniles de Lope.

- | | | |
|------|---|---|
| 1591 | | Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. |
| 1592 | Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba. | |
| 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 pobrezas 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. Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> . |
| 1602 | Vive en Toledo con su mujer Juana Guardo y su familia, y viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján. | |
| 1603 | Escribe <i>El cordobés valeroso</i> , <i>La corona merecida</i> y, posiblemente también en 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> . | España firma la <i>Paz de Londres</i> 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, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. 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 *Rimas*, que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*. Ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento.
- 1610 Lope vive en Madrid en una casa que compra en la calle de Francos, hoy calle Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Escribe *La hermosa Esther* y *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 Publica la *Tercera parte* de sus comedias en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, aunque las investigaciones de Moll indican que, en realidad, el lugar y el impresor fueron Sevilla y Gabriel Ramos Bejarano. Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.
- Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas, procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova*.
- 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.

- 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*.
- 1615 Se publica la *Quinta parte* de sus comedias en Alcalá.
- 1616 Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la *Amarilis* del Lope poeta y la *Marcia Leonarda* del Lope novelista. Se publica la *Sexta parte* en Madrid.
- 1617 Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. Imprime la *Octava parte* de sus comedias y la *Séptima parte*, con *El villano en su rincón*. Lope interviene en la impresión de la *Novena parte* de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye *La dama boba*.
- 1618 Publica las *Partes X y XI* de sus comedias.
- 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.
- Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.

- | | | |
|------|---|---|
| 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</i> y <i>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</i> , <i>XVI</i> y <i>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</i> y <i>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> pero el consejo de Castilla paraliza la autorización de nuevas impresiones de | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz. |

comedias. La suspensión durará hasta 1634 y motivará que editores de fuera de Castilla publiquen hasta ocho *Partes* más en una *Colección de diferentes autores*, que incluyen muchas de Lope y se inician como *Parte vigésimo primera*, continuando la numeración que Lope había dejado en esa *Parte XX*.

- | | | |
|------|---|---|
| 1626 | Se imprimen los <i>Soliloquios amorosos de un alma a Dios</i> . | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramente muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora. |
| 1627 | Se publica <i>La Circe</i> . | Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</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 pierde la razón. | 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 | | Calderón escribe <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> . |
| 1630 | Imprime <i>Laurel de Apolo</i> . | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. |
| 1631 | El 24 de junio se representa <i>La noche de San Juan</i> . Escribe <i>El castigo sin venganza</i> . | Calderón escribe <i>La devoción de la cruz</i> . Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. |

- 1632 Marta de Nevaes muere. Lope publica *La Dorotea*.
- 1633 Imprime la *Égloga Amarilis*. Iusepe Guinobart paga la impresión en Zaragoza, en casa de Diego Dormer, de una *Parte XXIV* de las comedias de Lope, con *¿De cuándo acá nos vino?*
- 1634 Su hijo Lope Félix se embarca en una expedición a Isla Margarita y muere. Imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.
- 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.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*. 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.
- 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.

- 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.
- 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 XXXXVII*.
- 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*.
- Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla levanta el asedio.
- Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, 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.

Un gran proyecto



La Compañía Nacional de Teatro Clásico tiene el gusto de mostrar a los espectadores una nueva ocasión de asomarse a uno de nuestros proyectos más queridos, la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. La Joven, como la llamamos, es una iniciativa de larga andadura en la historia de la CNTC, y ha pasado por distintas alternativas. Se gestó a través de lo que Marsillach bautizó como cursos y Escuela de Teatro Clásico que, desde febrero de 1989 a 1991, pusieron en marcha hasta tres montajes producidos en colaboración con el Festival de Almagro y el CNNTE. Más tarde, ya en 2007, la iniciativa de Eduardo Vasco retomó el proyecto, y dos elencos de jóvenes actores y actrices se acercaron a nuestros clásicos con el mejor esfuerzo y la mayor formación.

En este mes de mayo de 2013 sale a escena el tercer elenco de la Joven CNTC, después de atravesar un amplio proceso de selección que ha partido de unos conocimientos y experiencia profesional acreditada y también posible, puesto que hablamos siempre de jóvenes en torno a los 25 años. Partimos de una convocatoria a través de la web de la CNTC a la que 424 candidatos, menores de 28 años, presentaron sus currículos; entre ellos se hizo una preselección minuciosa, valorando su formación y trabajos profesionales. Los seleccionados pasaron a continuación por dos audiciones, en las que se proporcionó a los jóvenes una serie de textos de teatro barroco para que los estudiaran y defendieran ante profesionales especializados, que valoraron en ellos su interpretación del verso, la voz, su

entrenamiento corporal y sus posibilidades artísticas. Las veintiocho personas escogidas realizaron después un taller-selección, en el último trimestre de 2012, con el que se procuró reforzar su capacitación a través de una formación integral (que abarcó verso, movimiento escénico, canto e interpretación), para acercarse con el mayor provecho al verso dramático del XVII y a su interpretación escénica. De ese taller salieron finalmente 16 intérpretes, que han pasado a formar parte de este tercer elenco de la Joven CNTC, que es el que van a ver ustedes representar esta *Noche toledana*, de Lope de Vega, terminando con el estreno un proceso adicional de ensayos de dos meses y medio de duración.

¿Por qué *La noche toledana*? La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha tenido en su temporada 2012-2013 a Calderón, a Moreto, a Cervantes... Sin embargo, parece que la Joven CNTC nos pedía a Lope de Vega (un joven de cuarenta y tres años cuando escribe este texto) y, dentro de los textos de Lope, uno que tuviera especial relieve. *La Noche* está escrita en 1605, con ocasión de las celebraciones que se hicieron con motivo del nacimiento del primer hijo varón de Felipe III, el futuro Felipe IV. El autor la ambienta en Toledo, la ciudad donde vivía entonces, en ese gusto que tenían él y su público por trasladar y ver en el escenario lo cotidiano y el momento y la ciudad vividas, como es el caso. Situada en una posada repleta de jóvenes huéspedes, reunidos allí con ocasión de las fiestas, transcurre rápidamente, en apenas veinte horas que abarcan una tarde y una noche de

un día de mayo de ese 1605. Gracias a los enredos de la dama Lisena, disfrazada de criada, todos disfrutaban de una noche de amor, pero no precisamente con quien esperaban.

Una comedia de enredo amoroso, urbana y divertida, puesta en escena en 1990 por una ya lejana promoción de la Joven, nos pareció oportuna para ser revisitada en este montaje, dirigido por Carlos Marchena y con versión de Daniel Pérez. Fiestas, jóvenes buscando un encuentro amoroso, rapidez de acción, actores y actrices con edades muy cercanas a las que Lope propone en su texto para los personajes, constituían un conjunto de razones importante para mostrarles el trabajo de este elenco en las mejores condiciones posibles. Contamos además con el trabajo de Carlos Marchena, un excelente profesional con muchos títulos de teatro barroco en su haber, que ha basado su puesta en escena en el texto, en la palabra y la actuación, con una escenografía esencial y un vestuario de inspiración contemporánea; todo ello me permite asegurarles que la agilidad, la frescura y la acción serán los dueños del escenario para que ustedes, espectadores, todos jóvenes de espíritu, disfruten del montaje. Con la vitalidad, la entrega y, naturalmente, con la preparación de esta Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Helena Pimenta
Directora de la CNTC

Noche, tú sola amores satisfaces



La noche como aliada de los deseos amorosos, como ocultación de los impulsos inconfesables, como esperanza de alcanzar lo inalcanzable mientras los demás duermen. En resumidas cuentas, la noche como realización amorosa-sexual al compartir con otro el juego del amor. Esta obra de Lope, impregnada de horas nocturnas, comienza en un mesón-posada en una ciudad en fiestas y termina a altas horas de la madrugada en ese mismo lugar, abriendo puertas-sorpresa donde nadie parece estar con quien creía estar. El despecho de una mujer enamorada que hace y deshace a su gusto para conseguir su objeto de deseo. Personajes jóvenes que convergen en un lugar de paso a la búsqueda de un ideal amoroso, que parece inalcanzable pero en el que pondrán sus esperanzas y anhelos. El

texto tiene todos los ingredientes recurrentes del amor, desde los más elevados hasta los más viscerales; la necesidad de sentirnos deseados, amados, como forma de autoafirmación del yo. Y el que más y el que menos, de joven y de no tan joven, ha tenido la certeza de que en algún momento de su vida se quedó prendado en una mirada, en un susurro, en un gesto inapreciable para los demás pero que queda marcado de por vida en el que lo ha sentido.

En el mesón-posada en el que transcurre la acción, el personaje que encadena la mayoría de los conflictos y tramas fundamentales se llama Lisena; con el disfraz de Inés mueve los hilos de los hombres y mujeres que pueblan ese microcosmos, todo con el fin de que Florencio vuelva a colocarla en el



centro de su corazón. Lisena se disfraza de criada, pero no lo parece; sus gestos elegantes y su encanto atraerán a los que por allí pasan con los pensamientos atrapados en otros problemas, aunque casi todos terminarán en el patio de la posada como gatos nocturnos en celo, maullando sonetos a la luna para que la noche les sea propicia. Un aparente final feliz en el que cada uno vuelve a la casilla de salida; aunque nada nos garantice que el final sea feliz. Pero eso sería otra historia.

Hermosa comedia de enredo, en la que el juego y la carpintería teatral lopesca están todo el tiempo presentes; un juego permanente a través del artificio y del ritmo frenético de los acontecimientos vividos por los personajes, y obra muy adecuada

para un elenco juvenil como corresponde a la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en esta nueva etapa, con actores formados en distintas escuelas del Estado. Desde los distintos signos escénicos he querido potenciar una cierta actualización de la puesta en escena con el fin de acercar la estética barroca a la contemporaneidad, para que ese carácter veinteañero que hemos dado a los personajes resulte cercano y reconocible a jóvenes de hoy en día. Destacar también la frescura y la energía características de los que están empezando; junto a la experiencia de todos los que hemos participado en este proceso, confiamos en que hayan servido para que esta *Noche toledana* de Lope sea una buena **noche**.

Carlos Marchena / Director de escena

El montaje producido por la CNTC. Año 2013





Síntesis argumental del espectáculo

La acción de *La noche toledana* se desarrolla en un mesón toledano en el espacio de una tarde y una noche, aproximadamente unas veinte horas. La ciudad está en fiestas celebrando el nacimiento del primer hijo varón del rey Felipe III, y estamos en el mes de mayo de 1605. La trama desarrolla varios de los motivos comunes a la comedia urbana del Siglo de Oro: por un lado la huida del galán, la dama que se disfraza de criada y el mesón como lugar en el que coinciden los personajes, cada uno con su propia historia. El espectáculo dura una hora y cuarenta minutos, aproximadamente.

Primera jornada. Florencio ha dejado en Granada a un hombre malherido en una pelea por celos provocada por Lisena, la dama a la que cortejaba. El incidente le obliga a salir de la ciudad escapando de la justicia, acompañándole su amigo Beltrán y el criado de ambos, Julio, todos alojados en la misma posada. Florencio, abatido por lo que ha pasado en Granada, aún tiene sentimientos hacia Lisena pero Beltrán le incita a que la olvide, sugiriéndole que

ponga su atención en otras damas. Justo un momento antes, Beltrán ha visto cerca a dos hermosas mujeres bajar de un carruaje, enviando a Julio a averiguar quiénes son. El criado, después de hablar con Celia, la sirvienta de las damas, informa a Florencio y a Beltrán que son Gerarda y Lucrecia, damas de Madrid, de paso en Toledo camino de Illescas, que tienen la idea de salir a dar una vuelta para conocer la iglesia mayor. Florencio y Beltrán deciden también salir de la posada.

