

LAS DOS BANDOLERAS

de Lope de Vega



En coproducción con



Dramaturgia
Marc Rosich
Carme Portaceli
 Dirección
Carme Portaceli

2014

Cuadernos Pedagógicos





LAS DOS BANDOLERAS

de **Lope de Vega**

Dramaturgia

Marc Rosich

Carme Portaceli

Dirección

Carme Portaceli

Coproducción

CNTC / FEI

Edición **Mar Zubieta**

Textos **Mar Zubieta y Diana Delgado-Ureña**

Mayo 2014

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

LAS DOS BANDOLERAS

de Lope de Vega

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 48

Primera edición mayo 2014

© De la dramaturgia Carme Portaceli y Marc Rosich

© 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

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. 978-84-9041-090-5

N.I.P.O. 035-14-032-3

Dep. Legal M-11371-2014

Colaboran



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ajuntament de
Barcelona



LAS DOS BANDOLERAS

de Lope de Vega

Dramaturgia

Marc Rosich

Carne Portaceli

Dirección

Carne Portaceli

Coproducción

CNTC / FEI

Reparto por orden de intervención

Triviño Helio Pedregal

Orgaz David Fernández, «Fabu»

Teresa Macarena Gómez

Inés Carmen Ruiz

Don Carlos Llorenç González

Leonarda Gabriela Flores

Don Lope / Soldado 1 David Luque

Álvar Pérez / Soldado 2 Álex Larumbe

Rey Albert Pérez

Realización de escenografía Taller d'escenografía Sant Cugat

Realización de vestuario Goretti Puente, S. Caireta,

Felipe Albernaz, Mar Ruano, G/Joe

Atrezzo Espadas artesanales Julio Ramírez

Ayudante del figurinista Eduardo de la Fuente

Ayudante de vestuario Carlota Ricard

Ayudante de dirección Paula Mariscal

Producción ejecutiva FEI- Factoria Escènica Internacional

Jefa de producción B. Torres

Lucha escénica Kike Inchausti

Maestro de esgrima Jesús Esperanza

Asesor de Verso Gabriel Garbisu

Espacio sonoro Jordi Collet, «Sila»

Escenografía Paco Azorín

Iluminación Maria Domènech (AAI)

Figurines y vestuario Antonio Belart

Agradecimientos: Ferran Carvajal y Luis Crespo

LAS DOS BANDOLERAS

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
José Helguera
Ricardo Virgós

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
Pablo J. Villalba

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brígido Cerro
Enrique Sánchez
Francisco M. Pozón
Ismael Martínez
Osvaldo Habibi
Fco. José Mayorga
José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Eduardo Cubo
Imanol Barrencua

Electricidad
Manuel Luengas
Javier Hernández
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
Alfredo Bustamante

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Neftalí Rodríguez

Utería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Luis Miguel Puerta
Julio Martínez
Paloma Moraleda

Sastrería
Adela Velasco
M.ª José Peña
M.ª Dolores Arias
Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
Petra Domingo
Antonio Román
Ana M.ª Hernando

Maquillaje
Carmen Martín
Noelia Cortés
Marta Somolinos

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Javier Cabellos

Oficiales de sala
Rosa M.ª Varanda
Rufino Crespo

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Mantenimiento
José Manuel Martín
Miguel Ángel Muñoz
Eulen

Personal de sala
Serproser

Recepción
Cobra servicios auxiliares

Seguridad
Sasegur

ÍNDICE

Cronología	5
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lope de Vega	
Amazonas y bandoleras, Mar Zubieta, CNTC	18
Análisis de <i>Las dos bandoleras</i>	32
• Síntesis argumental	34
• Los personajes	38
El montaje producido por la CNTC y FEI. Año 2014	58
• Entrevista a la directora de escena	60
• La dramaturgia	66
• La escenografía	72
• El vestuario	78
• La iluminación	82
Actividades en clase	86
Bibliografía	89

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 del Reino.

1562 Lope Félix de Vega y Carpio nace el 25 de noviembre, en Madrid. Su padre es el bordador Félix de Vega, y su madre Francisca Fernández Flores.

Comienza la construcción del Escorial. Se reanuda el Concilio de Trento.

1563

Fin del asedio turco de Orán.

1564

Nacen Shakespeare y Marlowe.

1565

Se crea la Cofradía de la Pasión con el fin de explotar comercialmente los teatros madrileños. Muere Lope de Rueda. Santa Teresa de Jesús escribe *El libro de mi vida*.

1566

Felipe II envía el ejército a los Países Bajos.

1567

Felipe II nombra secretario de Estado a Antonio Pérez, partidario del príncipe de Éboli y contrario al duque de Alba. Se funda la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad.

1568		La rebelión de Guillermo de Orange, en Flandes, comienza la Guerra de los 80 años. Sublevación de los moriscos en las Alpujarras.
1569		Nace Guillén de Castro.
1570		Expulsión de los moriscos de Granada.
1571		Tiene lugar la Batalla de Lepanto. Legazpi funda la ciudad de Manila.
1572	Estudia con Vicente Espinel sus primeras letras.	Publicación en Amberes de la <i>Biblia políglota</i> bajo la dirección de Arias Montano. Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada de los Países Bajos.
1573		Nace el poeta Rodrigo Caro. Don Juan de Austria toma Túnez.
1574	Comienza los cursos del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en Madrid.	Sube al trono francés Enrique III, hermano de Carlos IX, y reina hasta 1589. Nace Antonio Mira de Amescua. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca.
1575		Segunda bancarrota de la Hacienda española. Ruina del eje comercial Medina del Campo-Amberes.
1576	Empieza en Alcalá de Henares estudios que no llega a terminar, y entra al servicio de don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila.	
1577		Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe <i>Las Moradas</i> .

1578	Muere Félix de Vega, su padre.	Ercilla escribe la 2ª parte de <i>La Araucana</i> . Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir.
1579	Parece que en este año comienza sus relaciones con Elena Osorio. La primera comedia que conservamos de Lope, <i>Los hechos de Garcilaso</i> , está fechada entre 1579 y 1583.	Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. Madrid construye el corral de comedias de la Cruz.
1580		Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las <i>Obras de Garcilaso</i> , con anotaciones de Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y autor.
1581		Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.
1582		Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe, inaugurado en 1583.
1583	Se embarca en la expedición a las Azores, a las órdenes de don Álvaro de Bazán.	Se imprimen <i>La perfecta casada</i> y <i>De los nombres de Cristo</i> de Fray Luis de León y <i>Camino de perfección</i> de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.
1584		Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia.

- | | |
|------|---|
| 1585 | Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica <i>La Galatea</i> . Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. |
| 1587 | Es ya un autor dramático conocido. Se le detiene y procesa por libelos contra Elena Osorio. |
| 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 <i>Flor de varios romances nuevos</i> . |
| 1590 | Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica. |

- | | | |
|------|--|---|
| 1591 | | 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. Morley y Bruerton fechan entre 1595-1598 la escritura de <i>La serrana de la Vera</i> , publicada en 1617 en <i>El Fénix de España Lope de Vega Carpio...</i> séptima parte de sus comedias, Madrid, viuda de Alonso Martín. | |
| 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 | Morley y Bruerton fechan entre 1597-1603 <i>Las dos bandoleras</i> , publicada en 1630 en <i>Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio</i> y otros autores, en Barcelona por Gerónimo de Margarit. | 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 *Los melindres de Belisa*, *Lo fingido verdadero* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
- 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.
- Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.
- 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: *Astronomia Nova*.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. Luis 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 <i>La dama boba</i> y probablemente <i>El perro del hortelano</i> . Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis. | Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. <i>Novelas ejemplares</i> de Cervantes. Se difunden el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> de Góngora. |
| 1614 | Se ordena sacerdote en Toledo. Publica las <i>Rimas sacras</i> y Miguel de Siles publica en Madrid la <i>Cuarta parte</i> de sus comedias, incluyendo <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> . | Muere El Greco. <i>El condenado por desconfiado</i> , de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona. |
| 1615 | Posible escritura de <i>La cortesía de España</i> . Se publica la <i>Quinta parte</i> de sus comedias en Alcalá. | Cervantes publica la segunda parte de <i>El Quijote</i> y sus <i>Ocho comedias y ocho entremeses</i> . |
| 1616 | Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la <i>Amarilis</i> del Lope poeta y la <i>Marcia Leonarda</i> del Lope novelista. Se publica la <i>Sexta parte</i> en Madrid. | Mueren Cervantes y Shakespeare. Se edita póstumamente <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> . |
| 1617 | Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. Imprime la <i>Octava parte</i> de sus comedias y la <i>Séptima parte</i> , con <i>El villano en su rincón</i> . Lope interviene en la impresión de la <i>Novena parte</i> de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye <i>La dama boba</i> . | |
| 1618 | Publica las <i>Partes X y XI</i> de sus comedias. | El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto. |

- | | | |
|------|---|---|
| 1619 | Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime <i>Fuente Ovejuna</i> y <i>La cortesía de España</i> en la <i>Dozena parte</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. Las ediciones de Lope se reinician con la *Parte vigésimo primera*, continuando la numeración interrumpida en esa *Parte XX*.

1626 Se imprimen los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*.

1627 Se publica *La Circe*.

1628 Marta de Nevaes pierde la razón.

1629

1630 Imprime *Laurel de Apolo*.

Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora.

Se estrena *La cisma de Inglaterra* de Calderón. *Primera parte* de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los *Sueños y discursos* de Quevedo.

Se publica *Movimientos del corazón* de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Entre 1628-1629 Calderón escribe *El príncipe constante* y *El médico de su honra*.

Calderón escribe *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*.

Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Parece que, en la última parte de 1630, Calderón escribe *La vida es sueño*.

- 1631 El 24 de de junio se representa *La noche de San Juan*. Escribe *El castigo sin venganza*.
- 1632 Marta de Nevares 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, un hombre casado. Estrena *Las bizzarrias 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
- Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.
- 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 Bredá*. Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa.

en el tomo IV de sus *Comedias sueltas*, encabezado por *El amor enamorado y otras comedias*, editado, sin lugar ni año, posiblemente hacia 1640.

- 1638 Luis de Usátegui imprime la *Parte XXIII* de sus comedias, incluyendo *Contra el valor no hay desdicha* y *Porfiar hasta morir*.
- 1640 Usátegui imprime en Madrid la *Veinticuatro parte perfecta* de sus comedias; la mayoría de las piezas no son de Lope.
- 1641 Se imprime en Zaragoza una *Parte XXIV*, con *La hermosa fea*, *El caballero de Olmedo* y *El bastardo Mudarra* entre otras.
- 1643
- 1646 *La moza de cántaro* se imprime por primera vez en Valencia a costa de Juan Sonsoni, mercader de libros, formando parte de *Doce comedias nuevas de diferentes autores. Parte XXXXXVII*.
- 1647 La *Parte XXV* impresa en Zaragoza contiene *La esclava de su galán* y *El mayor imposible*, entre otros títulos. Usátegui imprime en Madrid la *Parte veinticinco perfecta y verdadera*.
- 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.

Amazonas y bandoleras

Mar Zubieta, CNTC

La Compañía Nacional de Teatro Clásico, en coproducción con FEI, «Factoría Escénica Internacional», pone en escena este mayo de 2014 *Las dos bandoleras*, atribuida a Lope de Vega, con dirección de Carme Portaceli y dramaturgia de Carme y Marc Rosich; un texto donde se mezcla el género de comedia de bandoleros con la figura folclórica, mítica incluso, de la serrana. Morley y Bruerton nos dicen que esta obra tiene una métrica poco habitual en Lope y se la atribuyen con ciertas dudas (como muchas otras) datándola en torno a 1597-1603. *Las dos bandoleras* no figura en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604) y tampoco en la segunda (1618) y algunos investigadores sugieren que para ella Lope se inspiró en a sí mismo; concretamente sería una segunda escritura de *La serrana de la Vera*¹: ambos textos, desde luego, tienen muchos puntos de contacto. *Las dos bandoleras* está impresa en un volumen titulado *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, que dice haber sido impreso en Barcelona por Gerónimo Margarit en 1630, cuando en realidad, como ha demostrado Don W. Cruickshank, se trata de un

conglomerado de fragmentos de una parte desconocida y de ediciones sueltas salidas de los talleres sevillanos de Simón Faxardo y Manuel de Sande, en uno de los momentos de mayor incidencia de las falsificaciones editoriales, a que dio lugar la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas en Castilla (1625-1634).

La acción de la comedia transcurre durante el reinado de Fernando III el Santo² y es un texto verdaderamente interesante, que no parece estar compuesto sobre la figura de alguna bandolera o serrana histórica, sino articulado sobre el tema literario (lírica tradicional) y sobre la leyenda que proviene del folclore, gracias a los esquemas del subgénero de comedia de bandoleros que el genio de Lope fija en su comedia *Antonio Roca*³. Lope, con la maestría a que nos tiene acostumbrados, crea un marco histórico, y hace protagonizar su texto a dos mujeres fuertes, que se convierten en serranas y bandoleras como único medio de restablecer su honor, vengándose del género masculino en general; y tiene en mente romances y leyendas para llenar de matices a sus heroínas.

¹ Morley y Bruerton la fechan en 1595-98, en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. cast. revisada por Morley, Madrid, Gredos, 1968. *La serrana de la Vera* está impresa en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio...séptima parte de sus comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1617.

² Rey de Castilla (1217-1252) y de León (1230-1252).

³ Nombre de un célebre bandolero que existió realmente y murió ajusticiado en Barcelona en 1546.

Un poco de historia. El bandolerismo

La acción de *Las dos bandoleras* se desarrolla en el siglo XIII, durante la campaña de la reconquista de Córdoba por las tropas de Fernando III el Santo, ejército al que pertenecen don Lope y Alvar Pérez, engañadores de las hermanas Inés y Teresa. El texto es dinámico y ágil, y una gran parte de la acción se desarrolla en el pueblo de Yébenes, en Toledo, donde están los montes a los que se escapan las hermanas. Toda la zona está asolada por los bandoleros, concretamente los Golfines, que en palabras de Triviño, padre de las chicas: «Asolaban los ganados, / mataban los pasajeros, / destruían las colmenas / y saqueaban los pueblos; / forzaban a las mujeres / como tiranos soberbios. / Y viendo que no podía / poner al daño remedio / nuestro rey, los ciudadanos, / colmeneros y hombres buenos / levantaron una escuadra / de mil robustos mancebos.»⁴ Nos refiere Lope así la creación de la Hermandad de Colmeneros de Toledo, un sistema medieval de perseguir a los bandidos alejado del ejército tradicional (incapaz de hacerlo), semejante en procedimientos (justicia sumaria, por ejemplo) a las bandas que persiguen. De la Hermandad es cuadrillero mayor Triviño precisamente, por lo que el dramatismo de la comedia se refuerza al reunirse, en el castigo que quiere dar a Inés y Teresa, el afán del padre de restaurar su honor con sus funciones de

cuadrillero mayor, ganando el personaje en humanidad por las dudas, la vacilación y el sufrimiento que esta decisión le cuesta. Finalmente, el propio rey Fernando indulta a las bandoleras y las casa con los hombres que las habían ofendido, evitando una tragedia y restaurando el honor familiar.

El bandolerismo es un fenómeno con precedentes desde época romana, extendido por toda Europa y documentado desde la Edad Media hasta nuestros días, que ha venido expresándose en la literatura narrativa, lírica y dramática. Los documentos más antiguos atestiguan en Alemania las andanzas de la «Banda del Rin» y de los «rombritters»; en el XVI se nombra en Francia a los «Hermanos de la Samaritana»; en Escocia sabemos de Rob Roy y en Inglaterra de Robin Hood y Dick Turpin, convertidos hábilmente en héroes literarios. Se origina en conexión con la injusticia y la pobreza, sobre gentes que se reúnen en colectividad para ejercer el saqueo organizado y delitos conexos. Un especialista, Eric Hobsbawn, nos habla de su significado histórico con estas palabras:

En la montaña y los bosques bandas de hombres, fuera del alcance de la ley y la autoridad (tradicionalmente las mujeres son raras) violentos y armados, imponen su voluntad mediante la extorsión, el robo y otros procedimientos a sus víctimas.

⁴ Lope de Vega, *Las dos bandoleras*, Marcelino Menéndez Pelayo ed., en *Obras de Lope de Vega*, XX, BAE, Madrid, Atlas, 1967. Jornada I. De esta edición están tomadas todas las citas del texto de Lope.

