

Joven Compañía
Nacional de
Teatro Clásico



LA CORTESÍA DE ESPAÑA

COMEDIA FAMOSA

de

LOPE DE VEGA

dirección

JOSEP MARIA MESTRES



**Joven Compañía Nacional
de Teatro Clásico**

**LA
CORTESÍA
DE ESPAÑA**

COMEDIA FAMOSA

de
LOPE DE VEGA
dirección
JOSEP MARIA MESTRES

Edición **Mar Zubieta**

Abril 2014

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

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 47

Primera edición abril 2014

© De la versión Laila Ripoll

© 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. 978-84-9041-081-3

N.I.P.O. 035-14-027-9

Dep. Legal M-8112-2014



**Joven Compañía Nacional
de Teatro Clásico**

LA CORTESÍA DE ESPAÑA

COMEDIA FAMOSA

de
LOPE DE VEGA
dirección
JOSEP MARIA MESTRES

Reperto por orden de intervención

Celia / Olalla / dueña Elsa González
Flora / Teodora Sole Solís
Marcelo Manuel Moya
Claudio Jonás Alonso
Camila / Antonia Alba Enríquez
Lucrecia Natalia Huarte
Hervasio / mesonero / dueña Borja Luna
Tomé / dueña Guillermo de los Santos
Don Juan Francesco Carril
Zorrilla Álvaro de Juan
Leonarda Júlia Barceló
Julia Laura Romero
Don Jorge Ignacio Jiménez
Lisardo / arriero / dueña José Gómez

Percusionista Mauricio Loseto

Composición musical Lluís Vidal
Escenografía Clara Notari
Iluminación Juanjo Llorens
Vestuario María Araujo

Versión Laila Ripoll

Realización de escenografía Mambo, Peroni
Realización de vestuario Goretti Puente
Ayudante de escenografía y de vestuario David Ricondo
Ayudante de iluminación Ricardo Portes
Ayudante de dirección Tito Asorey
Asesora de movimiento Lidia Otón
Asesor de canto Rennier Piñero
Pianista repetidor Juan Bautista Carmena
Asesor de verso Vicente Fuentes
Vídeo Álvaro Luna

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

Secretaria
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
Nefalí Rodríguez

Utilería
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	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lope de Vega	
Un texto editado con rigor filológico , Ramón Valdés (PROLOPE, Universidad Autónoma de Barcelona)	18
El laboratorio de Lope o «La cortesía de España» , Elena Di Pinto (GLESOC, Universidad Complutense de Madrid)	22
El montaje producido por la CNTC. Año 2014	34
• Síntesis argumental de <i>La cortesía de España</i>	36
• Los personajes	39
• Entrevista al director de escena	54
• La versión	60
• La escenografía	64
• El vestuario	70
• La iluminación	74
Actividades en clase	80
Bibliografía	83

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

- 1585 Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope.
- 1587 Es ya un autor dramático conocido. Se le detiene y procesa por libelos contra Elena Osorio.
- 1588 Se le condena a ocho años de destierro de la corte y a dos del reino de Castilla. Antes de cumplir la sentencia, rapta a Isabel de Urbina y se casa por poderes con ella. Se traslada a Valencia. Lope afirma que se embarcó en la Armada Invencible, pero no lo sabemos con certeza.
- 1589 Muere su madre. Confirmación eclesiástica de su boda con Isabel de Urbina en Valencia, donde vive. Sus versos comienzan a difundirse a través de la *Flor de varios romances nuevos*.
- 1590 Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica.
- La Armada Invencible fracasa. Aparecen *Las Moradas* de Santa Teresa. El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz*.
- Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia. Fue el primero de la dinastía de los Borbones; ya era rey de Navarra desde 1572, año en que se casó con Margarita de Valois, hermana de Carlos IX y Enrique III de Francia. Se divorció de ella en 1599 y en 1600 se casó con María de Médicis. Reinó hasta 1610, año en que coronó a la reina María, que un día después pasó a ser Regente de Francia en nombre del joven Luis XIII por el repentino asesinato del rey. Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo poemas juveniles de Lope.

- | | | |
|------|---|---|
| 1591 | | Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. |
| 1592 | Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba. | |
| 1593 | | Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés. |
| 1595 | Muere en Alba de Tormes su mujer, Isabel de Urbina. Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, le perdona, y nuestro autor consigue el indulto de su destierro de la corte, trasladándose a Madrid. | |
| 1596 | En Madrid conoce a Micaela Luján, <i>Camila Lucinda</i> . Se le procesa por amancebamiento con Antonia Trillo. Escribe <i>La malmaridada</i> en Madrid. | Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española. |
| 1597 | | Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona. |
| 1598 | Se casa el 25 de abril con Juana Guardo. Publica <i>La Dragontea</i> y <i>La Arcadia</i> . El marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, le nombra su secretario. | Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán. |
| 1599 | Viaja a Valencia para asistir a las bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto. Publica <i>El Isidro</i> . De este año son sus comedias <i>El alcaide de Madrid</i> , <i>El Argel fingido</i> , <i>El blasón de los Chaves</i> y <i>Las pobrezas de Reinaldos</i> . | Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III. |

- | | | |
|------|--|---|
| 1600 | Posiblemente en esta fecha ya tiene compuestas las comedias <i>Los Benavides</i> , <i>La contienda de García</i> y <i>El ingrato arrepentido</i> . <i>Romancero General</i> . | Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero. |
| 1601 | | Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La corte se traslada a Valladolid. Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> . |
| 1602 | Vive en Toledo con su mujer Juana Guardo y su familia, y viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján. | |
| 1603 | Escribe <i>El cordobés valeroso</i> , <i>La corona merecida</i> y, posiblemente también en esa fecha <i>La viuda valenciana</i> y <i>El arenal de Sevilla</i> . | Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625. |
| 1604 | Viaja a Sevilla e imprime allí <i>El peregrino en su patria</i> . En Zaragoza se publican <i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i> . | España firma la <i>Paz de Londres</i> con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda. |
| 1605 | Escribe <i>La noche toledana</i> y <i>El rústico del cielo</i> . Nace en Toledo Marcela, hija suya y de Micaela Luján. Está al servicio del duque de Sessa como secretario. | Primera parte de <i>El Quijote</i> . |
| 1606 | En Toledo nace Carlos Félix, hijo suyo y de Juana Guardo. | La corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi. |
| 1607 | Nace Lope Félix, hijo suyo y de Micaela Luján. | Nace Francisco de Rojas Zorrilla. |
| 1608 | Finaliza su relación con Micaela Luján. De este año son probablemente <i>Los melindres de Belisa</i> , <i>Lo fingido verdadero</i> y <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> . | Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro. |

- 1609 Publica en Madrid sus *Rimas*, que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*. Ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento.
- 1610 Lope vive en Madrid en una casa que compra en la calle de Francos, hoy calle Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Escribe *La hermosa Esther* y *La buena guarda* y probablemente, *El mejor mozo de España*. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte* de sus comedias.
- 1611 De este año son *Barlaán y Josafat* y *El villano en su rincón*.
- 1612 Publica la *Tercera parte* de sus comedias en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, aunque las investigaciones de Moll indican que, en realidad, el lugar y el impresor fueron Sevilla y Gabriel Ramos Bejarano. Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.
- Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas, procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova*.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. 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 *La dama boba* y probablemente *El perro del hortelano*. Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis.
- 1614 Se ordena sacerdote en Toledo. Publica las *Rimas sacras* y Miguel de Siles publica en Madrid la *Cuarta parte* de sus comedias, incluyendo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
- 1615 Posible escritura de *La cortesía de España*. Se publica la *Quinta parte* de sus comedias en Alcalá.
- 1616 Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la *Amarilis* del Lope poeta y la *Marcia Leonarda* del Lope novelista. Se publica la *Sexta parte* en Madrid.
- 1617 Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. Imprime la *Octava parte* de sus comedias y la *Séptima parte*, con *El villano en su rincón*. Lope interviene en la impresión de la *Novena parte* de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye *La dama boba*.
- 1618 Publica las *Partes X y XI* de sus comedias.
- Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.
- Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.
- Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se edita póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.

- | | | |
|------|---|---|
| 1619 | Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime <i>Fuente Ovejuna</i> 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 Nevares pierde la razón.

1629

1630 Imprime *Laurel de Apolo*.

Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo. Claramente 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 junio se representa *La noche de San Juan*. Escribe *El castigo sin venganza*.
- 1632 Marta de Nevaes muere. Lope publica *La Dorotea*.
- 1633 Imprime la *Égloga Amarilis*. Iusepe Guinobart paga la impresión en Zaragoza, en casa de Diego Dormer, de una *Parte XXIV* de las comedias de Lope, con *¿De cuándo acá nos vino?*
- 1634 Su hijo Lope Félix se embarca en una expedición a Isla Margarita y muere. Imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.
- 1635 Su hija Antonia Clara se fuga con don Cristóbal Tenorio, un hombre casado. Estrena *Las bizarrías de Belisa*. Publica la *Égloga Filis*, la *Veintiuna parte verdadera* y la *Veintidós parte perfecta* de sus comedias, esta vez autorizadas y a cargo de su yerno, Luis de Usátegui. **Muere el 27 de agosto**. El duque de Sessa paga el entierro de nuestro autor. El Ayuntamiento de Madrid quiere organizar unas solemnes honras fúnebres en su honor, pero el Consejo de Castilla se opone, y no llegan a celebrarse. Muchas obras de Lope se publicaron después de su muerte. *La Estrella de Sevilla* está incluida
- 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 Breda*. 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.



Un texto editado con rigor filológico

Ramón Valdés (PROLOPE, Universidad Autónoma de Barcelona)

El texto de *La cortesía de España* que ha servido de base para la actual producción de La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido editado con el mayor rigor filológico por la profesora Elena Di Pinto para nuestro grupo de investigación, PROLOPE. En realidad, todo ello ha sido fruto de una feliz casualidad... O de la casualidad y de la suerte, aliadas con una concepción rigurosa del trabajo. Nos contactó Mar Zubieta, jefe del Departamento

de Publicaciones del Clásico; nos explicó que La Joven Compañía iba a poner en escena *La cortesía de España* y como le estaba siendo muy difícil encontrar una edición moderna del texto de Lope, nos pidió ayuda sobre el asunto; nos ofrecía, generosamente, una colaboración sobre la obra en estos Cuadernos Pedagógicos.

Quiso la suerte que *La cortesía de España* fuera publicada originalmente en la *Dozena*

parte de las comedias de Lope de Vega (Madrid, 1619), y que, justo en otoño de 2013, en el mismo momento del contacto, PROLOPE estuviera ya publicando su edición crítica en la Editorial Gredos. A partir de ahí, fue fácil: Elena Di Pinto (Universidad Complutense, grupo GLESOC), que había sido nuestra editora para *La cortesía de España*, estuvo encantada de colaborar en todo lo que la CNTC estimase oportuno, no sólo escribir esas páginas para estos Cuadernos (las que vienen a continuación) sino también ceder generosamente su texto y edición para que todo (texto, estudio, notas) pudiera servir como base de trabajo para la autora de la versión, Laila Ripoll, y para el director de escena, Josep Maria Mestres. Los investigadores podemos estar agradecidos por brindársenos esta oportunidad de colaboración: otorga mayor visibilidad a nuestro trabajo de investigación. Estimamos también que el trabajo de la adaptación y puesta en escena, a través de un texto convenientemente editado y anotado, será más fácil y alcanzará un resultado mejor, que al final disfrutará también el espectador.

Tal vez sea oportuno aclarar por qué es necesario editar, restaurar los textos...

Editar el teatro de Lope, restaurar su palabra

El tiempo y muy variadas circunstancias envejecen, como a las personas, a las obras de arte. La fachada de una catedral, labrada en piedra, se resquebraja y la luminosidad de un cuadro se apaga sin los necesarios

cuidados. Algo similar ocurre con los textos y las obras literarias y por ello el filólogo debe restaurarlos igual que los restauradores de arte las grandes obras pictóricas o arquitectónicas.

El afán de disfrutar la obra teatral, de representarla y difundirla, es paradójicamente el que acaba por alterarla. Adaptadores, directores de escena, actores, amanuenses e impresores introducen cambios a lo largo del tiempo, unas veces voluntaria, otras involuntariamente. Si una compañía de teatro no disponía de actores suficientes, podía eliminar algún personaje. O también, si le quería dar más papel a una gran actriz, añadir algunos versos. Son versos espurios, que no escribió el poeta. Y por otro lado, se producen errores involuntarios que además son absolutamente inevitables, porque tanto para la puesta en escena, como para la publicación impresa, la transmisión de la obra está sujeta a la labor de los copistas (sean estos amanuenses o trabajadores de una imprenta). Y en tanto que humanos, indefectiblemente cometen errores: la memoria humana tiene un límite. Unas palabras desaparecen, otras cambian: el texto se estropea y mutila. Se difuminan las metáforas más arriesgadas, las comparaciones más bellas.

Y por eso es necesaria la intervención del filólogo: debe limpiar el texto y devolverle sus palabras originales, las que escribió el autor. Para restablecer el texto seguimos un método científico que, tras cotejar todos los manuscritos e impresos conservados, nos permite elegir o deducir qué palabras

fueron las que el poeta quiso escribir y cuáles implican errores. Ésta es la razón por la que es importante leer los clásicos en buenas ediciones, «ediciones críticas» donde se restablece el texto original y se da cuenta de las todas las alteraciones sufridas a lo largo de su historia (variantes). Así son las que prepara PROLOPE, que ya ha editado más de cien comedias del dramaturgo.

El grupo de investigación PROLOPE, dirigido por Alberto Blecua (de la Universidad Autónoma de Barcelona) y formado por investigadores de universidades de todo el mundo, viene realizando hace años esta labor con una gran obra: el teatro del prolífico Lope de Vega (en estos momentos, por ejemplo, hay más de sesenta investigadores repartidos por el mundo trabajando en las comedias de las *Partes XIII, XIV, XV, XVI y XVII*, en diferentes fases de ejecución).

Para realizar su excelente edición de *La cortesía de España*, Elena Di Pinto –como el resto de los editores que participaron en la edición de las *Comedias de Lope de*

Vega. Parte XII, del grupo PROLOPE, coordinada por José Enrique Laplana y publicada en la Editorial Gredos, Barcelona, 2013–, cotejó las dos ediciones que se imprimieron en la época (*Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, imprenta de la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, ambas en 1619), y de la primera de ellas comparó además tres ejemplares. Tras dicho cotejo, fijó, anotó y prologó el texto siguiendo los criterios establecidos en nuestro grupo de investigación. Es una labor minuciosa y que puede resultar tediosa, aunque por lo regular, a los filólogos nos gusta; y nos satisface, especialmente cuando vemos el resultado. Pero la mayor de las satisfacciones, sin duda, llega con la puesta en escena. Eso lo podemos vivir en pocas ocasiones y eso es, de verdad, restaurar la palabra de Lope, allá donde Lope quería que se hiciera viva, sonara y resonara: en las tablas. No queda más que celebrar el acierto de La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico de volver a poner en escena esta gran obra de Lope, esta obra del gran Lope.



El laboratorio de Lope o «La cortesía de España»

Elena Di Pinto (Universidad Complutense de Madrid)

Es apasionante hacer la edición crítica de una comedia del Siglo de Oro, meterse incluso en la cabeza del dramaturgo y hacer el proceso inverso, esa deconstrucción del apasionante viaje de la creación. La edición de una comedia tiene una parte “mecánica” de cotejo de ejemplares para fijar el texto, otra de investigación casi detectivesca (contexto, circunstancias, fechas de composición, posible estreno, compañía, proceso de creación del autor, fuentes...), otra de análisis (de personajes, escenografía, vestuario, atrezzo, luz, trabajo actoral, acotaciones, lenguaje, ritmo, unidades de tiempo, lugar y acción) pero todas ellas convergen en un trabajo creativo. *La cortesía de España* me ha supuesto toda esa labor, con el regalo añadido de que la CNTC la estrene y luzca en todo su esplendor. Tratándose además de una obra de Lope de Vega, “animal de teatro” por excelencia, el viaje ha sido aún más apasionante: su laboratorio está lleno de redomas y probetas de las que coge, transvasa, mezcla, reescribe, hibrida, se auto-cita e ironiza, para crear una comedia llena de ritmo, sugerencias, risas, guiños y novedades, sirviéndola en bandeja al público de ayer y de hoy.

Tratándose estas líneas de una introducción para los Cuadernos Pedagógicos (que Mar Zubieta me ha pedido), en mí calidad de autora de la edición crítica del texto, es lógico partir de la base de que el público que hoy

se aproxima a la obra es diferente al de hace cuatro siglos, con lo cual ha sido necesaria una oportuna versión por parte de la excelente Laila Ripoll sobre el texto original de Lope que entregué, fruto de mi edición. Los espectáculos de hace cuatro siglos duraban algo más del doble de los de ahora (entre los tres actos de la comedia y las piezas breves del principio, del final y las que se intercalaban) y además, en el cuerpo de la comedia se solía hacer una alabanza de la ciudad/ciudades en las que se representaba la obra. Desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días se ha ido acortando paulatinamente la duración del espectáculo teatral, así que Laila Ripoll, con habilidad y con mimo, ha tenido que amoldar ciertas partes al auditorio actual y a La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico que representa la obra. No muchas cosas; la sustancia lopesca queda intacta, respetada en su meollo, y sobre todo respetada queda la intención de Lope. Se ha prescindido, eso sí, de pocas cosas, que a ojos y a oídos del espectador de hoy habrían sido poco rentables dramáticamente hablando, y es que todo lo que se pone en escena tiene que tener inequívocamente una rentabilidad dramática y tiene que servir para crear el espectáculo, de lo contrario no “funcionaría”. Así hacía Lope. Y en ese momento “funcionaba” porque el público “estaba en el ajo”, así lo quería y reclamaba. Me refiero, por ejemplo, a la larga alabanza sobre la ciudad de Barcelona,

o a un neologismo de Lope que hoy sería incomprensible, poco más. Es obvio que para que el resultado final "funcione" de verdad tiene que haber un buen director, y en este caso lo hay: Josep Maria Mestres, un espléndido alquimista que ha aunado una visión general del montaje (movimiento escénico medido, orquestación maravillosa) con otra minuciosa y particular (ha sacado lo mejor de cada uno, dándole el sentido exacto a la voz de Lope). Es como si Lope le hubiera hablado al oído y Mestres se hubiera confabulado con él. Por supuesto, a lo largo de este artículo, me referiré siempre al texto original de la comedia, a mi edición crítica. Entremos, pues, en el laboratorio de Lope...