Aparecen Gerarda y Lucrecia. Gerarda comenta con su amiga que tiene miedo de que Fineo, el caballero que la corteja en Madrid, se entere de que está en Toledo mientras la ciudad está en fiestas, impidiéndole disfrutar de una aventura discreta a la que el ambiente es propicio. En ese momento ve a Florencio a lo lejos, llamándole la atención lo apuesto y gallardo que es; la criada de ambas, Celia, les hace saber que los caballeros ya se han interesado por ellas y que mandaron al criado a preguntar. Las redes de la seducción y el flirteo amoroso se

están tendiendo, porque Florencio se fija también en lo hermosa que es Gerarda, ofreciéndole un balcón en el mesón desde donde ver los encierros de las fiestas, proponiéndole que se alojen en la misma posada para pasar una noche juntos. Gerarda acepta pero, obligada a proteger su honor, sugiere a Florencio que se haga pasar por su hermano, a lo que él accede sin dudar.

Mientras, Lisena ha entrado a trabajar como moza en la misma posada, ocultando su identidad bajo la de Inés, una labradora. La acompaña su tío Aurelio, que no comprende muy bien sus motivos. Lisena argumenta que Toledo es una ciudad de paso y que la posada será el lugar donde podrá enterarse del paradero de Florencio. Aurelio anuncia que se va y la posadera aprovecha para flirtear con él. Julio la pide que prepare más habitaciones porque su amo ha encontrado a su hermana y a su prima (en realidad Gerarda y Lucrecia) y las dos, junto con su criada, se van a alojar esa noche en la posada, a lo que la posadera accede encantada. Al mesón acuden también el capitán Acevedo y el alférez Carrillo, y Lucindo y Riselo, dos caballeros toledanos que han llegado allí siguiendo a Gerarda y a Lucrecia con intención de cortejarlas. Entran también Florencio y Beltrán. Florencio pide un aguamano y es Inés quien le lleva el jarro y la toalla; Florencio se da cuenta de que es en realidad Lisena disfrazada y ella por supuesto también le reconoce, pero los dos disimulan ante los demás mientras mantienen una conversación apasionada. Florencio le reprocha que le haya sido infiel y Lisena le critica su desconfianza y ligereza, porque

con la excusa de los celos la ha abandonado y está cortejando a otra.

Termina así la primera jornada con todos los personajes bajo el mismo techo y con la intención clara de pasar una noche de amor, y comienza la **Jornada segunda**, donde cada cual evidencia sus gustos y apetencias. Lucindo y Florencio están cautivados por los encantos de Gerarda, y el capitán, el alférez y Riselo persiguen los favores de Inés. Estando así las cosas coinciden en una de las habitaciones de la posada Gerarda e Inés, que intenta desesperadamente despertar los celos de Gerarda para impedir que se entregue a Florencio. Llega a la posada Fineo, el caballero de Madrid que corteja a Gerarda y la ha seguido hasta Toledo porque no está seguro de que ella le sea fiel; pero al encontrarse con Inés se da cuenta de que le gustaría pasar una noche con ella. Gerarda ha escuchado que Fineo anda buscándola y no quiere encontrarse con él, así que pide ayuda a Inés; esta le propone cambiar de habitación a otra más discreta. En el transcurso de esta jornada se suceden los intentos de seducción: Inés ha prometido una noche de amor al capitán, al alférez y a Fineo y también ha intercedido por Lucindo y con Riselo para que consigan los favores de Gerarda y Lucrecia.

Preparado el enredo, comienza la **Jornada tercera**. Julio avisa a Florencio de que en la plaza ha visto a un oficial de tribunales preguntar por él; Florencio piensa en huir pero Beltrán le propone esconderse. Hablan con la posadera, que les ofrece una habitación

con salida a los tejados para que, si los alguaciles llegan a encontrarles, tengan una manera de escapar; y la habitación es la misma en la que Inés ha escondido a Gerarda y a Lucrecia. Inés se lamenta de su suerte, pero al encontrarse con el capitán Acevedo improvisa un plan para sacar a Gerarda de la habitación de Florencio. Inés pide al capitán que se haga pasar por alguacil y que dé unas voces en el pasillo en nombre de la justicia; así quedará una habitación libre y podrá consumir su amor con ella. El capitán accede encantado y aporrea la puerta de la habitación que, a oscuras, están compartiendo sin saberlo Florencio, Gerarda, Beltrán y Lucrecia. Como Inés había previsto, el acoso de la justicia provoca la huida atropellada por los tejados de Florencio y Beltrán, perseguidos por unos alguaciles, esta vez auténticos, que piensan que son ladrones. Florencio y Beltrán se esconden y salen Fineo, el alférez y el capitán embozado, los tres suspirando por Inés e invocando el poder de la noche. Salen también Lucindo y Riselo, que esperan encontrarse con Gerarda y Lucrecia. Aparece Inés-Lisena y el capitán, el alférez y Fineo intentan captar su atención. Para librarse de ellos y despejar el patio, Lisena grita "*Fuego, fuego!*", consiguiendo, con sus gritos de falsa alarma, espantar a los caballeros. Florencio y Beltrán siguen escondidos, haciendo recuento de sus infortunios, cuando llegan dos alguaciles y un escribano, los detienen y se los llevan.

Entran Gerarda y Lucrecia, e Inés les cuenta que Florencio ha conseguido huir de la

justicia, ha vuelto a la posada y está esperando a Gerarda en una habitación. Lucrecia por su parte pregunta a Inés donde podrá encontrar a Beltrán, y ella la dirige a otro cuarto; en realidad ha encaminado a Gerarda a la habitación de Fineo y a Lucrecia a la de Lucindo. Florencio y Beltrán, que han conseguido zafarse de los alguaciles, le piden a Inés que los lleve con las damas, porque no han renunciado a pasar la noche con ellas. Inés los conduce a otra habitación y les dice que esperen ahí, que ella llevará a las damas. Los alguaciles llegan a la posada siguiendo el rastro de Florencio y Beltrán y obligan a todos a salir de las habitaciones, descubriéndose así el enredo de Inés. En una habitación están el capitán y el alférez, y en otra Lucindo y Lucrecia, pensando Lucindo que estaba con Gerarda y Lucrecia que estaba con Beltrán. En otra aparecen Gerarda y Fineo que, curiosamente, al encenderse las luces se reprochan uno al otro su deslealtad. En la última habitación aparecen Riselo y Beltrán juntos, pensando cada uno de ellos que estaba con Inés. La falsa criada sale a escena y descubre que en realidad es Lisena, que ha viajado a Toledo siguiendo a Florencio, sirviéndose de su ingenio para impedir que su amante se encontrara con otra. El escribano decide que las parejas deben comprometerse o sí no, irán todos a la cárcel. Se emparejan así Fineo con Gerarda, Lucindo con Lucrecia, Florencio con Lisena y el alférez con Belarda; asoman también Celia y Julio, haciendo público su amor y Aurelio, el tío de Lisena, se empareja con la posadera, dando fin así la comedia.





Los personajes



Lisena (Inés) / Natalia Huarte

Lisena es una dama que vive en Granada, y está enamorada de Florencio. Es una mujer segura de sí misma y decidida a conseguir sus objetivos; llega a Toledo acompañada de su tío Aurelio siguiendo a Florencio, que huye de la justicia granadina a causa de una pelea motivada por un asunto de celos con Lisena, en la que Florencio ha malherido a un hombre.

Lisena es inteligente y tiene dotes para la estrategia; con el objetivo de recuperar a su amante, entra a trabajar como moza en la posada haciéndose pasar por Inés, una bella joven de origen humilde. A base de astucia y enredos intenta neutralizar la intención de Florencio de seducir a otra dama, Gerarda, hasta que al final de la obra consigue recuperar al galán, después de haber vuelto locos al resto de los hombres hospedados en la posada. El personaje de Lisena-Inés ejerce de dama donaire, usando el disfraz como medio para alcanzar sus objetivos.

Florencio / Francisco Ortiz

Es el galán de la comedia. En el transcurso de la acción va tropezando con una serie de desgracias encadenadas que, según algunos estudiosos, emparentan al personaje con el Guzmán Alfarache de Mateo Alemán. Florencio ha huido de Granada, donde ha herido a un hombre en una pelea, al parecer motivada por celos de su amante, Lisena. Llega a Toledo acompañado de su amigo Beltrán, que le anima a que olvide a la mujer causante de sus desgracias y corteje a otras. Paseando cerca de la iglesia mayor se encuentra con Gerarda, una hermosa mujer de Madrid que se deja seducir por el apuesto joven. Deciden alojarse en la misma posada para conocerse mejor, haciéndose pasar por hermanos, sin saber que Lisena-Inés está allí, y hará todo lo posible por impedir que pasen una noche juntos...





Julio y alguacil / Guillermo de los Santos

Es el criado de Florencio y Beltrán. Les acompaña en el viaje y sirve también de intermediario para conseguir información de Gerarda y Lucrecia. Se empareja con Celia, la criada de estas damas de Madrid.

Como alguacil, entra en escena junto a su compañero persiguiendo a Florencio y Beltrán, a quienes confunden con unos ladrones; ellos se escapan, pero finalmente los vuelven a coger en la posada. También acompaña al escribano.

Beltrán / Jonás Alonso

Es el compañero de aventuras de Florencio. Le acompaña en su huida y aunque ambos pertenecen al mismo estatus social, Beltrán se pone al servicio del protagonista a quien aconseja y guía en asuntos amorosos. Una de sus cualidades más destacadas es la fidelidad a su amigo, con quien se escapa por los tejados de Toledo en una arriesgada aventura, para evitar ser presos por la justicia.

Beltrán tiene gustos populares, una lengua afilada y un desapego del amor comprometido que le ponen en relación con el gracioso, personaje típico de las comedias del Siglo de Oro.







Gerarda / Júlia Barceló

Gerarda es una dama de Madrid, que viaja con su amiga Lucrecia a casa de unos parientes; hacen noche en Toledo coincidiendo con las fiestas de celebración del nacimiento del que será el rey Felipe IV. La noche, el anonimato y la aparición de Florencio y Beltrán favorecen su deseo de una aventura fácil y discreta. Gerarda accede de inmediato a la propuesta de Florencio que, al poco de conocerla, le sugiere pasar la noche juntos. Gerarda es atractiva, educada y busca diversión lejos de su amante Fineo, al que está esquivando...

Lucrecia / Elsa González

Amiga y compañera de viaje de Gerarda, acepta encantada participar en el juego de la seducción y el amor pasajero. Busca diversión fuera de las normas de la época pero sin poner en peligro su posición social, intentando seducir a Beltrán, que no parece muy entusiasmado con sus intenciones. Curiosamente Lucrecia, en el enredo urdido por Lisena (que acabará en boda), termina emparejándose con Lucindo, un joven caballero toledano.

Celia / Laura Romero

Es la criada de Gerarda y Lucrecia; una mujer de origen humilde, que muestra sentido común en sus acciones. Siguiendo el ambiente festivo, propicio a los encuentros amorosos, que impulsan a sus señoras y las fiestas en Toledo, se empareja con Julio, el criado de Florencio y Beltrán.

Fineo, caballero / José Gómez

Fineo es el caballero de Madrid al que Gerarda intenta esquivar; se cree importante para ella... Llega a Toledo siguiéndola, enamorado y con la idea de recuperarla, pero en el camino caerá prendado de Lisena-Inés, e intentará tener un encuentro sexual con ella. Es un hombre cultivado y sensible, consciente de lo variable de las emociones humanas.