De esta manera, al desafiar a los que tienen o reivindican el poder, la ley y el control de recursos, el bandolerismo desafía simultáneamente el orden económico, social y político. Este es el significado histórico del bandolerismo en las sociedades con divisiones de clase y estados.

En la península ibérica canciones, novelas y cuentos, romances y varias obras importantes del teatro áureo atestiguan la importancia del fenómeno (y el interés del público). Desde el punto de vista sociológico, razones para su existencia en esos siglos (y mucho después) no faltan: desde la rebeldía del marginado ante la miseria o la injusticia, como hemos visto, hasta la existencia de interminables guerras, uno de cuyos subproductos es seguramente gente perdida; personas que vuelven a sus ciudades de origen acostumbradas a luchar, expoliar y matar sin demasiadas consecuencias, gente sujeta solo a su jefe directo, cuyo norte venía siendo frecuentemente el beneficio propio guiado por la ley del más fuerte. Estarían bajo lo que hoy llamamos «estrés postraumático», sin acabar de saber ganarse la vida en la normalidad y con graves conflictos psíquicos, que a corto y medio plazo generan la inadaptación suficiente como para hacer adoptar conductas extremas, como el bandolerismo al que nos venimos refiriendo. No haciendo demasiado largo un recorrido

por esta actividad a través de la geografía española, hay que decir que comarcas fronterizas y de orografía escarpada favorecen siempre el contrabando, la emboscada, el refugio y la supervivencia; que en nuestro país el bandolerismo llega al XIX y al XX, y que todos recordamos nombres de bandoleros muchas veces teñidos de leyenda romántica... En Andalucía son conocidos en Sierra Morena, por ejemplo, los Siete Niños de Écija y José María «el Tempranillo»⁵; en el área catalano-aragonesa, el famoso bandolero Serrallonga, ajusticiado en 1634; de las «posibilidades» de los caminos en Extremadura, Plasencia y la comarca de la Vera dan buena cuenta *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara y la de Lope de Vega. Finalmente, La Mancha y los montes de Toledo es precisamente el territorio de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad*, porque lo era también de los Golfines: salteadores que tenían aterrizadas las provincias de Ciudad Real y Toledo, hasta tal punto que labradores y colmeneros se unieron para defenderse contra ellos, constituyendo las Hermandades; esa es la razón de la segunda parte del título de esta obra de Lope que comentamos. No olvidemos que el fenómeno organizado del bandolerismo supuso para los reyes un verdadero conflicto, que puso a prueba la institución y del que cada uno intentó salir al paso con diferentes métodos.

⁵ Murió con 28 años, después de trece de «oficio». Sus compañeros eran «El Lero», «El Venitas», «El Veneno» y otros, algunos de ellos héroes de la guerra de la Independencia. Fernando VII indultó, en agosto de 1832, a todos los que quisieron servir a la ley, consiguiendo con ello que los bandoleros, enfrentados unos con otros, se mataran entre ellos.

Los bandoleros en el teatro del Siglo de Oro

Por otro lado, saltarse la ley, incluso vivir al margen de la ley, ha sido siempre un foco de atracción para lectores (y espectadores, en el caso del teatro); no debemos extrañarnos, pues, de que un tema como este, basado o no en hechos históricos, haya sido objeto de atención a lo largo del tiempo para muchos escritores, como sucede con nuestros dramaturgos del Siglo de Oro. Entre otros, le dedican algún título Tirso de Molina (*La ninfa del cielo y El condenado por desconfiado*), Calderón (*La devoción de la cruz*), Vélez de Guevara (*La serrana de la Vera*), Godínez (*O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*), Cubillo de Aragón (*El bandolero de Flandes*), Coello, Rojas y Vélez (*El catalán Serrallonga*). Lope de Vega es, sin embargo, el que supo definir el primero, y muy certeramente, los elementos principales del género sobre los que otros dramaturgos afianzaron sus comedias, como señala Almudena García González⁶:

El número de obras protagonizadas por bandoleros que encontramos en el conjunto de su producción es muy reducido, pero su importancia no radica en la cantidad de las obras, sino en el tratamiento que les dio, creando

unos arquetipos y motivos que constituyeron el germen de este subgénero.

Las piezas «de bandoleros» que Lope escribe son *La serrana de la Vera* (quizás la primera) junto a *Antonio Roca* y *Pedro Carbonero*, citadas las tres en la primera lista de *El peregrino*. Con las características que las conforman construye nuestro dramaturgo las bases de un género cuyos motivos principales han sido identificados por Victor Dixon⁷ y resumidos por García González:

- El protagonista es un joven noble o de clase acomodada que se ve abocado al bandolerismo por algún tipo de deshonra sufrida por su familia.
- La relación paterno-filial es clave para la decisión del joven de convertirse en bandolero, y para su posterior redención.
- A pesar de sus actividades delictivas, suele respetar la figura del monarca.
- Es apresado por la traición de uno de sus hombres.
- Puede acompañarle su amante, bien porque se ha visto implicada en el caso de la deshonra, bien porque ha decidido seguir a su amado.
- Ambos terminan arrepintiéndose de sus pecados y logrando, si no el perdón real, sí el perdón divino.

⁶ «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 63-79.

⁷ Dixon, Victor, "Un género en germen: *Antonio Roca* de Lope y la comedia de bandoleros", *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coordinadores A. Close y S. Fernández, AISO, Madrid, 2006, pp. 189-194.

Sin embargo, Dixon ha excluido previamente de lo que para él son comedias representativas del género a «aquellas en que una mujer declara querer vengarse de los hombres en general, que me parecen proceder más bien de la tradición folklórica de las serranas», dice; y seguramente tiene razón, porque el protagonismo de la mujer metida a bandolera merece una explicación especial, y la concepción que Lope da a sus protagonistas en *Las dos bandoleras* y en *La serrana de la Vera* reúne, efectivamente, otras influencias. La figura de la mujer que vive en la sierra y ataca y roba a los hombres, la serrana antes de convertirse en bandolera, en definitiva, ¿proviene de la tradición oral? ¿Es un personaje legendario, mítico? ¿Cuándo y en qué sierra se cruzan los caminos de la serrana y el bandolero?

Serranas, serranillas y bandoleras. El elemento tradicional

El elemento tradicional tiene una importancia crucial para Lope; es fuente de inspiración de muchas de sus obras y también en este caso, pero ¿cómo se le transmite esta poesía en el caso de la figura de la serrana? Sabemos que hay fundamentalmente dos teorías que explican de manera diferente el origen de la primitiva lírica en la Península Ibérica. Una, la teoría individualista, opina que la lírica surge por el proceso de creación

de un poeta individual que plasma por escrito sus composiciones; se le supone una actividad intelectual deliberada y una conciencia de autor. La segunda es la teoría tradicionalista, propugnada por Menéndez Pidal, que afirma que la poesía lírica tradicional surge mucho antes que los textos que conservamos de ella; y que lo hace vinculada a la actividad oral del juglar, inculto y en íntimo contacto con la colectividad, que a su vez repite y trasmite las composiciones que ha oído cantar a otros, transformándolas, porque las siente como suyas más que obra de un/otro autor. Sin duda, la tradición oral es más antigua que la escrita, evidentemente más culta, pero las dos viajan de la mano a lo largo del tiempo. Los juglares o trovadores (muy variados en tipología y habilidades) componen, cantan y repiten poesía de temas épicos o sentimentales, en largas tiradas de versos monorrimos de 10, 14 o 16 sílabas, acompañados de instrumentos musicales como la vihuela, el arpa o la zanfoña. Estos versos de 16 sílabas, al dividirse en dos por la pausa central, dan origen al romance.

A partir de los descubrimientos de Stern en 1948, la teoría de Menéndez Pidal quedó reforzada con la aparición de **las jarchas**⁸. Las jarchas y los zéjeles (poemas escritos totalmente en lengua romance, en dialecto árabe andaluz), están recogidos en los siglos XI y XII, quizá algunos compuestos

⁸ Jarchas: cancioncillas de dos o tres versos, frecuentemente asonantes de 10 o 12 sílabas, escritos en romance muy primitivo y con caracteres árabes o hebreos. Aparecen al final de las moaxajas, escritas totalmente en árabe o hebreo clásicos.

hacia el 1040, y por tanto serían para los tradicionalistas testimonios del origen popular, tradicional y cantado, no escrito, de la lírica castellana; el propio Menéndez Pidal fecha alrededor de 1140 la composición del *Poema de Mío Cid*. Las crónicas históricas de la primera mitad del siglo XII apoyan también esta idea; podemos ver, por ejemplo, cómo la *Crónica Adefonsi Imperatoris* nos cuenta que al llegar Alfonso VII a Toledo en 1139 cristianos, moros y judíos salieron a recibirlo cantando cada uno en su lengua con distintos instrumentos, reflejando igualmente que el pueblo tenía una actividad poética que no nos ha llegado por escrito. Las jarchas atestiguan así las auténticas raíces del villancico castellano del siglo XIV, demostrando que es la primera manifestación lírica en Castilla y no una imitación de las cantigas de amigo galaico-portuguesas del XIII.

El **villancico**⁹ consta de un pequeño cantar inicial de dos versos, llamado propiamente villancico, donde se concentra la esencia lírica de la composición; es la parte más antigua y tradicional. Este tema se glosa luego en una o varias estrofas, comprendiendo cada una de ellas tres versos monorrimos y un verso de enlace, la vuelta, que retoma el tema y la rima del cantar inicial, e incluso a veces repite alguna de sus palabras o el verso entero. El amor es el núcleo temático de esta lírica que, gracias al Renacimiento, quedó

recogida por escrito en el siglo XV en el *Cancionero de Baena*, desde luego no de una manera sistemática, científica, sino al servicio de los gustos del momento; desgraciadamente, lo que no nos ha llegado ha debido ser mucho. Los villancicos aparecen frecuentemente con el añadido de las glosas y una partitura para su difusión musical, en autores como Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, hasta el siglo XVII. Muchas de estas cancioncillas, quizá las más antiguas, provienen directamente de la tradición oral a través del mundo sefardita (fuera de la Península desde 1492). Dentro de esta tradición popular castellana tan antigua existieron también unos «**cantarcillos de viaje**», en los que un caminante pide ayuda a una mujer que vive y conoce muy bien la sierra, la serrana, para no perderse y morir en el momento más difícil del camino al atravesar la montaña, bien por cansancio o porque se ha hecho de noche. Otras veces es la serrana la que sale al encuentro del hombre para robarle. Así los recogen Lapesa y Menéndez Pidal:

Paséisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.

¿Por dó pasará la sierra,
gentil serrana morena?

Salteóme una serrana
juntico al pie de la cabaña.

⁹ Villancico: la estrofa más popular de la lírica castellana desde el siglo XIV hasta el XVII, momento en el que fue sustituida por la seguidilla.

Con el transcurso del tiempo, a este principio rudimentario de origen folclórico vino a añadirse la **influencia de la pastorela francesa y provenzal**, que narra el encuentro de un caballero con una pastora de la que él se enamora repentinamente; ella rechaza o acepta su amor, según los casos. Aunque el ambiente y los personajes están idealizados, parece que su procedencia es también tradicional; a los refinados cortesanos les habría atraído un género que permitía contrastar su mundo aristocrático con el tosco del campo. Las componían los trovadores y las cantaban los juglares en fiestas de palacio, conteniendo entre ellos en habilidad. Encontraremos luego huellas de estas pastoras, transformadas en serranas, en la poesía de Juan Ruiz y especialmente en la del marqués de Santillana y los poetas de cancionero, como Carvajal y Francisco Bocanegra; podrían haberse incorporado a la lírica peninsular y desarrollado una identidad propia a partir del siglo XII, a través de la cantiga galaico-portuguesa, segunda gran tradición en la lírica ibérica al lado del villancico castellano. Galicia, más favorecida que Castilla por un ambiente de paz debido a la temprana liberación musulmana, con una lengua propia y una Naturaleza amable, desarrolla con el culto al apóstol Santiago una liturgia muy popular a partir del siglo IX. Se convierte en un centro de peregrinación y acogida al que llegaron rápidamente

las influencias artísticas europeas, como ocurrió con la poesía de los trovadores provenzales: las fronteras geográficas y lingüísticas no eran un obstáculo para los agentes poéticos ni para su público.

Los cantarillos de viaje, evolucionados así en forma y fondo, son el pasado de la «**canción de serrana**» ya en la cuaderna vía de la literatura clerical del siglo XIV, cuyo primer ejemplo está recogido en los poemas que, escritos en forma autobiográfica, incluye el Arcipreste de Hita en ese pequeño cancionero que es el *Libro del buen amor*. Un libro en el que todo es incierto, desde su fecha de composición (1330, en opinión de Menéndez Pidal¹⁰), hasta su sentido, su organización y sus fuentes. El autor lo redactó con la pretensión de divertir y moralizar (uniendo el rigor de la norma con el humor, grotesco a veces y de contenido paródico) experimentando con los recursos estróficos y métricos que las tradiciones popular y culta ponían a su disposición, como hemos visto. En un momento dado, Juan Ruiz toma la palabra para contarnos, de forma primero más descriptiva y después más poética y dialogada, su viaje por la sierra de Guadarrama durante el mes de marzo y sus encuentros con cuatro serranas (la del puerto de Malangosto, la de Riofrío, la de la venta del Cornejo y la de Tablada). Todo ello le sirve para transmitir la tradición ibérica del género además de parodiar

¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica española», en *Estudios literarios*, Madrid, 1968 [1919], 157-212.

ferozmente la pastorela provenzal con sus *trovas*, sin que podamos saber si otros poetas peninsulares hicieron todo esto antes que él.

*Décima dama: la serrana fea, Aldara, de Tablada*¹¹

Hace siempre mal tiempo en la sierra y la altura,
o nieve o está helando, no hay jamás calentura;
en lo alto del puerto sopla ventisca dura,
viento con gran helada, rocío y gran friura.

Como el hombre no siente tanto frío si corre,
corrí la cuesta abajo, mas, si apedreas torre,
te cae la piedra encima, antes que salgas horre.
Yo dije: «¡Estoy perdido, si Dios no me socorre!».

Desde que yo nací, no pasé tal peligro:
llegando al pie del puerto encontréme un vestiglo,
el más grande fantasma que se ha visto en el siglo,
yegüeriza membruda, talle de mal ceñiglo.

Con la cuita del frío y de la gran helada,
le rogué que aquel día me otorgase posada.
Díjome que lo haría si fuese pagada;
di las gracias a Dios; nos fuimos a Tablada.

Sus miembros y su talle no son para callar,
me podeis creer, era gran yegua caballar;
quien con ella luchase mal se habría de hallar,
si ella no quiere, nunca la podrán derribar.

[...]Tenía la cabeza mucho grande sin guisa
cabellos cortos, negros, como corneja lisa,
ojos hundidos, rojos: ve poco y mal divisa;
mayor es que de osa su huella, cuando pisa.

Las orejas, mayores que las de añal borrico,
el su pescuezo, negro, ancho, velludo, chico;
las narices muy gordas, largas, de zapapico,
¡sorbería bien pronto un caudal de hombre rico! [...]

De cuanto ella me dijo y de su fea talla
escribí tres cantigas, mas no logré pintarla;
dos de ellas, cancioncillas, otra para bailarla.
Si alguna no te gusta, léela, ríe y calla.

¹¹ *Libro de buen amor*, Arcipreste de Hita, Madrid, Castalia, 1995.

La canción de serrana se transforma en el siglo XV en la «*serranilla*», cuyas protagonistas, más estilizadas que las de Juan Ruiz, deben mucho al tipo dibujado por las pastorelas y las cantigas galaico-portuguesas, pero siguen contando el mismo asunto, el encuentro en la sierra del hombre (que luego escribe su aventura) y de la mujer que habita la montaña. Las encontramos en los poetas de cancionero y en la poesía del marqués de Santillana, cultivador del género como ya habían hecho su padre y su abuelo. Íñigo López de Mendoza empieza a componer hacia 1420, aún muy joven, sus *Serranillas, canciones y decires*, que le hicieron muy popular aunque él no las apreciara mucho. En ellas podemos ver con claridad esa doble influencia: por un lado, las antiguas serranas del Arcipreste, robustas y capaces de manejar la honda y el cayado para defenderse y atacar, que a veces toman al caminante en hombros (llevándole a su cabaña, cobrándole por la ayuda y el hospedaje y en ocasiones acostándose con él); y por otro, la pastorela francoprovenzal, también presente en las cantigas gallegas. Todas ellas muestran una clara evolución basada en la tradición; como nos dice Lapesa, «Santillana ennoblece los rasgos típicos de las viejas cantigas de serrana pero no las priva de color local, presentando lo ideal como cercano y posible»¹².