Iª sesión de laboratorio: composición y fuentes

La cortesía de España es un ejemplo de hetero-reescritura (compone una nueva obra a partir de una ajena) y a la vez auto-reescritura (se auto-cita) en Lope de Vega. Morley y Bruerton¹ en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega...* restringen, con dudas, la fecha de composición de *La cortesía de España*, dando un lapso

entre 1608 y 1610 y añaden: «;retocada en 1618-1619?». Fue publicada con ese título en la *Dozena Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* en 1619. Tras un atento análisis de todas las circunstancias que rodean a esta comedia, el año de composición que propongo es 1615, año en que, según los datos de Morley y Bruerton, ya sin dudas, Lope escribió otras catorce comedias², número que tampoco resulta exagerado atendiendo a lo prolífico y grafómano que era, pues, según sus propias palabras, salía «a cinco pliegos de *su vida el día*»³.

Como primer término de la hetero-reescritura, *La cortesía de España* de Lope está basada en la V *novella*⁴ de la X Deca, (ff. 403-411) de la *Seconda Parte de las Hecatommithi, overo cento novelle* de Giovanbattista Giraldi Cinthio⁵. Originalmente publicadas en 1565, la traducción al español realizada por Luis Gaitán de Vozmediano de la *Primera parte de las cien novelas...* se imprimió en Toledo en 1590⁶, pero quedaron incompletas, la *Segunda parte* no se imprimió, por lo que resulta más que posible que Lope leyera la *novella* original en italiano.

¹ *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 304-306.

² *El abanillo, El desconfiado, Las dos estrellas trocadas o Los ramilletes de Madrid, El galán de la Membrilla* (terminada el 20 de abril de 1615, fue representada por la compañía de Sánchez de Vargas), *El laberinto de Creta, El mayor imposible, La mayor victoria, La Portuguesa o Dicha del forastero, Santiago el verde, El valor de las mujeres, La vengadora de las mujeres, Virtud, pobreza y mujer, La Arcadia y El capellán de la Virgen*.

³ Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, 1998, p. 703.

⁴ Téngase en cuenta que '*novella*' en italiano equivale a 'cuento' en español; de ahí las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, que son cuentos.

⁵ Monte Regale. Appresso Lionardo Torrentino, 1565. Y también Venecia. Appresso Girolamo Scotto, 1566.

⁶ Por Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de España en Madrid bajo la signatura R/11888.

Expongamos, a la luz de los cambios de Lope con respecto al original giraldiano, una visión general sobre su *modus operandi*, sobre su laboratorio, su sistema de creación. Toda la trama lopesca gira en torno al amor, a los celos y a la traición del criado de un caballero genovés, que, encaprichado de su ama, intenta forzarla tras haberle mentido, diciendo que su amo le ordena que la mate para casarse con otra. Ella, tras una escena violenta con su criado en la que resulta herida, es salvada *in extremis* por un caballero español que está de paso por el lugar y que la lleva a Toledo, con la promesa de tratarla fraternalmente, para que viva segura en casa de su madre y su hermana, demostrando en todo momento una cortesía exquisita, como buen caballero español. El trato entre ellos acaba engendrando el amor por parte de él, pero como está maniatado por su debida cortesía (es su protegida y ha de guardar su honra) no osa declararse a la dama genovesa. Mientras tanto en Génova el marido de ella se entera por el criado traidor de que su esposa, supuestamente, ha huido a Francia con un galán y se propone, tras darse oficialmente por muerto para salvaguardar su honor, cambiar de nombre e ir en su busca para matarla. El caballero español, llevando su cortesía y sus suspicacias hasta el extremo, llega a la noticia de la muerte del marido de la genovesa, le propone un pretendiente para que ella vuelva a casarse, como correspondería hacer a un hermano, pues

él sigue sin atreverse a declararle su amor. El pretendiente que llega resulta ser el verdadero marido (acompañado por el criado traidor) bajo falsa identidad; la pareja se reconoce, y tras varias escenas, disimuladas, de reproches y amenazas, se aclara todo: el matrimonio italiano se “recompone”, el criado traidor será escarmentado, el caballero español quedará sin boda pero habiendo demostrado a ultranza su cortesía, y cómo no, atando los cabos de las tramas paralelas, la hermana del español se casará con su pretendiente y los respectivos criados, como es preceptivo, también.

Las diferencias esenciales entre la *novella* de Giraldo Cinzio y la comedia de Lope, son las siguientes: en la *novella*, ambientada en Nápoles, los dos únicos nombres manifiestos son los del marido y la esposa, pues en el discurso narrativo no hacen falta más datos, se trata de un caso ejemplar; el caballero español no se enamora de ella; el español sólo tiene madre (no hace falta una hermana porque en Giraldo no hay tramas paralelas). No hay sombra de la enfermedad de los celos, pues la *novella* está centrada más en la concupiscencia del criado hacia su ama y en cómo traiciona la fe debida a sus amos (toda ella con finalidad moralizante) que en los efectos de un amor mal entendido, como sucede, sin embargo, en Lope. En la *novella* los personajes son siete⁷, en la comedia diecisiete. Las demás localizaciones, Barcelona y Toledo, aparecen en ambas, con alguna

⁷ Alfonso Gravina y su esposa Eustazia, el criado, el caballero español, su madre, el médico de Salerno que cura a Eustazia y, como personaje “coral”, los monjes que curan al criado.

variante más en Lope (que cambia Nápoles por Génova y añade dos más: Francia y Orgaz), lo cual da mayor dinamismo a la acción dramática y la impresión de simultaneidad de las escenas (mientras pasa una cosa en Génova, al mismo tiempo pasa otra en Barcelona y a su vez otra distinta en Toledo). Y Lope traslada la trama de la familia de los Gravina (nobles napolitanos) a la de los Vivaldi (noble apellido de Génova). El caballero Alfonso Gravina es transmutado por Lope en Marcelo Vivaldo, y su esposa Eustazia en Lucrecia⁸. El caballero español, anónimo en Cinzio, será en Lope don Juan de Silva y tendrá como criado a Zorrilla en sus funciones de gracioso, vehículo de la risa y solución de la acción dramática.

Ahondemos más en el trabajo lopesco. A la luz de ambas tramas, además de la obvia *amplificatio* de Lope, de la importancia de la agilidad de la acción, se pueden observar determinados matices en el desarrollo narrativo de la comedia. Mientras Giraldi presenta a una Eustazia sumisa y resignada, aferrada y encerrada en su virtud de esposa modélica, Lope transforma a Lucrecia en una dama resuelta, valiente, y ya no parapetada en su virtud, sino haciendo de ella una bandera que elevará esa virtud al grado de honra, la honra defendida con uñas y dientes, aun demostrando sus fisuras internas, su humanidad y su orgullo, de hecho no aceptará de buen grado el abrazo de su marido al

final de la obra; se restablece el orden, sí, pero sin olvidar las peripecias y pesares que ha ocasionado la traición de un criado y la credulidad inicua de su esposo. En la *inventio*, además de las vertiginosas tramas paralelas (tanto entre damas y galanes como entre los criados), de los cambios de lugar y acción (Génova, la aldea, Barcelona, París, Orgaz, Toledo), de la cuidadísima alternancia métrica (llama la atención la inserción de seis sonetos, uno de ellos en boca del criado Claudio, para elevar a la categoría de ‘amoroso’ el sentimiento que nutre por su ama Lucrecia, complicando así la simple y animalésca libido del criado de Giraldi), no hay que olvidar los tres neologismos lopescos: ‘afratelarse’, ‘mentecatía’ y ‘carranceño’) pronunciados por el gracioso.

Se irán viendo las razones de éstos y otros muchos cambios lopescos a lo largo de mi análisis, pero es obvio que al pasar de *novella* (cuyo receptor, siempre más restringido que el de teatro, es un lector y cuya finalidad exclusiva es moralizante) a comedia (cuyo receptor es un espectador y cuya finalidad principal es la diversión, si bien la secundaria sea la educativa) cambie el código al cambiar el contexto. Si nos quedamos sólo en la trama de la comedia las analogías con la *novella* son muchas, pero si atendemos a su composición, a cómo construye Lope y a sus variantes, la comedia es una obra de arte tanto para ser vista como para ser leída.

⁸ Este cambio de nombre es acertadísimo, pues la analogía de desventuras entre la protagonista lopesca y la romana Lucrecia, ejemplo proverbial de castidad, violada por Tarquino estaba en mente de todos. En la *novella* de Giraldi Cinzio era Eustazia, cuyo significado en griego es ‘sólida’, ‘inquebrantable’, por lo que Lope traslada la cualidad del significado etimológico del nombre del personaje original a la cualidad espiritual del personaje consecuente.

IIª sesión de laboratorio: la urdimbre de los celos

Desde el principio de la comedia Lope abre una visión panorámica sobre el campo, contexto en el que el protagonista envía a su perverso criado a buscar a su esposa a Génova. El ambiente campestre sirve, no sólo para mostrar la pureza e intensidad del amor que se profesa el matrimonio genovés, sino para, una vez más en trama paralela, ver cómo los aldeanos al servicio de Marcelo son invadidos por el mismo sentimiento amoroso que su amo, aunque, a modo de premonición, una de las aldeanas renuncia al amor por sufrir la enfermedad de los celos. A partir de este leve anuncio, este celaje en un cielo diáfano, Lope tejerá un estudio minucioso sobre los celos, y tras la traición del criado Claudio y la supuesta fuga de su esposa Lucrecia, el caballero genovés Marcelo será el segundo caso de celos presentado por Lope. Unos celos cuya gradación urde *in crescendo*.

En la segunda jornada Lope complica la escueta trama de Giraldi Cinzio, enamorando a don Juan de la dama a la que protege, y a su vez sembrando en ella la semilla de la duda, pues se ve atraída por su valedor pero permanecerá fiel, a pesar de todo y en todo momento, a su marido. No sólo es una complicación de la trama, sino una profundización en el carácter de los personajes, y sobre todo, en la psicología de la protagonista femenina, Lucrecia, a la que, gracias a la duda, dota de una fuerza arrolladora. A

partir de aquí Lope introduce varias tramas paralelas que darán ocasión, a modo de trampantojos, de mostrar su “estudio” de los celos. En el camino hasta Toledo la comitiva formada por el caballero español don Juan, su criado Zorrilla, la protegida genovesa Lucrecia y las sempiternas dueñas que acompañan a la dama, paran en una venta de Orgaz. Allí se producen los mayores equívocos que servirán para estudiar el tercer caso celoso, el de don Juan, y para inocular en el espectador la incertidumbre ante la posibilidad de que se quede sin boda final. Con la boda de don Juan jugará Lope hasta cuatro veces⁹. Mientras la comitiva está en el mesón de Orgaz, la hermana de don Juan, en Toledo (otra trama paralela) tendrá sus dudas sobre si casarse con don Jorge, al que Lope caricaturiza como un avariento pseudo figurón *avant la lettre*, seguro de sí mismo, vanidoso e ignorante de la opinión que causa en los demás. Es un pseudo figurón, porque al final de la comedia Lope le hará casar con Leonarda, cosa imposible en un figurón de verdad, como ya señaló Federico Serralta con su acertada denominación de “galán suelto” para este *tipo*.

En la tercera jornada Lope ofrece las tramas paralelas complicadas hasta el paroxismo (como es habitual en su técnica) para hacer más espectacular y gratificante el final. Tras la semilla del amor, siembra en don Juan la de la duda, duda de la castidad de Lucrecia, por lo que no sabe si casarse con ella (como desea su corazón) o hacerla casar con un caballero extranjero (como le

⁹ Una en la segunda jornada y tres en la tercera, incluida la solución final de su soltería, impuesta por la famosa cortesía y el reencuentro del matrimonio genovés.

impone su razón). Se decide por esto último y organiza fastos para festejar públicamente a la dama genovesa. Marcelo, disfrazado de Florián y acompañado por su criado Claudio disfrazado a su vez de Octavio, se presentará como pretendiente. La presencia del criado traidor Claudio-Octavio es imprescindible no sólo para la solución y el reconocimiento del final de la comedia, sino para presentar el último caso celoso: el del gracioso Zorrilla, ya que el criado extranjero quiere usurparle su puesto en el corazón de la criada de la casa. Hasta casi el final de la tercera jornada no puede deducir el espectador quién se casará con quién, pues don Juan zozobra continuamente entre el deseo de casarse con Lucrecia y los celos que siente del pretendiente extranjero. Para la anagnórisis¹⁰ final diez de los diecisiete personajes están en escena: hasta los últimos doscientos versos (la comedia original tiene 3216) no se resuelve la urdimbre y esto ocurre de manera vertiginosa. La sorpresa para el espectador está asegurada: Lucrecia se niega a que las bodas se hagan como habían sido concertadas, y, para aclarar los hechos, pregunta públicamente a don Juan dónde la encontró y en qué circunstancias; don Juan y Zorrilla lo explican todo y a Marcelo le queda clara la traición de su criado Claudio, por lo que don Juan pide a Marcelo y a Lucrecia que se abracen para volver a sellar su matrimonio, echan a

Claudio desterrándole a Italia, el gracioso Zorrilla se casa con la criada Julia, y don Jorge y Leonarda se casan también. Lisardo y don Juan quedan sin boda.

IIIª sesión de laboratorio: la reescritura

Tras esta panorámica general sobre la inmediata y evidente hetero-reescritura de Lope a partir del modelo italiano, veamos ahora algunos pormenores inquietantes sobre ésta y un detalle sobre la auto-reescritura o auto-cita. Al parecer, según Restori¹¹, esta comedia tuvo antes otro título, *La ginovesa*, que figuraba en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604). Si así fuera, Lope habría reelaborado su comedia *ginovesa* para publicarla al fin como *cortesía*. Surge a este propósito una duda razonable: en la segunda lista de *El peregrino* (1618) figura *La cortesía de España*, con lo que se puede dar cualquiera de estas dos posibilidades: o se trata de dos comedias distintas y la primera de ellas se ha perdido, por lo que desconocemos el texto y su posible semejanza con *La cortesía...* o bien, más verosímelmente, Lope la modificó en 1615 y añadió el título de la nueva versión para engrosar su lista (y no es éste el único caso)¹². Ante la falta del texto de *La ginovesa* hemos de pensar que, si bien la hipótesis de identidad no está fundamentada fehacientemente, tenemos

¹⁰ «Anagnórisis»: Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado. (DRAE)

¹¹ Restori, 1912, pp. 10-14.

¹² Este tipo de “doblete” que se verifica con *La ginovesa* y *La cortesía de España* también ocurre con *La quinta de Florencia*, que aparece citada en la primera lista de *El peregrino en su patria* con el título de *El primero Médicis* y en la segunda como tal (*La quinta de Florencia*, publicada en 1609 en la Segunda parte de las comedias).

indicios de su presencia en la nueva reelaboración, y es que en el acto III (vv. 2125 y 2149) de *La cortesía de España* el caballero Lisardo describe a don Jorge los festejos que ha hecho don Juan de Silva para honrar a Lucrecia, dama genovesa, cuyo origen repite machaconamente:

LISARDO
 Ha hecho a **su ginovesa** 2125
 notables fiestas don Juan
 [...]

 Ha [h]abido un sarao bizarro 2145
 de damas y caballeros,
 representóle Cisneros
 seis comedias de Navarro.
 En fin es **la ginovesa**
 celebrada en la ciudad, 2150
 o ya por la novedad,
 o ya por la rica empresa.

Ante estos versos cabe la duda de que este sea un fragmento de la antigua comedia, inserto, sin variaciones, en la nueva. El citar a Cisneros y Navarro, autores de comedia y representantes, podría ser una mención a hechos contemporáneos de la composición

de *La ginovesa*, y en ese caso tendría razón Restori en decir que la fecha de composición de la antigua versión podría estar alrededor de 1597 (supuesto año de la muerte de Cisneros), o bien ser un recuerdo *a posteriori* de las antiguas glorias teatrales. Hay otro dato que podríamos suponer un engaste de la antigua *ginovesa* en la actual *cortesía*; se trata de un parlamento del gracioso Zorrilla al contarnos su pasión por Olalla, la moza del mesón de Orgaz, donde la comitiva para a pernoctar antes de llegar a Toledo. Tomo casi desde el principio el parlamento de Zorrilla, por ser muy sazonado en su *descriptio puellae*, para llegar al *quid* en el que cita con detalle el tipo de moneda con que comprar el favor de la moza fregatriz:

ZORRILLA
 [...] los ojos socarrones y calzados 1785
 a lo bellaco, el habla sacudida¹³
 y la boca a lo pícaro torcida;
 decir el brío, el codo¹⁴ y el despejo,
 el «que le digo...», el «oiga» y el «quedito»¹⁵, 1790
 el «no se burle», el «téngase» y el «déjeme»,
 son cosas que rindieran la modestia
 de los siete filósofos de Grecia¹⁶.

¹³ v. 1786 El adjetivo ‘sacudida’ referido al habla de la moza tiene tanto el matiz de ‘modo de hablar desenfadado y resuelto’ como el de ‘áspero, indócil e intratable’.

¹⁴ v. 1788 El ‘codo’ en el contexto de los matices del carácter de Olalla (el brío, el codo y el despejo), a lo largo de la *descriptio puellae* que hace el enardecido Zorrilla, parece remitir a la segunda acepción de la expresión *Dar del codo*: vale también despreciar a alguno y apartarlo, y lo mismo que ‘darle de mano’. (*Aut.*) En la comedia de Lope *La bella malmaridada* leemos: «LEANDRO: Quedo. No nos des del codo. LISBELLA: Pues hablad más desde aparte. LEANDRO: Yo me acomodo a esta parte. LUCINDO: Yo a estotra me acomodo».

¹⁵ v. 1789 *Quedito*, diminutivo de ‘quedo’ tiene varias acepciones: ‘con tiento’, ‘en voz baja’, ‘poco a poco’ o ‘despacio’. Cualquiera de ellas convendría al presente contexto, ya que la moza, en su coqueto tira y afloja, está tratando de contener a Zorrilla.

¹⁶ v. 1792 Zorrilla los menciona como parámetro de la templanza y sabiduría, por lo que si ellos no hubieran podido resistirse a la moza del mesón... ¡menos puede él!

Habléla¹⁷ tierno y respondiómelo airado,
**mas púsele las armas de Felipe
con los rayos que sacan de Segovia** 1795
y sonrióse a un lado de la boca
como quien trae alcorza¹⁸ con la lengua,
que el plus¹⁹ crece el amor, y el desdén mengua.

En los vv. 1794-5 la referencia de Zorrilla a Felipe y a Segovia y todo el contexto en que se halla alude a la fundación por parte de Felipe II, en 1583, del Real Ingenio de la Moneda de Segovia, ceca más importante de España, en la que se acuñó el valioso vellón de oro, y después el de plata, hasta el de cobre ya en época de Felipe III. Los «rayos que sacan de Segovia» son los de una estrella que estaba encima del castillo en el anverso de la blanca²⁰ en tiempos de Felipe II, que fue de curso legal hasta finales del siglo XVI, es decir, cuando Lope compuso *La ginovesa*. Es por ello que «las armas con rayos» segovianas a las que se refiere Zorrilla son las monedas que éste da a la moza para congraciarse con ella. No tendría sentido que Lope compusiera *ex novo* su *cortesía* mencionando una moneda en desuso desde hace casi veinte años.