El enredo planeado por Lisena le hará acabar en la misma habitación que Gerarda; de esta manera "accidental" se hará realidad al final de la obra su objetivo inicial de recuperarla y casarse con ella.





El capitán Acevedo / Manuel Moya

El alférez Carrillo / Carlos Cuevas

El capitán es un soldado apuesto pero fanfarrón. Muestra su carácter exhibiendo su fuerza física y gesticulando, pudiendo incluso recordar a un tipo de personaje que aparecía en la comedia grecolatina con el nombre de *miles gloriosus*, un tipo de personalidad chulesca y narcisista. Cae rendido ante los encantos de Lisena disfrazada de Inés, creyéndola una criada hermosa y accesible, e intenta desplegar sus mejores armas para hacerse con ella.

Acevedo llega al mesón toledano donde se desarrolla la acción acompañado de Carrillo, alférez y soldado como él, aunque de menor rango. El alférez es también un hombre gallardo, pero menos bravucón; como su compañero, se enamora de la bella Inés nada más verla, queriendo a toda costa pasar la noche con ella, al igual que Acevedo y Fineo. No saben que en realidad serán manipulados por la mujer, marionetas que Lisena utilizará en su intento desesperado por recuperar el amor de Florencio.



Lucindo / Ignacio Jiménez
Riselo / Álvaro de Juan

Lucindo y Riselo son dos caballeros de Toledo, ambos movidos por el mismo impulso de la diversión y el encuentro amoroso ocasional en el marco de la ciudad en fiestas. Fichan a Gerarda y a Lucrecia como objeto de conquista y deciden alojarse en el mesón donde ellas van a dormir, para tener oportunidad de seducir a las damas. Su suerte en el enredo de Lisena es desigual; Lucindo acabará coincidiendo en la misma habitación con Lucrecia, con la que se casará, mientras que Riselo aparecerá en los brazos de Beltrán...



COPIA

Posadera / Sole Solís

Regenta el mesón toledano donde se hospedan los personajes. Se deja llevar también por el ambiente festivo y le tira los tejos a Aurelio, el tío de Lisena, con quien termina emparejándose. Es la interlocutora del escribano y los alguaciles cuando llegan preguntando por los huéspedes alojados en la posada, sospechando que ahí pueden esconderse unos ladrones.

Belarda / Alba Enríquez

Es otra de las mozas de la posada, y ayuda a la posadera y a Inés. Atenta al trasiego de los personajes, se da cuenta de que su compañera Inés está sufriendo por amor, y la anima a que olvide.







Aurelio y alguacil / Borja Luna

Aurelio es tío de Lisena, y aparece al comienzo de la obra acompañando a su sobrina en su loca empresa de recuperar a Florencio, haciéndose pasar por criada en la posada y montando un enredo monumental. Respeto la decisión de Lisena, aunque no comprende muy bien sus motivos; recibe las atenciones de la posadera, con quien termina emparejado.

Como alguacil, entra en escena junto a su compañero persiguiendo a Florencio y Beltrán, a quienes confunden con unos ladrones; ellos se escapan, pero finalmente los vuelven a coger en la posada. También acompaña al escribano.



Escribano / Samuel Viyuela González

Llega a la posada acompañando a los alguaciles, representando todos ellos la autoridad de la justicia, y es quien obliga a la posadera a hacer salir a los huéspedes de sus habitaciones. Su intervención desencadena el final “feliz” en la comedia, por el que cada uno se casa con quien coincidió en la habitación, resultado del enredo planeado por Lisena.

Entrevista a Carlos Marchena

director de escena de *La noche toledana*

Director de escena, iluminador, escenógrafo y docente. Licenciado en dirección de escena y dramaturgia en la primera promoción de la RESAD, en 1996. Miembro de la Asociación de Directores de Escena, desarrolla su actividad profesional como docente en la universidad Antonio de Nebrija. Como director ha sido galardonado con el premio Ágora en 2001 en el Festival de Teatro de Almagro, y en 2011 con el premio del público en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo. Entre sus montajes destacan *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca (2012), *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare con la compañía de teatro Furtivo (2011) formada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León; *El Gordo y el Flaco* de Juan Mayorga (2009), *La fontana del placer*, zarzuela barroca de José Castel (2007).

1. Carlos, buenos días. Dinos, por favor, en tu trayectoria profesional como director de escena, ¿cómo se ha venido gestando tu vinculación con los clásicos y con el teatro del Siglo de Oro?

Para ser sinceros, mi aproximación a los clásicos tiene un montaje de referencia que es *El sueño de una noche de verano* de Helena Pimenta; lo vi cuando estaba estudiando en la Escuela de Arte Dramático, y encontré que aquel montaje traía una nueva manera de hacer los clásicos, aunque estamos hablando de teatro isabelino, no del Siglo de Oro, pero había un modo nuevo y eso me interesó mucho. Cuando terminé la escuela pensé en un texto que me gustaba, *Trabajos de amor perdidos*, que es un Shakespeare de los comienzos, y entonces me metí con ese montaje, que fue mi primera aproximación al teatro isabelino, contemporáneo al teatro del Siglo de Oro.

Curiosamente, *Trabajos de amor perdidos* tuvo bastante repercusión y significó entrar como director en la profesión. Claro que estamos hablando del *off*, de las salas alternativas, por el año 96 o 97. Luego en mi acercamiento a los clásicos hay otro momento importante que fue cuando presenté en Madrid *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller; ahí hubo una historia curiosa, que unos profesores de universidad norteamericanos estaban en Madrid en un congreso, vinieron a ver el montaje y les gustó y me preguntaron si tenía algún montaje de un texto del Siglo de Oro para llevarlo al festival de teatro clásico de El Paso, en Texas. Por aquel entonces la compañía que se había formado de manera casual no tenía ningún montaje, pero lo preparamos, y así fue como surgió el proyecto de montaje de mi primer texto barroco, *Casa de dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca. Se hizo con

una compañía que venía de la tradición del teatro aficionado y también con actores jóvenes que en ese momento eran desconocidos. El caso que esa compañía, que se llamaba La Farándula, llevó el montaje a Estados Unidos y así fue como llegué a meterme en los textos barrocos.

También debo reconocer la influencia de Eduardo Vasco, que estudió conmigo y ya desde esos años estaba enfocado hacia los clásicos, sobre todo los no muy conocidos, un trabajo que también vino haciendo durante su etapa como director en la CNTC. Haciendo balance de aquellas primeras incursiones primero en el teatro isabelino y luego en los textos barrocos, en realidad ha sido en los tres últimos años en los que más me he centrado en ellos.

2. ¿Cómo llegas al montaje de *La noche toledana* con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico? ¿Qué es lo que te resulta más atractivo de la propuesta?

Cuando Helena me llama para encargarme este montaje de la Joven, una de las cosas que más me interesaba era cómo investigar el texto por un lado desde el trabajo orgánico, de la acción, y por otro cómo encajar eso en el aspecto técnico, rítmico, formal, del verso. Buscar un modo de casar algo que está muy vinculado al artificio, a la musicalidad, al ritmo, como es el verso, con los impulsos naturales de una persona ante diferentes situaciones emocionales, en definitiva, y ese ha sido el reto desde el inicio. Cómo conjugar la acción y el impulso emocional con la musicalidad del verso.

En esta línea es interesante apuntar que cuando hablamos de organicidad no es

que el actor deba ser cotidiano en sus comportamientos, porque entonces se puede caer en una especie de naturalismo, en una especie de prosificación del verso, que no es lo que se busca, porque el naturalismo de la calle no es el naturalismo de la escena. El planteamiento estético esencial pasa por llevar el aspecto natural de los comportamientos a una estructura vinculada a la sonoridad de la palabra, a la poesía del verso, consiguiendo así que esa musicalidad nazca desde la acción de los personajes.

El debate que hay en torno a si es más importante el texto o la acción dramática sigue abierto hoy en día, lo que hacemos los directores es interpretar un texto respetando el espíritu de lo que ese texto está diciendo, ahora bien, insisto, interpretándolo, poniendo énfasis en unos aspectos concretos, porque esa es la labor del director.

3. Carlos, ¿es la primera vez que planteas la puesta en escena de un texto de Lope?

Sí y por eso hay un trabajo previo muy importante de análisis; hay momentos, cuando estás leyendo la obra, en los que encuentras contradicciones en las acciones de los personajes y ahí en esas contradicciones te das cuenta de que Lope conocía muy bien la carpintería teatral y que construye desde el punto de vista del espectador. Desde este punto de vista el espectador está siguiendo el artificio y no pensando en la lógica y en la coherencia, sino en el ritmo de la acción de la trama y de las subtramas. Lope era un enorme conocedor de lo que funcionaba, por eso creo que fue tan popular, manejaba a la perfección la dramaturgia y con el *Arte*

nuevo, si lo miras un poco, crea una estructura que vista de cerca es la misma que siguen utilizando las teleseries. La prioridad es jugar con la acción y que el propio ritmo de los acontecimientos haga que el espectador no se pare a pensar en la lógica de las acciones, sino que esté atento a lo que sucede. Inaugura una manera de contar las cosas donde prima lo verosímil sobre lo cierto y sabe jugar con el ritmo y con la acción.

Yo soy valenciano y es en Valencia donde Lope, por un hecho casual, escribe su *Arte nuevo*. Llega desterrado por un conflicto amoroso y en los siete años que vive allí entra en contacto con un tipo de comedia distinta de la comedia castellana; es la comedia de influencia italiana. En esa época los comediógrafos valencianos hacían un tipo de comedia alejada de los conceptos del teatro castellano del hidalgo y la limpieza de sangre. En Valencia había una mezcla muy importante de culturas, como pasó en Toledo anteriormente, y entonces Lope recibe esta influencia de la comedia italiana, una comedia más del Renacimiento; con su gran capacidad para sintetizar distingue unas maneras de hacer y desde ahí elabora su texto, que se ha convertido en lo que hoy en día conocemos como la poética de la comedia española que se estudia en todas las universidades del mundo. Y lo curioso es que el teatro del Siglo de Oro va a ser conocido fuera de nuestras fronteras a través de un hecho casual; me gusta la Historia porque está hecha de casualidades que luego acaban siendo determinantes. El teatro del XVII español quien realmente lo da a conocer

es Goethe, cuando lee literatura española influenciado por el Romanticismo. Goethe se apasiona por *El príncipe constante* de Calderón, y le impresiona tanto que la representa en la corte de Weimar, suscitando así un interés que sigue vivo hoy día.

4. ¿Cómo has abordado el acercamiento al texto en cuanto a dramaturgia?

Entiendo al director no solamente como la persona que monta la obra, que la pone en escena, sino también como colaborador que interviene sobre el texto. En el proceso de elección de la obra estábamos de acuerdo en elegir un texto con ingredientes vinculados a la gente joven y revisando textos clásicos era difícil encontrar una obra que no tuviera personajes mayores. En un momento dado y a través de Helena Pimenta llegamos a *La noche toledana* que se hizo ya en la CNTC en los años noventa; al leerla, efectivamente vimos que era una obra vinculada a gente joven, y desde mi punto de vista hacía falta trabajar **la versión**. Propuse a **Daniel Pérez** para ello, y decidimos traer la acción a algo más cercano, más próximo, respetando el lenguaje de Lope pero trayéndolo a la actualidad. Retocamos la estructura convirtiendo tres personajes masculinos en femeninos, fundimos tres personajes anecdóticos en uno solo, Belarda, y convertimos un criado, el de Gerarda y Lucrecia, en una criada, con la idea de que ya que es una joven compañía hubiera cierto equilibrio entre personajes femeninos y masculinos, teniendo en cuenta que en el Siglo de Oro predominaban personajes masculinos por

como era la sociedad de entonces. Esta característica se intentó compensar en la versión, que fuimos construyendo paso a paso, y que no estuvo totalmente completada hasta el final de los ensayos, porque durante el proceso siempre hay cosas que se van ajustando.