Serranilla 2

En toda la Sumontana,
de Trasmoz a Veratón,
non vi tan gentil serrana.

Partiendo de Conejares,
allá suso en la montaña,
cerca de la Travesaña,
camino de Trasovares,
encontré moça lozana
poco más acá de Añón,
riberas d'una fontana.

Traía saya apretada
muy bien fecha en la cintura,
a guisa de Estremadura,
cinta e collera labrada.
Dixe: «Dios te salve, hermana;
aunque vengas d'Aragón,
d'esta serás castellana».

Respondióme: «Cavallero,
non penséys que me tenedes,
ca primero provaredes
este mi dardo pedrero;
ca después desta semana
fago bodas con Antón,
vaquerizo de Morana».

Con el siglo XVI viene el triunfo de los ideales y modelos clásicos, tomados directamente o a través de escritores italianos, siguiendo la línea iniciada por el marqués de Santillana. Cambian contenidos, la métrica y el estilo evolucionan, pero el elemento popular continúa siempre presente, refugiándose en villancicos y romances que, como sabemos, se cultivan ininterrumpidamente durante los siglos XVI y XVII, y hacen acto de presencia tanto en autores renacentistas como barrocos. Lope de Vega avanza en la tendencia

¹² *Comentario de textos medievales*, Rafael Lapesa, Madrid, Castalia 1991.

natural de nuestra historia literaria, consiguiendo revitalizar los modelos adquiridos y crear una nueva síntesis en la que el elemento popular/tradicional tiene una importancia crucial. Con respecto al motivo que representan las canciones de serrana, expresado a través del romance, todos (Tirso, Vélez

de Guevara y desde luego Lope) lo tienen bien presente, puesto que sigue cantándose; ellos conocen su tradición, lo han escuchado y lo emplean en sus comedias, siendo la versión más antigua, al parecer, la recogida por Azedo¹³, que presenta de ella diferentes variantes en su libro *Amenidades*:

Allá en Garganta la Olla, –en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana –blanca, rubia, ojimorena.
Trae el cabello trenzado –debajo de una montera,
y porque no la estorbara, –muy corta la faldamenta.
Entre los montes andaba –de una en otra ribera,
con una honda en sus manos –y en sus hombros una flecha.
Rebozada caperuza –lleva, porque así cubierta,
su rostro nadie la viese –ni della tuviese señas.
A lo galante el vestido, –con tanta gala y destreza,
las basquiñas enfaldadas, –montes sube y montes trepa.
Sus cabellos destrenzados, –con los arcos de sus cejas
flechas arrojan al aire, –y el aire las flechas vuela.
Sus hermosos ojos negros –saltean como ella misma,
pues si ella quita las vidas, –ellos matan y dan penas.
Con una flecha en sus hombros, –saltando de breña en breña,
salteaba los caminos –los pasajeros que encuentra.
A su cueva los llevaba, –y después de estar en ella
hacía que la gozasen, –si no de grado, por fuerza;
y después de todo aquesto, –usando de su fiereza,
a cuchillo los pasaba –porque no la descubrieran.
Muchas hacinas de muertos –se hallaban por allí cerca,
ya de brutos destrozados –y ya comidos de fieras.
Nunca las fieras temió; –antes como si lo fuera,
por reina entre ellas misma –la levantan y respetan.

¹³ *Amenidades, Florestas y recreos de la provincia de la Vera...*, Gabriel Azedo de la Berrueza, en Madrid, por Andrés García, año de 1667.

Otra versión, muy parecida y dialogada en parte, es esta, ya repartida en octosílabos:

Allá en Garganta la Olla,
en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena.
Trae el cabello trenzado
debajo de una montera,
y porque no la estorbara,
muy corta la faldamenta.
Entre los montes andaba
de una en otra ribera,
con una honda en sus manos,
y en sus hombros una flecha.
Tomárame por la mano
y me llevara a su cueva;
por el camino que iba,
tantas de las cruces viera.
Atrevíme y preguntéle
qué cruces eran aquéllas,
y me respondió diciendo
que de hombres que muerto hubiera.
Esto me responde y dice
como entre medio risueña:
«Y así haré de ti, cuitado,
cuando mi voluntad sea».
Dióme yesca y pedernal
para que lumbre encendiera
y mientras que la encendía
aliña una grande cena.
De perdices y conejos
su pretina saca llena,
y después de haber cenado
me dice: «Cierre la puerta».
Hago como que la cierro,
y la dejé entreabierta:
desnudóse y desnudéme

y me hace acostar con ella.
Cansada de sus deleites
muy bien dormida se queda,
y sintiéndola dormida,
sálgome la puerta afuera.
Los zapatos en la mano
llevo porque no me sienta,
y poco a poco me salgo,
y camino a la ligera.
Más de una legua había andado
sin revolver la cabeza,
y cuando mal me pensé
yo la cabeza volviera,
y en esto la vi venir
bramando como una fiera,
saltando de canto en canto,
brincando de peña en peña.
«Aguarda -me dice-, aguarda:
espera, mancebo, espera;
me llevarás una carta
escrita para mi tierra.
Toma, llévala a mi padre;
dirásle que quedo buena».
Enviadla vos con otro,
o ser vos la mensajera.

Lope hace de este romance una clara referencia en la Jornada III de *La serrana de la Vera* por boca de don Juan (hermano de don Carlos, enamorado de Leonarda y correspondido por ella, pero a quienes la familia de ella no permite casarse). En estos versos sucede, como en *Las dos bandoleras*, que Leonarda obtiene el perdón real:

Allá en Gargantalaolla,
desta Vera de Plasencia,
salteóme una Serrana,

blanca y rubia, zarca y bella.
A casarme por conciertos,
con una dama extremeña,
de Talavera venía,
cuando al bajar de una cuesta,
desta salteadora miro
el talle, con que pudiera
robar más almas, mirando,
que con el plomo y las flechas.
El cabello en crespos rizos
debajo de una montera,
un arcabuz en el hombro
y una espada en la correa.
Por ser tu sangre, don Carlos,
diome la vida, y juréla
traerla el perdón del rey,
para que viva en su tierra,
sin que justicia ninguna
a su persona se atreva.

Leyendas y mitos: amazonas y bandoleras

Hemos seguido hasta ahora la transmisión y pervivencia del elemento popular y tradicional, que es clara; los ejemplos y variantes son muchos, repartidos por toda la península ibérica. En este punto los rasgos de las protagonistas de Lope (y de Vélez y los otros dramaturgos también) están mezclados, reuniendo características tanto de la serrana medieval (gran fuerza física y sensualidad) como del romance tradicional (la mujer que mata al hombre después de atraerle) y de la bandolera, que tiene ya más que ver con la comedia nueva (la mujer engañada que roba y mata a los hombres para vengarse

en todos de la deslealtad de uno y recuperar su honor). De esas pequeñas poesías tan lejanas en el tiempo de las que hemos hablado, las jarchas y cantarcillos de viaje, llama la atención el que su horizonte remita frecuentemente a códigos folclóricos y míticos muy antiguos, en los que el mundo de la Naturaleza está extraordinariamente presente: los montes y los árboles; los animales, especialmente ciervos y corzos, y el agua, ya sea de fuentes o ríos o la de las orillas del mar, elementos todos ellos con una fuerte componente simbólica. Igualmente vemos esta orientación presente en las comedias, como sucede en *La serrana de la Vera*. Las palabras de Leonarda parecen casi un voto de consagración a la Naturaleza:

LEONARDA

Claro sol, cielo hermoso,
agua, viento, fuego y tierra,
verdes enebros armados,
pardos riscos, blancas peñas,
murmuradores arroyos,
de mis lastimosas quejas
ecos, que las vais doblando
con las sílabas postreras:
a todos, como testigos
de mi voluntad sin fuerzas,
hago juramento y voto
de no volver a Plasencia;
de vivir entre estos montes
en las más cóncavas cuevas,
entre los silvestres gamos
y entre las cabras montesas;
de aborrecer a los hombres
y de tratar con las fieras;

de salir a los caminos
y hacerles notable ofensa.
De matar y de herir tantos,
que haya por aquestas cuevas
tantas cruces como matas,
tanta sangre como adelfas.
De vestir de sus despojos,
y de ser en esta sierra
una esfinge más cruel
que la que escriben de Tebas.

También hay que destacar que, pese a las leyendas locales, como la de Isabel de Carvajal en el caso de la Serrana de la Vera, no pueda encontrarse un referente histórico definido, sin que tampoco pueda descartarse. Julio Caro Baroja¹⁴ a este respecto dice expresamente que: «El tema de la Serrana de la Vera no es un tema histórico; se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestigios en el folklore de otras partes». Las serranas son fuertes, pueden ser descomunales, feas o no; viven en la sierra, y ayudan a los hombres en su camino a veces a cambio de dinero. Otras veces les eligen como compañeros de cama. Las serranillas son una idealización de todo ese mundo. Los romances pueden tener rasgos de color local, aunque frecuentemente lo que hacen no es versionar hechos históricos sino leyendas. Pero además, y quizás por eso este personaje es tan especial (al ser representativo de impulsos muy profundos) hay seguramente en él, junto a la lite-

ratura e historia, una tradición mitológica que nos habla de distintos iconos:

Las diosas en relación especial con la Naturaleza, a veces selváticas e iracundas, otras más amables, como la Diana latina o la Artemisa griega, descrita en la *Iliada* y la *Odisea*.

La mujer guerrera, como las amazonas, en la leyenda situadas en un país mítico, a veces asiático. Vivían en un mundo exclusivamente femenino, y quizás hubiera en todo ello una base histórica. Reinas amazonas fueron Pentesilea, que participó en la guerra de Troya a favor de Príamo, rey de Troya; la mató Aquiles, que estaba enamorado de ella. E Hipólita, su hermana, cuyo cinturón mágico motivó uno de los doce trabajos de Hércules.

La mujer matadora de hombres, como la maga Circe de la *Odisea*. Transformaba a los hombres en animales, y por eso la isla donde vivía (Eea) estaba llena de leones y lobos mansos. Lo intenta con los hombres de Odiseo y lo retiene a él y su tripulación durante un año en la isla. Finalmente los deja marchar y, enamorada del héroe, le da los consejos necesarios para que bordeen la isla de las Sirenas y libren la vida.

La mujer mitad humana, mitad animal, como las mismas Sirenas; abundante en la mitología. Un elemento quizás sugerido aquí por la proporción física original de

¹⁴ «¿Es de origen mítico la “leyenda” de la Serrana de la Vera?», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, CSIC, 1946, vol. II, pp. 568-572.

estas serranas medievales: «huella de osa», «gran yegua caballar», dice el Arcipreste. Hay romances de serrana que cuentan la historia de una de ellas, hija de un pastor y una yegua; y también hay leyendas acerca de dioses-caballo y diosas-yegua.

Caro Baroja¹⁵ afirma que el «mito de la Serrana» estaría en relación con la antigua deidad vasca de la Mari «numen de las montañas y de las tormentas, residente en cuevas

misteriosas». Desde luego, no hay certezas absolutas; sí, como en todo lo relacionado con la creación humana, una gran riqueza y una continua evolución. Por todo ello preferimos quedarnos, como resumen de lo comentado aquí, con los rasgos que el propio Lope de Vega proporciona de su heroína Leonarda, la Serrana de la Vera, hermana mayor de Inés y Teresa, las dos bandoleras; porque, como es norma de su genialidad, se hace en ellos eco de todas las sugerencias:

Descripción de Leonarda en *La serrana de la Vera*, jornada I

Es un poco robusta de persona,
pero hermosa y gentil, que más bizarra
no la hay de París a Barcelona,
ni desde Transilvania hasta Navarra.
Es una nueva Hipólita amazona;
juega las armas, tira bien la barra,
y con el arcabuz, sin verse cómo,
pasa desde la vista al blanco el plomo.
Sube a caballo, y con las fuertes piernas
de tal manera los talones bate,
que menos tú le riges y gobiernas
con el duro bocado y acicate.
Tiene obras graves y palabras tiernas
con que apenas hay vida que no mate;
para nieve, en efecto, era extremada,
porque es muy blanca y en extremo helada.
Los hombres estimó toda su vida
por cosa de vil precio y accesoria;
pero esta nieve y piedra, enternecida,
hoy ha dado al amor rica victoria.

¹⁵ Id.



Análisis de *Las dos bandoleras*





Síntesis argumental

Asistimos a una relajada escena doméstica. Triviño cuenta a sus hijas Inés y Teresa cómo en su juventud, para defender los montes comunales de los ataques de los bandoleros, los vecinos se unieron en una hermandad que protegía las colmenas y los lugares de paso. Orgaz, el criado de la familia, apunta que en los montes además de bandoleros

hombres, también hay mujeres dedicadas al robo y al pillaje, y la más famosa de todas es la Serrana de la Vera, una mujer bandolera que forma parte del imaginario popular por su coraje y determinación.

Entran en escena don Carlos y Leonarda; ella es la Serrana de la Vera y su leyenda

comienza cuando, vestida de hombre, huye al monte a causa de un desengaño amoroso, a pesar de que don Carlos, el hombre que supuestamente la ha traicionado, intenta detenerla. Leonarda pone como testigo a las blancas peñas y a los arroyuelos de que a partir de ese momento su vida será matar hombres y asaltar caminos. Salen de escena don Carlos y Leonarda y entran dos apuestos soldados, el capitán don Lope y Álvaro Pérez. Son primos, y forman parte de las tropas que el rey Fernando III está reuniendo para reconquistar la ciudad de Córdoba y echar a los musulmanes. Los soldados están de paso en Yébenes y planean conseguir el favor de las dos hermanas con falsas promesas de matrimonio, coincidiendo con que Triviño, el padre de las chicas, no está en la ciudad. La seducción da resultado, y Teresa e Inés invitan a don Lope y a Álvaro Pérez a pasar una noche de amor. Triviño, mientras, está en audiencia con el rey Fernando, pidiéndole que ratifique los privilegios que su abuelo el rey Alfonso otorgó a la Hermandad de los Colmeneros. Al tiempo que el rey confirma los privilegios a la Hermandad, complacido por los servicios que hace a la comunidad, se ofrece a ocuparse del casamiento de Inés y Teresa como muestra de gratitud a la lealtad de Triviño.

En Yébenes llaman para reunir a las tropas y los dos soldados se van de los brazos de las hermanas, prometiendo que volverán para cumplir sus promesas de casamiento. En el monte Leonarda se lamenta de la naturaleza cruel y esquiva del amor, del dolor de la

burla y de la traición mientras vemos que don Carlos, loco de amor por ella, la está buscando por el monte para que pedirle que sea su mujer. Triviño regresa a su casa y le dice a sus hijas que el rey le ha otorgado el favor de procurarlas un buen casamiento; ellas no quieren que su padre se entere de que han entregado su honra a dos soldados que luego las han abandonado, faltando a su promesa de matrimonio. Orgaz se ve obligado a ir a la guerra, y antes de su partida definitiva les dice a las hermanas que ha visto a sus soldados y que no tienen ninguna intención de volver a cumplir con lo prometido. Las dos hermanas, como mujeres de acción que son, deciden entonces ir a buscar a don Lope y a Álvaro Pérez al campo de batalla para recordarles su promesa.

Continúa la trama de don Carlos, que encuentra a Leonarda y le pide que se casen; ella se niega porque él previamente la ha engañado. Don Carlos le pide compasión, pero Leonarda no está dispuesta a volver con él aunque le perdona la vida, y don Carlos se propone recuperar el amor de la serrana sea como sea.

En el frente don Lope y Álvaro Pérez están repartiendo la paga entre los soldados. Orgaz se lamenta de que las pagas sean tan miserables y se den con tanto retraso que apenas le dan para comer y pagar las deudas. Teresa e Inés, vestidas de labradoras y cubiertas con un velo, les dicen a los soldados que han ido a la guerra para reclamar una deuda de honor, pues dos hombres les

prometieron casarse con ellas y no han cumplido su palabra. Don Lope y Álvar Pérez reconocen que su petición es legítima, pero cuando las mujeres se quitan los velos y descubren quiénes son, ellos hacen como que no las conocen y se las quitan de encima de manera desagradable, amenazándolas de muerte y llamándolas rameras. Las hermanas se van, lamentándose. Teresa maldice su suerte y la traición de los hombres; ambas saben que la deshonra las convierte en marginadas sociales, de forma que en ese momento Inés tiene una idea: se echarán al monte como la Serrana de la Vera. Deciden así convertirse en bandoleras para dar muerte a los hombres por engañadores y traicioneros.