Y desde luego, la versión definitiva de *La cortesía* es a todas luces posterior a 1613,

por dos pequeños datos de intertextualidad, el primero más endeble que el segundo. En *La cortesía de España*, en los vv. 1531-1532 de la segunda jornada, Zorrilla se burla de la “excesiva” cortesía de su amo don Juan, que no se atreve a declarar su amor a Lucrecia a pesar de la ocasión propicia que se le brinda en la venta de Orgaz, y le dice:

ZORRILLA

... ¿¡Que hiciera más don Quijote
con la dama de la Mancha!?

Esta referencia al Quijote presupone ya una fama extensa y algo consabido y tópico, que hacen pensar más en la composición de *La cortesía* cercana a la Segunda Parte del Quijote que a la Primera. El otro dato (a todas luces más firme) que corrobora mi hipótesis de datación, es una analogía que hay en el cap. XLVIII de la *Segunda Parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* que también se halla en *La cortesía*. Se trata de una expresión (‘dueñas de bulto’), sólo empleada por Cervantes y Lope para referirse irónica y despectivamente a las dueñas como si fueran muñecas, para no tener que sufrirlas, y una descripción (‘toquiblanca’), parafraseada por Lope,

¹⁷ v. 1793 Laísmo. Está por ‘habléle’.

¹⁸ v. 1797 *Alcorza*: masa o pasta de azúcar muy blanca y delicada con que se suele cubrir o bañar cualquier género de dulce, haciendo de ella diversas labores. Metafóricamente vale lo mismo que delicadeza, blandura, melindre y afeminación. (*Aut.*) Por la descripción todo parece indicar que se trata del merengue. Es decir, Zorrilla supo “trabajársela” tan bien que ella se sonrió y le supo a miel, a gloria, y cedió algún tanto.

¹⁹ v. 1798 *Plus* tiene aquí el sentido de ‘dádiva’, ‘merced’, ‘regalo’. Es sentido es el acostumbrado: “dádivas quebrantan peñas”.

²⁰ Moneda de inferior valor; un cuarto de ochavo o cornado equivale a medio maravedí.

referida a las denostadas dueñas. En la Segunda parte del Quijote se dice: «Pero yo no debo de estar en mi juicio, pues digo y pienso que no es posible que una dueña toquiblanca, larga y antojuna pueda mover ni levantar pensamiento lascivo en el más desalmado pecho del mundo. ¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes? ¿Por ventura hay dueña en el orbe que deje de ser impertinente, fruncida y melindrosa? ¿Afuera, pues, caterva dueñesca, inútil para ningún humano regalo! ¡Oh, cuán bien hacía aquella señora de quien se dice que tenía dos dueñas de bulto con sus anteojos y almohadillas al cabo de su estrado, como que estaban labrando, y tanto le servían para la autoridad de la sala aquellas estatuas como las dueñas verdaderas!». Estos pensamientos de don Quijote sobre doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, son análogos a las palabras de Zorrilla, en la segunda jornada (vv. 1133-1150):

ZORRILLA

¿Sabes qué hizo un discreto
para tener dueñas?

JUAN

No.

ZORRILLA

De bulto las fabricó 1135
y hicieron el mismo efeto,
que si son para sentadas
y el silencio es menester,

lo mismo vienen a ser
las vivas que las pintadas. 1140

Por Dios te ruego, señor,
que no laves estas dueñas.

JUAN

¡Qué bien, Zorrilla, me enseñas
para que tenga valor!

ZORRILLA

No impido tus manos francas, 1145
mas es lo mismo si llevas
dos o tres bayetas nuevas
y encima una fundas blancas.

IVª sesión de laboratorio: en torno al estreno

Por lo que se refiere al posible estreno de *La cortesía de España* no hay datos fehacientes; sin embargo, dado el panegírico que se hace de Barcelona y de la belleza de sus vidrios, podríamos pensar en un guiño al espectador, una *captatio benevolentiae*, para congraciárselo y que por lo tanto se representara en esa ciudad. En el DICAT²¹ se dice que «Thornton Wilder²², a partir del estudio que realizó del listado de comedias publicado por Lope de Vega en la edición de 1604 de *El peregrino en su patria*, **supuso** que Gaspar de Porras estrenó las siguientes comedias del Fénix: *Las ferias de Madrid*, *Los celos de Rodamante*, *La ginovesa* [¿*El ginovés liberal*?], *El espíritu fingido*, *Las gallardas macedonias*, *El rufián*

²¹ *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro, 2008 (edición digital).

²² «New Aids toward dating the early Plays of Lope de Vega», *Varia variorum*, 1952, pp. 197-199.

Castrucho, [...], *El rey Bamba*, [...]». Siempre en el DICAT, s.v. 'Gaspar de Porres o Porras' hallamos que el 8 de julio de 1606 éste representó en Salamanca *El ginovés liberal*. ¿Y bien? ¿Por qué Wilder quiere hacer de tres comedias una? Si la semejanza o reescritura de *La cortesía de España* a partir de *La ginovesa* es plausible, lo que no está justificado en absoluto es asimilar *La ginovesa* a *El ginovés liberal*. La denominación de *ginovesa* es aplicable a Lucrecia y además están los versos a los que he aludido más arriba²³. Pero ¿el *genovés liberal*? El único *genovés* sería su marido Marcelo, el cual no tiene nada de liberal²⁴. La realidad es que, por desgracia, Wilder no nos da datos concretos ni nos dice por qué supone que Gaspar de Porras estrenó *La ginovesa*. Además, *El ginovés liberal*, es a todas luces otra comedia²⁵.

En un ulterior trabajo de deducción se me ocurre que puede haber alguna conexión con un hecho histórico que ocurrió en 1598-1599 y que avalaría la tesis de Restori para la fecha de composición de *La ginovesa* (suponiéndola en los últimos años del siglo XVI): Margarita de Austria y Felipe III se casaron por poderes en Ferrara,

luego la comitiva de la reina, tras haber pasado por Milán llegó a **Génova** donde se embarcó para España y llegó primero a Valencia y desembarcó en **Barcelona** de donde partió, con varias paradas, para llegar por fin a Madrid, donde todo se preparaba para recibirla. Las fiestas, bailes y comedias que se hicieron en su honor fueron grandes. Gaspar de Porras estaba en ese momento en Madrid, antes en Barcelona, y sabemos que representó con su compañía dos comedias con sus entremeses. ¿Alguna sería *La ginovesa*? ¿Habría compuesto Lope *La ginovesa* en honor a Margarita de Austria? Repito, no hay testimonios fehacientes, sólo suposiciones.

Vª sesión de laboratorio: sobre los personajes

La sabia dosificación de la tensión-distensión a lo largo de la obra está magistralmente distribuida por Lope, tanto entre los personajes bajos (villanos, criados) como entre los altos (caballeros y damas): nótese la tensión (amorosa) de las aldeanas Celia y Flora con el contrapunto de la distensión (caricatura de la tensión amorosa, por lo tanto distensión) de los aldeanos Hervasio y Tomé; lo mismo ocurre entre los caballeros

²³ Amén de algún otro detalle, como la forma de titular sus comedias que tenía Lope en la época de *La ginovesa*, como señala Restori (p. 14).

²⁴ Recuérdese que en la época de Lope 'liberal' era eminentemente el adjetivo aplicado al hombre «generoso, bizarro, y que sin fin particular ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no sólo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto, haciéndoles todo bien». (*Aut.*) Es por ello que este adjetivo más sería aplicable a don Juan de Silva, el caballero español, que al *genovés* Marcelo Vivaldo.

²⁵ Independientemente de la coincidencia de localización en Nápoles (como en la *novella* de Giral di Cinzio) o algún nombre y un apellido en *El genovés liberal*, nada tiene que ver. Es sabido que Lope (y otros) reelaboran, a partir de la trama de una fuente, elementos para crear varias obras y distintas entre sí.

con los momentos de enorme tensión de don Juan o de Marcelo (con sus celos, zozobras, a ratos furia) y la distensión proporcionada por don Jorge con su episodio vergonzoso en los establos anhelando ver a Lucrecia y consiguiendo una lluvia de coces, orines y pulgas. A primera vista los personajes responderían a la tipología paradigmática de la comedia nueva, pero los matiza y humaniza con su inmensa creatividad: perfila, por ejemplo, a don Jorge como un proto-figurón y luego le homologa a su papel de caballero al casarle al final de la obra con Lucrecia; traza a don Juan como un perfecto galán para luego dejarle sin boda; moldea a Marcelo como esposo amante con todas las prendas imaginables para darle una vuelta de tuerca a lo largo de la trama, invadido de celos que le hacen caer en la iniquidad para con Lucrecia; dota a Lucrecia de un carácter extraordinario, lleno de matices: al principio tierna y locamente enamorada de su marido Marcelo, más tarde espantada y herida por su aparente mudanza (trasmitida por el abyecto criado Claudio) traspasada por su iniquidad, que flaquea ante don Juan aunque se mantiene fiel a la memoria de su esposo, la dota de libre albedrío y al fin le readmite, pero con reticencia. Y llega a Zorrilla, un gracioso “de libro” y con gran cerebro: buen consejero, irónico, chocarrero, vehículo de la risa, impulsor de la trama, esencial en la anagnórisis, pero también astuto y muy sentido al afrontar su propio caso de celos y resolverlo fulminantemente; esta vez el gracioso “se casa en casa”, no con la criada de la dama de turno, y no sólo porque Lope deje a su amo sin boda, sino porque con el soneto final le está dotando de una profundidad que no conllevaría a primera vista el personaje (sí en su estructura dramática)

ennobleciéndolo. En realidad Lope ha forjado a más de la mitad de sus personajes con una profundidad que no se le suele atribuir, lo cual me parece injusto.

VIª sesión de laboratorio: otra fuente colateral

Una de las mayores diferencias lopescas respecto a la *novella* de Giraldo Cinthio, como apuntaba al principio, es el abanico de celos que nos abre con sus distintos matices, detalle importantísimo que explica, en este caso, otro punto de la hetero-reescritura de Lope, su laboratorio: la *contaminatio* con otra novela. Lope muestra los celos desde el principio, en varias formas y en varios estamentos, el de los criados y el de los amos. Desde el comienzo de la comedia, a modo de premonición de lo que vendrá, las dos labradoras Celia y Flora hablan del amor y la segunda renuncia al amor por la carcoma de los celos; más adelante tendremos los celos de Marcelo (por Lucrecia, pues supuestamente le habría abandonado por un caballero español), los de don Juan (por Lucrecia de nuevo, porque cree que su criado Zorrilla anda tras ella) y por último los de Zorrilla (por Julia, pues oye el posible concierto de su boda con Claudio-Octavio). La conversación de las dos aldeanas como una tempestad temible que se cierne sobre el corazón humano da paso al desencadenarse de la furia en los tres casos siguientes: Marcelo creará las mentiras de su criado Claudio y querrá matar a su esposa Lucrecia; don Juan creará en sus propias sospechas enfermedades y querrá acometer a Zorrilla; Zorrilla creará lo que ha visto y oído y, renegando de la fidelidad de Julia, discutirá

violentamente con su rival Claudio, y, astutamente, urdirá su trama proponiendo fulminantemente matrimonio a Julia, para salirse con su intento.

Lope nos plantea, pues, cuatro variantes de los celos, cuatro actitudes y cuatro soluciones: el temor de ellos y el apartarse del amor (en Flora); el caer en ellos creyendo (de oídas) lo que más puede dañar y como consecuencia el matar al objeto de los celos (en Marcelo); el caer en ellos, a modo de locura, sin ninguna evidencia, sólo por lo que sugieren los celajes de una mente enferma, meras sospechas, y como consecuencia querer acometer a quien los ocasiona (en don Juan); los celos fundados por la evidencia de lo que se ha visto y oído y el resolver la situación con astucia (en Zorrilla). Lope traza una gradación *in crescendo* de la “posesión” de los celos: desde su atisbo, pasando por el sufrirlos “de oídas”, el padecerlos como locura malinterpretando la realidad, para llegar a la evidencia palpable de ellos. Y, consecuentemente, nos propone también cuatro

“soluciones” a ese estado. Este “estudio” minucioso de los celos, más que remitirnos a Giraldi Cinzio, nos conduce a *El celoso extremeño* cervantino. Bien se echa de ver que la novela ejemplar influía en ese momento en el quehacer literario lopesco, no en balde decía Cotarelo y Mori²⁶ hablando de *La cortesía de España* que «El asunto parece tomado en parte de alguna *novella* italiana y hasta creemos que lo es también de una española de la época de Lope.» A mi entender, no era otra que la de Cervantes.

En su labor de hetero-reescritura vista al microscopio, Lope no sólo versiona y crea una nueva *inventio* a partir de la *novella* de Giraldi Cinzio, sino que toma el núcleo de la novela cervantina y lo hace cuatripartito. Por todo lo dicho, me parece evidente que Lope “pre-escribió” *La ginovesa* a finales del XVI y la aprovechó para reescribir con su particular *modus operandi* *La cortesía de España* en 1615, año en que Lope tenía entre manos mucho más que «dos libros, tres pinturas, cuatro flores²⁷».

²⁶ En la p. XIV de su prólogo del IV vol. de las *Obras dramáticas* de Lope de Vega, Madrid, RAE, 1917.

²⁷ Soneto 161 (*Discúlpase el poeta del estilo humilde*) de Lope en *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*.

El montaje producido por la CNTC. Año 2014







La cortesía de España

Síntesis argumental

Estamos en la quinta de Marcelo Vivaldo, en la campiña genovesa. Dos labradoras, Celia y Flora, hablan sobre amor y celos cuando llega Marcelo, su señor, acompañado del criado Claudio. Marcelo ha venido al campo desde su casa de Génova por un día, pero echa tanto de menos a su esposa Lucrecia, que manda a Claudio

vaya a buscarla sin tardanza, puesto que va a tener que quedarse un tiempo más. El criado se marcha, mientras Celia le pide a Marcelo que hable al padre de Tomé para concertar su boda con el joven, solicitándole que sea el padrino; el señor accede de buen grado, haciendo gala de su propio estado de casado feliz... En Génova

Lucrecia recibe a Claudio, que le da a leer la carta en que Marcelo solicita su presencia en la quinta, por la nostalgia que tiene de ella; sin pensárselo dos veces la dama, que corresponde el amor que le tiene su marido, se marcha con el criado. En la quinta, mientras, Hervasio, padre de Tomé, investiga si el chico está enamorado de Celia y si ha habido entre ellos alguna actividad que pida el matrimonio, para concluir que Tomé la quiere con la simpleza y bondad rústica que le caracterizan.

Claudio y Lucrecia, a medio camino de su viaje, paran en un bosque por iniciativa del criado. La dama, inquieta por reunirse con su marido, no entiende lo que pasa y desea seguir adelante; Claudio le dice que Marcelo le ha enviado a matarla en ese bosque, porque ha descubierto que tiene un amante, pero que él, como la ama, no puede hacerlo. Ella piensa que querer matarla ha de ser porque su marido desea casarse con otra; Claudio, alerta y traidor a los dos esposos, afirma que eso es lo que sucede, ofreciéndose a perdonarle la vida si ella accede a huir con él a Francia. Lucrecia prefiere que la mate y así, luchan, gritando y defendiéndose ella e hiriéndola él. A los gritos de la dama acuden el caballero español don Juan de Silva y su criado Zorrilla, que afortunadamente pasaban cerca. Claudio, atacado y herido por Zorrilla, huye, mientras Lucrecia cuenta a Juan el engaño y traición de que ha sido objeto por su marido (dando por buenas las mentiras de Claudio). El caballero,

noble y cortés, se compromete a defenderla y a acogerla en su casa bajo su amparo y el de su hermana, por lo que prosiguen viaje a España por mar.

Claudio vuelve a la quinta, asegurando a Marcelo que, durante el trayecto de vuelta a casa con Lucrecia, ha sido objeto de una emboscada por parte de dos caballeros, que se han llevado a la dama por voluntad de ella. El marido lo cree sin sombra de duda, maldice su suerte y su deshonor y hace decir en Génova a su criado que ha muerto, aunque en realidad piensa partir con Claudio a Venecia. Lucrecia, don Juan y Zorrilla han llegado a Barcelona: planean seguir viaje a Toledo, donde está la casa del caballero, que se sabe ya perdidamente enamorado de Lucrecia. Y Marcelo y Claudio están en Venecia, siguiendo el plan trazado; van a continuar viaje a París, intentando encontrar a Lucrecia (supuestamente huida con un francés) para saldar la infamia que ella ha hecho a su honor, piensa Marcelo. Y naturalmente, no la encuentran; piensan en pasar a España.

La comitiva de don Juan se detiene en Orgaz, para hacer noche en la posada. Don Juan, con el trato entre Lucrecia y él, va sintiéndose cada vez más enamorado, amor que lucha internamente con las obligaciones de cortesía que se ha impuesto hacia la dama; y ella confiesa también que el caballero le lleva los pensamientos, aunque nunca se olvida de que está casada... Así las cosas, esa noche solo hay una

habitación en la posada, que habrían de compartir Juan y Lucrecia; mientras Zorrilla prepara a su amo una noche de bodas, el caballero determina salir a dormir fuera para no darse esa ocasión, pues teme perder cortesía y compostura y dar rienda suelta al deseo... Zorrilla espía a Olalla, por ver si puede llevársela a la cama; don Juan, que lo ve ante la puerta de la habitación de Lucrecia, sufre un ataque de celos. Mientras, en Toledo, Leonarda, hermana de don Juan, pasea con sus criadas entre jardines; Antonia, una dueña, le ha dado a la joven una carta de parte del pretendiente don Jorge, que ella, melindrosa, no quiere tomar estando ausente su hermano, aunque sea para casamiento. Esa noche Antonia, harta de que don Jorge sea tacaño con ella, lo cita para escarmentarle delante de casa de don Juan y, engañándole con la promesa de que podrá hablar a Leonarda, le hace esconder en las caballerizas, donde se llena de orines y pulgas.

Por fin don Juan y Zorrilla están en casa, y Lucrecia es presentada a Leonarda; todos piensan que el caballero se ha casado con ella. Pasado un cierto tiempo, don Jorge y Lisardo comentan los agasajos que hace don Juan a la genovesa; aparece Zorrilla, que les cuenta que el marido de la dama ha muerto. Leonarda ha visto el amor en los ojos de su hermano y le anima a casarse con Lucrecia, pero el caballero, que desconfía de la virtud de la dama, ha encontrado un remedio mejor: ¡la casará con otro, dotándola de toda su fortuna! A ese efecto pide

a un amigo que le busque en Madrid a algún hidalgo honrado y extranjero, y se presenta en Toledo un viudo genovés con su criado. Naturalmente son Marcelo y Claudio, bajo los nombres de Florián y Otavio; cuando se encuentran con Lucrecia, todos se reconocen. Un inoportuno incendio en los establos los deja solos, mientras los demás acuden a apagarlo. Marido y mujer se increpan mutuamente; don Juan les sorprende y ellos disimulan, porque los acontecimientos les han cogido de improviso y ni él ni ella saben qué pensar ni a quién creer...