El verdadero salto mortal en la estructura fue con la escena de la huida. Florencio y Beltrán huyen pensando que la justicia les persigue, pero en realidad es una trama que ha urdido Lisena para evitar que Florencio se encuentre con Gerarda. En el orden original de las escenas Lope salta de la huida a una escena más calmada y lírica, la de los sonetos, que también es peculiar, porque creo que hay pocas obras del Siglo de Oro donde en una escena coincidan tantos sonetos, y de ahí, volvemos a la persecución. Hay un salto temporal y pensé que desde el punto de vista del espectador de hoy en día podía ser redundante, así que fundimos las dos escenas de la huida, siguiendo después con la escena de los sonetos con la intención de evitar la reiteración y ponerse en el punto de vista del espectador. En vez de intercalar los sonetos entre una parte de la acción y otra, unimos las dos escenas de acción. Esto a nivel de dramaturgia y estructura creo que es una apuesta.

5. En lo referente a la puesta en escena, ¿cómo ha sido el proceso de trabajo?

Yo quería hacer una lectura cercana pero respetando la estética del Barroco, así que desde la escenografía, los figurines, la luz y el sonido buscamos esa esencia para unir-la a algo que nos resultara cercano.

En la **escenografía de Rodrigo Zaparaín** lo hemos pretendido creando una estructura que rompe un poco la convención del teatro barroco que se representaba en los corrales; se han construido unos módulos que son útiles para representar una especie de hostel, hotel, un lugar donde converge gente joven de distintas condiciones sociales, liberados de los padres, que pasa por ahí con una pulsión amorosa o, como digo yo, los personajes viven un conflicto de feromonas. Es una obra sobre el amor y como tal, el amor de juventud en el que se entrecruzan diferentes conflictos y enredos que puede haber también en la gente joven de hoy. Esta búsqueda desde la escenografía ayuda a que el espectador vea que los personajes del Siglo de Oro pueden tener los mismos problemas que tenemos hoy en día, con variantes, pero fundamentalmente los mismos.

En cuanto al **vestuario de Laura Escribano** buscamos que el diseño tuviera referencias en las telas, los colores, las texturas y los matices del Siglo de Oro, pero que a la vez nos resultara cercano. Hemos partido de la idea de definir una estética del espectáculo en la cual el Barroco está pero al mismo tiempo no estamos haciendo arqueología, algo lógico, creo yo, en un montaje de la Joven, que puede permitírselo. No es que hayamos transgredido nada, pero sí que hemos buscado, como te digo, unir ese toque clásico, barroco, con algo que nos resultara más próximo. El vestuario está muy bien, sonará que hay algo de referencia a lo que se ve en la calle, pero no estamos haciendo realismo fotográfico.

6. Sobre los referentes estéticos, cuéntanos...

Estamos jugando con la noche en diferentes matices, y la luna es importante en la obra porque también contribuye a jugar el fuera, dentro. Empezamos pensando en Toledo y los referentes que nos venían eran de una ciudad punto de encuentro, donde estaba la escuela de traductores de Toledo y habían convivido las tres culturas.

La labor de dirección ha consistido en ir filtrando; en el proceso de trabajo parto de una idea muy clara, se la transmito a los colaboradores y a partir de ahí empezamos un viaje, un diálogo con las aportaciones de todos, porque la creación artística en el teatro es producto de la contaminación en el buen sentido. José Luis Alonso decía que el teatro es un arte impuro, porque está contaminado por toda la gente que está colaborando. El director tiene que tener la capacidad de sintetizar lo que encuentra en el camino, y ese es el proceso desde mi punto de vista, cada equipo piensa en su trabajo y el director modula: hasta aquí esto, hasta aquí lo otro; esta es una función clave, al igual que tener capacidad para aguantar la presión del trabajo.

7. En cuanto al trabajo con los actores y las actrices...

Los intérpretes son gente joven que ha salido de distintas escuelas de arte dramático de toda España y cada uno llega con su manera de trabajar, con su metodología propia, así que ha habido un trabajo previo para unificar modos de acercamiento. Ahí también ha influido mucho el trabajo de **Vicente Fuentes**

en cuanto a la manera de **decir el verso**, con la idea de encontrar un modo de decir común y ligarlo a la acción dramática, mientras que en la puesta en escena la apuesta es sintetizar Barroco y contemporaneidad.

La obra tiene también un juego erótico permanente, es una comedia donde los personajes se encuentran en Toledo, que es una ciudad de paso, y coinciden todos en un mesón, una posada donde nadie conoce a nadie y es un lugar de relajación de las costumbres donde es posible dar rienda suelta a los deseos; por ejemplo Gerarda va huyendo de su novio y quiere echar una cana al aire, o el capitán ve a la criada Lisena (Inés) y le tira los tejos, o Florencio que llega despechado por amor y al rato está seduciendo a Gerarda. El cierre de la obra plantea también cuestiones tabúes en la época; y, aunque Lope busca ese elemento transgresor, hay un final feliz: hemos estado en el mesón, todo ha sido libertinaje y para volver a la realidad llega la autoridad a poner orden. Es un juego entre la convención social y la libertad individual de los deseos, que los personajes intentan hacer realidad con una cierta dosis de ingenuidad...

8. ¿Cómo crees que este montaje va a interesar a la gente joven?

Bueno, en la época en que vivimos la gente joven está más familiarizada con otros lenguajes, como el audiovisual, pero creo que el teatro les puede llegar; si las historias están bien contadas le interesan al espectador de cualquier edad. En esta puesta en escena contamos una historia

con códigos que entienden los chavales de hoy en día, de manera que creo que conseguiremos también que se identifiquen con lo que les pasa a los personajes.

Una historia bien contada, que se entiende y en la que el espectador puede verse reconocido es la base para llegarles, sin que la intención sea hacer una actualización

absoluta de un clásico. Lo interesante es proponer un viaje a través del Barroco y darnos cuenta de que las situaciones que plantea no son tan distintas a las que podemos vivir ahora. Creo que ahí está la clave para que interese.

Muchas gracias, Carlos.

D. DU.



Comentario a la versión de *La noche toledana*, de Lope de Vega

La comedia *La noche toledana* de Lope de Vega (1562-1635), fue escrita en Toledo en 1605, con motivo de las fiestas celebradas para conmemorar el nacimiento, el 8 de abril, del príncipe que después sería Felipe IV. Se representó entonces en el salón del Ayuntamiento una comedia de Lope, que parece fue *El catalán valeroso*, y el mismo Lope fue el mantenedor de un certamen poético y escribió una *Relación* de festejos. Lope señala la fecha de *La noche* en el pasaje del acto primero donde se dice:

CAPITÁN

¿Qué hay de fiestas?

HUÉSPED

¡Bravas fiestas!

CAPITÁN

En ocasiones como estas
no hay hombre, a fe de quien soy,
que no procure mostrar
la fe que debe a su rey.

HUÉSPED

Sois noble, y es justa ley.
¿Qué cosa puede alegrar
más a un español que ver
nacer un príncipe en España?

Esta obra fue impresa en 1612, en la *Parte III de Lope y otros autores*, después en Madrid en 1613 y en Barcelona en 1614. Además, la obra fue citada por el autor en su segundo *Peregrino*, de 1618, según anota Emilio Cotarelo. La edición de 1613, que se conserva, se titula *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses, las cuales comedias van en la segunda oja. En Madrid, en casa de Miguel Serrano de Vargas. Año 1613. A costa de Miguel Martínez. Véndese en la calle mayor, en las gradas de San Felipe.*

Para esta versión hemos seguido el texto de la comedia publicado por la Real Academia Española: *Obras de Lope de Vega (Nueva Edición) Tomo XIII, Madrid 1916-1930,*

con prólogo de Emilio Cotarelo y Mori. En él se mencionan otras ediciones, entre ellas la publicada por Hartzzenbusch, al que se reprocha que: "...omitió en su edición toda noticia bibliográfica, que siempre es útil y aun necesario conocer para comprobar hechos o resolver dudas." La edición de la RAE sigue con fidelidad la publicada en 1613 y en ella sí se incluyen las diversas correcciones de Hartzzenbusch, así como anotaciones relativas a la carencia de versos o alteraciones de personajes. En cualquier caso y como se verá más adelante con algún ejemplo, "esta comedia ha sido muy maltratada antes de ir a imprenta." (Cotarelo).

La *Noche toledana* trata del enredo que ocurre en una posada de la ciudad de Toledo, en el tiempo de las fiestas antes mencionadas. A ella acuden distintos personajes: unos de paso, otros en busca de refugio por causa de la justicia y otros a vivir los festejos. Lisena, el principal personaje femenino, busca en Toledo a su amor, Florencio, que ha huido de Granada. Lisena es ahora conocida como Inés (nombre que ha escogido, cambiándolo por el suyo, para guardar su anonimato); se ha decidido a servir en el mesón al que llega Florencio acompañado de otra dama que acaba de encontrar, Gerarda, a la que hace la corte. Beltrán, compañero de Florencio, tiene un particular modo de entender la relación con las mujeres; junto a Lucrecia, amiga de Gerarda, componen junto con Lisena el núcleo de personajes centrales de la obra. Alrededor de ellos, distintos caballeros entran y salen de la posada al son que les toca Lisena-Inés, empeñada en recobrar a

su amante, y que no dudará en enredarlos a todos con requiebros y embustes.

A la hora de comenzar la versión hubo que decidir el elenco definitivo con el que se iba a trabajar, ya que en la edición de 1613, hacia el final de la obra, aparece un personaje llamado Belardo, el cual hace un parlamento que parece claro que pertenece a Beltrán, al que inopinadamente sustituye. Hartzzenbusch optó lógicamente por asignárselo a Beltrán y así lo hace constar Cotarelo, quien a la vez deja a Belardo, tal y como aparece en el original, a fin de poder cotejar la razón del cambio. Por si fuera poco, en la relación de personajes del manuscrito no aparece el de Toribio, criado de la posada, que sin embargo sí habla. En nuestra versión hemos dejado a Beltrán por Belardo y a Toribio lo hemos sumado al elenco como Belarda, personaje femenino, criada de la posada.

Esta versión tiene la particularidad de que se hace como encargo para la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, compañía que se formó después de una audición entre jóvenes actores y actrices. Al objeto de intentar que hubiese un equilibrio entre hombres y mujeres se optó por cambiar personajes masculinos a femeninos; así, además del mencionado Toribio que pasa a ser Belarda, también el huésped (posadero), pasó a llamarse posadera y Celio, criado de Lucrecia, Celia. Los textos de estos personajes no se han alterado por este cambio; tan solo cuando se ha dado el caso de rimar el nombre al final del verso, especialmente en el caso de la posadera.

Una vez solucionado el tema del elenco, que va al completo conforme al original con las alteraciones mencionadas, el trabajo consistió en aligerar el texto de aquellos anacronismos que podían dificultar su comprensión, sin hacer de ello regla, dejando expresiones o palabras que, aunque no muy usadas, se comprenden con facilidad en el contexto. También se ha prescindido de las reiteraciones que habitualmente se dan en estas obras, con el objeto de que el público de los corrales no perdiese el hilo argumental, y por ello se han evitado algunas alusiones en torno al mundo mitológico. Por último, se han eliminado algunas de las descripciones largas de paisajes, interiores, objetos, etc., que como sabemos responden a la necesidad de dar cuenta a los espectadores del Barroco del lugar donde transcurría la acción. En el caso de este montaje en concreto, la escenografía y ambientación previstas en general no coinciden en nada con estas descripciones, con lo que únicamente servirían para perjudicar el seguimiento de la trama y la limpieza argumental.