Mientras, en Yébenes, el rey visita a Triviño para casar a sus hijas; naturalmente ellas no están en casa, y el padre pone como excusa que han ido a cuidar a un familiar enfermo. El rey se va y Triviño, que sabe que sus hijas se han echado al monte, se propone ir a buscarlas. En el monte Teresa e Inés están decidiendo el lugar donde asentar su campamento y como no tienen experiencia en asaltar hombres deciden entrenar para la lucha. Su idea es atraer a los hombres hacia la choza, robarles y despeñarles. Estando en esta situación aparece Leonarda vestida de hombre, y las dos hermanas la atacan pensando que efectivamente lo es; Leonarda, mucho más experimentada que ellas, consigue reducirlas y se descubre, para que vean que es una mujer. Ellas la reco-

nocen como la Serrana de la Vera y piden clemencia pensando que va a matarlas, pero Leonarda no quiere acabar con la vida de las dos hermanas. Las tres están en la misma situación, han perdido su honra a causa de los hombres y quieren vengarse, de forma que Leonarda, como bandolera experimentada, se ofrece a guiarlas en el entrenamiento y la lucha.

Ha pasado el tiempo y las dos hermanas son unas consumadas salteadoras. A lo lejos se escuchan truenos que anuncian tormenta. Las dos bandoleras ven a un hombre acercarse, y es don Carlos que sigue buscando a Leonarda. Ellas se abalanzan sobre él pero don Carlos, en lugar de defenderse, les entrega todo lo que lleva encima; Inés le dice a Teresa que lo dejen marchar, que será un loco.

Inés está buscando a su hermana, que parece que se ha perdido en la tormenta, cuando ve acercarse a un hombre solo, que parece desorientado. Inés le ofrece cena y posada con la intención de robarle y matarle después, pero cuando se acerca descubre por su modo de hablar que es el rey. Inés sale de la choza mientras el rey descansa, y entonces llega Teresa, que efectivamente se había perdido; Inés la pone al corriente de la situación. Teresa opina que hay que matar al hombre sea quien sea, pero Inés le dice a su hermana que es un error matar al rey puesto que es preferible tener su favor: ya han matado y robado muchos hombres, y en

cualquier momento podrían necesitar de su clemencia. Llegan dos soldados que están buscando al rey y las serranas les dicen que está descansando en la choza; Teresa quiere matarlos a los tres, pero Inés no lo ve claro y la contiene. Los soldados llevan al rey la noticia de que han ganado la ciudad de Córdoba y se van todos juntos, no sin antes acceder el rey a amparar a las dos hermanas cuando lo necesiten. Uno de los soldados intenta seducir a las hermanas con promesas de bodas, de forma que Teresa le despeña por el monte y en ese momento hacen recuento de sus tropelías: han matado a treinta hombres y robado a unos cincuenta.

En otro lugar del monte Orgaz se encuentra con Leonarda. La Serrana le desarma, él pide clemencia y consigue escapar, Leonarda le persigue y en el camino encuentra a don Carlos vagando desnudo. Su primer impulso es matarle y le apunta con un arma, pero el hombre no se defiende, diciéndole que aún tiene esperanzas de que ella le perdone, porque él la ama. Leonarda, conmovida, baja el arma y los amantes se reconcilian.

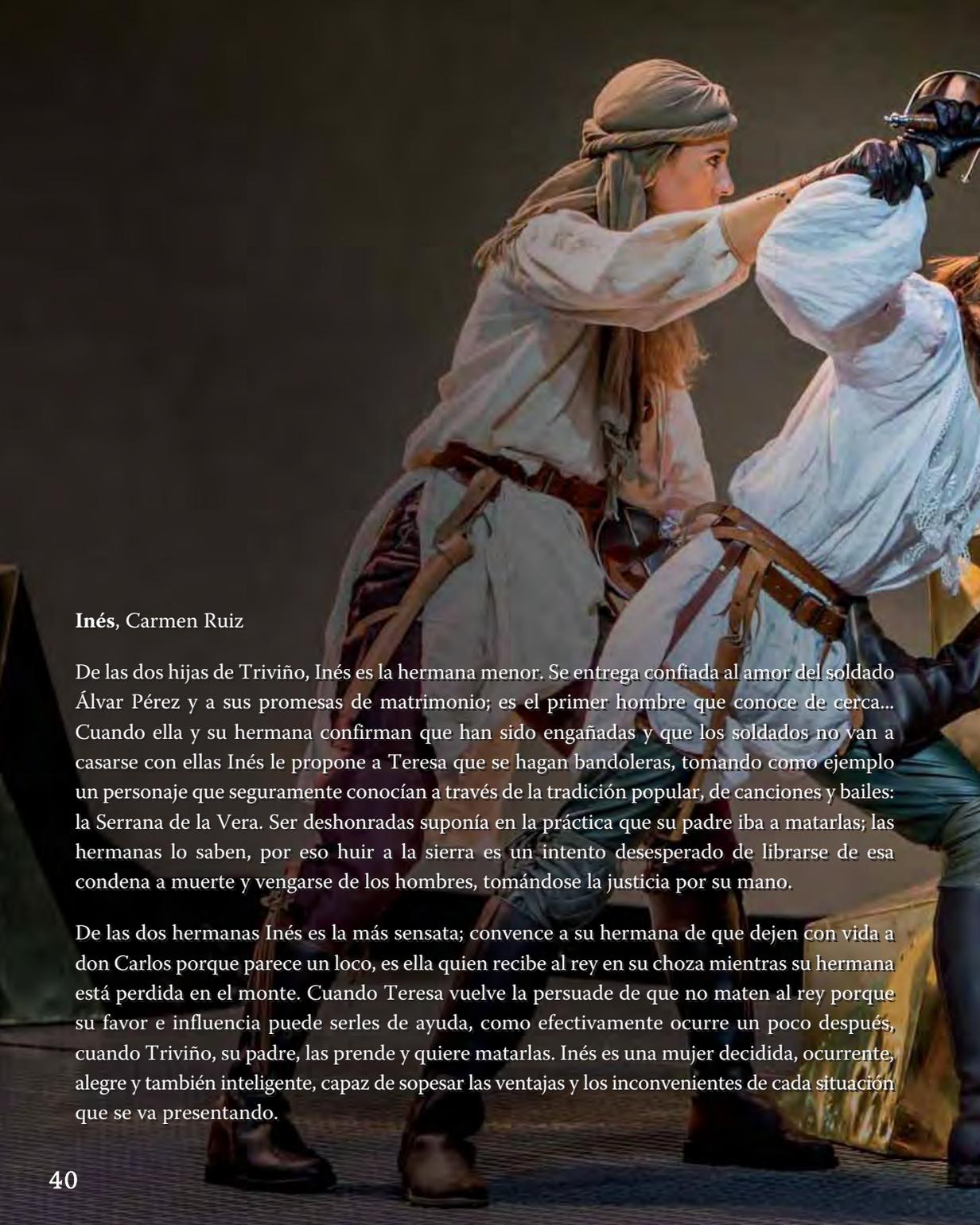
Orgaz acaba de desertar y va cantando para espantar el miedo. Teresa le reconoce y sale a su encuentro; Orga, al verla vestida de bandolera, desconfía de la situación y quiere escapar como sea, pero las dos hermanas le atan y están a punto de despeñarle. Orgaz consigue liberarse a base de mentiras y huye. Triviño entra con Orgaz agarrado por el cuello, diciéndole que desertar es desobediencia

al rey y que el castigo es la pena de muerte. Orgaz, para salvarse, le dice a Triviño que aunque ha jurado mantener el secreto, sus hijas están en el monte viviendo como bandoleras. Orgaz le muestra a Triviño donde están y los dos se acercan a ellas. Triviño las prende por la autoridad que tiene como miembro de la hermandad y ordena a Orgaz que las mate, pero tiene dudas: no sabe si matar a las dos o a una sola; si perdonarlas porque son sus hijas o si matarse él mismo por el deshonor que sus hijas le han causado. En esas están cuando llega el rey, seguido de don Lope y Álvaro Pérez. El rey ve a las serranas atadas y pide a Triviño una explicación. Orgaz le descubre que las mujeres son las hijas de Triviño, y el padre le dice al rey que merecen la muerte por su comportamiento. Este perdona a las hermanas, pero quiere antes saber por qué se han echado al monte. Inés le cuenta al rey que su honor ha sido burlado por don Lope y don Alvar Pérez que prometieron casarse con ellas pero las engañaron; Teresa pide al rey que haga justicia y el rey les dice a los soldados que si no se casan con las hermanas su destino será la muerte. Don Lope, soberbio, se atreve a poner en duda el honor de Teresa, pero el rey le acalla diciendo que él es quien las fía y que con eso basta. El rey pregunta a las hermanas si tienen algo que decir y ellas se lamentan de la suerte que corren las mujeres casadas, que en la mayor parte de los casos salen perdiendo. Estando en estas reflexiones entra Leonarda dando trabucazos con don Carlos, deshace las parejas y termina la comedia.





Los personajes



Inés, Carmen Ruiz

De las dos hijas de Triviño, Inés es la hermana menor. Se entrega confiada al amor del soldado Álvarez Pérez y a sus promesas de matrimonio; es el primer hombre que conoce de cerca... Cuando ella y su hermana confirman que han sido engañadas y que los soldados no van a casarse con ellas Inés le propone a Teresa que se hagan bandoleras, tomando como ejemplo un personaje que seguramente conocían a través de la tradición popular, de canciones y bailes: la Serrana de la Vera. Ser deshonradas suponía en la práctica que su padre iba a matarlas; las hermanas lo saben, por eso huir a la sierra es un intento desesperado de librarse de esa condena a muerte y vengarse de los hombres, tomándose la justicia por su mano.

De las dos hermanas Inés es la más sensata; convence a su hermana de que dejen con vida a don Carlos porque parece un loco, es ella quien recibe al rey en su choza mientras su hermana está perdida en el monte. Cuando Teresa vuelve la persuade de que no maten al rey porque su favor e influencia puede serles de ayuda, como efectivamente ocurre un poco después, cuando Triviño, su padre, las prende y quiere matarlas. Inés es una mujer decidida, ocurrente, alegre y también inteligente, capaz de sopesar las ventajas y los inconvenientes de cada situación que se va presentando.



A close-up photograph of a needle with a blue cap, set against a dark background. The needle is positioned horizontally, pointing towards the left. The cap is on the right side, and the needle itself is a thin, metallic wire. The background is mostly black, with some faint, out-of-focus light spots. The overall mood is somber and clinical.

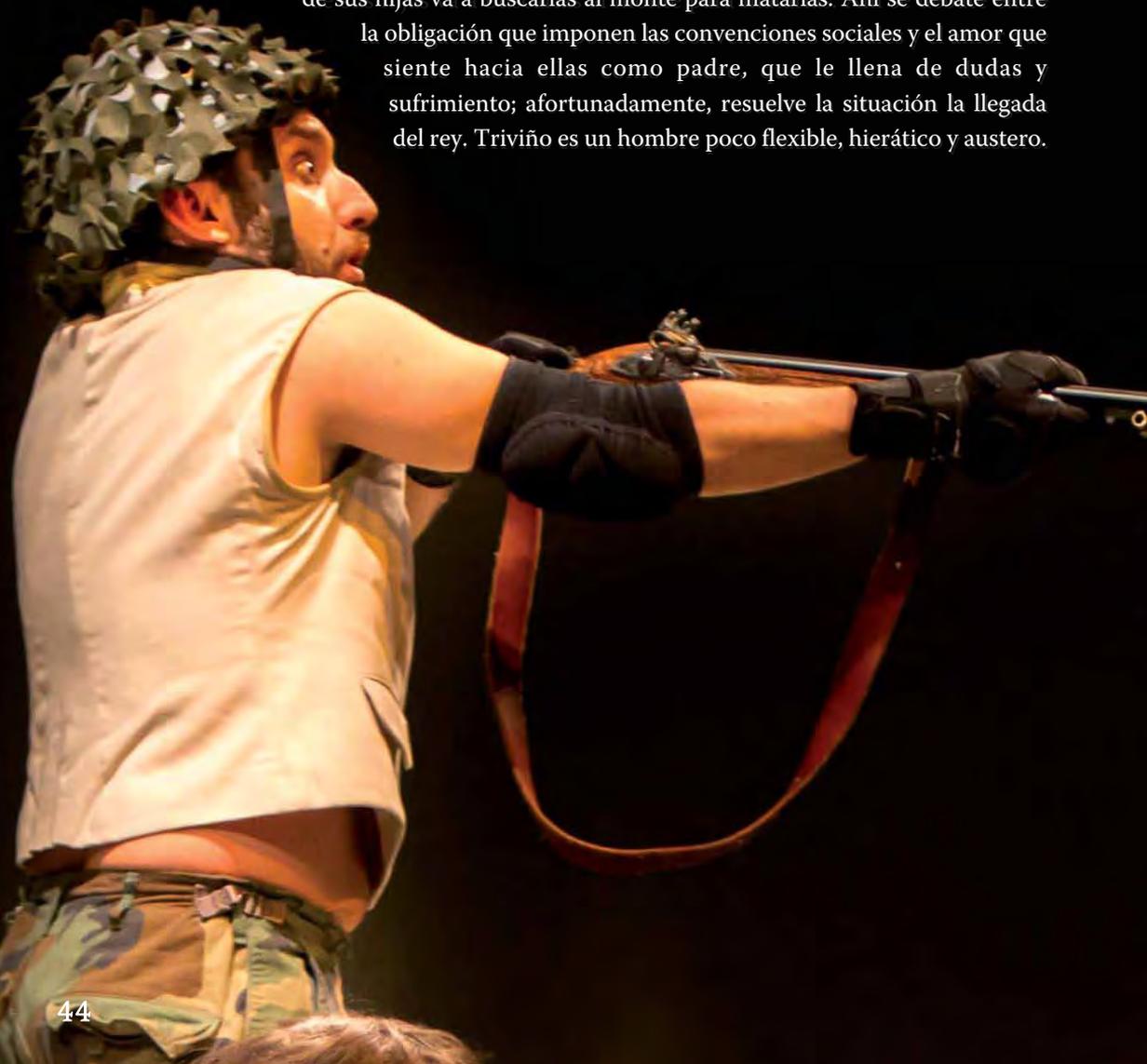
Teresa, Macarena Gómez

Teresa es la hermana mayor, tiene un carácter más visceral que Inés y su reacción ante la traición y la burla del capitán don Lope es mucho más desgarrada. La sed de venganza es el motor de sus acciones y esto hace que tenga un comportamiento más violento y sanguinario que el de su hermana. Encuentra muchas dificultades para perdonar la vida de cualquier hombre, ya sea la de un loco o la del rey. Es una mujer bella, fuerte y valiente; cuando su padre Triviño las encuentra en el monte y va a matarlas para limpiar su deshonra, Teresa se enfrenta a él, amenazándole de muerte aunque es su padre. Es rebelde, impulsiva y poco conciliadora.



Triviño, Helio Pedregal

Es el padre de Inés y Teresa. Miembro fundador de la Hermandad de los Colmeneros, creada por los labradores y habitantes de los montes de Toledo para proteger los pueblos y los terrenos comunales de los ataques de los bandoleros. Un hombre apegado a la tradición, orgulloso de su apellido, de su linaje y de su lugar en el mundo. Cuando sabe de la deshonra de sus hijas va a buscarlas al monte para matarlas. Ahí se debate entre la obligación que imponen las convenciones sociales y el amor que siente hacia ellas como padre, que le llena de dudas y sufrimiento; afortunadamente, resuelve la situación la llegada del rey. Triviño es un hombre poco flexible, hierático y austero.







Leonarda, la Serrana de la Vera, Gabriela Flores

Encarna el mito folclórico de la Serrana de la Vera, una leyenda fuertemente arraigada en los pueblos del nordeste de Cáceres, que Lope de Vega transforma en personaje literario en su comedia *La serrana de la Vera*. Leonarda es una mujer bella, valiente y decidida, que debido a un desengaño amoroso escapa al monte y se hace salteadora. Don Carlos, su enamorado, la sigue por la sierra hasta que consigue convencerla de que su amor es verdadero y se reconcilian.