Las cosas se precipitan; Zorrilla, al ver que Julia quiere casarse con Claudio y él con ella, lo estorba, proponiéndose él como marido. Marcelo determina matar a Lucrecia, disimulando siempre. Don Juan, frenético, acaba por elegir bien aunque tarde: él se casará con Lucrecia y ofrecerá su hermana al caballero genovés, con la aprobación de Leonarda; y don Jorge y Lisardo acuden para ofrecerse como esposos de Leonarda y Lucrecia, respectivamente. Cuando Lucrecia se entera de que Leonarda va a casarse con Marcelo-Florián, desesperada, confiesa que es su marido, y que Otavio es Claudio, el criado que la hirió. Convencidos todos de sus distintos errores, destierran al culpable Claudio; Zorrilla se casa con Julia, Leonarda da su mano a don Jorge y Lucrecia permanece al lado de Marcelo, sin ningún entusiasmo. Y don Juan y Lisardo quedan solteros, finalizando así la comedia.



Los personajes

Lucrecia, Natalia Huarte

Lucrecia es una noble genovesa. Al comienzo de la obra su situación es la que ella siempre ha querido: está recién casada con el apuesto Marcelo, viviendo en una finca en Liguria, y los dos están enamorados y felices. Sin embargo, las circunstancias cambian muy pronto: Claudio, un criado traidor, la intenta violar y la hiere, y además le dice que su marido quiere matarla para casarse con otra mujer. Lucrecia, salvada por el noble español don Juan, viajará con él hasta Toledo; en el camino, la dama se dará cuenta de que se va enamorando de ese nuevo hombre que ha aparecido en su vida, debatiéndose entre su honor de mujer casada y el amor que comienza a sentir por el español. Su fuerte sentimiento moral y religioso, y los votos matrimoniales que hizo a Marcelo, la impiden declarar sus sentimientos a don Juan, aunque sí que los confiesa al público. Por eso, cuando al final de la obra aparece Marcelo en Toledo, por una fatal casualidad del destino, Lucrecia puede defenderse muy bien, muy segura de su comportamiento a lo largo de la trama, pero seguramente instalada ya en un matrimonio infeliz.

Natalia considera a Lucrecia una mujer muy valiente, muy segura y coherente con sus valores y sus acciones a pesar de que, como en la vida misma, dude en ocasiones sobre sus sentimientos. Para ella el matrimonio es muy importante, porque es la unión de un hombre y una mujer ante Dios, y ante él ha de responder; un voto en el que no cabe la inconstancia del hombre. Es muy interesante el arco que el personaje recorre a lo largo de la obra, pasando por un torbellino de situaciones muy fuertes en las que se debate entre sus impulsos y su razón.

Marcelo Vivaldo, Manuel Moya

Marcelo es un caballero genovés, felizmente casado con Lucrecia. Manuel ha trabajado su personaje como alguien que vivió en el pasado con mucha libertad, tuvo diversos contratiempos en sus relaciones y fué engañado por las personas que amaba. Sin embargo, ha reaccionado y ha sido capaz de construirse una nueva situación: ama a su esposa, tiene en ella confianza plena y vive por y para ella. Y también la tiene en su criado Claudio, un amigo más que otra cosa para él; desgraciadamente, porque Claudio lo traiciona.

Manuel ha trabajado su personaje desde el lugar de una persona regenerada que ha sido capaz de reconducir su destino. Un hombre que se sabe «amo», poderoso; pero que ejerce su poder de una manera positiva, relacionándose de una manera muy cercana y llana con los que le rodean, con sus criados y labriegos. Esa cercanía llega a la amistad con Claudio, su confidente; y la relación entre ellos le hará emprender un gran viaje, geográfico y emocional.



Don Juan, Francesco Carril

Don Juan de Silva es un noble español de origen portugués al que la suerte le depara un encuentro que le cambiará la vida. De viaje por el campo cerca de Génova, don Juan y su criado Zorrilla salvan a una dama de ser violada. El caballero la toma bajo su protección, llevándola a su casa de Toledo; y en el camino, como era previsible, ambos se enamoran, aunque las normas morales de él le impidan declararse a la dama, en la que tampoco confía totalmente. A pesar de que sería su oportunidad de ser feliz, no es capaz de aprovecharla: las normas pesan en él demasiado y, aunque finalmente apuesta por su relación con ella, llega tarde: el destino le juega una mala pasada y aparece el marido de la dama, que todos creían muerto.

Francesco nos cuenta que para él ha sido complejo entender a alguien con una moral tan férrea. Ha tratado de componer un personaje con dos caras: por un lado, el galán cortés; por otro, el amante desesperado, que busca urgentemente ayuda para saber cómo actuar, y por eso a veces su personaje bordea la tragedia y otras lo cómico, incluso lo ridículo. Y siempre ha intentado dar a las palabras de Lope una impronta y una energía de hoy.

Zorrilla, Álvaro de Juan

Zorrilla es el lacayo de don Juan, joven y con muy pocos estudios. Desempeña el papel de «criado gracioso» en la obra, y es el contrapunto del galán protagonista. Más preocupado por las necesidades terrenales (comer bien, tener sexo, dormir mucho, trabajar poco...) que por las que atañen al alma o a la honra, no entiende la manera de obrar de su amo que, a ojos de Zorrilla, no es capaz de dejarse llevar y pierde el tiempo en guardar la dichosa «cortesía»; algo que él, mucho más práctico, no entiende. Pese a ser el criado de don Juan, el tiempo, la guerra y la convivencia constante entre ellos han conseguido que ambos entablen, por momentos, una relación de igual a igual. Zorrilla quiere a su amo y por eso pone firme empeño en librarle del peso de la cortesía para intentar que siga sus sentimientos; incluso se permite aleccionarle y mofarse de él en el terreno de las mujeres, puesto que al parecer, Zorrilla cuenta con más experiencia en ese terreno...

Es un poco bravucón, pero también podemos descubrir su lado más infantil y respondón en las escenas con su madre Teodora. Discutir es la particular forma de relacionarse entre los dos, pero sin embargo ambos se necesitan y se quieren profundamente. De enamoramiento fácil, y desoyendo los consejos de su madre (a la que una criada le parece poco para él) pedirá en matrimonio a Julia, su novia de la infancia, porque la ve interesada en casarse con Claudio o, más bien, simplemente en casarse... Y los celos le pueden.



Julia, Laura Romero

Julia es la joven criada de Leonarda. Vive en Toledo, en la casa de don Juan de Silva. Se encarga de servir, acompañar y ayudar a su señora, y otros menesteres del hogar. Mantiene una relación tormentosa con Zorrilla, lacayo de don Juan; ambos han vivido en la misma casa desde pequeños, y desde muy jóvenes han sido «novios». Para Julia ya ha llegado la hora de formalizar dicha relación, pero ante la inconstancia en el amor que muestra Zorrilla, decide ponerle en una situación límite, intentando hacerle reaccionar a través de los celos; sus amores complementan el conflicto principal de la obra. Julia es muy amiga de Antonia, la dueña que acompaña a Leonarda; es cómplice de sus negocios y esta es la primera vez en la que Julia participa en ellos activamente: hacer de alcahueta le resulta divertido.

Julia es una mujer terrenal. Sus necesidades son básicas y le va la vida en cubrirlas; Laura nos cuenta que para trabajar su personaje lo más importante ha sido definir esas necesidades. Respecto a Leonarda, Julia se siente con la libertad de tomarse ciertas licencias, porque piensa que su puesto de trabajo no corre peligro. Y por lo que se refiere a Zorrilla, Julia necesita consolidar ese amor porque quiere la estabilidad del matrimonio.

Camila / Antonia, Alba Enríquez

Camila es una doncella italiana que comparte una larga y profunda amistad con Lucrecia. Son amigas desde pequeñas y se confían sus secretos, porque su relación está basada en la sinceridad y la lealtad. Para Camila el amor de pareja es un terreno totalmente desconocido; es una joven apasionada y soñadora, marcada por la inexperiencia y la curiosidad. Ve los efectos que provoca el amor en su íntima amiga, y su curiosidad por vivir esa experiencia aumenta. A su vez, anima a su amiga a disfrutar la nueva etapa que tiene por delante, viviendo su felicidad como propia. Para construir a Camila los dos ejes fundamentales de Alba han sido crear esa relación de complicidad con Lucrecia, y avivar en ella el deseo de amar y ser amada por un hombre.

Antonia es una dueña, una mujer viuda y respetable que vive en la casa de don Juan de Silva y se encarga de acompañar a su hermana Leonarda. Es una mujer con experiencia, que ha vivido mucho y ejerce clandestinamente de alcahueta, como hace con don Jorge, del que se venga porque es un tacaño con ella. Como todas las celestinas, Antonia es una mujer astuta y perspicaz, capaz de manipular a cualquiera que se le ponga por delante, si esto le ayuda a salirse con la suya. Para trabajar el personaje, Alba nos dice que ha necesitado crearle un motor que la lleve a actuar necesariamente como lo hace; fundamentalmente necesidad de dinero para mantener la calidad de vida a la que está acostumbrada. Para apoyarlo más, Alba ha profundizado en la idea de que es un personaje que necesita sentirse útil, saber que los demás precisan de ella, y que ella puede ofrecerles algún servicio que quiere que le reconozcan.



Flora / Teodora, Sole Solís

Flora es una joven labradora que vive en la quinta de su señor Marcelo Vivaldo, en Génova. Los celos (algo que hace sufrir a todos los personajes en esta obra) hacen que esté teniendo una mala experiencia con el amor, cosa que no le ocurre a su amiga Celia. Celia y Flora abren la comedia hablando de celos y amores, intercambiando confidencias y anunciando lo que será el tema principal del texto. A pesar de todo, como Flora es de carácter alegre y festivo, se resuelve a celebrar la llegada de su señora Lucrecia y la boda de su amiga Celia, sin envidias. Lope de Vega, conocedor de la mitología clásica, llama a este personaje con toda intención «Flora», en recuerdo de la divinidad de la primavera y de sus celebraciones.

Teodora, es el ama de llaves de la casa de don Juan de Silva, en Toledo, y madre de Zorrilla. De carácter diligente y autoritario, es la encargada de preparar la casa para sus señores. Es una medre soltera de la época, con ciertos aires de grandeza y con dificultades para aceptar que su único hijo quiera casarse con una criada de la casa, Julia, acabando así sus aspiraciones de ascensión en la escala social. Considera a Zorrilla hidalgo, o al menos con derecho a utilizar los apellidos de las casas más nobles de la época, de forma que una criada le parece poco para él. Teodora y Zorrilla tienen una particular relación madre e hijo, donde el cariño y los desencuentros alían su trato con una ternura conmovedora y cómica.

Celia / Olalla, Elsa González

Celia es una joven labradora de Liguria. Trabaja en la finca de su señor Marcelo, donde ha nacido y sus padres llevan trabajando desde siempre. Lleva una vida modesta, aunque tampoco aspira a más: hacer bien su trabajo y ser algún día correspondida por Tomé. Tomé es un pastor de su misma edad, con el que lleva jugando desde pequeña; y, a pesar de que ella sabe que Tomé la quiere también, su vergüenza y «encogimiento» le impiden dar un paso adelante con ella. Celia tendrá que tomar la iniciativa si quiere conseguir a Tomé...

En cuanto a la forma de trabajar a este personaje, Elsa nos cuenta que aún está en proceso de cambio, investigando si tiene que ser un poco más «rústica» y amalgamarse más con ese mundo del campo, o no. Quiere que sea lo más diferente posible a su otro personaje, Olalla.

Olalla es la moza de un mesón de Orgaz, en Toledo. Lleva años atendiendo con su padre a todos los viajeros que están de paso por su posada. Es muy astuta, y ha visto de todo: desde hombres que han querido aprovecharse de ella, hasta señores que le han prometido cuidarla y de quien nunca más ha sabido nada. Conoce muy bien a los hombres a pesar de su juventud y no se fía nada de ellos; por las experiencias que ha tenido, lo máximo a lo que llega es a jugar con ellos, pero nunca a dejar que vayan más allá, para que no la enamoren de nuevo y le vuelvan a partir el corazón. Tras su rudeza y enfado existe también una mujer que se ríe, a quien le gustaría poder dejarse cuidar, y poder viajar y conocer. Sabe que su deber es quedarse al lado de su padre viudo trabajando duro, y que no tiene otra opción.

Elsa creyó en un principio que Olalla era un personaje muy alejado de ella, pero trabajando con él se dio cuenta de que esa primera capa de dureza de Olalla daba paso a una forma de ser más tierna: Olalla también sabía dejarse llevar, reírse, sonrojarse... A su manera, ser dulce también, sólo que nadie le ha dado la oportunidad de demostrarlo.



Don Jorge, Ignacio Jiménez

Ignacio opina que **don Jorge** ha sido un galán muy divertido de trabajar, por el contrapunto cómico y ligero que aporta a la obra. Cree que su personaje es enamorado, confiado, sufrido y agarrado. Cegado en su aventura por conquistar a Leonarda, y como castigo de Antonia, su celestina (muy descontenta con él porque es un tacaño) se verá envuelto en una trampa de pulgas, orines y pajas en los establos de don Juan. Semejante acontecimiento está a punto de hacerle abandonar sus intenciones amorosas con Leonarda, pero junto a su amigo Lisardo (con quien comparte alegrías y penas) se presentan a pedir la mano de Lucrecia y Leonarda, ignorando toda la intriga que se ha ido cocinando a lo largo de la función entre los protagonistas.

Con pocas posibilidades de éxito, y por esas casualidades que se presentan una vez en la vida, logra sin embargo el matrimonio que desea, teniendo, ¡dicha extraña!, uno de los pocos finales felices de la obra.

Lisardo / arriero, José Gómez

Lisardo es un noble toledano que quiere casarse, pretendiendo para ello a Lucrecia y pidiéndosela a don Juan, que naturalmente le desilusiona, diciendo que se va a casar con ella. Es amigo y compañero de fatigas de don Jorge, y acaba la obra soltero, como don Juan.

El **arriero** duerme en la posada de Orgaz, y en ella ajusta cuentas con la inteligente y vivísima Olalla, antes de seguir su camino.





Hervasio / mesonero, Borja Luna

Hervasio es campesino en la finca de Marcelo Vivaldo. Su amo le pide que case a su hijo Tomé, un joven pastor, con Celia, labradora, y él quiere averiguar si entre ellos ha pasado algo que lo justifique.

El **mesonero** es el hombre que, junto a su hija Olalla, regenta una posada de camino en Orgaz, a la que vienen a pasar la noche don Juan, Lucrecia, Zorrilla y la comitiva de dueñas que les acompañan.

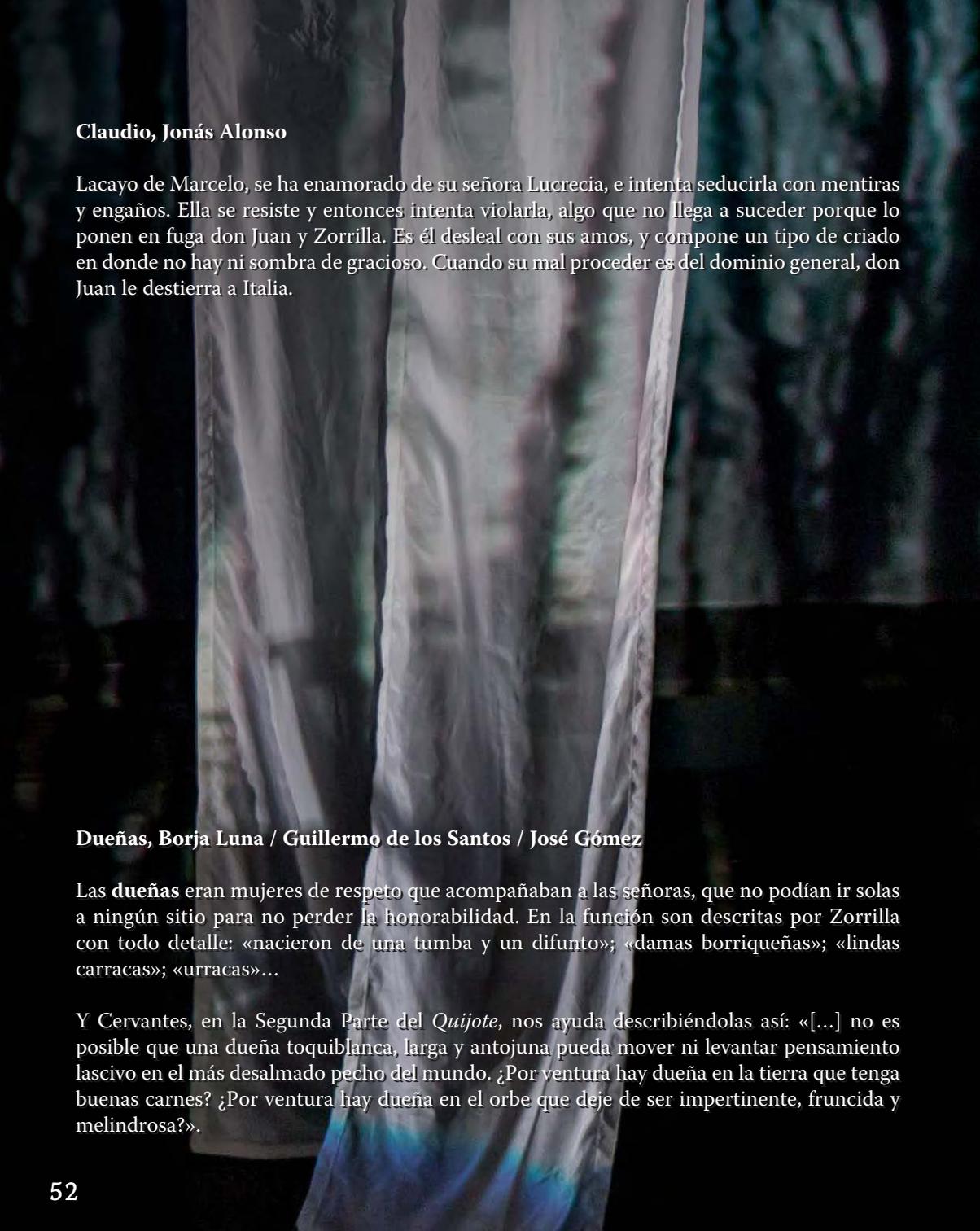
Tomé, Guillermo de los Santos

Tomé es un joven pastor de Liguria, medio enamorado de la labradora Celia. Tímido, no acaba de pedir la mano de la chica, que acaba tomando cartas en el asunto. Protagoniza, junto a su padre Hervasio, una escena campestre al comienzo de la obra.