Una vez arreglada la pieza con los criterios expuestos fue necesario ajustar las escenas (conservando los tres actos originales) a la idea que la dirección de escena quería plasmar en cuanto a las relaciones de los personajes. Para ello se han creado nuevos parlamentos, muy breves pero suficientes para que, además de las parejas que se apuntan en el original, se resalten otras que se dejan ver en la comedia y que complementan la trama. En concreto, la de la posadera y Aurelio, tío de Inés, y la formada

por los criados Julio y Celia, personajes que habitualmente emparejan en esta clase de comedias. Ello ha servido para que hubiese espacios de transición y mejor comprensión de los intereses de estos y los demás personajes.

Hay otro cambio destacable en esta versión y que aparece en el tercer acto. En el original hay una escena en la que Florencio y Beltrán saltan por una ventana de la posada y deambulan por tejados y corrales huyendo de la justicia sin ser atrapados; en un momento determinado, la acción pasa a otra escena en la que los demás caballeros, embozados en la oscuridad, lanzan sentidos sonetos amorosos a Inés. Luego reaparecen Florencio y Beltrán y, ahora sí, serán cazados por los alguaciles. En la versión no se intercala la escena de los sonetos en la fuga de los protagonistas, sino que va después de la huida, unida al prendimiento de Florencio y Beltrán. Ya en el final de la obra se resuelven los desencuentros de los protagonistas y el escribano oficializa las distintas parejas formadas, a la vez que se da una salida graciosa al ambiguo personaje de Beltrán, que en el original pide la mano a Riselo, conducta que afea el alférez con un: “Eso no. ¡Guarda la cara!”, y lo deja sin continuación, por lo que en la versión hacemos que Belarda se la ofrezca a Riselo y este responda,

“Tómala, mas por la manga
que venga Beltrán asido”.

Daniel Pérez, autor de la versión



TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

Entrevista a Rodrigo Zaparaín

escenógrafo de *La noche toledana*

Arquitecto, pintor y escenógrafo. Vive y trabaja en Valladolid. Está vinculado con la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León como escenógrafo; en ella forma parte del Seminario permanente de Artes y Humanidades. En el ámbito arquitectónico ha intervenido en la restauración de bienes de interés cultural en España, Italia, Suecia y Eslovenia. En el área de las artes escénicas colabora con diversas compañías, como Jana producciones, Teatro Furtivo y ThreeR Teatro. Ha sido finalista de los Premios Max de las Artes Escénicas, en 2007 y 2011, en la categoría de Mejor Escenografía. Sus trabajos han obtenido reconocimientos como el premio Max al mejor espectáculo de Teatro Musical, el premio al mejor Musical de los Premios Nacionales de Teatro Musical y el premio del Público del Festival Olmedo Clásico.

1. Buenos días, Rodrigo. Conoces a Carlos Marchena de otros proyectos en común y para los dos es la primera vez que colaboráis en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Cómo se ha ido tejiendo vuestra relación profesional y cuál ha sido el punto de partida de este proyecto?

He trabajado dos veces con Carlos, las dos en puestas en escena de clásicos: el primero fue *El sueño de una noche de verano* en Valladolid, con alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Castilla y León, una experiencia buenísima; ahí nos conocimos y quedamos muy contentos con nuestra colaboración. Después Carlos me llamó para la escenografía de *No hay burlas con el amor* estrenada en 2012 y que ha tenido una pequeña gira. En estas dos ocasiones conectamos desde un primer momento en cuanto a concepción estética, de trabajo, de forma de afrontar un proyecto y tanto por mi parte como por la suya nos entendimos muy bien, y eso es una delicia a la

hora de trabajar. Para este montaje Carlos me llamó para ver si me interesaba estar en el equipo artístico y claro, por supuesto que me interesaba, es una gran oportunidad trabajar con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Carlos además tiene una cosa muy buena, que es el crear equipo, que todo el mundo esté implicado, cada uno en su área, pero a la vez en toda la creación desde el principio. No es que tú aterrices en una obra que están montando otros y te digan “Ahora hazme una escenografía”, sino que desde el principio todo ha ido creciendo a la vez y esto es interesante porque las propuestas se interrelacionan y creativamente es mucho más rico.

2. ¿Cuál es la idea esencial desde la que se ha planteado la escenografía de la puesta en escena de *La noche toledana*?

Esta forma de trabajo colaborativa de la que hablaba parte de una primera lectura en

común y ahí se decide con qué ambientes y qué atmósferas se va a trabajar. A veces uno tiende a pensar la escenografía como algo físico, espacial, que se pueda tocar, tangible; pero tan escenografía es crear una atmósfera donde puede intervenir más el espacio sonoro o el espacio de luz que el propio espacio físico que uno genera.

Aquí estaba claro desde el principio qué tipo de atmósferas había que generar sobre sitios o lugares donde suceden las cosas, porque eso está en el texto y está claro. Se lanzó una primera idea que era puertas, puertas, puertas, y a partir de esa idea empezamos a darle vueltas: “Vale, ¿cómo lo hago yo?”, porque puede ser una puerta, dos, tres, cuatro..., o siete, como en este caso.

Entonces es cuando la propuesta va y viene. En el proceso apareció otra idea que es muy bonita; la idea de magia, de juego, de esos cajones de los magos en los que te metes y desapareces, o te metes y entras en otro mundo, como una especie de artilugio, de maquinaria, porque la obra también es una especie de artilugio en el cual Lisena-Inés va organizando, metiendo, sacando a gente de sitios y liando las parejas. Esa otra idea del artilugio mágico aparece también en la escenografía, mezclada con la idea de mesón en el que tiene que haber habitaciones a las que las puertas dan paso, con lo que la puerta contiene también el concepto escenográfico clásico; y con estos elementos empezamos a generar, generar.

Lo que sí que teníamos claro desde el principio es que la referencia estética iba a ser no contemporánea, sino atemporal más bien, buscando una estilización de los conceptos, de forma que lo que finalmente se generó fue una especie de cajón, de puerta, de umbral, de dintel, de armario,

de no se sabe bien qué, que sirva para todo y que lo contenga todo.

Y la otra cosa que tenía clara y que sabía por la forma de dirigir de Carlos es que iba a haber mucho movimiento, así que se trataba de hacer una escenografía al servicio de los actores, para que los actores pudieran jugar con ella a lo bestia: entrar, salir, subir, bajar, mover. Con estas ideas de base pensamos en dieciséis actores y siete módulos que fueran como otros siete actores más, y que los propios actores los movieran e interactuaran con ellos. Esto fue más o menos la génesis, y a partir de aquí se hicieron los primeros bocetos, ideas, se fue depurando y luego vino toda la parte de producción técnica, de diseño, de reuniones para pensar cuál era la mejor solución.

3. Otro elemento de la escenografía es el suelo...

Sí, el suelo está concebido desde un punto de vista práctico. Hay una escena en el texto, la escena de la huida, en la que pensamos que podían intervenir unas trampillas en el suelo y que era interesante que se pudieran levantar y abrir, con la idea de cambiar lo que se ha estado viendo todo el tiempo, de una cosa plana y ordenada, a una escena onírica de dos personajes que están huyendo. Ahí queríamos hacer una cosa distinta y la opción fue hacer trampillas que se levantan.

Junto a esto, que es una decisión estética puntual, estaba la idea esencial de delimitar muy bien el espacio físico donde sucede todo de cara a ensayos, a construir el trabajo en el espacio, sabiendo que es siempre el mismo. El tener el espacio delimitado, acotado, es una idea muy de la concepción del teatro como representación,

como juego. Este es el sitio donde se juega, fuera no. Con esta excusa de tener que hacer un suelo, pensamos en un mosaico, algo que no fuera muy evidente, muy explícito, que tuviera ese punto referencial de Toledo donde transcurre el texto, con las tres culturas presentes; del mundo árabe y el mundo judío, a mí me venían las lacerías, y sobre esto hicimos algunos bocetos pero eran demasiado recargados, demasiado evidentes. De ahí pasamos a una propuesta de mosaicos barrocos con efecto un poco de trampantojo, pero matizándolo mucho para que no fuera algo con demasiada fuerza y que pudiera ser un interior, un exterior y a la vez pudiera servir como pavimento de una calle o de una plaza; y al final nos decantamos por la inspiración barroca, haciendo un guiño al Siglo de Oro. El otro guiño que se hace en la escenografía es numerar las habitaciones, así que las puertas llevan una numeración recordando a los hoteles modernos más que a los mesones antiguos; decidimos ponerla en números cristianos, árabes y hebreos para volver a incidir en ese toque “Toledo”, ciudad de las tres culturas, que es lo que evoca la ciudad.

4. ¿Cuáles han sido las claves con las que has trabajado para generar el espacio escénico? ¿Qué propuestas estéticas habéis manejado como referencia?

De fondo como referente estético lo que hay es el minimalismo; no un minimalismo absoluto, pero cuando hablamos de contemporaneidad uno tiende a pensar en el minimalismo como depuración. Es verdad que en el mundo contemporáneo hay cosas hiper barrocas, hiper densas, pero igual

uno de los referentes más limpios de la contemporaneidad es este. Estéticamente queríamos ir por esa línea del minimalismo, trabajando la estilización. En la escenografía esto se ha plasmado con el módulo puerta, que tiene ese punto también depurado, desde la idea de ser un armario y una puerta, y a la vez con líneas muy sobrias, colores muy sobrios también.

Luego otra parte importante ha sido intentar hacer una escenografía que sea versátil; por la manera en que se ha desarrollado la puesta en escena se llega al resultado final desde el ensayo y la construcción de la historia y los personajes, y con este marco de trabajo, si empiezas haciendo una estructura muy rígida, estás limitando la posibilidad de trabajo del director y de los actores. Así que pensamos en estos juegos modulares de piezas de los niños y la propuesta de los módulos que se pueden mover es precisamente, “ahora te doy las piezas y haces con ellas lo que quieras”, y eso es lo que pasó, porque incluso hay combinaciones de módulos en las que no había pensado que surgen del trabajo de ensayos.

La escenografía aporta un módulo que permite jugar y en los ensayos se aporta el juego; mientras se está ensayando se piensa cómo se puede mejorar y entonces volvemos a retocarlo. Salimos del concepto de escenografía rígido, estable, estático, tratando de configurar espacios a base de mover cosas, haciendo elementos móviles, versátiles, que les des la vuelta y te permita hacer otras cosas, dejando el sistema de peine, de telón. En este montaje, donde la puesta en escena está vinculada al trabajo con los actores, necesitas esto, de hecho en los ensayos vimos que era así, cada día una sorpresa.

Con este equipo ha sido un gusto trabajar porque cuando hablas de una referencia la conocen, hablamos el mismo idioma, tenemos un lugar para entendernos y hay referentes que se comparten. Por ejemplo, en la presentación de la propuesta comenté la película *El castillo ambulante* de Miyazaki y el equipo la conocía; bien, porque es muy gratificante compartir referencias visuales, culturales, estéticas...

5. En la comedia de *La noche toledana* la acción transcurre en una posada a la que van llegando todos los personajes. El espacio de la posada tiene el potencial simbólico de ser un lugar de paso, una especie de paréntesis en el viaje de la vida, un tiempo también propicio a encuentros amorosos y a situaciones fuera de la cotidianidad. ¿Has buscado reflejar estas características de la posada en la escenografía de esta puesta en escena?