Leonarda comparte la causa de las dos hermanas; las entrena en la lucha a espada y en cierta forma las protege, como ocurre al final de la comedia cuando interrumpe el acuerdo de bodas que ha concertado el rey. Simboliza el espíritu de la independencia de la mujer y la posibilidad del amor y el encuentro entre hombres y mujeres.



Don Carlos, Llorenç González

Es el enamorado de Leonarda. La sigue por los montes intentando convencerla de que su amor es verdadero hasta que finalmente consigue hacerse escuchar y los amantes se reconcilian. En su vagabundeo por los montes llega casi a perder la razón. A diferencia del resto de personajes masculinos de la obra, que se mueven por el honor, la ambición o la supervivencia, su prioridad es el amor. Su sinceridad, determinación y entrega hacen que consiga recuperar la confianza de Leonarda.







El rey, Albert Pérez

El rey, que es Fernando III el Santo, recibe en audiencia a Triviño y confirma los privilegios que su abuelo Alfonso había concedido a la Hermandad de los Colmeneros, y quiere premiar también la lealtad de Triviño a la corona. Para ello se ofrece a casar a sus hijas, visitando a Triviño en su casa de Yébenes para cumplir con la promesa, pero Teresa e Inés ya se han echado al monte. Triviño oculta la situación, y una noche de tormenta el rey se pierde en el monte y se encuentra con Inés que le ofrece cobijo. Inés convence a su hermana de que no maten al rey ni a los soldados que van a buscarle, obteniendo como recompensa la promesa de protección real, que se hará efectiva al final de la comedia. Cuando Triviño está preparándose para matar a sus hijas, el rey interviene, ordenando desatar a las mujeres y preguntando qué es lo que pasa. Al saber que son las hijas de Triviño, deshonradas por dos soldados de su ejército que viajan con él, hace justicia restituyendo con su palabra el honor de las mujeres y obligando al capitán don Lope y a Álvar Pérez a casarse con ellas. Representa un tipo de justicia personalista que puede moldear las convenciones sociales según su criterio; es generoso y conciliador.



Orgaz, David Fernández, «Fabu»

Es criado en casa de Triviño en Yébenes, por lo tanto sirve también a Teresa y a Inés; y el gracioso de la comedia. Se ve obligado a alistarse con las tropas del rey Fernando III que van a reconquistar Córdoba y enseguida hace un alegato en contra de la guerra. Se hace desertor y en su huida salva dos veces la vida: la primera cuando se encuentra con las dos hermanas, que intentan matarle; y después con Triviño, que también le amenaza con la pena de muerte por haber desertado. Los principios que rigen sus actos son la supervivencia en cualquier situación y darle gusto al cuerpo. En su carácter hay nobleza y ternura.



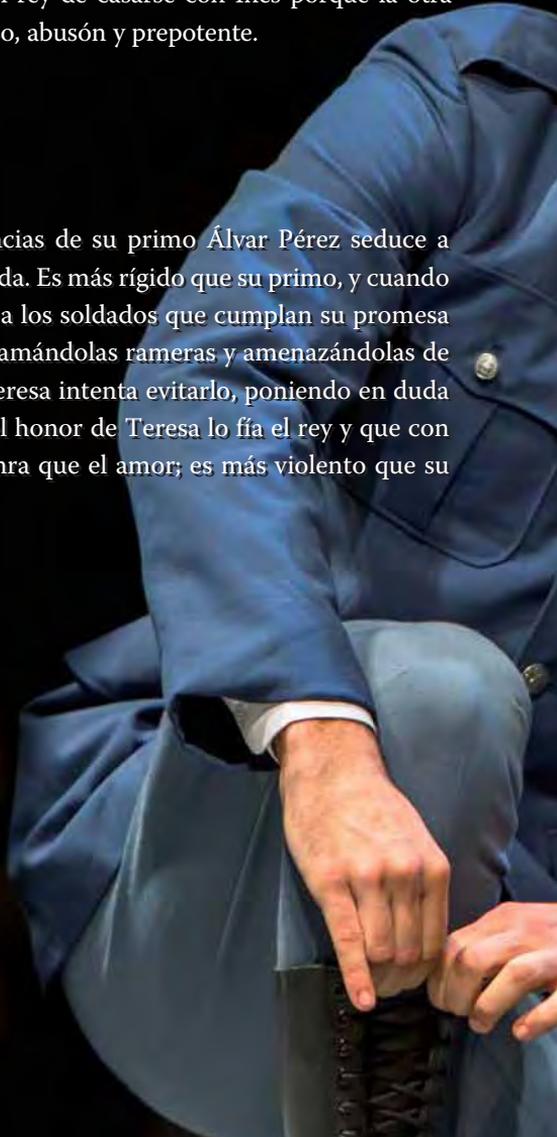


Álvar Pérez / Soldado 2, Álex Larumbe

Es el soldado que conquista a Inés. Es un hombre guapo y lisonjero. Incita a su primo el capitán don Lope a hacer lo mismo que él y prometer matrimonio a Teresa, la hermana de Inés, aun a sabiendas de que no van a cumplir su promesa. Ocupa un puesto de mando intermedio en las tropas del rey Fernando III y por una carta suya el rey sabe de la victoria en la reconquista de la ciudad de Córdoba. Acata sin dudar la orden del rey de casarse con Inés porque la otra opción es la muerte. Es un hombre egoísta, mentiroso, abusón y prepotente.

Don Lope / Soldado 1, David Luque

Capitán del ejército del rey. Siguiendo las sugerencias de su primo Álvar Pérez seduce a Teresa con promesas de matrimonio y la deja plantada. Es más rígido que su primo, y cuando las dos hermanas van al campo de batalla a pedirle a los soldados que cumplan su promesa tiene palabras muy duras hacia las dos hermanas, llamándolas ramerías y amenazándolas de muerte. Cuando el rey le ordena que se case con Teresa intenta evitarlo, poniendo en duda el honor de la mujer, a lo que el rey responde que el honor de Teresa lo fía el rey y que con eso es suficiente. Le interesa más la guerra y la honra que el amor; es más violento que su primo e igual de mentiroso y prepotente.









**El montaje producido
por la CNTC y FEL.
Año 2014**





Entrevista a Carme Portaceli,

directora de escena de *Las dos bandoleras*

Carme Portaceli i Roig es directora de teatro de Barcelona. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, es profesora de Dirección de actores y de Interpretación en el Institut del Teatre de Barcelona. Su carrera profesional empieza en el Teatre Lliure en 1982 como ayudante de dirección al lado de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Pere Planella y Antoine Vitez, entre otros. Como directora de escena, ha dirigido, entre otros montajes: *Televisor & Miseria de la II Transición*, de Albert Boronat, Festival Grec de Barcelona 2013 y FEI; *Nadie verá este vídeo*, de Martin Crimp, Grec Festival de Barcelona 2012 y Centro Dramático Nacional; *Els baixos fons*, de Máximo Gorka, Teatro Nacional de Cataluña; *Nuestra clase*, de Tadeusz Slobodzianek, Festival Grec 2011, Coproducción Grec y FEI; *Conted'hivern*, de Shakespeare, Temporada Alta Festival de Tardor de Catalunya 2010, Teatro Romea 2011; *Prometeu*, de Esquilo-Heiner Müller, Obertura del Festival Grec 2010, coproducción CDN, Grec y FEI; *L'Auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, Teatre Nacional de Catalunya, 2010, Barcelona; *Te doy mis ojos*, de Iciar Bollain y Alicia Luna, 2009, Hanoi (Vietnam); *Ricard II*, de Shakespeare, 2009, Barcelona; *Así que pasen cinco años*, de Federico Garcia Lorca, 2008, Caracas; *Cants d'amor, furor i llàgrimes*, de Monteverdi, Mazzocchi. Festival Grec 2008. Palau de la Música. Barcelona; *Què va passar amb Nora quan va deixar el seu home*, de E. Jelinek. TNC. 2008. Barcelona; *Ante la jubilación*, de Thomas Bernhard, Centro Dramático Nacional, 2008, Madrid. Desde el año 2006 es directora de la compañía FEI, «Factoría Escénica Internacional». Ha obtenido numerosos premios entre los que destaca el premio Max al mejor autor teatral en catalán por *Fairy*, en el año 2008.

1. Carme, diriges la puesta en escena de *Las dos bandoleras* de Lope de Vega y diriges también Factoría Escénica Internacional, que coproduce este montaje con la CNTC. Cuéntanos, ¿cómo se gestó esta coproducción entre Factoría Escénica Internacional y la CNTC?

Yo conozco a Helena hace muchísimo tiempo y además de ser una persona a la que aprecio y admiro, nos conocemos hace años. Yo hablé con ella a ver si podíamos coproducir algún espectáculo porque creo

que para ciertas compañías privadas, como la nuestra, con vocación de teatro público, la fórmula de la coproducción está bien, porque nos permite abordar textos a los que posiblemente no podríamos acceder si lo hiciésemos solas, y a los teatros públicos la coproducción les permite ser mucho más ágiles en gira y así también se puede presentar el trabajo en más sitios. Evidentemente la CNTC tiene una capacidad económica fuerte, pero Factoría Escénica saca mucho trabajo adelante



porque toda la producción ejecutiva se lleva desde la compañía, y pienso que ésta es una manera de coproducir y de cooperar que beneficia a las dos partes. Además creo que hace falta vertebrar la profesión de una manera lógica, que en este país, por circunstancias, aún queda mucho trecho por recorrer, aunque es verdad que poco a poco vamos creciendo porque la gente de base ama su trabajo y la capacidad de invención, de levantar espectáculos, de establecer relaciones, de hacer coproducciones, es brutal.

2. ¿Cómo llegáis a la decisión de poner en escena *Las dos bandoleras* de Lope de Vega? ¿Qué es lo que tienen esas bandoleras que te resulta tan atractivo?

Casi sin hablarlo, Helena y yo quedamos en buscar una obra sobre mujeres y Lope es especialista en eso. Evidentemente vivimos en un mundo masculino, en un mundo patriarcal donde ya se ha visto que las cosas así no funcionan y está clarísimo, ya no se puede decir más, incluso todas estas crisis que se están sucediendo son por eso, por el interés de unos cuantos en someter a todos los demás y los barrocos también estaban inmersos dentro de ese patriarcado como lo estamos ahora y a su manera también hacían crítica de lo que les rodeaba.

Lope tiene una cantidad de obras maravillosas sobre mujeres en las que muestran dónde estaban las mujeres en esa sociedad

intolerante e incomprensiva hacia ellas. En *Las dos bandoleras* por ejemplo, hay un verso que dice Teresa, una de las hermanas, «mi juventud se acabó por haberme entregado al amor»; esa barbaridad, esa intolerancia que hoy nos parece aberrante, sigue existiendo en el mundo en el que vivimos ahora. Lope también habla de eso, de estas chicas que se tienen que ir de su casa porque su padre no va a tolerar que se hayan entregado al amor y va a querer matarlas y cómo estos dos hombres, los soldados que se acuestan con ellas, les toman el pelo de mala manera.

Yo estaba investigando en las obras de Lope y en un momento dado encuentro el texto de *Las dos bandoleras* y se lo propongo a Helena; nos parece una obra fabulosa, divertida, loca, es como un *serial killer* escrito por Lope, de una actualidad y de una contemporaneidad brutales. Entonces le planteo a ella que con este texto queremos hacer una dramaturgia que introduzca al personaje de la Serrana de la Vera, como elemento mítico de la tradición barroca, de la mujer que se va al monte porque la sociedad no la acepta.

3. ¿Cómo planteas el trabajo de dramaturgia con Marc Rosich? ¿Cómo planteáis la estructura dramática?

Propuse a Marc Rosich hacer una dramaturgia introduciendo este elemento mítico de la Serrana, que es un recurso que nos traemos de la tradición lírica. Le explico, nos ponemos

manos a la obra con la dramaturgia y Marc me hace una primera propuesta de versión en el mes de junio de 2013 y sobre esa propuesta empiezo a trabajar. Recupero algunas partes de *Las dos bandoleras* que se habían perdido en el camino y quito muchas cosas de *La Serrana de la Vera*, pero esto es normal, porque aquí el personaje de la Serrana es importante como mito; lo que me interesa remarcar es la incapacidad de que exista el amor en esta sociedad patriarcal donde los hombres están en guerra todo el tiempo. Los personajes de Leonarda y don Carlos aparecen aquí vagando eternamente en la montaña porque los valores de la envidia y la posesión les han reventado el amor que se tenían, porque el amor es imposible cuando lo que prima en la sociedad es la ambición, el poder, el dinero. Ya lo hace Shakespeare en *Hamlet*, Ofelia tiene que morir, no puede vivir en ese mundo de corrupción de intereses personales, ahí no puede vivir el amor, no puede crecer ningún sentimiento positivo.

En este montaje las bandoleras conviven con la Serrana, que les enseña a luchar para poder sobrevivir en el monte y también para que puedan vengarse de los hombres; es una Serrana que está inspirada en Lisbeth Salander, es la Lisbeth Salander del Barroco, porque ella venga su dolor y también el de todas las mujeres machacadas del mundo.

En el planteamiento de la estructura dramática, cuando a las bandoleras les sucede algo fuerte aparece Leonarda con un soneto o con un fragmento de *La Serrana* que explica exactamente qué es lo que está pasando a las otras dos, cómo se están sintiendo; son pequeños toques que ponen el diafragma de

lo lírico arriba porque son de una belleza indescriptible y de una claridad impresionante y todos los actores están muy bien y eso hace que llegue muchísimo. Es cierto que lo que pasa en las vidas de estas mujeres es trágico, pero el mensaje llega de una forma muy graciosa, muy inteligente, con el verso de Lope lleno de vida, de imágenes, de acciones, no hay nada vacío, todo es acción pura, es impresionante.

4. ¿En qué momento histórico se sitúa la propuesta de puesta en escena?

La elección es que convivan dos tiempos históricos; por un lado la acción de las dos bandoleras pasa hoy en día, y por otro las escenas de don Carlos y Leonarda están situadas en el siglo XVII, teniendo en cuenta que, como te decía, hay momentos en que Leonarda y las dos hermanas coinciden.

5. ¿Desde qué ideas principales planteas el espacio escénico con Paco Azorín?

Al comienzo del trabajo empezamos a descartar todo elemento orgánico, porque pensamos que nos llevaba a un terreno que no era la comedia y lo que queríamos era ir a un espacio de juego; además Lope es tan potente que en todo el planteamiento tienes que ir siempre muy a favor del verso, estando atenta a escuchar la palabra y ver hacia dónde te lleva. Pensamos así en un elemento escenográfico como espacio de juego, como elemento que pudiera funcionar tanto en interior como en exterior, también como una plataforma que ayude a decir el verso, porque para decir bien el verso hace falta ponerlo en situación y yo en la dirección de actores trabajo desde

el impulso y la acción. Este espacio vacío permite una sugerencia, es un espacio atemporal donde conviven dos épocas, pero que podrían ser más, porque nuestro presente es gracias a los que no están, el pasado está en el presente y en la escenografía se ha jugado con una especie de paisaje lunar que hace que la acción pueda suceder en cualquier momento, en cualquier lugar. Es un espacio de juego atemporal que da cabida al tránsito entre épocas históricas y a la vez puede ser un interior y un exterior.

6. Este criterio del juego desde la abstracción y la sugerencia es el que guía también el trabajo de la luz, del vestuario, de la música...

Sí; lo que busco es significar, más allá de la apariencia desde la abstracción y la sugerencia. Lo hacemos así con el espacio sonoro que es también un espacio de juego, con algunos elementos realistas marcados por el texto, por ejemplo una tormenta. Ahí vamos a escuchar los truenos a lo lejos, pero también quedará una sugerencia en forma de música electrónica de fondo que contribuye a generar todas las emociones de este mundo teatral que estamos construyendo.

7. ¿Qué te ha interesado destacar de las dos hermanas protagonistas?

Me interesa destacar que son dos mujeres víctimas de una tomadura de pelo impresionante, pero que deciden tomar las riendas, son listas, graciosas y con unos arrestos que no veas, que es lo que hace que decidan ir a buscar a los soldados y cuando ellos las vuelven a rechazar, se echan al monte. Es importante la determinación que tienen

como mujeres, siendo como son dos caracteres muy diferentes. En los ensayos también trabajamos esa química de las hermanas y cuando ves juntas a las actrices, a Carmen y a Gabriela hay algo ahí, reconoces que son hermanas en cómo se hablan, en cómo se tratan, en cómo se explican las cosas.

8. ¿Y qué has puesto en relieve de los personajes masculinos?