Leonarda, Júlia Barceló

Leonarda es una chica muy joven, hermana de don Juan de Silva. Como sucede a veces en las comedias del Siglo de Oro, en esta familia no hay padres, y ese papel de autoridad con respecto a Leonarda le corresponde a su hermano Juan. Ambos hermanos, sin embargo, se tienen afecto auténtico; él valora a su hermana y le da importancia en su vida y en su casa. Leonarda reacciona muy bien ante Lucrecia, a pesar de su corta edad, la admite perfectamente y la apoya; pero es más tímida a la hora de decidir sobre su propio pretendiente, don Jorge, con el que finalmente acaba casada.



Claudio, Jonás Alonso

Lacayo de Marcelo, se ha enamorado de su señora Lucrecia, e intenta seducirla con mentiras y engaños. Ella se resiste y entonces intenta violarla, algo que no llega a suceder porque lo ponen en fuga don Juan y Zorrilla. Es él desleal con sus amos, y compone un tipo de criado en donde no hay ni sombra de gracioso. Cuando su mal proceder es del dominio general, don Juan le destierra a Italia.

Dueñas, Borja Luna / Guillermo de los Santos / José Gómez

Las **dueñas** eran mujeres de respeto que acompañaban a las señoras, que no podían ir solas a ningún sitio para no perder la honorabilidad. En la función son descritas por Zorrilla con todo detalle: «nacieron de una tumba y un difunto»; «damas borriqueñas»; «lindas carracas»; «urracas»...

Y Cervantes, en la Segunda Parte del *Quijote*, nos ayuda describiéndolas así: «[...] no es posible que una dueña toquiblanca, larga y antojuna pueda mover ni levantar pensamiento lascivo en el más desalmado pecho del mundo. ¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes? ¿Por ventura hay dueña en el orbe que deje de ser impertinente, fruncida y melindrosa?».



Entrevista a Josep Maria Mestres,

director de *La cortesía de España*

Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universitat de Barcelona y en Interpretación per el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ha sido miembro de la compañía Zitzània Teatre (1990-98), miembro fundador de la compañía Kràmpack (1994-97) y director-fundador del Aula de Teatro de la Universitat Pompeu Fabra (1995-99). Ha impartido cursos de Interpretación y dirección de escena en diversas escuelas y centros de España. Colabora asiduamente como profesor en el Institut del Teatre de Barcelona. En los últimos años ha dirigido los siguientes espectáculos: *¡Llibertat!* de Santiago Rusiñol (TNC, 2013); *Dispara/ Agafa Tresor / Repeteix*, de Mark Ravenhill (Teatre Lliure, 2013); *Senyoreta Júlia* de Patrick Marber, a partir de August Strindberg (Festival Grec, Teatre Romea 2012); *Purgatorio* de Ariel Dorfman (Naves del Español, Matadero 2011); *Un mes al camp*, de Ivan Turguénev, (TNC, 2011); *Duda razonable*, de Borja Ortiz de Gondra, (Teatro Victoria Eugenia, 2010); *Almuerzo en casa de los Wittgenstein*, de Thomas Bernhard, (Teatre Romea, Festival Grec 2010); *Nit de Reis*, de William Shakespeare (TNC, 2010); *Un marit ideal*, de Oscar Wilde (Teatre Goya 2009), *Algo más inesperado que la muerte*, de Elvira Lindo y Borja Ortiz de Gondra (Teatro Lara, 2009); *La casa dels cors trencats*, de Bernard Shaw (TNC, 2009) *La infanticida / Germana Pau* de Víctor Català, (Teatre Romea 2009); *Cancun*, de Jordi Galceran. Teatre Borràs, 2009); *Converses amb la mama*, de Jordi Galceran, a partir del guión cinematográfico de Santiago Carlos Oves (Teatre Capitol, 2008); *Silencio.... Vivimos*, de Adolfo Marsillach / Paco Mir (Teatro Fígaro / Adolfo Marsillach 2008); *El maletín o la importancia de ser alguien*, de Mark Ravenhill (Festival Grec, Teatre Nacional de Catalunya. Festival de Otoño de Madrid 2007); *El ventall de Lady Windermere* de Oscar Wilde. Teatre Nacional de Catalunya. (Premio ADE de Dirección); *El barbero de Sevilla – Bohemios* de Nieto y Giménez, Teatro de la Zarzuela 2007); *Baraka*, de Maria Goos. Cia. Toni Cantó-Josep Maria Mestres (Teatro de La Latina 2006); *Il piu bel nome* de Antonio Caldara (Teatro Metropol, Festival d'Òpera de Butxaca 2006). Entre otros, ha recibido los siguientes premios: Premio ADE de Dirección 2007 por *El ventall de Lady Windermere*; Mejor dirección en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana y Premio de la Crítica de Teatro de Valencia al Mejor Espectáculo por *Las variaciones Goldberg*; Premio Especial de la Crítica de Barcelona 1997 por *Klowns* y por *Yvonne, princesa de Borgonya*; Premio Butaca al Mejor Espectáculo por *Un matrimoni de Boston* y por *Dakota*. Premio FAD 1994 por *La loll, un xou ben viu*. Premio Especial de la Crítica Serra d'Or por *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*. Premio Adrià Gual 1988 por *Fantasio*.



1. Josep Maria, bienvenido a este Cuaderno Pedagógico dedicado a tu montaje de *La cortesía de España*, para La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dinos, ¿qué te ha llamado más la atención de este texto de Lope de Vega? ¿De qué has querido hablar en este montaje?

La verdad que con los textos yo me fío de las impresiones en la primera lectura y en este caso, lo que me fascinó de este fue la sensualidad y la vitalidad de la obra; no es una novedad, porque está en todo Lope y apostaría que Helena ha elegido este texto por esas razones. Aunque tiene también sus partes oscuras, creo que a La Joven este tono sensual y vitalista le va como anillo al dedo. Cuando Helena me llama soy consciente de que el objetivo del montaje es llegar al público y encontrar un punto de equilibrio entre levantar un espectáculo y hacer pedagogía en el camino, porque en este caso, al trabajar con La Joven Compañía, el camino es tan importante como el resultado.

Después de leer la obra supe que los expertos la definen como un texto sobre el honor conyugal y sobre los celos en todas sus acepciones y pasando por todos los estratos sociales (afecta tanto a señores, como a villanos); eso se ve en el montaje, donde todos tienen sus historias de malquerer, de querer mal, de falta de confianza y de celos. Sin embargo, más allá de esta temática creo que lo que hace más contemporánea

la obra y más interesante para nuestros días, y ahí es donde está puesto el foco en el espectáculo, es en el peso de la tradición sobre la figura de don Juan de Silva, es decir: el peso de la tradición que actúa como un freno que no le permite dejar fluir sus emociones, que no le deja vivir su vida de una manera feliz, que le impide completar su vida con el amor.

Hay unos versos maravillosos que dicen aproximadamente «Cielos, tened piedad de un hombre que es el enemigo de sí mismo»; me parece que sintetizan gran parte de lo que le ocurre a este personaje en la obra: él mismo es su propio enemigo y soporta el peso de la tradición judeocristiana que viene a decirnos que hemos venido al mundo a sufrir. Esta es también, pues, la historia de un hombre que tiene miedo a ser feliz, porque la tradición se impone sobre él de manera represiva, como suele suceder incluso en estos tiempos, y estos mandatos atávicos hacen de él un pobre infeliz, digno de conmiseración y de pena. Esta, me parece, es la lección que podemos sacar del espectáculo, que la vida hay que vivirla, que hay que intentar ser feliz, que no puedes dejar pasar las oportunidades, así que hay que coger las cosas cuando suceden. Aquí pasa una cosa muy bonita, que el personaje encuentra la horma de su zapato, a la mujer de su vida; pero como está viviendo todo ese conflicto, no puede aprovechar la oportunidad.

2. ¿Qué vía has elegido para plantear la dirección de escena en este montaje? ¿Cuál consideras que es tu estilo de dirección? ¿Se ha visto modificado por el hecho de trabajar con un clásico del Siglo de Oro?

Hasta ahora no tenía experiencia en teatro del Siglo de Oro, pero sí en Shakespeare y verso en catalán; el acercamiento para mí es siempre el mismo, aquí con el valor añadido del verso, la cuestión del artificio lírico. Yo siempre intento sacarlo todo del texto, no inventarme nada; que la forma del espectáculo, el tono, la plasticidad las marque el texto. Intento no imponerme sobre el texto, sino ir descubriéndolo poco a poco.

En este caso ha habido para mí dos factores importantes, determinados por trabajar con una compañía joven: que por un lado a veces hay que suplir algunos condicionantes técnicos, pero por otro lado ellos te dan a cambio un enorme entusiasmo y pasión por el trabajo. La verdad que es muy gratificante encontrarse esto, porque en la variedad está el gusto y el trabajar un día con actores muy experimentados que te resuelven cuestiones de escena difíciles y después trabajar con jóvenes actores que también, hay que decirlo, están muy preparados, es un placer. Ahora puedo decir que estoy tocado por el veneno del Siglo de Oro, y no quiero hacer otra cosa más que Lope de Vega, lo estoy disfrutando mucho. Además, trabajar en verso siempre me gusta, porque son unas vías del tren que te dan seguridad; el camino está ya marcado, a nivel de ritmo está todo, no te tienes que inventar nada. Esta inmersión en Lope espero que no sea la última.

3. ¿En qué época has situado la puesta en escena? ¿Has trabajado con referentes plásticos o literarios?

Una de las primeras decisiones que tomé fue mantener la acción en el siglo XVII, en su época; en cuanto a la escenografía esto se traduce en que, partiendo de una referencia de época, como es el corral de comedias, hay una estilización de esa idea desde una visión arquitectónica contemporánea, digamos con inspiración van der Rohe. En la escenografía, pues, hay una carga de abstracción, mientras que en el vestuario hay una cierta fidelidad a la época pero con algunas libertades. Es cierto que me planteé cambiarlo de época, pero pensé que era más honesto situarlo en el momento en que fue escrito, quizás también por una cuestión plástica, por la sensualidad que lleva el texto, que puede asociarse a una serie de materiales como el movimiento de las sedas que hacen que la época acompañe a la historia.

4. En cuanto al trabajo del espacio escénico, ¿has buscado un espacio costumbrista o conceptual? ¿Qué nos puedes decir de las proyecciones, y de cómo empezaste a trabajar el espacio escénico con Clara Notari?

Yo tenía clara la idea de la corrala, supongo que por mis visitas a Almagro. La obra, no lo olvidemos, es una *road movie* que pasa por Génova, París, Nápoles, Venecia y luego en España pasa por Barcelona y Orgaz hasta llegar a Toledo. La propuesta de la corrala, al tener dos niveles y escaleras, permite dar una gran vivacidad a la sucesión de los acontecimientos. El trabajo de la escenografía Clara Notari busca un

espacio conceptual, porque pienso que a Lope lo costumbrista no le va bien; estoy descubriendo que en una obra con tanto movimiento a veces el texto, cuanto más quieto lo dices, más fuerza tiene, y a veces el hecho de parar, le hace coger mucha fuerza. Como decíamos, el texto lo contiene todo; es tan rico en imágenes que, como las da el texto, no se trata de que las pongas tú, por eso optamos por algo muy sintético, muy conceptual, que permita el juego unido además a las proyecciones de Álvaro Luna. Las proyecciones darán información del lugar por donde está pasando la acción pero siempre con un toque evocador; situarán la acción aproximadamente, sin ser descriptivas.

5. En cuanto al planteamiento del vestuario con María Araujo, ya os conocíais. ¿Cómo ha sido la colaboración entre los dos? ¿Cuáles han sido las ideas generales del diseño?

Efectivamente, con María había trabajado en otros montajes, como *La casa de los corazones rotos* de Bernard Shaw, donde ella hizo una propuesta muy bonita, y también en *Noche de reyes*. Me gusta hacer equipos en los que se juntan personas con las que he trabajado con personas que no conozco, combinando así riesgo y seguridad, lo conocido y lo por conocer; creo firmemente que desde ahí se pueden construir cosas.

Lo bueno con María es que casi no tenemos que hablar; teníamos muy claro que lo importante en este espectáculo son los actores, su manera de decir el texto y contarle desde un sitio interesante, para que

interese al público. Y con ese objetivo siempre en el horizonte, contar bien la historia, hemos trabajado. También sucede que no tengo preocupaciones con el trabajo de María; cuando ves sus figurines es exuberante, no tanto a nivel de color como a nivel de texturas y volúmenes, y de esta forma, en cuanto pones el vestuario en escena se viene arriba. No está hecho desde la ostentación porque el presupuesto es muy ajustado, pero ella también tiene experiencia y sabe reciclar del fondo de vestuario enorme que tiene la Compañía, de esta forma puede hacer un trabajo excelente con una gran parte del vestuario reciclado, que es algo que también me parece importante decir.

6. En cuanto al trabajo con la música en escena y con la creación del espacio sonoro, ¿cómo ha sido el proceso, hasta llegar a las decisiones que vemos en el montaje?

Laila Ripoll, autora de la versión, me propuso algunas canciones concretas a propósito de pasar por Italia, Francia y luego el llegar a Toledo; de esta forma se barajó la idea de cantar algunas canciones relacionadas con el espacio geográfico y con la época, pero eso nos obligaba a que hubiera mucha gente y no era una decisión operativa. Entonces, como yo había trabajado con percusión en otro espectáculo y la percusión te permite hacer ritmo y melodía con diferentes instrumentos (triángulos, timbales, xilófonos, címbalos), me fui hacia la estilización y empleé la percusión en el montaje. Lluís Vidal, el compositor de la música, a quien ya conocía de otras colaboraciones, estuvo

de acuerdo conmigo, y por esto en la música no hay ni un perfume de música barroca, ni de lo popular, ni lo local; digamos que es música abstracta, contemporánea y si cantan algo, tararean, cantan sin letra. En escena hay un músico, que con la percusión acompaña muy bien el viaje, la acción de los personajes y sus peripecias.

7. En cuanto al trabajo de versión de Laila Ripoll...

Laila conocía muy bien la obra, ella me contó que la había hecho en la RESAD como trabajo de licenciatura y, cuando has hecho una obra, la conoces bien. Hemos quitado algunas repeticiones y algunas referencias mitológicas que podían ser complicadas para el público, pensando además en que toda la acción debe transcurrir en aproximadamente hora y media. Esas han sido básicamente las directrices, teniendo en cuenta que, gracias a la ayuda de la edición crítica de Elena Di Pinto que nos llegó a través de Ramón Valdés, de Prolope, hemos podido aclarar en algunos casos el sentido de ciertos versos o escenas.

8. Hablemos un poco de los personajes, que son muy interesantes. Esta puesta en escena es un montaje coral, muy apropiado para *La Joven*, ¿no?

Así es, y permite muy bien el lucimiento por parte de casi todos los actores, que

además están trabajando maravillosamente, todos están muy bien. Y sí, los personajes son muy interesantes; por ejemplo Claudio, ese criado malvado que es casi como un Yago y no se sabe si tiene más deseo de poseer a la señora o dar celos al señor simplemente por hacer daño; en este sentido hay algo muy oscuro en él y es el malvado de la función, pero incluso así, Lope le da la oportunidad de expresarse aunque no le justifique. Claudio tiene ese momento de expresión como todos los personajes lo tienen; Lope les proporciona un soneto a todos, en el que cada cual se explica.

El personaje más interesante quizás sea el de don Juan, con esa doble vertiente de lo que hace y lo que reprime y también lo que siente; el hecho de seguirle en toda su aventura amorosa es también un viaje emocional. Yo diría que *La cortesía* es una comedia loca, loquísima en algunos momentos con un perfume de comedia del arte que la lleva a sitios disparatados, pero siempre una comedia sentimental. Con respecto al personaje de Marcelo, por ejemplo, es sorprendente que crea en seguida al criado, y ni siquiera le pregunte a su esposa qué sucedió; además hace esa cosa tan terrible de «tengo que hacer como que estoy muerto, porque solo si la mato a ella puedo redimirme y volver a la vida». Esto es algo que, visto ahora, puede ser la cosa más bestia y menos comprensible,

pero no nos olvidemos que ese sentido de la propiedad y esa cosificación funcionan también hoy en día. Marcelo al principio de la obra demuestra un lirismo hacia el casamiento sin ningún tipo de ironía, él está en un matrimonio concertado, pero vive feliz, sin embargo con la falsa noticia de la infidelidad lo pone todo en peligro y esa falta de confianza y esa inmadurez están en Marcelo y también en don Juan.

En cuanto a los personajes femeninos está Lucrecia, una mujer que se ve abocada a unas circunstancias que nunca ha deseado y que, a pesar de querer a su marido sinceramente, tampoco duda de las mentiras de Claudio. Ella es el centro de la historia y provoca que se desencadenen acciones, aunque siempre está en un lugar pasivo; lo único que hace activamente es, al final de la comedia, no abrazar a su marido y eso ya dice mucho. Y también está el tipo de la mujer esquiva que se enamora de lo inalcanzable y se casa con lo peor, como Leonarda, del tipo *El desdén con el desdén*; es curioso, porque Lope no quiere que haya gente que no viva el amor y se ven contrastes muy fuertes, porque encontramos ideas misóginas sobre la mujer al lado de la experiencia del amor, algo muy de Lope, que se ve que habla desde la experiencia del vivir, no del narrar. El mismo título de la obra, *La cortesía de España*, tiene en sí mismo opinión y punto de

vista; a mi modo de ver, muestra las contradicciones entre poder y no poder, querer y no querer y el peso de la tradición y la religión judeocristiana que van lastrando la actuación de los personajes.

El final no es trágico pero tampoco es un final feliz, porque un matrimonio en el que podía haber habido algo, no llega a tenerlo, y se deshace por mentiras y celos. Ahí está también la grandeza de autores como Lope, que vivieron las contradicciones del amor libre y de cómo estaba todo ese mundo penalizado en la sociedad de su época.

9. Y por último, ¿qué crees que se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué puede aportarle a la gente joven, en particular?

Pues lo más importante, creo yo, es la enseñanza de que hay que atreverse a vivir sin miedo. El miedo es paralizador, y hay que afrontarlo, porque si el miedo te coloca en la infelicidad estás perdido; y esto es lo que le pasa al personaje, empeñado en demostrarse a sí mismo que ha venido este mundo a sufrir, porque las obligaciones son más importantes que los sentimientos, y cuando se atreve a intentar ponerlos de acuerdo, ya es tarde. No se puede venir al mundo a sufrir; por eso yo creo que el mensaje es que debemos vivir sin miedo.