Sí, tiene ese punto de lugar de encuentro, de lugar de cruce que es el que pueden tener ahora algunos hoteles en situaciones que se crean alrededor de un evento especial como un festival o algo así. Lope de Vega escribe *La noche toledana* en torno a los festejos del nacimiento de Felipe IV; hay toros, y Carlos desde el principio habló de los sanfermines como referencia, porque es un sitio donde se junta gente joven, podría ser también un festival de música, un premio de motos o algo así, un lugar donde se encuentra gente joven vinculada a un evento y a la vez encuentran la posibilidad de enamorarse y también del enamoramiento vinculado a la noche. Estos son los componentes, ¿qué es lo que produce la magia? Pues precisamente el amor, el

enamorarte de alguien perdidamente, sentir este efecto mágico de encontrarse y preguntarse “¿Por qué ha pasado esto, si yo no venía dispuesto? o al revés, “Yo venía detrás de una persona y ahora estoy detrás de otra”... Estas situaciones están vinculadas a la noche y a la gente joven. En este sentido es una obra que para la Joven es perfecta; con los actores lo ves, la energía que tienen, la juventud, la implicación, la cercanía del personaje y que efectivamente los personajes se parecen a ellos.

6. Uno de los elementos determinantes en el montaje está siendo intentar acercar el tiempo histórico de la trama teatral hacia nuestros días. ¿Cómo has enfocado esta intención desde la propuesta escenográfica?

Esta intención de traerse la acción hacia el presente surge de la idea de que sea accesible. Es una forma de conseguir que el texto recupere el sentido que tenía en su momento, en el que conectaba con las costumbres y el modo de vida. Entonces la gente entendía todos los contextos en los que transcurría la acción, y ahora el esfuerzo consiste en que a través de la puesta en escena los espectadores entiendan la historia, sin necesidad de cambiar el texto original. Se usa el mismo texto, no es cuestión de cambiarlo, sino de darle un sentido a las cosas, a las acciones, a los dobles sentidos, a las miradas. Ponerlo en contexto para que sea accesible porque si no, necesitaríamos muchísima información: es distinto presentarte con un casco de moto que con una espada y así es más sencillo entenderlo, porque te hace pensar que en el siglo XVII alguien escribió sobre la juventud, el

enamoramiento, la noche, y ahora puede entenderse también así. ¿Qué hace toda esta gente aquí? Pues ha venido a pasárselo bien, a ligar, a encontrar el amor o por lo menos están predispuestos...

Por ejemplo, en la escena de la huida de Florencio y Beltrán, en el texto original se habla de establos, de caballerizas, unido a complicaciones espaciales de subir, bajar, arriba, abajo, que hacían la situación compleja, así que esa evocación de los tejados la enfocamos desde una referencia a la huida en una zona de polígono industrial. Los módulos-puertas muestran una cara que no se ha visto hasta ahora, con chapa de acero oxidada, para evocar esa idea de zona industrial. Y a la vez todo lo que hasta ese momento en la obra ha sido muy ordenado, muy cartesiano, cambia, aparecen diagonales, giros, también pensando en la imagen de la cámara subjetiva de los que están huyendo en la vorágine de la huida, saltando y corriendo...

7. Rodrigo, desde tu experiencia profesional en el teatro y también como docente en la Escuela de Arte Dramático de

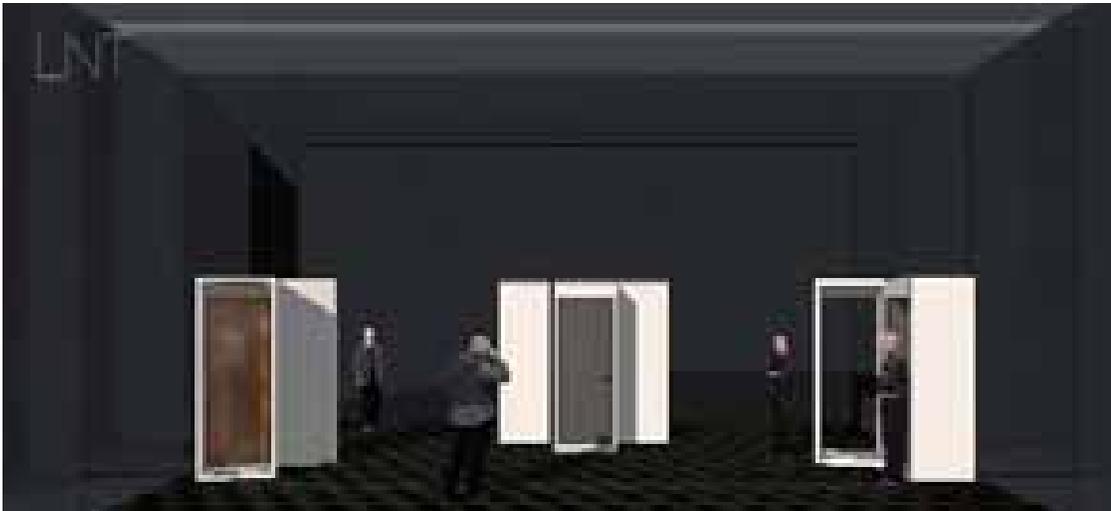
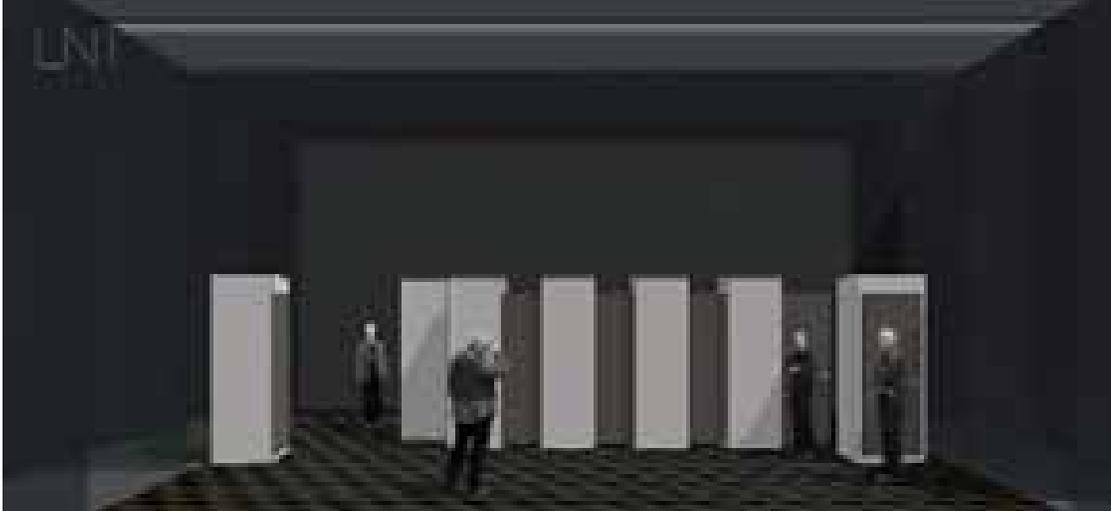
Castilla y León, ¿cómo crees que esta puesta en escena puede interesar a los jóvenes?

Pues creo que los montajes, hasta que no llega el día del estreno y ves la atención del público, no sabes hasta dónde va a llegar la propuesta; en este caso, desde mi experiencia como espectador, pienso que va a llegar a los jóvenes porque la gente se va a reír muchísimo, porque es una comedia y es para reírse, y porque las situaciones de enredo por donde transcurre son muy divertidas. En la puesta en escena, además, hay un trabajo consciente de eliminar todo lo que pueda distanciar de la comicidad, de la conexión con la trama, con el personaje y la situación. Pienso que para la gente más joven todas las cosas demasiado de época tanto en el vestuario como en la escenografía, o en la forma hablar o de comportarse, de lanzar una mirada o echar unas risas, si es demasiado de época, puede distanciar. Por eso hemos trabajado para dejarlo en algo más actual, con mucho cuidado también de que no sea demasiado neutro porque se puede convertir en algo demasiado abstracto y eso también provoca alejamiento.

Muchas gracias, Rodrigo.

D.DU.





Entrevista a Laura Escribano

responsable del vestuario de *La noche toledana*

Especializada en diseño y realización de vestuario. Ha cursado estudios en el centro superior de diseño y moda de Madrid, y su experiencia profesional abarca el ámbito audiovisual y el de las artes escénicas. Como figurinista ha colaborado en los montajes *No hay burlas para el amor* de Calderón de la Barca dirigido por Carlos Marchena y para diversos coreógrafos y bailarines en el ámbito de la danza española y el flamenco. Coordina la realización del vestuario de danza clásica en la Compañía Nacional de Danza. En 2012 realiza el vestuario de la pieza que obtiene el primer premio del XXI Certamen de coreografía de danza española y flamenco.

1. Laura, es la segunda vez que colaboras en la realización de vestuario de un clásico; el año pasado fue el montaje *No hay burlas para el amor* de Calderón de la Barca, dirigido también por Carlos Marchena. ¿Cómo ha surgido tu participación en este proyecto?

En el trabajo anterior ya se empezó a gestar un lenguaje colaborativo entre todo el equipo artístico; Carlos Marchena nos comentó que estaba preparando una producción para el Clásico y que quería contar con las mismas personas con las que había estado trabajando. Realmente fue una transición, de un trabajo llegamos al otro. Un poco antes de noviembre de 2012 ya estábamos con la primera versión del texto que se estaba revisando.

Ha habido una labor de investigación muy intensa, no se ha querido hacer un clásico al uso. La idea ha sido situar el contenido de la obra en la actualidad, pero claro, estamos hablando de que es un clásico, lo cual nos lleva a una etapa muy interesante,

que concretamente en vestuario es brutal. Se ha tratado de actualizar sin perder la esencia, adaptándolo a lo que somos la gente joven del siglo XXI.

2. Tu propuesta de vestuario estará vinculada con unos referentes estéticos, una orientación concreta. ¿Cuáles han sido las fuentes de inspiración a partir de las que creas los figurines de *La noche toledana*?, y, desde estos referentes ¿cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera el vestuario?

En este proyecto lo primero que tuve claro es traer formas sencillas, estilizadas pero no simples, traídas de la indumentaria japonesa (tan interesante) a la actualidad, porque si nos damos cuenta, en el fondo, ahora vestimos con prendas bastante sencillas, nos vestimos más con superposición y esto es interesante y también similar a esta indumentaria tradicional que ha servido de referencia. Con respecto al siglo XVII he seguido esta misma idea de simbiosis,

de cosas que se complementan, así que he optado por la superposición de prendas junto con motivos ornamentales.

La propuesta es atrapar los volúmenes sencillos de Japón en la base y del siglo XVII español los motivos ornamentales. Junto estas fuentes, ha sido fundamental la pintura española, Velázquez y Zurbarán, sobre todo en el tema de los colores que son claves. En el vestuario se ven esos tonos azulados, esa paleta de mostazas, esa gama de rojizos, toda esta paleta de colores está en escena.

En relación a los tejidos trabajamos con una idea de inspiración porque no se pueden traer los tejidos del XVII a la actualidad. La labor ha consistido en ver muchísimos materiales, ponerlos sobre la mesa, valorar las opciones de motivos ornamentales y elegir las que más se ajustaban a la idea. Ha sido una especie de puzzle de tejidos que nos fueran encajando para llegar a esta idea de traer la esencia del XVII, pero sin que sea estrictamente vestuario de época; evidentemente no queríamos una impresión de “¡Oh, Dios mío, qué grandioso!, sino simplemente pinceladas.

3. El vestuario es un elemento esencial a la hora de construir la identidad social de los personajes e incluso contribuye a avanzar ciertos rasgos de su personalidad. En esta comedia hay damas, militares, caballeros, una posadera, mozas de mesón, criados, alguaciles, un escribano incluso, así que, ¿cómo has trabajado con los personajes?