Por un lado están los militares, que son los que traicionan a las hermanas, dedicados como están a la guerra, que como personajes no tienen recorrido dramático. El que sí lo tiene es don Carlos, el enamorado de Leonarda, que no está dispuesto a renunciar a su amor digan lo que digan las convenciones sociales y en este sentido es también una víctima, como lo es la Serrana y las dos bandoleras. Del resto de personajes masculinos está Triviño, el padre de las chicas, que vive convencido de que debe anteponer su honor al amor que tiene a sus hijas; es verdad que hay un momento en el que tiene dudas, sí, pero también es verdad que puede ser capaz de matarlas. También está el rey, que es un hombre ambicioso, que hace las leyes que le apetece; se habla aquí de una justicia personalista, arbitraria, de un hombre que conoce a las hermanas en el monte, le caen bien y decide salvarlas porque le da la real gana, nunca mejor dicho. Y luego Orgaz, el gracioso, un gitanuco, un vividor al que llaman a filas y se ve cómo va cargado de chorizos, pan, cerveza, porque él es un superviviente. Con Orgaz le pedí a Marc que monologáramos al personaje y Marc encontró unos textos preciosos en *La batalla de Mastroque* de Lope de Vega, que son un

alegato en contra de la guerra; vemos cómo este personaje toma conciencia de qué significa la guerra en un momento muy bonito, cuando dice «vive Cristo que es un puto / el que se viene a la guerra / a sembrar sangre en la tierra / que da en quejas todo el fruto».

9. La idea que comunica este montaje conecta con el mundo en que vivimos. ¿Cómo piensas que va a enganchar a la gente joven?

Entre la gente joven hoy ha aumentado de una manera espeluznante la violencia machista; ver aquí dos mujeres que han sido

víctimas de algo que ahora no es exactamente así, pero que sigue operando, porque el machismo sigue operando, y que la gente joven de repente vea cómo se trata a las mujeres, de qué manera se abusa de ellas y cómo ellas consiguen salvarse y que esta historia se pueda contar de manera divertida, es importante. Creo que la mochila que te llevas al salir del teatro te deja pensando. Si la gente joven es capaz de luchar contra la intolerancia, y han demostrado que son capaces de hacerlo, creo que este montaje les va a interesar mucho.

D. D-U.



Entrevista a Marc Rosich,

dramaturgo de *Las dos bandoleras*

Marc Rosich es licenciado en Periodismo y también en Traducción e Interpretación por la Universidad Autónoma de Barcelona; se especializa en escritura dramática en los seminarios de la Sala Beckett en Barcelona. Es dramaturgo, director de escena, actor accidental y traductor literario. El Teatro Nacional de Catalunya ha estrenado algunas de sus adaptaciones teatrales de textos narrativos, como: *Mequinensa*, a partir de la obra de Jesús Moncada, dirigida por Xicu Masó en 2012; *Pedra de tartera* de Maria Barbal, dirigida por Lurdes Barba en 2011 y, junto con Rafael Durán, *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, Premi Escènica 2010 a la Mejor adaptación teatral. Marc Rosich es colaborador habitual de Calixto Bieito en la dramaturgia de espectáculos, como ha sucedido en: *Camino Real* de Tennessee Williams; *Forests*, a partir de diferentes piezas de Shakespeare; *El gran teatro del mundo* de Calderón; *Voices, a modern passion*; *Don Carlos* de Friedrich Schiller; *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell y *Plataforma* de Michel Houellebecq. Ha firmado otras dramaturgias, como la versión de *Hedda Gabler* de Ibsen, dirigida por David Selvas en el Teatre Lliure y *Falstaff*, a partir del *Enrique IV* de Shakespeare, con dirección de Andrés Lima, en el Centro Dramático Nacional. Entre sus textos originales destacan: *Rive Gauche*; *Car Wash (tren de rentat)*, *N&N*, *núria i nacho*; *De Manolo a Escobar*; *Surabaya* (obra finalista en el Premi Fundació Romea 2004) y *Copi i Ocaña, al purgatori*. En el ámbito del teatro infantil ha escrito textos para las compañías Teatre Obligatori, Clownx Teatre y El Replà.

1.- Marc, ¿cómo ha sido en esta ocasión la manera de aproximaros Carme y tú al proyecto de esta dramaturgia? ¿Cómo es tu manera habitual de trabajar los textos?

Carme y yo es la primera vez que trabajamos juntos; lo habíamos intentado en otras ocasiones, pero no pudo ser. Carme había seguido mi trabajo como dramaturgo de textos originales y también como adaptador de textos narrativos a teatro, porque en Barcelona se me conoce sobre todo como adaptador de narrativa a teatro.

Mi formación son los estudios de traducción e interpretación, así que creo que vengo con esa mentalidad de hacer de puente para traer a la estructura dramática textos narrativos o textos de otras épocas, que es lo que yo llamo cocinar el texto.

Mi manera de trabajar es inspirarme en las formas clásicas que funcionan, y estoy hablando más de estructuras dramáticas que de formas versales. Para cada texto pienso qué puede funcionar, me pregunto qué forma dramática es la adecuada para lo que se está contando y a partir de ahí vamos



conversando. También tiene mucho que ver el director o la directora con la que trabajas y el enfoque que le quiere dar a la versión; por ejemplo, trabajando con Carme es importante tomar en cuenta las cuestiones de género y ser sensible a su trayectoria política en defensa de la igualdad de las mujeres e igualmente, cuando trabajo con Calixto Bieito, a él le interesan más las estructuras musicales que las tramas, y en el trabajo me tengo que amoldar a eso. Cada adaptación tiene su propia naturaleza; en este caso Carme quería que me diera la libertad para trabajar sin restricciones, porque a veces lo que pasa con nuestros clásicos es que son muy rígidos; las palabras son las que son y es un reto difícil porque, la verdad, no te creas que Lope se deja manipular tan fácilmente...

2. ¿Cuándo te incorporaste como dramaturgo al proyecto estaba ya el texto elegido? ¿Cómo fueron los primeros pasos de esta dramaturgia sobre *Las dos bandoleras*?

No, empezamos a trabajar en elegir el texto. Cuando leímos *Las dos bandoleras* vimos que era un material fabuloso; te acercas al texto, y como no es una obra conocida piensas que debe ser una obra menor, pero trabajas con ella, la levantas y ves que ahí no hay obra menor, que es un pedazo de obra. ¡No me extraña que a Lope lo llamaran el Fénix de los ingenios!

A partir de elegir esta obra hicimos una lectura conjunta para depurar todo el material

y limpiarlo de lo que es difícil de traer al público de hoy en día, igual que cuando haces un Shakespeare quitas esas escenas de reyes, que pesan mucho y aportan más como crónica periodística del momento que como material dramático. Después de limpiar el material nos orientamos por el criterio de encontrar la esencia de los personajes y focalizar la acción en los personajes principales como estrategia para dar fuerza, ritmo e interés. A Carme le interesaba señalar que las dos bandoleras son mujeres que se rebelan contra el patriarcado, y mientras estábamos todavía escogiendo el proyecto leímos *La Serrana de la Vera*, que tiene un sentido lírico muy interesante, pero para lo que Carme estaba buscando la historia que cuenta, el culebrón, era demasiado burgués, demasiado complicado; nos pareció que la trama de *Las dos bandoleras* era más pura en este sentido, para contribuir a señalar que estamos hablando de dos mujeres decididas, que toman las riendas de su vida desafiando las convenciones sociales. Llegamos incluso a pensar en hacer una versión que se llamara *Las bandoleras* y fuera un homenaje a mujeres fuertes, guerreras, pero no llegamos a encontrar material suficiente, aunque la idea era muy bonita: imaginamos un grupo de mujeres que se encontraban en el monte luchando por sus derechos, pero no reunimos suficiente material.

Yo conocí a Carme después de hacer con Calixto el espectáculo de *Forest*, basado en textos de Shakespeare referidos al bosque;

en esa ocasión trabajé a partir de un libro muy interesante que recogía todas las citas en las que Shakespeare hablaba del bosque, pero con Lope eso no lo puedes hacer porque cuando hablamos de Shakespeare estamos trabajando con 30 obras y con Lope son 400 y, o lo tienes muy claro, o si te pones a leer y leer, llega el día del estreno y no has llegado a la obra 50, y es que Lope es sobrehumano, un monstruo de la Naturaleza... El caso es que vimos muy claro que no podíamos hacer esa obra coral de bandoleras que teníamos en mente y nos quedamos a medio camino, así que pensamos, ¿por qué no injertamos entonces, en *Las dos bandoleras*, algo de *La Serrana de la Vera* y algo de *El asalto a Mástrique*?... Y esto es un experimento que requiere de cierta fe y osadía. Tú vas colocando uno al lado del otro textos de un mismo autor, pero no conviven de manera natural, y tienes que observar dónde se encuentran escuchando al instinto y dejando que los textos respiren. Así estábamos trabajando cuando Carme y yo llegamos a la conclusión de que a estas dos hermanas lo que las lleva a convertirse en bandoleras es que en ellas vive el mito de la Serrana de la Vera, que es, por así decirlo, la decana de todas las serranas bandoleras. De hecho el romance popular que cantan las dos hermanas al principio de la obra nos dice que ellas, ya desde pequeñas, conocían la historia de esta mujer salteadora, además del hecho que su padre es miembro fundador de la Hermandad de los Colmeneros que limpió de bandoleros las sierras toledanas. Entonces encontramos que a estas chicas

el asunto de los bandoleros ya les llama, y este tema de que exista una bandolera como personaje de cuento popular, tiene que ser algo que excita su imaginación, porque conocen el romance y el mito. Así que, cuando se dan cuenta de que las han engañado y buscan una solución, rápidamente lo que se les ocurre es echarse al monte como la Serrana de la Vera.

Entonces decidimos qué aspectos queríamos subrayar a partir del texto de *Las dos bandoleras*, y con Orgaz sucedió, por ejemplo, que aunque va de soldado gracioso, y es un bufón cómico, hay un momento en el que deserta, que se escapa de la guerra; ahí nos interesaba que diera su opinión sobre la guerra, así que acudimos a otro texto de Lope, *El asalto de Mástrique*, donde hay un alegato precioso en contra de la guerra.

3. ¿Cómo has planteado, entonces, el incluir en *Las dos bandoleras* esa parte de la acción y la trama de la comedia de *La serrana de la Vera* y del propio personaje de la protagonista, Leonarda?

En el personaje de la Serrana conviven, por un lado el mito folclórico que se transmite de generación en generación a través del romance, llegando incluso hasta nuestros días, y por otro el personaje que crea Lope de Vega en *La Serrana de la Vera*; la historia de una mujer noble de Plasencia que, como las dos bandoleras, sufre un desengaño amoroso y se echa al monte. Entonces planteamos que la Serrana de la Vera fuera como una especie de fantasma que va apareciendo durante toda la función

y hace comentarios de lo que les está pasando a las dos hermanas, en una especie de distancia o comentario brechtiano. Queríamos recuperar los textos preciosos de la serrana Leonarda y también de don Carlos de la comedia de Lope de Vega, que cuentan una historia de amor romántica y muestran un ejemplo masculino de amor digno, no del amor falso de los militares, sino de un amor auténtico, que también existe este amor para los hombres, y queríamos que estuviera en la obra con unos sonetos preciosos que tiene.

4. ¿Qué forma ha tomado la estructura dramática?

Hemos abandonado la clásica estructura en tres actos, y nos hemos imaginado una estructura en continuidad, con un prólogo donde se habla del mundo de los bandoleros que tiene a la Serrana de la Vera como referente; luego nos metemos de lleno en la obra y vemos cómo la serrana hace su primer juramento de vengarse de los hombres, y las hermanas quedan impregnadas de este juramento.

Ahí empieza la historia de *Las dos bandoleras* con estos apartes brechtianos que te decía, hasta que llega un momento en que nuestro experimento va más allá y el personaje de la Serrana irrumpe en la realidad y se comunica con las dos hermanas; hemos aprovechado la escena en la que Inés y Teresa están ensayando para ser bandoleras para que ese sea el momento en el que llega la maestra de todas las maestras del bandolerismo, que comparte con ellas su causa y las enseña a luchar.

En la puesta en escena ha acabado cristalizando todo esto de tal manera que el mundo de las bandoleras es un mundo muy contemporáneo, y el de la Serrana es más clásico. Leonarda empieza con un traje de época que la aprisiona, que es como una especie de corteza de la que sale una mujer fuerte vestida de hombre. El mundo de la serrana en el monte es más abstracto pero también interesante, con la figura que hemos comentado de ese don Carlos asalvado, que me recuerda al bueno de los dos hermanos del rey Lear; son las bandoleras quienes lo asaltan y él, en lugar de defenderse, se desnuda. También era importante para nosotros ver en el desarrollo de la trama a las dos hermanas en acción, así que utilizamos estas escenas de bandoleras para ellas y hay un momento en la sierra en el que se unen estos dos mundos, primero con las lecciones de esgrima de Leonarda y luego cuando las vemos con el paso del tiempo y nos enteramos que han matado a treinta hombres.

5. ¿Has encontrado alguna peculiaridad en el lenguaje y en determinados momentos de la obra que te interese destacar?

En el teatro todo pasa por la boca; ya puedes estar en un bosque que si no lo dices, nadie se entera. Son muy interesantes las listas descriptivas del espacio en Lope; por ejemplo, en un monólogo de Triviño hace una magnífica descripción de la habitación en la que está: vemos las mesas, las sillas, las ventanas desde donde se ve una panorámica de los montes de Toledo... Recuerdo que Mayorga, en un taller sobre el espacio en el teatro, partía de estas descripciones

del Barroco para hablar del espacio; fue interesantísimo. Otro momento muy especial del texto es cuando las dos hermanas se dan cuenta de que las han engañado, que no era amor lo de esos soldados, que son esos versos *temo/estoy temiendo*, estas formas trenzadas tan preciosas, donde el final de un verso es el principio del siguiente: pura teatralidad extrema, acción y emoción.

Entre los momentos formales destacaría estos y el momento del ritual, cuando las dos hermanas se prometen protegerse y está presente el retrato de Triviño, ese padre autoritario, un señor que ha matado bandoleros y la vida le castiga donde más le duele, que es que sus hijas se hagan bandoleras. El monólogo cuando las prende es sobrecogedor: ¡no puede ser que este señor que da tanto miedo quiera de verdad a sus hijas! Luego me parece que también está muy conseguida la relación entre las dos hermanas; ¡es estupenda! Está Teresa, que al principio es espoleada por Inés para echarse al monte, y luego, cuando está en situación, es a ella a quien no hay quien la pare; entonces Inés empieza a ver que han matado a muchos hombres y que la cosa se les está yendo de las manos, y es consciente de que están metidas en una situación de la que no sabe cómo van salir. Y todo esto montado desde una línea de farsa, de comedia, de exageración de los sentimientos que es para partirse de risa. Cuando ellas ensayan cómo matar hombres y ninguna quiere hacer de hombre, es genial; y luego destacaría el retrato de los soldados, que es escueto, excelente, efectivo, o el del personaje del rey, que es capaz de salvar a las hermanas porque le han dado cobijo, y la figura de Orgaz, el gracioso, el lugar común de las comedias del

siglo del siglo XVII, para poder decir lo que sus amos no pueden.

También resaltaría que, al final, cuando el rey concierta los casamientos con los soldados, hemos querido incluir un soneto donde ellas hablan del matrimonio y dejamos que hablen y digan lo que piensan: que el matrimonio no es eso tan bonito que cuentan. En ese momento entra la Serrana con su escopeta y le quita la cuarteta final al rey; todo esto es una pequeña estrategia para desconectarnos de estos finales tan tremendos y tan contingentes del Siglo de Oro que no nos sirven de nada hoy día...

6. Marc, ¿qué le dirías tú sobre este montaje a la gente joven? ¿Les va a atraer lo que vienen a ver?

Les diría que no tengan miedo al verso. El verso es a veces críptico pero al tiempo mágicamente muy claro; les diría que el verso no hay que entenderlo, que es mejor dejarse llevar por la magia de las palabras, por la emoción, y llega un momento en que la oreja se acostumbra y coges el ritmo y ahí lo entiendes todo, porque has acostumbrado el oído a un código, y si pasas ese momento ya encarrilas y puedes vivir las aventuras que está contando esta gente. Los chavales van a ver el camino y el verso no va a ser un obstáculo; van a ver una comedia de aventuras, con lucha, acción, y humor de *sitcom*, como cuando llega el padre con la escopeta al final, que es una situación tremenda, porque a la vez es comedia pero encima lleva cargas de profundidad sobre la brutalidad de las convenciones sociales. Y les va a atraer y se van a dar cuenta de muchas cosas, estoy seguro...