M. Z.

Entrevista a Laila Ripoll,

autora de la versión de *La cortesía de España*

Licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Ha realizado estudios teatrales con Declan Donellan (Royal National Theatre), Miguel Narros, Giovanni Holguín, M^a José Sarrate, y de dramaturgia con Mauricio Kartún. Es miembro fundador de la compañía Producciones Micomicón, donde ha dirigido los siguientes espectáculos: *El acero de Madrid*, *Mudarra* y *La dama boba*, todas ellas de Lope de Vega, *Macbeth* de Shakespeare, *El retablo de Maese Pedro*, de Cervantes y Falla (con dirección musical de Odón Alonso), *Ande yo caliente*, de varios autores del Siglo de Oro; *Atra Bilis* (cuando estemos más tranquilas...), *Castrucho*, dramaturgia propia a partir del texto de Lope de Vega; *Cancionero Republicano*; *Arte nuevo de hacer comedias*, a partir del texto de Lope de Vega *Árbol de la esperanza*, *Los niños perdidos*, *Basta que me escuchen las estrellas* y *Santa Perpetua*, todos ellos sobre texto propio. Otras direcciones de escena que ha realizado han sido: *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, (Festival Internacional Madrid Sur, 2002), *Romance de lobos*, de Valle Inclán (Teatro Galileo, 2005), *Mihura Motel*, de Ignacio García May, (dentro del espectáculo *Mihura x 4* en el Teatro Español) y *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluís Cunillé para el Centro Dramático Nacional. Para la CNTC dirigió *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla. Es autora de las siguientes obras: *La ciudad sitiada*, *Árbol de la esperanza*, *Unos cuantos piquetitos*, *Atra Bilis*, *El día más feliz de nuestra vida*, *La Frontera*, *Victor Bevch*, *Que nos quiten lo bailao*, *Pronovias* y el espacio de radio-teatro *Guernica: el último viaje*. En 2002 recibió el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España. Ese mismo año fue finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática por *Atra Bilis* y en 2003 finalista en los Premios Max al mejor Autor Dramático en castellano por el mismo montaje. Ha obtenido el primer premio del Certamen de Directoras de Escena de Torrejón en dos ocasiones, por *La ciudad sitiada* y *Atra Bilis*. Premio «José Luis Alonso» de la Asociación de Directores de Escena por *La Ciudad sitiada* y el Premio del Público Garnacha de Rioja por *Atra Bilis*.

1. Laila, ¿cómo se ha concretado en este caso tu colaboración con la CNTC a la hora de hacer la versión de este montaje? ¿Habías trabajado antes junto a Josep Maria Mestres?

Era la primera vez que trabajaba con Josep, y al principio mantuvimos sobre todo muchas conversaciones telefónicas, porque

él estaba en Barcelona y yo en Madrid, y cuando él vino a Madrid yo estaba en Sevilla; pero hablamos bastante, le conté lo que a mí me sugería el texto, que coincidía con lo que el percibía y a partir de ahí empezamos a trabajar. Yo le iba enviando el trabajo y cuando tuvimos la primera versión completa ya nos reunimos.



A Josep le duele mucho cortar, y efectivamente todo lo que es cortar, duele; pero si se quiere que el texto dure hora y media, no queda otro remedio. Yo lo he hecho con lo que he visto que era más reiterativo o iba a llevar a una cierta confusión, como apuntes de tramas que parece que se van a desarrollar y luego se quedan ahí y no tienen recorrido; también es cierto que en la segunda vuelta que le dimos a la versión recuperamos algunos versos.

No había trabajado nunca con Mestres pero hemos estado en sintonía, el trabajo ha sido fluido, cómodo. Hay una cosa que es importantísima que tiene mucho sentido del humor (que si no lo tienes, a Lope no se le entiende) y eso ha sido delicioso; también es una persona con una gran imaginación, sensibilidad y también es muy directo, claro. Es una persona que su lengua no es el castellano y es muy consciente de eso, sabe que una labor fundamental en dirección es estar rodeado de gente en la que confías.

2. Creo que mantienes una larga relación con este texto de Lope. ¿Qué te llamó la atención de él, en su momento y ahora? Seguro que nos puedes hablar de peculiaridades que hayas encontrado en este título: lenguaje, estructuras sintácticas, formas estróficas...

Efectivamente es un texto al que tengo mucho cariño, porque lo conozco hace mucho. Este texto fue el montaje de fin de carrera que hice en la RESAD con 22 años;

lo que eligió Juanjo Granda, que es un tremendo lopista y se debe haber leído todo Lope. Juanjo hizo la selección del texto entre varias razones porque había mucho personaje femenino interesante y también porque es un texto pasional que está llevado con muchísima agilidad y adecuado para un reparto de gente muy joven.

El texto a mí me enamoró; fue una experiencia muy hermosa y de ahí arranca mi historia de amor con el teatro clásico y con Lope en particular. En ese montaje hacía de Leonarda, de la hermana y era gracioso porque Juan Carlos Pérez de la Fuente hacía de escudero, Pepe Viyuela hacía el Zorrilla y Juan Navas el personaje de Marcelo. Ten en cuenta que estamos hablando del año 86, y ha llovido bastante desde entonces. Y el texto, claro, me lo sé de memoria; claro, me sabía la versión que había hecho Juanjo, y ha sido un trabajo porque me la he tenido que quitar de la cabeza para poder mirar el texto desde otro punto de vista, y claro, aquí he tenido la ayuda de la edición crítica de Elena Di Pinto, que acaba de imprimirse.

En *La cortesía de España* lo que me impresionó era que rompía el estereotipo que podíamos tener con Lope, y descubrías con él la delicia que Lope puede ser en el sentido de lo cómico y lo trágico mezclado, la riqueza de métrica y versificación. Me parece interesante lo ágil que es este texto espacialmente; es como una *road movie*, llevada al extremo casi, puesto

que empezamos en Liguria y acabamos en Toledo. Los personajes se recorren toda Europa en un momento, unos van por tierra, otros van por mar, pasan por Barcelona, atraviesan toda la península y acompañando ese viaje hay cambios de métrica que son una preciosidad, una delicia.

Si te fijas, hay muchísimos sonetos de una calidad impresionante, y además de sonetos, hay octavas que es una cosa chocante porque no son corrientes y es un metro que resulta muy elegante; también encuentras muchísimas escenas en décimas, algo poco habitual. Romance sin embargo no tiene mucho, y redondillas tiene, aunque no tantas como se solían usar. Tiene alguna tirada en tercetos, pero lo más curioso es la cantidad de sonetos que tiene. En la versión la prioridad siempre es que el público no se pierda y se quede pensando en lo que acaba de pasar, porque si ocurre eso también se pierde lo siguiente que pasa y en una puesta en escena tan ágil no nos lo podíamos permitir. Creo que ese es el quid de las versiones.

3. ¿Qué crees tú que es lo primero que hay que hacer con un clásico del Siglo de Oro al abordar una versión? ¿Cómo lo has enfocado técnicamente? Supresiones, alteración de escenas, reescritura...

Lo primero es querer el texto; quererle, como me pasa con Lope, que te guste muchísimo. La sensibilidad, la creatividad y las decisiones de Lope siempre son por algo, él cuenta lo que quiere contar y como quiere contar, y hay que partir de esa consciencia. Otra cosa es tomar la decisión de

eliminar algunas partes, porque ahora estamos en el siglo XXI y la duración de las obras es otra, sabiendo también que las condiciones en las que se ve el teatro son otras: no hay que repetir las cosas tantas veces, no hay un gallinero revolucionado intentando ver las cachas a las cómicas; y es que en el Siglo de Oro, conseguir la atención de la gente no debía ser lo mismo que ahora. El trabajo de versión lo planteo partiendo de la base de que hay que facilitar, y asumiendo también que es sorprendente lo parecido que es el castellano que hablamos ahora respecto al castellano del siglo XVII; por eso, cuando escuchas cosas en ladino judeoespañol las entiendes maravillosamente, porque el idioma ya estaba hecho en el siglo XV. En la versión hay algunos cambios sobre palabras que entonces se usaban y ahora no; pero las palabras que las sustituyen ya existían en el Siglo de Oro.

En cuanto a la alteración de escenas hay una, la de Francia, que está cambiada de sitio respecto al original; y también se decidió que aparecieran personajes que en la obra de Lope están nombrados pero luego no aparecen, como las tres dueñas, que son fantásticas y en esta versión están.

4. ¿Qué ediciones críticas has manejado a la hora de hacer tu trabajo?

Ediciones críticas, pocas, la de De Pinto y la que existía de Hartszenbusch; fui trabajando y consulté otras en internet. La verdad que encontrar la edición crítica de Elena Di Pinto, la investigadora del grupo Prolope ha sido una suerte, tiene un prólogo muy interesante.

5. ¿Crees realmente que estamos ante una comedia de carretera, una *road play*? ¿Qué destacarías de los personajes?

El Siglo de Oro lo inventó todo; hay que pensar en la poca capacidad del público de esa época de conocer mundo por sí mismo, y lo que podía ser imaginarse el mar gente que no lo había visto en su vida, que en esta comedia lo ve a través de los ojos de los personajes. Es tan bonito que las tres paredes de un corral puedan convertirse en la noche, en el día, en el mar, que abran esa capacidad de imaginar... Ahora hay más deformación de lo visual, pero supongo que el público de la época se imaginaría que estaba en París o en un canal en Venecia; pensemos que eran gente que no sabía leer y no había salido del lugar donde vivían y esta obra empieza en la campiña, se traslada a Génova, unos personajes están en París, otros en Barcelona... ¡Hay mucha riqueza de espacios!

Y los personajes son la bomba. Ese don Juan, un hombre que es buena persona pero sufre mucho, le encanta sufrir, es como un personaje del Greco, ascético, hermoso y sensible; empático pero a la vez lleno de problemas. Todos los personajes tienen su aquel, y eso es lo bonito de esta función; Marcelo es un saco de testosterona, te imaginas que debe ser un hombretón y Claudio esa cosa retorcida, mezquina, y ese Zorrilla, que es un personaje delicioso, muy humano, muy listo, o Tomé que sale poco, pero es muy interesante...

El texto de Lope tiene elementos cervantinos, renacentistas; espacios como de pequeños entremeses como la escena de Olalla con

el arriero, y momentos deliciosos como el de las bodas de los labradores en la primera jornada, que es precioso. Los clásicos muestran variedad, caminos, profundidad, vas entrando y se abren ventanas y ventanas. Me hace muy feliz trabajar con estos señores; proporcionan alegría, riqueza, emoción, vida. Hablar de la psicología en personajes de esta época, cuando todavía no se había inventado ni el concepto de psicología igual no viene al caso; podemos hablar quizás de carácter más que de psicología, pero lo que está claro es que no son personajes planos, tienen su forma de ser y se expresan a través de los parlamentos y eso es así para todos los personajes por pequeños que sean, Creo que es una obra coral, muy apropiada para La Joven; son trabajos bonitos de hacer, porque todos los personajes tienen algo. Es una escritura prolija, con personajes muy, muy trabajados.

6. Y finalmente, Laila, ¿qué piensas que puede atraer de este montaje a la gente joven en particular?

Yo creo que a la gente joven le va a fascinar; es una historia de amor, celos, pasión, traición, lo tiene todo y además es alegre, muy sensual. Los personajes debían estar pensados todos para gente muy joven y si lo ves son amores muy adolescentes, es un aquí te pillo aquí te mato; pensamos que los personajes tienen entre diecisiete y diecinueve años. Además visualmente es muy interesante, uniéndose la idea de la estructura del corral con el vídeo y las nuevas tecnologías.

M. Z.

Entrevista a Clara Notari,

escenógrafa de *La cortesía de España*

Licenciada en arquitectura, (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA), ha realizado estudios de dirección de arte y escenografía (Gastón Breyer) y de diseño de iluminación (Ernesto Diz). Ha trabajado en el campo de la publicidad con los mejores directores; y en el ámbito cinematográfico ha desarrollado labores de producción, ambientación o dirección artística en películas como *Relatos Salvajes*, dirigida por Damián Szifrón; *Sola contigo*, dirigida por Alberto Lecchi, *Los amantes pasajeros*, dirigida por Pedro Almodóvar, *Le Moine*, dirigido por Dominik Moll, *Bienvenido a casa*, dirigida por David Trueba; *Tirant Lo Blanc*, dirigido por Vicente Aranda y *Soldados de Salamina*, dirigida por David Trueba. Como escenógrafa y/o figurinista, destaca su trabajo en los siguientes espectáculos: *Purgatorio*, de Ariel Dorfman, dirigido por Josep María Mestres; *Efectos personales*, de Diana Diana Raznovich dirigido por Laura Suárez; *Bent*, de Martin Sherman, dirigido por Gina Picirilli; *Los ensueños de Brueghel*, con coreografía de Guillermo Cesio; y *Temblor de Fe*, *La mujer y el tango*, *Porema urbano*, *El remate del 90*, *Boedo casi Avenida de Mayo*, *Amelia y poema urbano*, todos ellos espectáculos dirigidos por Silvia Pritz.

1. Buenos días Clara, bienvenida. Esta es la primera vez que colaboras con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, concretamente con La Joven y con un texto de Lope. ¿Cómo ha sido la manera que habéis tenido Josep María Mestres y tú de empezar a trabajar juntos en *La cortesía de España*? ¿Conocías el texto de Lope?

Gracias Mar, buenos días. Pues verás, la manera de entrar en contacto con la propuesta fue muy natural, yo había trabajado antes con Josep María Mestres en *Purgatorio* una producción del Teatro Español que estuvo en 2011 en las naves del Matadero y cuando hablábamos o coincidíamos, Josep, que está más en Catalunya,

me decía siempre, cuando vaya a trabajar a Madrid te llamo, cuando vaya a Madrid hablamos, y bueno, se dio la ocasión y así es como he tenido el placer de volver a colaborar con él.

Cuando conversamos me comentó que era difícil encontrar el texto de *La cortesía de España*, que no era un texto muy común, que estaba en una biblioteca digital de Estados Unidos y entonces lo busqué, lo leí y me gustó. Sí, efectivamente es muy del Siglo de Oro; al ser yo argentina de ascendencia española, este trabajo también ha sido una oportunidad de ponerme en contacto con unas raíces propias lejanas, con algo de lo que tenía referencias de la escuela.



2. Este texto de Lope, ¿te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo, por alguna característica?

Sí que tiene una serie de elementos que me han interesado mucho; es una comedia de enredo, de capa y espada, con una característica propia, que es prácticamente una *road movie*, por la cantidad de sitios por los que pasan los personajes. Desde este punto de vista, y a partir de las primeras lecturas y conversaciones con Josep, empezamos a trabajar en el concepto del espacio. Mi primera idea, que venía un poco de esta peculiaridad de los muchos sitios por donde se pasa, fue hacer un barco, un barco que permitiera ese salto de latitudes y momentos; esa combinación de historias con protagonistas nobles y criados igualados todos por el sentimiento del amor, porque es una comedia de amor que habla de superar los celos, incluso por parte de la pareja protagonista, que parte de un gran desencuentro. La verdad que todo el movimiento de confusiones y personajes que se entrecruzan es muy dinámico, y me ha fascinado también la profundidad de Lope, que habla para entretener a un público que quizás no se detenía en el sentido de la palabra y lo que hacía era seguir la historia; pero si te detienes y lo lees lentamente, vas descubriendo distintos niveles de lectura muy fructífera. Así que, sí, definitivamente, me entusiasmó el texto.

3. Trabajando con Josep María Mestres aparece la idea de la corrala como elemento que estructura la propuesta del espacio escénico, ¿no es así?

Sí, Josep me sugiere que hagamos una corrala; como me pareció que hacerla de manera naturalista no iba a aportar nada al montaje, aunque la decisión de la puesta en escena es mantener la acción en su época, en el siglo XVII, pensé en hacer algo con un grado de abstracción importante, más estilizado. Y así surgió este corral de comedias a lo van der Rohe, mudo casi con respecto al resto de los elementos, neutro, digamos; pero con una carga cinética fuerte, un espacio que los actores pueden cruzar, subir, bajar, trepar si hace falta, un espacio en el que puedan pasar cosas en dos niveles, arriba y abajo, pensando así en aprovechar los elementos constituyentes de una corrala: el doble nivel, las puertas, las escaleras, el tablado.... Y el suelo, que es un elemento muy importante en el sentido de lo tectónico, el lugar desde donde arranca la escena; también en el Matadero se ve mucho el suelo y eso hay que tomarlo en cuenta. Si el montaje fuera en otro espacio, como por ejemplo el Pavón, que es tan a la italiana, hubiera sido otra cosa. El espacio escénico se habría podido proponer de muchas formas; desde una sucesión de telones y cambios de escenografía, pasando por idear una escenografía polivalente con diferentes

lugares donde van ocurriendo las diferentes geografías o, bueno, la propuesta por la que hemos apostado, que es crear un objeto, un neo objeto que te permita atravesarlo y recrear las diferentes escenas, que es de lo que se trata.

4. Contrastando puntos de vista y opiniones llegáis a esta idea básica de la abstracción de la corrala, que no es fácil porque la acción en el texto ocurre tanto en espacios interiores como exteriores, no necesariamente urbanos. ¿Cómo has querido mostrar estos distintos espacios, Clara? Lo urbano, lo rural, el interior y el exterior...

Esta característica del texto de ocurrir en muchos espacios distintos, más que una dificultad lo he tomado como un elemento más, un límite para trabajar que a la vez te va encauzando hacia un lugar. Por ejemplo, la acción que transcurre en el campo de Génova se hace en el nivel cero, en el escenario, y cuando llegan a la ciudad se aprovecha la doble altura de la corrala para colocar a los personajes en lo alto y dar esa idea de ciudad, de urbanidad. Pasa también cuando llegan a Barcelona, donde no sabemos si están mirando la ciudad desde un barco o si están ya en la ciudad contemplándola desde lo alto. Estos dos niveles dan mucho juego, permiten recrear el campo y la ciudad, pero también el dentro y el fuera. Tenemos la demarcación que nos da la geometría de la corrala que es un seis por seis, pero luego tenemos lo que permite el espacio del Matadero si no se acota. Lo que transcurre fuera del espacio de la corrala se usa para todas esas

referencias, esos guiños que Lope hace al espectador sobre qué es lo que está pasando en escena; la geometría del texto es muy interesante, y nos permite movernos, pasar de la palabra al espacio.

5. ¿Qué referentes plásticos has tomado para tu trabajo? ¿Es una apuesta naturalista en cuanto a ambientes y objetos? ¿Has seguido las pautas del XVII de alguna manera a la hora de utilizar una estructura de corral de comedias como escenografía?

La apuesta no es naturalista; desde el momento en que hemos utilizado una abstracción de base, estamos recorriendo otro camino, vamos hacia la estilización resolviendo también las necesidades de la escena, por ejemplo con la propuesta del bosque. En principio se pensó en construir unos árboles grandes, y cuando estábamos dándole vueltas Josep María me dice que tiene la idea de que el bosque se transforme y pueda ser otra cosa usando telas, así que empezamos a trabajar con esa idea y nos gustó. Desplegamos unas telas que son como un bosque y luego nada más queda la referencia de que los personajes están ahí atrapados, aislados y hay un momento tremendo cuando Claudio se quiere aprovechar de Lucrecia y aparece don Juan que la rescata y se la lleva; estas telas que habían sido un bosque se transforman en la escena del baile de los criados para recrear la fiesta de recibimiento de su señora, que nunca va a tener lugar.