La idea inicial fue clasificar a los personajes desde la idea de tribus urbanas. Hay dieciséis personajes en escena, y si los hubiéramos clasificado por su estrato social como ocurría en el contexto en que fue escrito el

texto, corríamos el peligro de que algo no se entendiera, así que nos pareció que este criterio de organizarlos desde la idea de tribus era más inmediato. El vestuario sirve también para hilar las atmósferas y esta propuesta de plantearlo desde la actualidad ha sido un reto.

En cuanto a los personajes, por un lado está la tribu de los moteros que son Florencio, Beltrán y Julio, que vienen de Granada; en la paleta de color son tonos bastante bajos, no llegando al negro, marrones, chocolates y aplicaciones en cuero y grandes complementos porque esta tribu es muy de superposición de elementos, gorros, bolsos y demás y luego en las chaquetas aplicaciones en cuero, en polipiel, cremalleras y botas.

Es cierto que a la gente joven le interesa mucho la ropa como una manera de diferenciarse, de distinguirse del resto y a la vez de integrarse, de formar parte de un tipo de comunidad, de colectivo.

Sí, de ahí diseñar a partir de esta idea de las tribus urbanas con la intención de conseguir que los personajes se distingan claramente, una inspiración para que el público vea ya desde el vestuario que unos son diferentes de otros. Hoy por hoy en un grupo juvenil se cataloga por esta misma idea, y se dice, “Mira esa más pija, o ese es más *grunge* o esa más *punky*”. Y se clasifica a la gente por grupos según como va vestida y esto hemos querido trasladarlo al teatro.

Tenemos por un lado los moteros y al lado las góticas que son Lucrecia, Gerarda y Celia. Es una estilización gótica porque la fauna de esta tribu es complicada; aquí la base es el negro, los volúmenes fluidos, sencillos, transparencias, aplicaciones de todo tipo de encajes, blondas finas,

complementos del mismo estilo y también grandes capuchas. Luego están los *hipster* que son Lucindo y Riselo, que serían hoy por hoy los *indies*, tipo pantalón caído, camiseta; esta es la idea que nos ha inspirado, porque en escena no ves exactamente que vayan con el pantalón de tiro bajo. Lo que he cogido es esta sensación de cómo cae la ropa en el cuerpo, porque lo que no queríamos en ningún momento es caer en el disfraz. El juego está en materializar las tribus urbanas como inspiración, pero sin extravagancia.

Están también el capitán y el alférez con ropa “militar” y en ella símbolos mezcla de diferentes ejércitos, sobre todo de la Segunda guerra mundial, los nazis y el ejército ruso, para llevar al público un militar estilizado que no asocie directamente con España y que sea algo más plural.

Luego están las mujeres que regentan la posada, así que pensé en un color corporativo para crear un uniforme de trabajo, que ha sido el mostaza. Son Inés, la posadera y Belarda, y son un grupo que se diferencia muy claramente.

Otros personajes han ido evolucionando, como los alguaciles. En los ensayos, cuando llegó la escenografía con los módulos, era necesaria alguna persona más para ayudar a moverlos, y entonces se nos ocurrió convertir a los alguaciles en servidores de escena. Son como espías que vas a ver durante toda la obra metiéndose en todos los sitios y moviendo las cosas, y no sabes muy bien quiénes son hasta que al final descubres que son alguaciles.

Aurelio es un personaje que por tonalidad se asocia al hostel porque acaba teniendo un

romance con la posadera y tiene parentesco con Inés, así que se asocia por tonalidad y por los brocados que se ven en la chaqueta. Fineo es otro personaje curioso, para el que me he ido hacia los intelectuales de principios del siglo XX. Lleva una levita con tonos vivos en una seda lavada, con un cordelito en la camisa simulando los pañuelos del siglo XIX, pero todo muy estilizado, yendo hacia detrás y hacia delante para dar una visión nueva; no he querido clasificar a los personajes según un período de la historia concreto y tampoco que se vean actuales absolutamente, sino tener estas referencias y jugar un poco.

4. También hay una decisión de llevar la sencillez al maquillaje y a la peluquería...

Efectivamente; el maquillaje y el peinado también se han decidido desde las mismas referencias que el vestuario. Por ejemplo las góticas de hoy da la casualidad de que llevan el pelo de manera bastante similar al siglo XVII, tirabuzón, flequillos, ricitos, raya en medio, el pelo muy pegado, algunos recogidos..., pero la elección aquí ha sido la naturalidad, porque desde las tribus si empiezas a investigar, mirando por ejemplo blogs en internet y encuentras de todo, lolitas japonesas que llevan el pelo rosa o naranja, pasando por las *punkies* góticas o las *emos*, pero no, no hemos llevado la caracterización a ningún extremo.

Inés, que es el personaje principal en torno a la que giran las tramas, es la que va a ir más destacada en el vestuario y en el maquillaje, que es muy sutil y con el pelo todo para atrás, dándole un *look* muy andrógino; sin embargo Belarda y la posadera llevan unos moños

bien femeninos, bien altos, contundentes. También el peinado sirve para distinguir el estrato social, así para la criada de Gerarda y Lucrecia, con el fin de caracterizar este estamento inferior, hemos rescatado los turbantes que se hacían las labradoras en el siglo XVII.

5. Y, ¿cómo ha sido la relación con los actores y las actrices de esta promoción de la Joven?

Han colaborado mucho con nosotras; estamos creando una obra joven y la comunicación ha sido muy fluida, también por redes sociales. Yo estoy diseñando para un personaje pero también para la persona, y esta comunicación me ha ido dando pistas a la hora de elaborar el vestuario. Repetiría con ellos por esta ilusión, estas ganas de colaborar. De quienes más he aprendido es de la gente joven, de las ganas que tienen de trabajar y de hacer cosas.

Cuando se presentaron los figurines hicieron fotos con el móvil y para el ensayo trajeron de su casa prendas parecidas a las que llevaba el figurín y me preguntaban si era por ahí. También una parte importante del vestuario está en cómo se lo pongan; la manera de llevar la ropa se tiene en cuenta desde el momento de diseñar la prenda, los

cortes de las sisas por ejemplo están hechos bajos para que destaquen los hombros, pero eso luego hay que saber llevarlo. Por eso en las pruebas se va afinando cada vez más y se dan unas orientaciones sobre cómo llevar las prendas, y ellos son un equipo joven y aprenden rápido, se adaptan. Es una experiencia muy interesante; creativamente trabajaría con gente joven toda la vida.

6. Para terminar, Laura, ¿cómo crees que este montaje de la Joven va a llegar también al público joven?

Pienso que ya el hecho de ver gente joven en las tablas es un buen impacto. Me acuerdo cuando empecé a ir al teatro; una vez que vi una chavala joven de mi edad en escena me acuerdo que sólo me fijé en ella. “Vaya, ¡qué talento!, pensé”. Creo que sentirte reflejado en estas edades es muy bueno, es importante. Y luego en la puesta en escena la personalidad de los personajes y el movimiento escénico, todo está tratado desde un punto de vista muy actual, y es genial. Me parece apetecible, interesante de ver, no solo para la gente joven, para todos los espectadores...

Gracias, Laura.

D.DU.





TEATRO

COMPANIA NACIONAL

CLASICO



TEATRO

COMPANIA NACIONAL

CLASICO

Entrevista a Vicente Fuentes

asesor de verso de *La noche toledana*

Catedrático de Voz y Lenguaje en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, es considerado uno de los máximos exponentes del trabajo vocal a nivel europeo. Imparte seminarios y clases magistrales en distintos países. En 1975, al terminar sus estudios de interpretación en la RESAD, es becado por la Fundación Juan March para ampliar sus conocimientos teatrales en Londres. Investiga la voz y la palabra con Cicely Berry (Royal Shakespeare Company), Guy Cornut y Roy Hart, cuyas teorías se han desarrollado en las producciones más importantes del Roy Hart Theatre, del que es miembro fundador. En París, Vicente Fuentes participa en varios seminarios con Peter Brook y Jerzy Grotowski, regresando en 1990 al quehacer teatral español, estando parte de su actividad ligada al Teatro de la Abadía. Imparte cursos en diferentes universidades europeas y festivales de teatro como Avignon, Edimburgo, Almagro y Bogotá. Con la CNTC ha trabajado en numerosas ocasiones, destacando su participación como asesor de verso en los siguientes montajes: *El perro del hortelano*, *El alcalde de Zalamea*, *La moza de cántaro*, *Las manos blancas no ofenden*, *Romances del Cid*, *Las bizarrías de Belisa*, *El pintor de su deshonra*, *Don Gil de las calzas verdes* y *La Estrella de Sevilla*, dirigidos por Eduardo Vasco; *El curioso impertinente*, dirigido por Natalia Menéndez; *La serrana de la Vera*, dirigido por María Ruiz; *¿De cuándo acá nos vino?*, dirigido por Rafael Rodríguez; *La vida es sueño*, dirigido por Helena Pimenta, y *El lindo don Diego*, dirigido por Carles Alfaro. Como profesional relacionado con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 2007, Vicente es una de las personas con quien podemos profundizar mejor en el valor de este proyecto, que combina formación y profesionalización, desde el aprendizaje del verso y la palabra, dentro del contexto de una puesta en escena.

1. Vicente, esta es la tercera promoción de la Joven; siempre actores menores de 28 años que son elegidos después de un proceso de selección largo, que presta especial atención a la enseñanza del verso. Coméntanos, por favor, quiénes son los actores y las actrices de la Joven, y desde dónde estás trabajando con ellos. La mayoría son graduados de escuelas de arte dramático en toda España, aunque no todos, porque siempre se pensó que era un

proyecto de formación, y no se podía exigir un título para entrar; pero es verdad que en el discurso pedagógico de las escuelas puede haber o no una asignatura que se llama verso, que hoy por hoy se imparte en la RESAD, pero en otras escuelas no se aborda. Es importante trabajar el verso con la perspectiva de que es lengua dentro de la lengua; es un lenguaje escrito que de alguna manera tenemos que sacar de la tinta china de lo impreso y convertirlo en algo

oral, y eso es el oficio; hoy pensamos en estos textos solo como textos escritos, pero en su momento fueron creados para ser dichos, para ser puestos en escena.

De esta forma, e igual que el niño cuando aprende a hablar, que va automatizando una serie de vocablos, de frases, el actor debe seguir un proceso parecido cuando aborda el verso, que es una estructura muy elevada, muy artificiosa; una lengua literaria que lleva aparejado un ritmo que tiene una marca rítmica pero además lleva aparejada la rima, no solo como un envoltorio fónico de sonido sino también como concepto.

2. La formación de una cantera de actores que tenga en la palabra y el verso el centro del trabajo artístico es una de las claves de la Joven, un espacio de tránsito entre la etapa de formación y la profesionalización. ¿Cómo surgió tu relación con la Joven?

Cuando Eduardo Vasco me llama para hacer la asesoría de verso recuerdo que le dije que sí, pero reflexionando pensé “¿qué asesoró?”; en definitiva, tenía que asesorar sobre algo para lo que tenía que encontrar un código, porque se hablaba siempre de que no había tradición, pero escuchando grabaciones de archivo de la palabra de la Residencia de Estudiantes, por ejemplo, me encontré con un pasado reciente de reforzamiento, con una forma que en este momento no era válida. Escuchando tenía a veces la impresión de que escuchaba la voz del actor pero no la del personaje, y también a veces no se entendía lo que decían, de manera que había que reforzar aquello que era clásico pero era lírico, y no hay nada peor para el teatro que sea lírico, porque eso dispersa.