M. Z.



Entrevista a Paco Azorín,

escenógrafo de *Las dos bandoleras*

Estudió Escenografía y Dirección en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha realizado más de ciento cincuenta escenografías para ópera, teatro, danza y musical. En España desarrolla su actividad fundamentalmente en teatros y festivales públicos, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Dramático Nacional, Teatre Lliure, Teatro Español, Teatre Nacional de Catalunya, Gran Teatre del Liceu y Festival Barcelona Grec, entre otros. Como escenógrafo trabaja habitualmente con los directores Lluís Pasqual: *La casa de Bernarda Alba*, *Hamlet*, *La Tempestad*, *Móvil* y *Quitt*, y con Carme Portaceli: *Ricardo II*, *Ante la jubilación*, *Lear*, *Así que pasen cinco años*, *Prometeo*, *La nostra classe*. En danza destacan sus trabajos para Víctor Ullate: *Pastoral*, *2youMaestro*, *Samsara*, *Wonderland*, *El arte de la danza*, *Nexos/y/Jaleos*. En ópera cabe destacar sus escenografías para Lluís Pasqual *Il Prigioniero* en la Ópera de París, *Le nozze di Figaro* en el Gran Teatre del Liceu y Welsh Nacional Opera, *Manon Lescaut* en la Ópera de Lyon, o *La viejecita/ChateauMargauxen* el Teatro Arriaga. En la actualidad prepara la dirección y escenografía de *Julio César* de William Shakespeare para el Teatro Circo Murcia y el Festival de Teatro Clásico de Mérida. También prepara una nueva producción de *Tosca* de Giacomo Puccini, como escenógrafo y director de escena, para el Gran Teatre del Liceu, Teatro de la Maestranza y Teatro Colón de Buenos Aires.

1. Tu momento profesional está conectado a varios montajes de teatro clásico; además tienes una larga trayectoria de colaboración con Carme Portaceli. ¿Desde qué idea general habéis planeado la creación del espacio escénico en este proyecto?

Sí, las escenografías de los últimos veinte años de los trabajos de Carme las he hecho yo. Seguramente hemos colaborado en aproximadamente sesenta espectáculos; en ese sentido somos como un matrimonio artístico. Yo creo que siempre hay que atender mucho a cómo es la obra y en este caso a mí la dramaturgia de *Las dos bandoleras* me llevaba a un espacio de juego. Crear un espacio que ofreciera la posibilidad

de juego actoral en todos los sentidos. Me interesa también con los mínimos elementos crear las máximas sensaciones. En este caso he querido trabajar un plano inclinado que al actor le da la sensación de que está en un sitio extraño, que son esos montes de Toledo, unas piezas en ese plano inclinado que remiten a la idea de rocas angulosas y escarpadas; y he jugado también con la posibilidad de múltiples entradas y salidas para que el actor pueda aparecer en escena desde lugares distintos.

2. ¿Has optado entonces por crear un espacio simbólico?

Absolutamente; creo que el escenario es el territorio del juego simbólico por naturaleza.



Hemos elegido materiales contemporáneos. La tarima que hace el plano inclinado es una reja de fibra de vidrio que se va a iluminar por debajo, y que hará aparecer la estructura de la tarima dibujada arriba generando un espacio nada realista, más cerca de esa idea de espacio sombrío dentro de las montañas. En este aspecto creo que el teatro tiene que tener estética contemporánea siempre; si los autores del siglo XVII hacían teatro con su estética, ¿por qué nosotros en el siglo XXI vamos a hacer teatro con estética del siglo XVII? No tiene ningún sentido; y además hay que guiñar el ojo al público con estéticas propias del momento presente. La estética contemporánea para mí es innegociable.

3. En este espacio de juego, ¿cómo se diferencian las acciones que ocurren en interiores y en exteriores?

Ahí vamos a jugar con otro elemento, que es una gran cortina que además lleva un tul y posee esa sensación de transparencia detrás y delante, y que de alguna manera genera una expectativa sobre cómo es realmente el espacio. En el momento en que esa cortina desaparece estamos ya en la montaña, y para completar esta referencia a espacio exterior usamos un ciclorama que tiene el recorte de una silueta escarpada. El espacio interior lo subrayamos con el uso de la cortina, y el espacio exterior con la referencia del ciclorama. A mí me gusta mucho mezclar los elementos (algo que es una posibilidad del teatro) con la que puedes hacer convivir

espacios diferentes simultáneos en el tiempo y alejados miles de kilómetros.

4. ¿Habéis trabajado Carme y tú con alguna referencia plástica o arquitectónica concreta?

No, no lo vivo así; nosotros llevamos mucha carrera juntos y sabemos ya lo que nos gusta y lo que no. Siempre buscamos probar cosas nuevas, pero subyace esta idea de lo industrial. Pienso que ves este suelo y te lleva a lo industrial; para mí el principio de todos los conflictos de la contemporaneidad nace en la revolución industrial y ese es el momento a partir del cual se entiende cómo estamos ahora. En el trabajo que yo hago en los últimos años, sin pretenderlo, siempre tiendo hacia lo industrial: materiales industriales, líneas rectas y espacios duros me llaman poderosamente la atención desde lo dramático y desde lo estético. En la escenografía hay dos niveles, un nivel referencial y un nivel abstracto. El nivel referencial dice dónde estamos, en un lugar escarpado, en un interior o exterior, en un momento del día o de la noche, y a partir de ahí entramos en un nivel abstracto.

5. ¿Has planteado elementos de atrezzo?

Los mínimos, y esto es una característica del trabajo de Carme. Todo está en el juego actoral y en la palabra, así que tendemos a necesitar los mínimos elementos. Tenemos una lista muy limitada de utilería y son cosas imprescindibles que necesitan los actores

para la acción. Lo que sí se van a usar son armas, espadas que son de acero y encajan muy bien en esta estética. Las armas sí tienen un sentido porque estas tres mujeres se alejan de la civilización y se defienden del mundo de los hombres y del poder establecido con armas, digamos que son unas antisistema armadas.

6. A la hora de crear el espacio escénico son esenciales también la luz y el vestuario. ¿Qué decisiones conjuntas habéis tomado en estas áreas de trabajo?

En cuanto a la luz, me ha gustado trabajar con María una luz sucia, intentando reproducir una naturaleza agreste. Hemos hecho muchas pruebas y con la luz se generan imágenes muy poderosas, no tienen que ver con la luz ordenada, aséptica que usamos en nuestros espacios públicos, es algo más agreste.

Y con el vestuario siempre hay que tomar una decisión artística, que es que no vayan en la misma dirección. Una escenografía abstracta necesita un vestuario más concreto, porque si el vestuario fuera también abstracto no nos podríamos situar en donde estamos; sin embargo, un espacio más realista o concreto igual necesita un vestuario que vuele más. Y esas decisiones las pactamos ya desde el principio del trabajo.

7. Este montaje de *Las dos bandoleras* estará en el teatro Pavón, luego en Almagro y después girará por toda España.

¿Cómo has planificado este trabajo de implantación de la escenografía?

Uno le tiene que ir cogiendo el truco a los teatros; cuando ves los planos y la disposición de la sala respecto al escenario ya tienes mucha información, pero el momento crucial es cuando estás trabajando sobre el escenario. En este caso, para el Pavón he sumado experiencias de trabajar en *El lindo don Diego* y en *El caballero de Olmedo*, y tengo que decirte que a mí este teatro me gusta a pesar de sus limitaciones; me gusta mucho la relación que tiene el escenario con la sala y la comunicación entre actores y espectadores a nivel de relación espacial. Creo que funciona.

He querido hacer la inclinación de la tarima para acercar al actor; para que, aunque esté en el punto más alto y más alejado visualmente, dé la sensación de que está cerca. Son pequeños detalles que intento trabajar. Decía Peter Brook que al pensar en una escenografía no hay que construir nada, sino destruir las barreras propias que tiene el teatro para que la comunicación fluya. Yo invierto mucho tiempo en analizar el espacio y ver cómo puedo favorecer esa comunicación.

También hay que contar que es un montaje que va a ir a más teatros; por ejemplo con Almagro lo que hago es superponer los dos planos y encontrar puntos en común, porque no sería de recibo que quedara fantástico aquí y luego no se viera bien en Almagro, que además es la sede de verano de la Compañía; así que estas variables las tengo

en cuenta desde el principio. Pienso también en el transporte y el montaje de los elementos, por ejemplo toda esa rejilla de la tarima es de fibra de vidrio y pesa la mitad que una tarima de metal, y además tiene su momento Ikea, que consiste en que se monta muy fácilmente. También pensando en la implantación en teatros más pequeños a la tarima se le pueden quitar elementos y tiene también patas regulables, para que se adapte a cada teatro que vaya. Son recursos técnicos de la profesión que hacen que la implantación sea óptima en todos los sitios y además el teatro público tiene la obligación de llevar la excelencia allí donde va.

8. ¿En qué forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven?

Es una comedia, y si eres una persona joven que conoces poco el teatro clásico, creo que esta estética contemporánea te va a sorprender; y si además te ríes de la condición humana y de cómo somos me parece que ya te va a parecer interesante. Además el verso está dicho con mucha naturalidad, no es como una piedra que tienes que saltar sino más bien como un caballo sobre el que cabalgar, así que, desde aquí, una invitación absoluta a que todos los jóvenes vengan a verlo.

D. D-U.





Entrevista a Antonio Belart,

figurines y vestuario de *Las dos bandoleras*

Figurinista y director de arte. Su trabajo se ha visto en cine, televisión y sobre todo en teatro a partir de la década de los noventa. Ha recibido dos premios Max por su trabajo en diseño de vestuario; en 2007 con el espectáculo *Black el payaso* y en 2013 con *Follies*, ambos montajes dirigidos por Mario Gas con quien ha colaborado en numerosas ocasiones, como en la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* (2001) de Bertold Brecht, *Las criadas* (2002) de Jean Genet, *A Electra le sienta bien el luto* (2005) de Eugene O'Neill, *Las Troyanas* (2008, estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Mérida), *Muerte de un viajante* (2009) de Arthur Miller y *Un tranvía llamado deseo* (2011) de Tennessee Williams. Su trabajo como director artístico en cine fue reconocido en 2010 con el Premio Gaudí de la Academia del Cine de Catalunya por su trabajo en la película *The frost*.

1. Antonio, ¿cómo fue tu incorporación al equipo artístico de la coproducción *Las dos bandoleras*?

La verdad que fue muy bonito, con Carme me encontré en los premios Max del año pasado y cuando me vino a felicitar por el premio me dijo «hoy tienes doble regalo, estoy en tratos con el Clásico para montar *Las dos bandoleras* de Lope de Vega, y me encantaría que lo hicieras tú»; porque en las tres últimas producciones que había hecho Carmen en Barcelona yo no pude trabajar con ella porque estaba en otros proyectos y los dos teníamos ganas de volver a colaborar y así fue como empezó todo, de eso hace casi un año ya. Después nos encontramos en Barcelona, Carme me pasó el texto y me dijo «vete comiendo el tarro, que quiero que juguemos con el Siglo de Oro pero de manera simbólica». Entonces empezamos a pensar en la España franquista de los años cincuenta, manteniendo a los dos personajes

que vienen del texto de *La Serrana de la Vera* situados en el Siglo de Oro; estas fueron las bases con las que empezamos a trabajar.

2. Y a partir de esta propuesta, ¿cómo fuiste planteando los figurines?

Tenemos, por un lado, la inspiración en los años cincuenta y en el Siglo de Oro respectivamente, siempre desde la idea que hemos querido mantener de no subrayar nada en concreto, de que fuera una propuesta más bien acrónica. Digamos que vemos una España toledana en el núcleo de las dos chicas y el padre, que es un falangista; el mundo guerrero de la Europa de posguerra, en los soldados que engañan a las chicas y que de alguna forma estarían dentro de un rollo alemán, más que nada por estética, con esos cortes de traje impecables, de pantalón de montar, de bota, un poco sado incluso...; y el Siglo de Oro en Leonarda y don Carlos. Quedan luego



otros dos personajes, Orgaz que es entre bufón y malicioso, un buscavidas que he creado desde la idea de la superposición de elementos, y el rey, que está inspirado en la monarquía de ahora y en esos retratos de pose real con cadena, corona...

3. En los personajes femeninos hay una transformación: pasan de ser niñas bien a ser bandoleras...

Sí, los personajes de las dos hermanas tienen tres cambios de vestuario; primero de negro, un poco atemporal, de señoritas bien con sus guantes, su bolsito, su chaquetita. En un momento dado ya no son estas chicas tan castas y llegamos a una ropa interior cincuentera de braga de cuello alto cuando se encuentran con los soldados. Después pensé, bueno, si la Falange en su época fue la que ensalzó los coros y danzas y los trajes regionales y el padre de esta chica es falangista, pues ellas cuando se echan al monte van vestidas de lagarteranas, que es algo bastante gracioso y a las actrices cuando se lo propuse les pareció muy enriquecedor para el personaje. Y es de ese traje folclórico del que salen convertidas ya en bandoleras, igual que Leonarda, que sale de su traje de época como una crisálida y se transforma en bandolera. Estos tres vestuarios de bandoleras están a su vez muy en sintonía: camisolas grandes, pantalones de cuero con anudados que recuerdan a los corsés, botas altas también y tonos tierra, verde oscuro, blancos rotos

en una gama de colores naturales; teniendo como referencia esas camisas de manga ancha con mucha caída y pensando en que sean fáciles de llevar porque hay también movimiento y peleas con espada.

4. ¿Y los personajes masculinos?

En todo el vestuario siempre hay una evolución, pero los hombres de cintura para abajo no cambian nunca de ropa, llevan toda su vida su botas y su pantalón de campaña o de montar. Los dos soldados, cuando están con las chicas en el momento de la seducción, van como de domingo, y luego, cuando los encontramos en campaña, entonces van un poco más aviador Dro con su cazadora, su fular, una cosa algo chulesca dentro de la línea del personaje. Y finalmente, cuando van al monte, se ponen un abrigo que es una especie de abrigo-chaleco con mangas de cuero, muy de lo que se ha visto esta temporada de invierno en la calle, sin casco ni nada. Triviño, el padre de las chicas, va vestido a lo Serrano Súñer y tiene un momento de presentarse al rey con todas sus insignias y condecoraciones. Es el mismo vestuario, con un toque más informal, que cuando está en casa con sus hijas; luego, cuando sube al monte, mantiene el uniforme y se echa encima un tabardo típico, como de cazador de película de Berlanga.

El rey es un señor vestido de blanco que emula a la Corona española de ahora, excepto cuando va a la guerra que sigue yendo con su corona y su todo, pero con un capote tipo el que llevaba Franco en la

batalla del Ebro. A don Carlos lo dejamos en el Siglo de Oro, con la sobriedad de la España del Barroco con toques de color, y una pieza sencilla que es la que lleva cuando está en el monte desnudo. Por último Orgaz, que es el gracioso, es el bufón que está creado desde la idea de la superposición de ir añadiendo cachivaches, capas y mucho camuflaje.

5. Antonio, en cuanto a los tejidos y colores, ¿cuál ha sido tu elección?

Pieles, antes, bambulas para las camisolas, y para los trajes del Siglo de Oro algodón. La casaca de don Carlos está hecha con la técnica del patchwork a partir de un muestrario de cortinas que encontré por casualidad y que me gustó mucho. Este traje lo hice en Barcelona mano a mano con la modista, cogimos el patrón y fuimos colocando pieza a pieza hasta que lo tuvimos completo. Luego, los tejidos habituales, lana fría para el falangista, y en general nada muy especial ni muy artificioso; no hay sedas ni rasos, la verdad es que cuando dibujé no pensé demasiado en materiales, es verdad que te haces una idea en la cabeza, pero luego he trabajado a partir de lo que he ido encontrando.

Por lo que respecta a colores, son el negro, azul, gris, blanco en el rey, blancos rotos y tierras en las bandoleras y toques de color en la chaqueta de don Carlos. En este caso no ha habido un trabajo de tinte o de textura, ni tan siquiera de envejecido, también porque la propuesta escenográfica es muy limpia y no es cuestión de alejarse de esta

limpieza; hablando con Carme no nos pareció que hiciera falta remarcar nada en exceso, porque el texto y la puesta en escena están contando lo que pasa y el espectador no necesita información añadida. Así que, a partir de los primeros bocetos y las conversaciones, empezamos a generar el vestuario pensando también en que toda la propuesta de puesta en escena encaje.

6. En cuanto a accesorios, maquillaje y peluquería, ¿qué destacarías?

En el origen la propuesta no pide nada recargado, ni excesivo, así que accesorios pocos; están las espadas, que ya son un elemento con fuerza de por sí. En cuanto al maquillaje y la peluquería Carme me decía que ella quería que se viera al actor que hace el personaje. Macarena y Carmen al principio, cuando están de niñas bien, igual pensamos en recoger un poco el cabello, pero cuando son bandoleras ya van más sueltas, más naturales. Con ellos también está la idea de no desfigurar nada el frontal, jugar con unas nuca un poco arregladitas, en el caso de Helio Pedregal mantenerle su onda más o menos engominada y despejar la nuca, sin ningún peinado concreto, el rey nos viene muy bien porque el actor, Albert Pérez, tiene su rizo enloquecido y su barba que no necesita demasiado. La base es una peluquería y un maquillaje que tiendan a la sencillez, sin artificios; como siempre digo, yo no visto al actor, yo visto al personaje y lo bueno es conseguir crear esa simbiosis entre el actor y el vestuario.

7. ¿Cómo crees tú que este montaje puede interesar a la gente joven?

Cuando empiezas a trabajar con los clásicos te das cuenta de que siguen siendo actuales. Éste es sobre todo un montaje de mujeres, mujeres que tienen que salir de donde están viviendo para reivindicarse a sí mismas, que están hartas del maltrato de la sociedad y quieren salir de la opresión, me quiero ir del burka, me quiero ir de la guerra, me quiero ir de ser una mujer violada, esto es algo tremendista..., pero

de alguna forma, darte cuenta de que un clásico está contando esta historia tan contemporánea es fantástico. Es un espectáculo muy atractivo por la manera en que Carme lo ha montado, porque el texto es gracioso y las actrices lo dicen con mucho desparpajo; creo que la modernidad del espacio, de la escenografía tan lunar y también del vestuario van a sorprender, porque para la gente joven que se imagine el miriñaque y el cortinaje vetusto, se va a encontrar con algo fresco y cercano. **D. D-U.**



Teresa-Inés



**Leonarda,
la Serrana de la Vera**

Entrevista a María Doménech,

diseño de iluminación para *Las dos bandoleras*

Nacida en Alicante. Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y en Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte Dramático en el Institut del Teatre de Barcelona. Profesora de iluminación en el Institut del Teatre de Barcelona y en el Instituto Europeo de Diseño-IED. Ha impartido cursos de iluminación en Buenos Aires, El Salvador, Lima y Cartagena de Indias. Inicia su trayectoria profesional como técnico de iluminación en el Teatre Lliure de Barcelona, interviniendo en más de 50 montajes teatrales bajo la dirección de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Pere Planella y Josep Montanyès. Durante la temporada 93-94, se incorpora como ayudante de iluminación al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, interviniendo en *Der Fliegende Holländer*, *Fedora*, *La Fille du Regiment*, *Mathis der Maler*, *Turandot* y *Lucia de Lammermoor*. Ha trabajado entre otros con los siguientes directores: Lluís Homar, Ariel García Valdés, Joan Ollé, Jordi Mesalles, Carme Portaceli, Joan Font, Konrad Zschiedrich, Teresa Vilardell, Xicu Masó, Josep María Mestres, Rafel Durán, Magda Puyo, Alex Rigola, Franco di Francescantonio, Lurdes Barba, José Antón Gomez, Antonio Calvo, Xavier Albertí, Josep Galindo, Ferrán Madico, Rosa M^a Sardá, PepTosar, Ricard Salvat, Lluís Pasqual, Stefano Poda, y Rafel Lladó. Ha sido finalista de los premios ADE en 2012 con *Tragedia*, y en 2009 recibió el premio ADE por la iluminación de *La casa de Bernarda Alba*. Finalista en los premios Max en 2006 por *Festen*, diseño por el que recibió el Premio Butaca en su XII edición.

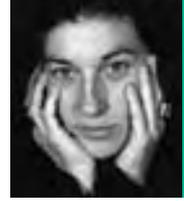
1. María, has colaborado en muchas puestas en escena de Carme y conoces su manera de trabajar. ¿Cómo te vinculaste al proyecto de esta puesta en escena?

Sí, llevo colaborando muchos años con Carme; estudiamos juntas en el Institut del Teatre y luego entramos a trabajar en el Lliure; te estoy hablando de finales de los años ochenta y desde entonces hay un recorrido conjunto importante, además de una comunicación fluida, nos entendemos bien. Carme me llamó y estoy encantada de hacer un texto clásico; me parece algo maravilloso y cada día me sorprende,

yo vengo de Barcelona y no tengo mucha relación con los clásicos, es algo que allí no se trabaja específicamente, y ver cómo transcurre el montaje viendo a la gente hablar de esta manera me tiene fascinada, es impresionante.

2. ¿En qué momento del proceso creativo de la puesta en escena entra a jugar el diseño de la iluminación?

Carme trabaja siempre el espacio escénico con Paco durante mucho tiempo antes de que llegue la iluminación; ella es mucho una directora de actores y para Carme que



los actores tengan el espacio adecuado donde moverse es fundamental. La luz es más una cuestión de lenguaje más estética, más dramática y eso me da más libertad para trabajar. El diseño de la luz llega a partir de que la escenografía está decidida y desde ahí vamos viendo qué es lo que pide el montaje y cómo se adapta al espacio que hay y al movimiento de los actores.

3. ¿Cuál es el planteamiento general de la iluminación en este montaje?

Es un espacio un tanto particular, porque es más conceptual que realista. Es un lugar un tanto lunar, un espacio abstracto que me obliga a hacer un tipo de iluminación no realista; solo tenemos un referente realista que es el ciclorama del fondo que tiene un tul delante con unas montañas pintadas pero que se enciende hacia al final de la obra. Es un espacio imaginario, puesto que Lope de Vega no habla tampoco de un espacio concreto, ni siquiera de un tiempo concreto excepto al final que hay una tormenta, un anochecer y un amanecer y ahí sí, hay un referente explícito más realista que marca ese paso de la noche al día, pero la idea general es construir efectos potentes de luz en función de la dramaturgia y la extrañeza del espacio, que abre también la posibilidad de explorar efectos irreales.

Por ejemplo, estoy iluminando la parrilla del suelo de la escenografía por debajo y voy a utilizar una serie de materiales que

ayuden a crear una luz interesante, porque se trata también de encontrar una luz que apoye todo lo que sucede en escena.

4. ¿Habéis trabajado con referentes plásticos?

No, en este caso no hemos trabajado con referentes plásticos concretos, porque a Carme le interesaba que la luz no fuera pictórica; así que mi idea en este caso es tratar la escenografía como si fuera una instalación luminica. Este es el concepto que voy a trabajar y lo que busco es grandes fuentes de luz que le den volumen al espacio, sabiendo que se trata de construir volúmenes en el aire porque no hay ningún punto de apoyo en la escenografía, es un plano; entonces la única fuerza que existe es el suelo, así que me he dado el tiempo para jugar con los elementos y el material que tengo, a ver qué rendimiento sacamos para darle el carácter que pide la puesta en escena.

5. ¿Con qué tipo de fuentes de luz te gusta trabajar?

Me gustan las fuentes grandes, los focos de cinco kilos, las HML, las luces duras, sobre todo para este tipo de montajes. Si estás en una propuesta más pictórica haces la composición de la luz como si estuvieras pintando un cuadro, le pones un poquito de aquí, otro poquito de allá y a base de sumar focos creas el ambiente. En este caso no es así. Los materiales grandes

te ofrecen la posibilidad de que con un solo foco ilumines todo el escenario. Entonces el trabajo es encontrar cuál es el ángulo apropiado para iluminar cada escena y desde ahí tirar la luz. En este montaje con el espacio escénico que se ha creado venía más la idea de instalación y grandes fuentes de luz que la idea de composición. Será un espectáculo que se verá muy bien; habrá efectos sobre todo cuando es de noche, en lo oscuro, pero habrá potencia de luz, no será de aquellos espectáculos que digas «¡qué cálido, qué agradable!», no, va a ser luz potente, incluso hemos decidido que la luz sea más color de temperatura de luz fría y si acaso llegar hasta el azul. No vamos a trabajar nada con color ni con luces cálidas no, no, va a ser todo bastante frío y eso son ya decisiones estéticas potentes.

6. ¿Cómo es tu manera de trabajar el diseño de la luz?

Una de las cosas que me fascinan de trabajar con la luz es que te sorprende. En los montajes primero hay un momento esponja donde voy absorbiendo hasta que empiezo a definir. Si se trabaja dos semanas, como en este caso, en la primera semana planteo algunas cosas y veo dónde llevan. No soy una iluminadora que venga con el diseño hecho de casa, me gusta construir durante, pienso también que es la opción que tengo de evolucionar como profesional. Cuando trabajo tres semanas en un teatro me doy a mí misma la licencia de investigar, no voy a piñón fijo y aviso a los técnicos de que vamos a ir cambiando cosas de sitio, porque creo que está bien que se sepa que mi modo

de trabajo incluye la experimentación. Está claro que hay cosas que ya sabes cómo funcionan y otras que quieres probar a ver qué pasa. Yo siempre cuando tengo todo enfocado me dedico a mezclar fuentes en las que no había pensado a ver qué pasa, es un momento de juego que abre un tiempo para estar a la escucha de la propia intuición respecto al trabajo.

7. En esta dramaturgia de *Las dos bandoleras* conviven dos tiempos históricos distintos. ¿Has hecho algún tratamiento de los personajes para subrayar esta diferencia desde la luz?

Las apariciones de Leonarda y don Carlos tienen una luz mágica que es totalmente diferente del resto de la iluminación, para dar al espectador la información de que esos personajes están en otro plano, como en un paréntesis y siempre será una luz para ellos diferente de lo que hay antes y lo que va después; pero de manera general no hay un tratamiento especial pensando en la lógica de los personajes. La iluminación tiene más que ver con la creación de espacios que con la caracterización de los personajes, de forma que está claro que si hay un monólogo de un personaje va a estar resaltado, pero dentro de un esquema general, sin más.

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

Creo que hay una cosa muy divertida que es la guerra entre hombres y mujeres, la guerra de sexos que ya está en el texto de Lope y esto puede engancharles muy bien.

Me acuerdo cuando trabajaba en el Lliure y venían los adolescentes, y oyéndoles, ves que lo que más les engancha son las tramas de amor y si la actriz o el actor están buenos y luego la parte plástica. Ahora con la evolución tecnológica hay mucho interés por lo técnico, y creo que lo que se ofrece plásticamente es de mucha calidad,

de forma que la gente joven vive en un mundo de saturación de imágenes y valoran esta parte estética. Entonces igual pienso que desde ahí se pueden enganchar, van a ver un clásico con una apuesta formal que no es la convencional y a la vez escuchar una historia de mujeres rebelándose que todavía tiene sentido contar. **D. D-U.**





Actividades en clase

Proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación como preparación del espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la

representación. La escenografía, figurines y la versión del espectáculo se pueden consultar en el Texto de Teatro Clásico y en este Cuaderno Pedagógico.

◆ ¿Cuál pensáis que es el tema principal de *Las dos bandoleras*?, ¿qué ideas fundamentales creéis que se plantean en el espectáculo?

◆ Uno de los temas más importantes de los que trata esta obra es la rebeldía de las dos hermanas que han sido traicionadas, y el lugar de las mujeres en la sociedad. Buscad en el texto frases de Inés y Teresa que sean expresión de la rebeldía que sienten y frases de su padre en donde se muestran las convenciones sociales que revelan el código moral bajo el que viven las dos mujeres.

◆ ¿Qué piensas de los personajes femeninos? ¿Cuáles crees que son sus cualidades principales? ¿Te identificas de alguna forma con su comportamiento? Reflexiona también sobre los personajes masculinos y sus características, y debate en grupo sobre la manera de comportarse de hombres y mujeres en la obra.

◆ Leed en clase la entrevista con la directora Carme Portaceli. ¿Estáis de acuerdo con su visión de la obra? ¿Pensáis que ha conseguido los objetivos que se había propuesto?

◆ Organizad grupos de trabajo en los que se analicen las diferentes áreas de trabajo artístico: dramaturgia, escenografía, vestuario, luces y espacio sonoro. Abrid las

conclusiones a todos, y comentar qué es lo que más os ha llamado la atención y por qué.

◆ A modo de titular periodístico, recoger en una frase de manera sintética vuestra impresión sobre el espectáculo. Podéis leer los titulares y decidir en común cuál de todos os parece el más apropiado.

◆ Podéis recoger información sobre Lope de Vega, su vida, su obra, y el Siglo de Oro en general, en www.cervantesvirtual.com, una inmensa biblioteca a la que se puede acceder gratuitamente y en la que hay libros, imágenes, vídeos y también entrevistas a personas relacionadas con la lengua, la literatura y el mundo de la escena.

◆ Otra web interesante es www.prolope.es, un grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona que se ocupa de la edición crítica de la obra de Lope de Vega. También es muy importante que conozcáis artelope.uv.es, una base de datos y argumentos sobre el teatro de Lope de Vega de la Universidad de Valencia.

◆ Pensando en lo que habéis visto en el teatro, podéis abrir un debate sobre la función del teatro en la sociedad. ¿Para qué creéis que sirve el teatro? ¿Os veis a vosotros mismos trabajando como actrices, actores, directoras de escena, escenógrafos, iluminadoras o diseñadores de vestuario?



Bibliografía

- ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1995.
- AZEDO DE LA BERRUEZA, **Gabriel**, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera...*, en Madrid, por Andrés García, año de 1667.
- CARO BAROJA, **Julio**, «¿Es de origen mítico la “leyenda” de la Serrana de la Vera?», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, (1946), vol. II, pp. 568-572.
———, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989.
- DIXON, **Victor**, «Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros», *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coordinadores A. Close y S. Fernández, AISO, (2006), pp. 189-194.
- GARCÍA GONZÁLEZ, **Almudena**, «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 63-79.
- GONZÁLEZ, **Lola**, «El motivo de la mujer vestida de hombre a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*. A propósito de *La serrana de la Vera*, de Lope de Vega», *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coords. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 545-552.
- GRANJA, **Agustín de la**, «Luis Vélez de Guevara», *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, **Francisco**, «La pervivencia del mito de *La serrana de la Vera*», *Actas del IV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, AISO, (1996), pp. 771-785.
- HOBSBAWN, **Eric**, *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Ariel, 1983.
———, *Bandidos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- LAPESA, **Rafael**, *Comentario de textos medievales*, Madrid, Castalia, 1991.
- LEBLIC GARCÍA, **Ventura**, «Rutas de bandoleros en los Montes de Toledo. Bandolerismo, Hermandades y suceso del secuestro del hijo del alcalde de Pulgar», *Toledo: tierras y pueblos*, 10 (1999), pp. 8-13.

- MCKENDRICK, Melveena**, «The *bandolera* of Golden-Age drama: a symbol of feminist revolt», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI 1 (1969), pp. 1-20.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**, «La primitiva lírica española», en *Estudios literarios*, Madrid, 1968 [1919], 157-212.
———, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MORLEY, Griswold y COURTNEY, Bruerton**, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. cast. Revisada por Morley, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA SIMÓ, Joan**, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, DCLVIII (2001), pp.12-14.
- PARKER, Alexander**, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.
- PEALE, George y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor**, «Vélez de Guevara», *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 929-959.
- REYES PEÑA, Mercedes de los**, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio**, *José María el Tempranillo*, Lucena, Fundación Ruta del Tempranillo, colección Castillo Anzur, 2002.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio**, «Bandolerismo y santidad femenina en el teatro del Siglo de Oro: *La bandolera de Italia*», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, *Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, eds. J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 395-428.
- DE VEGA, Lope**, *Las dos bandoleras*, en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores: segunda parte*, Gerónimo Margarit, Barcelona, 1630.
———, *Las dos bandoleras*, Marcelino Menéndez Pelayo ed., en *Obras de Lope de Vega*, XX, BAE, Madrid, Atlas, 1967.
———, *Las dos bandoleras*, ed. Mar Zubieta, Madrid, INAEM-CNTC, 2014.



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 27

<http://teatroclasico.mcu.es>

Representación y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores, 9

Teléfono: 91 528 28 19