Sobre el tema de los objetos, y en esta misma línea, por ejemplo en casa de don Juan se presentan unas lámparas con apariencias

neomudéjares que tienen como referencia Toledo; y esos mismos patrones mudéjares me dieron la idea de hacer esa especie de lámparas colgadas de la balconada que llevan la inspiración a una escala más doméstica... Claro que previamente ha habido todo un trabajo de documentación sobre todos estos temas, especialmente sobre la estructura de las corralas; empecé viendo cómo están construidas y ahí vas entendiendo cómo es el teatro barroco, de dónde viene. También he acudido a referentes volumétricos como los de Sabionetta o el teatro de Palladio, y también al teatro isabelino, al Teatro del Globo; digamos que eso ha sido muy interesante porque me ha permitido relacionar el espacio con la dramaturgia tan potente y tan fuerte que se desarrolló en esa época.

6. Lo que nos lleva a pensar que de alguna manera esos espacios funcionaban maravillosamente...

Efectivamente, por eso todo ese trabajo previo de documentación. Trabajamos con estos elementos por un lado, llevándolos a la abstracción, y trabajamos con Álvaro de Luna el tema de las proyecciones, con la idea de movernos en el universo plástico del siglo XVII, acercándonos a ese universo también con el color. Para mí es una obra muy cálida de color; no pasamos por grandes tormentas, no es un montaje concéntrico, ni a bloques, es más bien algo que ha ido fluyendo. Por eso elegí la gama de tonos cálidos, pensando en algunas otras referencias para ilustrar momentos determinados, por ejemplo: al llegar a Barcelona las proyecciones recrean las vidrieras del

monasterio de Santa María de Santes Creus, en Tarragona.

El espacio del Matadero es interesante a este respecto, porque permite hacer retroproyecciones. Pondremos un panorama que se recortará con la corrala en el medio, y eso se verá a través de las puertas y también alrededor de la estructura. Además de la retro también habrá proyecciones frontales sobre puertas y ventanas. Todos estos elementos estarán referidos a universos gráficos de los que hemos buscado referentes en grabados de la época. Y combinando tradición y modernidad pensamos que los cambios de lugar se hagan con el *googlemaps*, que es un recurso que ya se ha utilizado, cierto, pero que funciona, está ahí, remite a la tecnología, a la época actual y a la gente joven también.

7. ¿Qué materiales has empleado en la escenografía? ¿Has pensado también en la implantación en otros espacios?

Los materiales que hemos empleado son muy sencillos, básicamente usamos acero y madera; nos hemos decantado por estos materiales y luego todo es bastante monocromático. La escenografía la están construyendo en Mambo en Ciempozuelos, con quienes colaboré también hace años y la verdad es que trabajan bien, estoy contenta con el resultado; la gama de colores cálida armoniza también con la luz.

Sobre la implantación en otros sitios, en Almagro, por ejemplo, la puesta en escena será en el Teatro de la Universidad que es una iglesia; en Alcalá será en el teatro Cervantes, que es un espacio pequeño y bastante apretado y ahí tendremos que

afinar mucho; y también iremos al Teatro Circo de Murcia, que es un sitio curioso que construyó un industrial a finales de siglo XVIII y creo que ahí también funcionará bien. Y luego, en Olmedo, que será en un espacio al aire libre, y al hacerlo por la noche será muy mágico.

8. El trabajo de escenografía también está conectado a la dramaturgia de la luz, a la iluminación de la puesta en escena.

Claro, el trabajo con la luz es esencial en la creación del espacio escénico; sabiendo que todos trabajamos en la misma dirección lo que hacemos es potenciar el espectáculo, la idea de la dirección y el trabajo de las personas que participan en el montaje. Desde el primer momento todos hablamos de las mismas coordenadas que venimos comentando: abstracción, no naturalismo, estilización, puntos de luz en escena, materiales sencillos y colores cálidos. Y también hemos tenido conversaciones sobre lo específico propio del Matadero donde no hay peine, se maneja todo con trust, por esto también el

trabajo de escenografía e iluminación tiene que sumar, siendo conscientes de que hay momentos a los que hay que prestar especial atención, por ejemplo cuando se hacen proyecciones y hay que iluminar a los actores y también cuando utilizamos las telas que caen buscando un efecto kabuki.

9. ¿Por qué crees que este montaje, hecho por actores muy jóvenes, puede interesar a la gente joven? ¿Se verán reflejados en ellos y en el tema de los celos?

Pienso que la gente joven sí que se puede ver representada por estos actores, tan jóvenes como ellos y acercarse así a Lope; creo que sí, que puede tener un efecto llamada. También es muy interesante sacar el teatro clásico de sus espacios convencionales y llevarlo al Matadero, por ejemplo; esta es también es una propuesta atractiva en sí misma para ellos. Y por supuesto, los jóvenes siempre estarán interesados en las historias románticas.

Muchas gracias Clara.

Gracias a ti.

M. Z.



Entrevista a María Araujo,

diseñadora de vestuario de *La cortesía de España*

Ha realizado numerosos trabajos de diseño de vestuario, investigación de imagen y caracterización para cine, teatro, televisión y otros medios audiovisuales. Los principales montajes teatrales en los que ha trabajado son: *La bête*, dirigido por Sergi Belbel; *La cabra* y *Cielo abierto*, dirigidos por José María Pou; *Un matrimonio de Boston* y *Nit de Reis*, dirigidos por J. M. Mestre; *Merrily We Roll Along*, dirigido por Dani Anglès; *Asesinato en Manhattan*, dirigido por Elisenda Roca; *P.P.P.*, *Sangre lunar*, *Vida privada* y *El pes de la Palla*, los tres con dirección de Xavier Albertí; *La pajarera*, dirigido por Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé; *Calígula*, *Cara de plata* y *Fuente Ovejuna*, bajo la dirección de Ramón Simó; *Las bodas de Fígaro*, *Escola de les dones*, *Romul el Gran*, *La controversia de Valladolid* y *Don Giovanni*, todos ellos dirigidos por Carlos Alfaro; *Tarantos*, bajo la dirección de Emilio Hernández; *Cel Obert*, dirigido por Ferrán Madico; *Gaudí*, dirigido por Guti Gutiérrez y Elisa Crehuet; *Club de las corbatas*, dirigido por Luis Antón; *Cabaret*, dirigido por J. Costa; *El perro del hortelano*, dirigido por Magüi Mira; *Guys & Dolls*, con dirección de Mario Gas; *West Side Story*, dirigido por R. Reguant; *Angels a Amèrica*, con dirección de Josep María Flotats y *De poble en poble*, dirigido por J. Oller. Ha trabajado anteriormente con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, dirigido por Natalia Menéndez y *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, dirigido por Carles Alfaro.

1. Hola de nuevo, María, y bienvenida. Esta vez nuestra entrevista va a tener como objeto tu trabajo como diseñadora de vestuario para *La cortesía de España*, de Lope de Vega, con dirección de Josep María Mestres para La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dinos, por favor, ¿cómo ha sido en esta ocasión la colaboración con Mestres? ¿Qué tipo de espectáculo quería?

Hola Mar, buenos días. Ya sabes que he trabajado antes con Josep y es muy organizado, tiene el talento de saber unir al

equipo artístico y dirigirlo, y de ahí salen frutos; es un director impecable. El me llamó y me hizo la propuesta, leí el texto y me gustó; me hace mucha ilusión trabajar en un clásico. Lo he pasado muy bien, con nuestros momentos de nerviosismo propios del trabajo, pero muy bien.

Me llamó la atención que en el texto se alternaran momentos de pura comedia con otros muy profundos, y se ve también a través del texto cómo era la moral de la época y cómo influye esa educación moral en el personaje de don Juan, que acaba sien-



do el gran perdedor de la historia. La idea esencial de nuestra propuesta es trabajar a favor del público para que todo se entienda mejor; que no te des ni cuenta de que estás en época y que lo que percibas es que te cuentan una historia muy bien contada. En este sentido Mestres se ha apoyado en la parte lúdica; por eso me pidió grandes escotes en el vestuario femenino y también un trabajo muy natural en peluquería y maquillaje, porque la rigidez, a nivel de dramaturgia, no ayuda nada, así que la idea es trabajar algo más fresco, más natural.

2. ¿Qué referentes plásticos y estéticos has tenido? Y geográficos y cronológicos también, por favor; este montaje discurre por tantas ciudades y espacios distintos...

En cuanto al vestuario y a la imagen de don Juan, la hemos sacado del cuadro del Greco *El caballero de la mano en el pecho*; esa inspiración se contagia al vestuario de los personajes españoles que mantienen el negro como color base con algunos toques en blanco y rojo que son, junto con cierta rigidez, sus señas de identidad. En cuanto al vestuario de los personajes italianos, está sin embargo orientado desde el color; en el de los hombres trabajo con colores sobrios pero no estridentes, lo que llamo colores sucios porque llevan una parte de negro o marrón que los hacen más cercanos, no los colores brillantes que hacen que todo parezca muy nuevo.

Respecto a los cortes en el vestuario masculino, en la parte española utilizamos el jubón, que queda muy ceñido al cuerpo y se mantuvo como prenda de uso hasta finales del siglo XVII, pero para la parte italiana usamos chambergos, una chaqueta cortada por encima de la cintura que tiene unas palas y se impuso desde Holanda, que en ese momento era una gran potencia.

Para comunicar también la idea del viaje hemos usado la capa. En la obra se pasa muy rápido de un sitio a otro y estoy en contra de que haya demasiados cambios de vestuario, así que he optado porque todos los actores lleven un traje básico y a partir de ahí se van cambiando pequeños detalles, una golilla, unos puños, o se ponen la capa encima. Es esencial que los actores no pierdan el ritmo del montaje; además es una compañía joven y hay que facilitar las cosas lo máximo posible. Les expliqué a ellas, por ejemplo, cómo es el movimiento de las faldas, las maneras de recogerlas, hasta donde se puede subir una falda al subir una escalera o la forma en que se debe coger la capa. Todos estos detalles suman y hay que explicarlos porque son actores jóvenes que no están habituados al vestuario de época (que además es un vestuario que pesa muchísimo) pero creo que eso es bueno, porque así son más conscientes de los personajes.

Verás, te cuento una historia bonita. La protagonista lleva un traje de color azul. A finales del siglo XVI se empezó a emplear la

piel, visones o zorros, y lo que hacían era forrar en oro el morro y las pezuñas y les ponían brillantes en los ojos y como se ve en el figurín, al personaje de Lucrecia, para contribuir a esa idea del viaje le he colocado un sombrero de amazona y este guiño del visón, que es sintético, claro.

3. ¿Alguna imagen ha sido especialmente importante para tu diseño de los figurines? ¿Cuáles son las ideas esenciales que te gustaría que transmitiera este vestuario?

La imagen de referencia ha sido esta que hemos comentado del Greco básicamente. Sobre qué debe transmitir el vestuario, siempre digo que cuando vas al teatro lo importante es creértelo. Lo único que le pido al vestuario es que sea creíble, que sirva para acercar al público la historia que se está contando. No tiene que estar, no tiene que verse, está ahí, excepto en ocasiones concretas en que pasa a primer plano por necesidades de la acción, pero quitando esos momentos debe ser algo muy natural y eso es lo que me gustaría haber conseguido.

4. ¿Qué tejidos has empleado? ¿Hay diferente intención y tratamiento en el vestuario entre señores y labradores o criados?

Sí, claro. Toda la parte de los campesinos son linos, algodones y colores claros; y en la escena de la boda en Génova he trabajado los colores siena, los amarillos calabazas quemados, los marrones...

Para la parte noble de los españoles y los genoveses he empleado sedas; como sabes,

para mí es muy importante siempre usar tejidos naturales que no se peguen al cuerpo, nunca utilizo un tejido sintético, no me la quiero jugar a que el vestuario reaccione de alguna manera que no está prevista, que se pegue al cuerpo o que se arrugue, y para evitar esto usamos tejidos naturales. Todo el vestuario, además, está muy cuidado en los detalles; me gustan mucho los adornitos que a simple vista no se ven pero hacen que la pieza quede realzada. Cuando trabajas en trajes de época es interesante realzar las formas del cuerpo y los detalles es algo que va sumando.

5. ¿Qué nos puedes decir de sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?

Desde esta idea de acercar el vestuario al público hacemos algunas piruetas, por ejemplo: en vez de usar media y calzado he decidido usar botas porque estamos más acostumbrados a verlas hoy día en la calle; una media y un zapato con hebilla ya te trasladan a una época lejana, entonces prefiero hacer hincapié en que el calzado sean botas que nos permiten también acercarnos al público. La peluquería y el maquillaje, como te comentaba, están marcados desde dirección, no quería Mestres algo rígido de moños y tirabuzones, sino propuestas más sencillas, y en los hombres igual, para que lo natural ayude al personaje; no serán fieles a la época, pero si lo fueran nos quitarían credibilidad y lo que está pidiendo el director es más credibilidad.

Respecto a los sombreros la tendencia es a

usarlos lo menos posible porque interfieren en el trabajo de iluminación, pero está claro que al estar de viaje los tienen que llevar; entonces los hombres cuando llegan se los quitan rápidamente y las mujeres hemos optado por soluciones sencillas, manteniendo la discreción en tocados y accesorios.

6. Sé que lo has hecho en otras ocasiones; esta vez, ¿también has reciclado elementos de vestuario y zapatería?

Sí; creo que está muy bien insistir en que una parte importante de este vestuario está reciclado porque hay un armario fantástico en el Clásico que además está muy bien conservado, y a partir de ahí se puede trabajar muy bien. Que no se nos olvide que reciclar lleva también un gran trabajo, de transformación en este caso; ya tienes las bases, los tejidos, que en estos montajes son más caros que la confección, porque un traje igual lleva un mínimo de seis metros de tela de tejidos que no son baratos, por eso es tan interesante la posibilidad de reciclar y trabajar a partir de ahí.

7. ¿Crees que el vestuario contribuye a construir la identidad personal y social del personaje? ¿Cómo has trabajado con los actores?

Creo que hemos hablado alguna vez de que el vestuario contribuye a la creación del personaje, es algo muy importante. Fíjate que yo visto a actores y a actrices, y lo primero que les pregunto es si la ropa le gusta y si le ayuda en el personaje; si le ayuda,

seguimos adelante con el trabajo, si no, fuera, cambiamos. Llegaremos a lo mismo desde otro sitio, porque si el actor se cree lo que lleva todo el mundo lo creará, pero si no se siente identificado estará dando solo un veinte por ciento de lo que puede dar; los actores deben llevar prendas con las que se sientan a gusto.

El director lo que quiere es que salga todo bien y que la cosa fluya, de forma que hay que intentar es que todo sea fácil, que se sugieran las cosas de modo natural y que haya fluidez; son síntesis a las que se llega con mucho trabajo de todo el equipo. Ha sido un placer trabajar con estos jóvenes actores, vienen con un gran entusiasmo y lo que quieren es aprender. Son muy disciplinados y están muy ilusionados.

8. Finalmente, María, ¿cómo crees que este montaje va a ser recibido por el público en general y por la gente joven en particular?

Creo que el montaje será un éxito. Para la gente joven pienso que se verán identificados en el tema del amor y que se sentirán alejados de la rigidez del personaje de don Juan, al que quizás nuestros padres, que vivieron una época franquista, entenderán mejor.

Hay una lección ahí, que es que la honestidad mal llevada de la mano de la rigidez, puede hacer que te quedes sin lo que más quieres y dejes escapar lo que te interesa, por unas pautas que te han dado en la vida. Es una comedia muy alegre, muy ágil, con un conjunto de colaboraciones artísticas muy interesantes. Irá bien. **M. Z.**

Entrevista a Juanjo Llorens,

diseño de iluminación para *La cortesía de España*

Director técnico de la compañía Kamikaze Producciones. Ha trabajado como adjunto a la dirección técnica en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y como regidor y ayudante de dirección técnica en la Compañía Nacional de Danza entre otros centros de creación. Entre sus últimos trabajos como iluminador destacan: *Ay Carmela*, de Sanchis Sinisterra, dirigido por Pepe Bornas; *Dispara, Agafa Tresor, Repeteix* de Mark Ravenhill, dirigido por Josep Maria Mestres; *Deseo*, escrito y dirigido por Miguel del Arco; *Navidades en el Price 2012*, espectáculo de circo familiar dirigido por Rob Tannion; *De Vacaciones*, de Miguel Murillo dirigido por Esteve Ferrer; *Sin Paga nadie paga* de Dario Fó, dirigido por Gabriel Olivares; *Toc Toc* de Lauren Baffiet dirigido por Esteve Ferrer; *Los cuernos de Don Friolera* de Valle-Inclán dirigido por Pepe Sancho; *La Fiebre de Willian Shadow*, dirigido por Carlos Aladro e Israel Elejalde; *La Senyoreta Júlia* de Patric Marber, dirigido por Josep Maria Mestres; *Tú si que vales, el espectáculo*, dirigido por Yllana; *El Inspector* de Nicolai Gogol, dirigido por Miguel del Arco; *The Black Comedy* de Peter Shaffer, dirigido por Yllana; *The Hole*, idea original de Paco León e Yllana dirigido por Yllana; *Juicio a una zorra* escrito y dirigido por Miguel del Arco; *El Emperador y el esclavo*, de Armando del Rio, dirigido por Raquel Pérez; *Veraneantes*, dirigido por Miguel del Arco y *La violación de Lucrecia* de William Shakespeare, monólogo protagonizado por Nuria Espert dirigido por Miguel del Arco; *Himmelweg*, de Juan Mayorga, dirigido por Paco Maciá; *Arte*, de Yasmina Reza dirigido por Gabriel Olivares; *La función por hacer* dirigido por Miguel del Arco; *La viuda valenciana* de Lope de Vega, dirigido por Vicente Genovés; *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura dirigido por Antonio Díaz Zamora; *Silencio, vivimos* de Adolfo Marsillach, dirigido por Josep María Mestres; *Bajarse al moro*, escrito y dirigitido por José Luís Alonso de Santos; *Antígona* versión de Miguel Murillo dirigido por Esteve Ferrer; *El Maletí o la importacia de ser algú* de Mark Ravenhill; *Bohemios* y *El Barbero de Sevilla* los tres dirigidos por Josep Maria Mestres. Ha recibido los siguientes premios: Premio Max 2013 por *De Ratones y hombres*; Premio Max 2011 por *La función por hacer*; Premio Jara 2011 del Teatro profesional extremeño por *Torero*; y Premio Josep Solbes 2007 por *El cuarto paso*.

Buenas tardes, Juanjo, y bienvenido de nuevo a casa. En esta entrevista vamos a acercarnos a tu trabajo de diseño de iluminación para la puesta en escena de *La cortesía de España* con La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Tú eres un colaborador habitual del director, Josep Maria Mestres, ¿verdad? Buenas tardes, Mar. ¡Qué gusto estar aquí otra vez! Sí, efectivamente, Mestres y yo nos conocemos bien; además Josep te enamora con los proyectos.



1. ¿Y cómo te ilusionó en este caso con *La cortesía de España*? Porque es un texto poco leído y poco representado...

Pues en realidad, simplemente con que me llamara para volver a casa, para volver al Clásico, que es el sitio donde crecí profesionalmente y donde aprendí todo lo que sé, pues eso ya me encandiló de primeras. Luego me estuvo hablando de que era un texto de Lope que no se había hecho todavía en la Compañía, y eso lo hizo un poquito más divertido; encima es un texto donde se viaja muchísimo, con lo que también era una especie de reto ver cómo solucionábamos todo ese mundo de los viajes y de las estancias, de los interiores y exteriores, de los bosques y de ciudades como París, Barcelona o Nápoles...

Trabajar con Josep María Mestres es una gozada; él te lanza una idea, te la cuenta y a partir de ahí te deja jugar. Le gusta trabajar con sus colaboradores y los deja hacer hasta el final. Lo que quiero decir es que la luz también tiene una dramaturgia, siempre; tiene un sentido desde que empieza hasta que acaba, y hay veces que te dicen «cambia esto, cambia aquello», y no, hay que verlo todo en conjunto. Si yo propongo una luz y no gusta desde luego hay que cambiar, pero hay que ver todo el viaje de la luz, qué propone y a dónde lleva. Con Mestres sucede así.

2. Una cuestión interesante es ver cómo se ensamblan escenografía e iluminación.

¿Hay atrevimiento y riesgo compartido entre tu área y la que lleva Clara Notari, en este caso? ¿Cómo se alían y cómo se condicionan escenografía e iluminación, en tu opinión?

El primer planteamiento que hizo Clara, una vez que habló con Mestres, era crear un espacio como una estilización de un corral de comedias, con unas puertas y su parte de arriba y su parte de abajo; me pasaron la idea y yo dije que por mí, sí, que siguiéramos adelante, que debíamos ser valientes tomando decisiones, ahora bien: la decisión escenográfica es un espacio neutro, un espacio donde habrá proyecciones que ayudarán a situar el lugar donde transcurre la acción. Respecto a la luz en relación con la escenografía, nosotros marcamos el espacio y luego lo iremos abriendo de una forma irreal y atemporal a todo lo que suceda; y ese espacio igual puede ser interior que exterior, un bosque, un palacio que puede ser un camino. Puede ser Venecia o una tarima sin más, que es lo que es; en realidad, lo que cuenta el texto ya nos lleva al mundo donde transcurre *La cortesía*.

3. ¿Has pensado en una iluminación naturalista, conceptual, mágica? ¿Por qué? ¿Cómo has conseguido las diferentes atmósferas? ¿Iluminación cálida o fría?

Va a haber un poquito de todo, porque tiene que haber un poquito de magia, un poquito de brillo en el espectáculo, y desde

luego ese paso por todos los lugares, ese viaje que hacemos desde Nápoles hasta Toledo tenemos que reflejarlo de alguna forma, aunque sea con ángulos distintos de luz, o utilizando algún tipo de gobo de ramaje para situarnos en lo que son los bosques. Las proyecciones nos van a ayudar a situarnos y luego buscaremos tonos fríos o tonos cálidos para situar noche y día, pero sabiendo también que el espacio no necesita de todos esos trucos, ni el texto tampoco.

4. Porque aquí el texto lo cuenta todo, dice donde transcurre la acción, en qué momento...

Sí, tiene acotaciones bastante precisas y en esta puesta en escena, como te decía, el vídeo también nos va a situar en los espacios, pero gracias a que el vídeo nos sitúa en el espacio, a nosotros desde el punto de vista de la iluminación nos permite crear una luz más clara, más neutra, porque ya no tenemos que contar con la luz el espacio donde estamos. Además, como tenemos que convivir con el vídeo, tenemos que ajustar la luz a esa necesidad, viendo dónde refleja nuestra luz para no pisar, para no comernos la imagen; pero una vez que se presenta el espacio, podemos comernos esa imagen porque los protagonistas son los actores, es el texto y tenemos que cautivar con todo el conjunto de lo que estamos viendo.

5. ¿De qué equipos te has servido fundamentalmente, y para qué los has empleado?

A mí me gusta trabajar mucho con la lámpara par¹; desde mi punto de vista, es la que da la luz más brillante que podemos encontrar en iluminación convencional. También contamos con un condicionante, el poco tiempo de montaje que hay y que luego esto en gira tiene que hacer también muchos bolos y hay que montar en el día. A esos par 64 le he puesto unos cambios de color, para que sean unos focos versátiles y entonces poder generar todas las atmósferas que queramos; por medio de gobos hacemos bosques, y voy a trabajar con unas entradas de luz que desde un lado simularán el día y por otro la noche, y además empleo una contra² para abrir el espacio completamente. Luego utilizo unos focos móviles, pero no porque quiera que la luz se mueva, sino porque eso me permite evitarme poner muchos focos especiales; con dos focos móviles yo puedo hacer todos los especiales que necesite: si tengo que hacer 20 especiales con dos focos móviles lo soluciono, si no tengo que poner 20 focos convencionales. Con los cambios de color sucede exactamente lo mismo, con 12 cambios de color tienes 12 colores, tienes un ambiente en azul, un ambiente en rojo y cada foco es un color y un *dimmer*³ y cada foco va sumando, va sumando, es mucha infraestructura, y hay que contar

¹ Parabolic aluminium reflector.

² Foco que ilumina desde atrás.

³ Regulador de luz. Es un dispositivo usado para aumentar o disminuir suavemente la intensidad de la luz en uno o varios focos.

también con el espacio disponible. La escenografía tiene unas medidas y si tienes que duplicar o triplicar los focos por color, te vas quedando sin espacio y sin varas. El foco móvil es muy versátil, no es sólo que se mueva, es que permite muchas posibilidades con poca infraestructura.

Hablabas antes de los contras...

Sí; es que para mí la contra es la mentira, es decir; la mentira viene de atrás, y si haces una contra en azul, estás situando a la gente en la noche, entonces, ¿qué ocurre? Que las caras por la noche no son azules y entonces, una vez que has contado la mentira desde atrás y ya has situado al espectador, te puedes permitir el lujo de ir subiendo intensidades y mantener esa luz detrás, esa mentira trasera, y además iluminar las caras. También utilizaré una máquina de niebla para que la luz haga textura y actúe a modo de escenografía y nos ayude a crear atmósfera; el humo nos ayuda mucho a texturizar la luz.

6. Escenografía, paredes, suelo, objetos como lámparas, ventanas, puertas... Eso supone determinadas coordenadas para la iluminación, ¿no?

Bueno, hay que jugar con ello; cualquier punto de luz que haya en el escenario para mí es bonito, porque le da un volumen y una profundidad al espacio que de repente no tenía; en cuanto aparece un punto de luz en el escenario hay otra visión gracias a él, y sobre eso compones. Claro está que con la luz de un farolillo no aguantas una escena en un teatro grande, con 300 o 400 personas, pero igual en una sala pequeña con 15 o 20 espectadores, sí puedes componer.

7. ¿Qué particularidades presentan los colores y los materiales de esta escenografía: el suelo de tarima, la madera y el acero de la estructura del corral?

Los suelos es algo a lo que intento amoldarme, como intento amoldarme siempre a la propuesta general del espectáculo; creo que el suelo también le da personalidad al montaje y es una de las cosas que hace que el espectáculo sea tuyo. Si no lo tienes en cuenta, luego vas haciendo bolos y te encuentras un teatro con un suelo de cada color, un suelo de madera clara, un suelo de madera oscura, un lío; pero si llevas tu propio suelo, él te da esa personalidad, esa identidad que siempre necesitamos para cada espectáculo. Si tienes el suelo desde el principio trabajas la luz de acuerdo al suelo que tengas, a veces un suelo te gusta más, te funciona más o a veces te funciona menos o te gusta menos, pero es una propuesta de trabajo conjunto, de todos los elementos y de todos los que intervenimos en él.

En este caso la propuesta es un suelo de madera, una tarima; alrededor de la tarima va a haber un linóleo gris o el suelo gris que tiene el espacio del Matadero. La madera funciona bien, coge bien la luz, la refleja bien; en algunas ocasiones me sucede con el suelo en determinados teatros que por tener ángulos distintos que iluminar nos puede faltar algún punto de luz, y si el suelo es claro nos ayuda a que el reflejo de la luz hacia arriba ilumine. También hay que probar, esto no es una ciencia exacta, esto está vivo y cada vez ocurren cosas que no has imaginado; llevas ideas en la cabeza, pero cuando te enfrentas a los materiales reales ves la

reacción de cada material y de los colores que eliges, y todo esto, hasta que no ves cómo actúa en la realidad, no lo sabes. Yo estoy nervioso hasta que veo cómo se enciende el primer foco sobre el decorado, entonces es cuando sé cómo respira. Una vez que tienes ahí todos los elementos es cuando de verdad juegas.

En este montaje me hubiera gustado tener un par de cañones, que contribuyen a centrar la escena. Permiten dibujar y pintar; tú tienes un marco hecho y la persona que necesitas que se vea la estás viendo, la estás destacando con el cañón. Lo demás es crear formas, volúmenes, siluetas; lo que es verdaderamente importante es lo que hay que destacar en cada momento. Entonces, en una puesta en escena con mucho movimiento como va a ser esta, los cañones de seguimiento son muy útiles, porque puedes seguir a los personajes sin romper la magia, y si tienes que recurrir a la luz general rompes un poco lo que tienes creado.

8. Apertura de puertas, ventanas, las retroproyecciones... ¿Qué supone todo esto para el diseño de la iluminación?

Aporta más riqueza al espectáculo; habrá momentos donde potenciemos entradas, salidas y aperturas de puertas, y habrá momentos en que las obviemos porque no las necesitamos. También habrá algún momento en que interese lo que pasa en primer plano y también lo que está ocurriendo detrás, y ahí trabajaremos la transparencia a través de la proyección. En este caso la proyección son unos árboles, será un bosque, y detrás de la corrala se verá cómo transcurre la acción. Ahí, sí, jugaremos con tres planos en transparencia, y evi-

dentemente reforzaremos también con luz atrás, pero la acción principal ocurrirá en primer plano. Con el vídeo pasa lo mismo, nos va ayudar a situarnos en el espacio.

9. Juanjo, en cuanto al vestuario, ¿quieres señalar alguna circunstancia? Complejidad, facilidad...

El miedo que tenemos siempre los iluminadores con el vestuario de época son los sombreros, y en este caso no hay demasiados, y si los hay se los quitan enseguida. Los sombreros te obligan a trabajar con luz de candilejas, es decir, luz que viene desde el suelo para evitar la precisamente la sombra, pero de repente la luz de candilejas genera otro lenguaje, más dramático sobre el que no tienes control, y la luz de un contrapicado desde abajo va hasta el techo y, o tienes muy claro los niveles, o estás manchando absolutamente todo. Es divertida y bonita la luz de candilejas, pero en su momento.

10. ¿Qué piensas que aporta la música a la luz en este montaje?

Hay un músico en escena durante todo el espectáculo, y él lo que va a hacer es acompañar todas las escenas; es quien va a generar el espacio sonoro. En mi caso creo que vamos a ir juntos en las transiciones, porque evidentemente a mí la magia me la transmite la música, no es lo mismo hacer una escena con música que sin música, ella es lo que te transporta en tiempos, en lugares, es lo que te lleva para poder arriesgar más o menos en una determinada transición. La música hace dinámica la transición, si la luz y la música se acompañan se crea la magia incluso con algún movimiento coreográfico

de la escenografía, evidentemente todo tiene que estar interrelacionado para que aparezca esa magia, y es realmente en las transiciones donde podemos emplearnos de forma más estética, generar belleza y alguna ensoñación.

11. Juanjo, para terminar, ¿cómo crees que el montaje va a interesar a la gente joven?

Es un espectáculo muy dinámico. Con las imágenes de *googlemaps* vamos directamente

de Nápoles a París, de París a Barcelona, de Barcelona a Toledo, y eso en hora y media de función; el lenguaje del vídeo, de la música, de la luz, el lenguaje del vestuario, de la escenografía, la dinámica que cogemos todos me parece que son una apuesta interesante para la gente joven, hay mucha acción y mucha técnica. Visualmente va a ser muy bella, y además es muy ágil y no es difícil de entender... ¡Creo que el público joven va a quedar cautivado!

M. Z.





Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La cortesía de España* y el Texto de Teatro Clásico, donde puede verse la escenografía, los figurines y la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo

que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

- ◆ Podéis encontrar y analizar el tema principal de *La cortesía de España* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo. ¿Os habéis dado cuenta de que, como el

montaje es de La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, actrices y actores tienen casi vuestra misma edad?

◆ ¿En qué género literario clasificarías esta obra?

◆ Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa Lope de Vega en su comedia. Hay algunas que no son frecuentes, pero tenemos que recordar que la obra está escrita aproximadamente hacia 1615 y Lope tiene cincuenta y tres años. La métrica, según avanza el XVII y la edad del autor, varía... Comparar *La cortesía de España* con alguna obra de Lope de finales del XVI.

◆ Uno de los temas más importantes de los que trata esta obra es el amor, y sobre todo de su cara negativa, los celos; hay quien los ve como una muestra del afán de control y posesión de un ser humano sobre otro. Aún es más importante la falta de confianza entre todos; Marcelo y don Juan no confían en Lucrecia, y ella tampoco confía en su marido, con lo que todos están a merced de las mentiras de los demás. Buscad en el texto frases de unos y de otros que sean expresión de amor y también de falta de confianza.

◆ ¿Qué piensas de los personajes masculinos de la obra? Don Juan y Marcelo son importantes, pero también sus criados, Zorrilla y especialmente Claudio, que es el que desencadena todas las mentiras. ¿Os resultan hombres y personas interesantes? ¿Creéis que Marcelo se porta correctamente con su mujer? ¿Cuáles son los motivos

de Marcelo y de don Juan para actuar? ¿Podrán los esposos al final de la obra volver a su vida de antes? ¿Por qué?

◆ ¿Y las mujeres de *La cortesía*? Lucrecia, Leonarda, Julia, Olalla, Flora, Teodora, pertenecen a distintas clases sociales, tienen trabajos y caracteres muy distintos... ¿Qué las hace parecidas, entonces? ¿Conocéis alguna chica que os recuerde a alguna de ellas?

◆ Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar diversos aspectos. Conviene pensar lo que nos ha gustado y lo que no, estableciendo distintos apartados: interpretación, dirección de escena, escenografía, vestuario, música, iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

◆ Leer en clase la entrevista al director de escena, Josep María Mestres, y valorar su concepto del montaje, contrastando su visión con la propia. ¿Pensáis que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

◆ ¿Qué pasaría si actualizáramos este texto de Lope y lo situáramos hoy día? Intentad explicar cómo caracterizaríais a los personajes y de qué recursos escénicos os valdríais. ¿Por cuáles circunstancias haríais pasar a los personajes y cuál sería el desenlace? ¿Mantendríais el verso como forma de expresión o los personajes hablarían en prosa? ¿Qué personaje os gustaría más interpretar?

◆ ¿Preferís una escenografía que explique de manera realista los elementos de la

escena: el campo de Génova, las distintas ciudades por las que se pasa en el montaje, la posada de Orgaz...? ¿O, por el contrario, os gusta más ayudar con la imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Qué función tiene la alfombra? ¿Qué muestran las proyecciones? ¿Estáis de acuerdo con la escenografía de *La cortesía*? ¿Sabéis qué es un corral de comedias?

- ◆ A través de las fotos podemos fijarnos o recordar los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Habíais visto antes ropa parecida?

- ◆ A modo de titular periodístico, cada uno puede recoger en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Sería interesante discutir las discrepancias en clase.

- ◆ Podéis recoger información complementaria para vuestros trabajos sobre Lope de Vega, su vida, su obra, y el Siglo de Oro en

general, en www.cervantesvirtual.com Es una inmensa biblioteca, a la que puedes acceder gratuitamente desde tu ordenador, donde hay libros, imágenes y videos y también entrevistas a muchas personas relacionadas con el mundo de la literatura y de la escena.

- ◆ También es interesante consultar www.prolope.es, una organización dentro de la Universidad autónoma de Barcelona que se ocupa de la edición de la obra de Lope de Vega; y artelope.uv.es que es una gran base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, de la Universidad de Valencia.

- ◆ Por último, podéis hablar de lo que pensáis del teatro como actividad de ocio. ¿Os ha divertido esta obra de teatro que habéis visto? ¿Qué experiencias habéis tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras preferís? ¿Haríais vosotros teatro como actores o actrices, directores de escena o de alguna otra forma?

Bibliografía

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

DÍAZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1976.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro, 2008 (edición digital).

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «La reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen*, eds. I. Arellano y S. Bagnó, Pamplona, EUNSA / Ediciones Universidad de Navarra, 2010, pp. 23-37.

FERRER VALLS, T., «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en *Pigmalión o el amor por lo creado*, eds. F. Tomás e I. Justo, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.

GASPARETTI, A., «G. B. Gibaldi e Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 1930, 32, pp. 372-403.

GIRALDI CINZIO, G. B., *Hecatommithi, overo cento novelle*, Monte Regale, Appresso Lionardo Torrentino, 1565.

MARTÍNEZ BERBEL, J. A., «Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales», en «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 167-181.

MORLEY, S. G. y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, Madrid, Gredos, 1968. (*The chronology of Lope de Vega's Comedias*, London, Oxford University Press, 1940).

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Crítico*, 74, 1998, pp. 109-124.
_____, *Lope de Vega. Pasiones, obra y forma del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edad, 2009.

REY HAZAS, A., «Cervantes se reescribe: teatro y novelas ejemplares», *Criticón*, 76, 1999, pp. 119-164.

ROMERA PINTOR, I., «De Giraldo Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en *La cortesía de España*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. M^a G. Profeti, Firenze, Alinea editrice, 2000, vol. III, pp. 33-48.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La cortesía de España*, en *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619.

_____, *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas*, vol. IV, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, RAE (Nueva edición), 1917.

_____, *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, José E. Laplana (coord.), Editorial Gredos, 2013-10-14, 2 vols. En el volumen I, *La cortesía de España*, edición de Elena Di Pinto.

_____, *La cortesía de España*, versión de Laila Ripoll, Mar Zubieta ed., Textos de Teatro Clásico 69, Madrid, INAEM-CNTC, 2014.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, págs. 371-406.

_____, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.

VITSE, M., «Presentación», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-8.



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