Todo aquello me interesaba; estaba barruntando esas ideas y empecé a imaginar una escuela que investigara para encontrar un código. Es como si tú y yo vamos a una autoescuela, los dos aprendemos a conducir, conocemos la normativa, el código; y luego ya tú tienes tu estilo y yo tengo el mío.

Y es difícil transmitir el verso, comunicarlo; de ahí la idea de generar un código que se adapte a las necesidades de la puesta en escena.

3. Formar actores y actrices jóvenes poniendo el foco en el trabajo sobre el verso es una apuesta a futuro de la CNTC. Esta proyección del trabajo viene, como nos has estado contando, de procesos largos que significan mucha implicación por parte de todas las personas que participan en ellos, no sólo los actores, también desde la dirección y la dramaturgia. En el caso de *La noche toledana*, ¿como han sido las sesiones de trabajo del día a día en la sala de ensayos?

Primero estudiamos el entorno sociopolítico, ideológico, el momento en el que se crea esta obra, trabajando el oficio también desde ahí con la idea de encontrar un código para transmitir palabra. Empezamos con una primera parte de análisis y todo el equipo comparte el trabajo de mesa, primero en cuanto a la comprensión de la dramaturgia y luego a la aproximación al verso para entender la estructura de la lengua; entonces se plantea la puesta en escena, y desde ese momento me convierto en un *coacher* atendiendo a las necesidades del montaje. La intención de este proyecto, además de formar actores y desarrollar una producción, es crear una cantera de intérpretes con un

código concreto, de manera que ese estilo de hacer pueda ser efectivo para las necesidades de la compañía, de la CNTC y de otras donde puedan ir a trabajar.

4. Un aspecto del trabajo esencial para ti es el entrenamiento en la escucha común para hacer del elenco una entidad colectiva con un sonido propio. No se trata solo de la relación de cada intérprete con el verso, también es determinante poner el foco en la escucha común, ¿cómo has trabajado este aspecto con la Joven?

La escucha es lo más antiguo. Lo primero que se forma en el feto es el oído que es muy sintético, no así la vista, y es a través del oído como aprendemos a articularnos. En una lengua tan compleja como la del Barroco decimos, sí, lo entiendo en general, lo oigo, pero a veces no escucho. La idea es trabajar con el elenco la escucha activa. Desde una idea dinámica, sensual, donde es importante que todos se sientan con ganas de estar allí como parte de todo. El que escucha está activo, provoca el diálogo; yo soy un yo que habla a un tú, pero en realidad más que el que uno habla es que es el otro quien le hace hablar. Siempre digo a los alumnos que la palabra es un fracaso, decimos algo y no estamos contentos, necesitamos más, porque la palabra es un recurso para transmitir, pero ni es perfecta ni puede abarcarlo todo. Cuando se escribe es diferente porque puedes ir hacia delante y hacia atrás, puntuar, cambiar, pero la oralidad no tiene marcha atrás y la oralidad debe ser somática, corpórea, es acumulativa; si te fijas, pocas veces llegamos a terminar una frase,

pero cuando tenemos que hacer oralidad con un texto que está en medida, trabajado por un poeta, que es poesía, es más difícil. De ahí que siempre en las sesiones pido texto analógico: “Dímelo con tus palabras y después intenta acercarte, usar algunos vocablos del verso y tuyos”, les digo; así poco a poco hasta que el actor y la actriz lo van integrando. Entretanto hay que crear las necesidades para que el personaje hable, de manera que ya no se escucha la voz del actor, sino la voz del personaje. También es esencial la comprensión del texto porque anima este impulso de la escucha activa; un decir demasiado ampuloso, demasiado demostrativo, egoísta, anula al tú, provoca distancia, por eso la escucha activa es también un modo de ampliar la comunicabilidad del verso.

5. Aprender a decir el verso lleva un trabajo de análisis de la dramaturgia, de la motivación de los personajes y desde ahí conseguir darle vida, matizarlo, ¿Cuáles son para ti los puntos fuertes de esta promoción de la Joven?

Esta Joven tiene una virtud; son jóvenes, pero adultos de pensamiento, con una pasión tremenda, porque en el entorno no encuentran esta plataforma, salen de las escuelas y no hay marcos para desarrollar y continuar una formación, luego están en el proyecto con muchísimo interés; algunos han sido alumnos míos en la RESAD. De todas formas, decir bien el verso no es una cuestión de dos meses, es un trabajo a largo plazo y la intención del proyecto es también sentar las bases para que puedan seguir estudiando el verso y todo eso que es la normativa, las estrofas; que lo sepan,

pero que no lo demuestren, coser un traje donde no se vean las costuras, que lo lleven integrado, somatizado que sea cinético, que hablen en verso porque tienen necesidad, y todo eso es un proceso.

Por ejemplo, en *La noche toledana* hay redondillas con un tipo de rimado abba y la pregunta es, ¿cómo manejar esa rima sin caer en la cacofonía? La rima ya está ahí, no hay que obviarla, pero tampoco enfatizarla. Hay que trabajar los acentos, la musicalidad, comprender y automatizar. *La noche toledana* tiene una estructura sencilla pero difícil de oralizar. Como te digo, esta promoción tiene entusiasmo, son responsables y creo que esos son sus mejores valores.

6. *La noche toledana* es una comedia de mucho ritmo, mucha acción con momentos poéticos en los que los personajes reflexionan sobre el amor. ¿Piensas que este montaje le gustará a la gente joven? ¿Crees que esos espectadores pueden verse reflejados en las peripecias de los personajes, en el deseo de aventura?

Pienso que sí, porque el teatro del Siglo de Oro aborda temáticas universales y además los intérpretes también son jóvenes, casi tanto como esta parcela de espectadores que van a verlos; así que es más fácil que el público joven se vea identificado con lo que pasa en escena.

Gracias, Vicente.

D.DU.





Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La noche toledana* 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:

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *La noche toledana* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.

- ◆ ¿En qué género literario se clasificaría esta obra y por qué?
- ◆ Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa aquí Lope de Vega. En el *Arte nuevo de hacer comedias*,

Lope de Vega identifica cada tipo de estrofa con una situación, “Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan;...”. Comprobar si lo expresado en el *Arte nuevo* se corresponde con lo que hace en su obra *La noche toledana*. Explorar lo que son las reglas de las tres unidades y su cumplimiento en este título.

- ◆ ¿Les resulta a los alumnos interesante la figura de Lisena-Inés? ¿Creen que actúa correctamente con Florencio? ¿Qué les parece el enfrentamiento entre Lisena y Gerarda? En esta obra es Lisena, la dama disfrazada, la que mueve y desencadena la acción y todas las estrategias. ¿Qué piensan los alumnos de esta situación? ¿Es frecuente en los autores del Siglo de Oro? ¿Tiene Lope otros ejemplos de ello en sus obras?

◆ Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar diversos aspectos. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

◆ Se leerá en clase la entrevista al director de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastándola con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

◆ Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Lope de Vega, como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace. ¿Mantendría el verso como forma de expresión o los personajes hablarían en prosa?

◆ ¿Qué les parece el hecho de que los actores, al formar parte de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, tengan todos más o menos edades que se corresponden con los personajes de Lope? Leer la explicación que del proyecto de la Joven hace la directora de la CNTC, Helena Pimenta, en el Cuaderno Pedagógico o en el Texto. ¿Podría interesarles a los alumnos

formar parte de un proyecto de estas características? ¿Por qué? Explorar lo que sería para ellos el “trabajo” de ser actriz o actor, o director de escena, o trabajar como escenógrafo o figurinista, dentro de la realidad que vivimos en España en cuanto a escuelas y compañías de teatro...

◆ ¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el patio de un casa, las habitaciones de la posada, la ciudad de Toledo...? ¿O les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Qué función tienen los módulos? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *La noche*?

◆ A través de las fotos podemos fijarnos o recordar los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? Laura Escribano habla en su entrevista de las tribus urbanas como referente. ¿Qué opinan los alumnos al respecto?

◆ A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.

◆ Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren?

Bibliografía

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

_____: *El Siglo de Oro habla de Lope. Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 27. Estudio y selección de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, (2011).

_____: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2002*. Edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Festival de Almagro/Universidad de Castilla La Mancha, Almagro, 2003.

ANTONUCCI, F. (editora), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

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

CASTILLEJO, D., *Las cuatrocientas comedias de Lope de Vega. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.

COURDEREC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.

DIEZ BORQUE, J.M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1976.

_____: "Lope de Vega y los gustos del vulgo", en *Teoría, forma y función. El teatro español de los siglos de Oro*, Barcelona, Oro viejo, 1996, pp. 37-63.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Esther, *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009.

FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Madrid, Anaya, 1973.

GAVELA GARCÍA, Delia, *La inspiración como método dramático en algunos personajes lopescos*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 2002.

GITLITZ, D.M., *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros ediciones Hispanofila, 1980.

GOMÉZ, J., *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.

GONZÁLEZ RUIZ, Julio, *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Nueva York, Ibérica, Peter Lang, 2009.

LÁZARO CARRETER, F.: *Lope de Vega. Introducción a su vida y a su obra*, Madrid, Anaya, 1966.

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

_____ : “Del gracioso a la dama donaire”, en ARTELOPE, *Diccionario de argumentos de teatro de Lope de Vega* <http://artelope.uv.es/>

PEDRAZA JIMÉNEZ, F., *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990.

_____ : *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.

_____ : *Lope de Vega. Pasiones, obra y forma del “monstruo de naturaleza”*, Madrid, Edaf, 2009.

PEÑAS IBÁÑEZ, M.^a AZUCENA, *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.

PÉREZ Y PÉREZ, M.^a C., *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973.

REINCHENBERGER, A., *Lope de Vega, el teatro*, Madrid, Taurus, 1989.

ROZAS, J.M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

ROSO DÍAZ, J., *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres, Universidad, 2001.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., *La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible): estudio de una fórmula literaria*, eHumanista Journal of Iberian Studies, volumen 22, 2012.

_____: *Texto, código, contexto, recepción (Jornadas de Estudio sobre el Teatro de Lope de Vega)*, edición de Marcella Trambacioli, Pascara, Librería dell' Università, 2006.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La noche toledana*, en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, con sus loas y entremeses [...], en Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas, año de 1612. (En realidad impreso en el año, en Sevilla, por Gabriel Ramos Bejarano).

_____: HARTZENBUSCH, E., *Comedias escogidas de Lope de Vega. (4 volúmenes)* (Integradas en la Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXIV, XXXIV, XLI y LII. 4 volúmenes). Madrid, Rivadeneyra (BAE), 1853, 1855, 1857, 1860. I (BAE, XXIV).

_____: COTARELO, E. y otros eds., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]* (Prólogos de E. Cotarelo y Mori y otros, 13 vols.). Madrid, RAE, 1916-1930. XIII.

_____: CUENCA MUÑOZ, Paloma y GÓMEZ, Jesús, *El teatro de Lope de Vega*. Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1993.

_____: AA. VV., *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997.

_____: PROLOPE. BLECUA, Alberto y SERÉS, Guillermo (directores), *Lope de Vega, Comedias*. (Edición crítica de las Partes de Comedias de Lope de Vega). Lleida, Milenio, 2002 ss. III, 1. La edición de *La noche toledana* aquí incluida corre a cargo de Agustín Sánchez Aguilar.

_____: *La noche toledana*, versión de Daniel Pérez, edición de Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico 66, Madrid, INAEM/CNTC, 2013.

ZAMORA VICENTE, A., *Lope de Vega y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe, 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 28

Fax: 91 522 46 90

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19



P.V.P. 2 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA