

4 Los autos sacramentales de Lope de Vega

6 De la ópera a la zarzuela, entre Lope, Calderón y los escenógrafos italianos

7 *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*

LOPE ESE GRAN DESCONOCIDO

La amplitud de su obra nos impide disfrutar de su extraordinaria variedad. ¿Hay un Lope por descubrir?



Preparamos la segunda promoción de la Joven

Tras un periodo de selección de actores menores de treinta años, que se ha prolongado por espacio de once meses y que ha superado las 200 audiciones, el grupo resultante – 24 actores y actrices- asiste ya, y hasta finales de diciembre, a un taller de formación en la sala de ensayos de la CNTC. Las clases estarán a cargo de Vicente Fuentes, Helena Pimenta, Natalia Menéndez, Javier Sánchez, David Puerta, Alicia Lázaro, Nuria Castejón y Eduardo Vasco, que profundizarán en materias como voz, palabra, verso, ritmo, prosodia, canto, danza y movimiento e interpretación.

De este grupo se formará el reparto del espectáculo que la Joven estrenará en el mes de marzo, en el Teatro Juan Bravo de Segovia. Se trata de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega. Esta obra, con versión de Rafael Pérez Sierra y dirección de Eduardo Vasco, hará temporada en el teatro Pavón, sede la Compañía en Madrid durante los meses de abril, mayo y junio, y a continuación participará en los festivales de Alcalá de Henares, Cáceres, Chinchilla, Almagro, Olmedo y Olite.



Toledo premia *El pintor de su deshonra*

El Teatro de Rojas de Toledo ha concedido este año el premio al mejor montaje de la temporada 08-09 a la obra *El pintor de su deshonra*, producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Eduardo Vasco y programada en la gira, el mes de noviembre de 2008.

Este premio tiene la peculiaridad de ser el resultado de las votaciones de los espectadores del Teatro de Rojas de toda la temporada.

El actor Arturo Querejeta, don Juan Roca en el montaje y protagonista de la obra, recogió el premio en nombre de la Compañía en el acto de entrega de premios que tuvo lugar el pasado mes de septiembre.



Comienzan los ensayos de *El condenado por desconfiado*

En los primeros días de octubre comenzaron los ensayos del próximo estreno de la Compañía: el drama teológico-religioso *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.

La obra, que todavía no se había incluido en el repertorio de la CNTC a pesar de su popularidad y de haber sido un título ampliamente representado en nuestro país, plantea el problema de la predestinación y el misterio de la gracia.

El condenado..., con versión de Yolanda Pallín, está dirigido por Carlos Aladro, quien aborda esta responsabilidad por primera vez en la Compañía, y cuenta con el elenco que ha representado *El Pintor de su deshonra*, *El curioso impertinente*, *El castigo sin venganza*, *Tragicomedia de don Duardos* y *La Estrella de Sevilla*.

Tras su estreno en el mes de febrero, en el teatro Pavón, realizará una gira por los festivales de Alcalá de Henares, Niebla, Cáceres y Almagro.

Compañía invitada: Teatres de la Generalitat

Invitamos esta temporada, dentro de la programación en el Pavón, a Teatres de la Generalitat, institución valenciana que trae a Madrid dos de sus montajes: *La viuda valenciana* y *El Narciso en su opinión*. Aunque es la primera vez que asiste a nuestra sede como compañía invitada, no la primera vez que la Compañía y Teatres colaboran conjuntamente, ya que en 1994 coprodujeron el montaje *Los malcasados de Valencia*.

Del 12 al 27 de diciembre se representará en el Pavón *La viuda valenciana o el arte de nadar y guardar la ropa*, de Lope de Vega, adaptada por Toni Tordera y dirigida por Vicente Genovés. Posteriormente, del 10 al 24 de enero, se estrenará *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, con adaptación de Juli Leal y dirección de Rafael Calatayud.

Por su parte, la Compañía llevará el próximo mes de enero al teatro Principal de Valencia la obra *¿De cuándo acá nos vino?*.



Lope y la academia

Este año, en el que celebramos los 400 años de la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias* que Lope dirige a la academia de Madrid, la CNTC se ha dedicado al dramaturgo con intensidad representando títulos como *La noche de San Juan*, *La Estrella de Sevilla*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *Las bazarrias de Belisa* o nuestro próximo estreno con la Joven: *La moza de cántaro*. Editamos, además, el volumen 25 de nuestra colección *Cuadernos de Teatro Clásico*, que hemos titulado “El teatro según Lope”, a imagen y semejanza de aquel “El teatro según Cervantes”, que dirigió Antonio Rey Hazas en 2005, y que tan buena acogida tuvo entre aficionados y profesionales. Será un compendio de los testimonios relacionados con el teatro que el *Fénix* dejó escritos a lo largo de su vida, en esta ocasión seleccionados y estudiados por Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. Es una aportación que complementa el esfuerzo realizado desde el mundo académico para rendir homenaje, estudiar y difundir la obra de Lope; una obra tan extensa como desconocida para el gran público.

El grupo GRISO, desde la Universidad de Navarra, ha estado presente en el Congreso Internacional Lope de Vega que se ha organizado en agosto en Brasil, con el apoyo de distintas universidades brasileñas y el Instituto Cervantes; y ha coorganizado, junto a la Academia rumana y la Universidad de Craiova, el también congreso internacional “El Siglo de Oro antes y después de *El Arte Nuevo de Lope*”, durante el mes de mayo en Rumanía. El Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha ha preparado los congresos “*Arte nuevo de hacer comedias* en su contexto europeo” y “*El Arte nuevo de hacer comedias* y la escena”, en Almagro, este último en el marco de las Jornadas de Teatro Clásico y dentro de la xxxii edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, también dedicado a Lope de Vega. El grupo PROLOPE, dentro de la Universidad Autónoma de Barcelona, a lo largo de dos décadas de actividad, ha estudiado y editado buena parte de la obra de Lope, acaba de publicar *Aún no dejó la pluma: estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, y espera sacar durante este año la edición, prologada y anotada, de la *Parte VIII* de las comedias del *Fénix*.

Dedicados a Lope han estado congresos como el xiv de la AINTENSO, organizado por la Universidad de Valladolid en julio dentro del marco del iv Festival Olmedo Clásico, con el título de “400 años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”; y el de la Universidad de Firenze, *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoría y praxis del teatro alrededor del “Arte Nuevo”*. Sin olvidarnos de una de las últimas citas lo-pescas de este año: el i congreso del Instituto del Teatro de Madrid titulado *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, que tendrá lugar a finales del mes de noviembre.

Todo un festín de conocimiento y pasión con el que la academia actual, de alguna manera, responde a aquel discurso dirigido a una misteriosa academia de Madrid que demandó, hace 400 años, un *Arte de Comedias* a aquel dramaturgo genial, que cambió la manera de entender el teatro de su tiempo.

Gira internacional Argentina – Uruguay – Portugal

La próxima primavera volvemos a girar fuera de nuestras fronteras. *La Estrella de Sevilla* revive un momento histórico para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, al visitar el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (17 – 25 de abril), precisamente el lugar que eligió Adolfo Marsillach para que iniciase su andadura la entonces recién creada

CNTC. Fue un 16 de abril de 1986 y se representó *El Médico de su honra*, de Calderón de la Barca.

Completarán nuestra gira dos plazas ya conocidas para la CNTC: el Teatro Solís de Montevideo (29 de abril – 3 de mayo) y el Teatro Nacional María II de Lisboa (11 – 12 de junio), consolidando así nuestro habitual circuito internacional.

MÁS
INFORMACIÓN
EN NUESTRA WEB

<http://teatroclasico.mcu.es>

Contacta con nosotros

En nuestra web puedes encontrar información de todos nuestros montajes, la previsión de giras durante la temporada, la actividad semanal, los abonos, los estrenos... y si quieres recibir información de la CNTC puedes formar parte de los Amigos del Clásico, con un simple clic.



El condenado por desconfiado

TIRSO DE MOLINA

Madrid (Teatro Pavón): FEBRERO - MARZO
Gira: JUNIO - JULIO Festival Clásicos en Alcalá, Festival de Niebla, Festival de Cáceres, Festival de Almagro, Elche

El alcalde de Zalamea

CALDERÓN DE LA BARCA

Almagro, Festival Internacional de Teatro Clásico: JULIO 2010
Gira: Festival Olmedo Clásico, Festival de Teatro Clásico de Olite

La moza de cántaro

LOPE DE VEGA

Segovia (Teatro Juan Bravo): MARZO
Madrid (Teatro Pavón): ABRIL - JUNIO
Gira: JUNIO - JULIO Festival Clásicos en Alcalá, Festival de Cáceres, Festival de Chinchilla, Festival de Almagro, Festival Olmedo Clásico, Festival de Olite

¿De cuándo acá nos vino?

LOPE DE VEGA

Madrid (Teatro Pavón): SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2009
Gira: ENERO - MARZO 2010 Teatro Principal (Alicante), Auditorio Gustavo Freire (Lugo), Teatro Circo (Albacete), Teatro Auditorio (Cuenca), Teatro Cuyás (Las Palmas de Gran Canaria), Auditorio Maestro Padilla (Almería)
Temporada en Valencia: ENERO 2010 Teatro Principal
Temporada en Barcelona: ABRIL - MAYO 2010 Teatro Victoria

La Estrella de Sevilla

atribuida a LOPE DE VEGA

Gira nacional: OCTUBRE - NOVIEMBRE 2009 Centro Cultural Caja Granada (Granada), Teatro de Rojas (Toledo), Gran Teatro (Córdoba)

Gira internacional: MAYO 2010 Teatro Cervantes, Buenos Aires (Argentina), Teatro Solís, Montevideo, (Uruguay), Teatro Nacional Dona Maria II, Lisboa (Portugal)

El pintor de su deshonra

CALDERÓN DE LA BARCA

Temporada en Barcelona: MAYO 2010 Teatro Victoria

Compañía invitada:

TEATRES DE LA GENERALITAT VALENCIANA

La viuda valenciana

LOPE DE VEGA

Madrid (Teatro Pavón): DICIEMBRE 2009

El Narciso en su opinión

GUILLÉN DE CASTRO

Madrid (Teatro Pavón): ENERO 2010

BLTN 52
OCTUBRE 2009
Publicación de divulgación cultural

TEATRO
CLÁSICO

Edita

Compañía Nacional
de Teatro Clásico

DIRECTOR
Eduardo Vasco

Coordinación editorial / Departamento de Prensa de la CNTC

María Jesús Barroso, Javier Díez

Colaboración especial

Yolanda Mancebo

Publican en este número

Lola Josa, Mariano Lambea,

Alicia Lázaro, Felipe B. Pedraza,

Guillermo Serés y Ana Suárez

Diseño

Antonio Pasagali GRC

Fotografía

Chicho

Redacción y Administración

c/ Príncipe, 14 - 3º

Madrid 28012

Teléfono: 91 532 79 28

Impresión, Producción gráfica y Distribución

Kamipress

Dep. Legal M-53701-2004

NIPO: 556-09-003-X

Instituciones colaboradoras:

Excmo. Ayuntamiento de Almagro

Universidad de Murcia

Fundación Grcel

LOS AUTOS SACRAMENTALES DE LOPE DE VEGA

En la compleja obra de Lope de Vega los autos sacramentales tienen un lugar determinado que no ha sido con frecuencia ponderado en sí mismo sino en relación con las obras magnas del género realizadas por Calderón de la Barca. Sin duda esta comparación le ha perjudicado ostensiblemente, de tal manera que con dificultad podemos analizar los textos lopianos sin tener como referencia inmediata los calderonianos. Por eso quizá convenga, por una vez, observarlos desde una perspectiva más intrínseca que histórica, aunque sea difícil abstraer del decurso temporal el arte del más popular y lírico de nuestros dramaturgos.



La obra dramática sacramental de Lope es bastante amplia como todo lo suyo, aunque habría que delimitar claramente las variantes del género, sobre todo en los autos iniciales. Aunque Pérez de Montalbán le atribuye 400 (cifra posiblemente exagerada), los que se conservan se acercan a los 50. Menéndez Pelayo publicó más de treinta autos, a los que habría que añadir seguramente manuscritos inéditos y textos por hallar. Hay que tener en cuenta que, desde los comienzos, Lope en sus autos no tenía clara la delimitación del género, y por ello hay que hablar de balbuces en las obras iniciales. Interesa tener en cuenta que Lope incorpora una materia poética diversa y de oscilante eficacia. Desde que en *El peregrino en su patria* (1604) publicase cuatro autos, hasta la edición póstuma de doce con sus loas y entremeses en 1644, hay un largo recorrido en temas, caracteres y motivos. Es asombroso el atrevimiento del Fénix en la fabulación de sus historias, de las que Menéndez Pelayo llegaba a quejarse considerándolas extravagancias. Pues bien, una de las posibilidades que vislumbra Lope es la de dotar a las historias de una simbología muy variada, lo que permitiría desarrollar, sobre el eje único de la historia eucarística, todo un entramado de relaciones simbólicas y alegóricas para dotar a cada obra de una armazón sólida en su argumento, ya que era sola en su tema (haciendo buena la diferenciación entre *asunto* y *argumento* que formulará y desarrollará más tarde Calderón). Por eso la exuberancia argumental de Lope no parece oportuno considerarla un defecto sino una puerta abierta a las enormes posibilidades que irán desarrollándose en el género con el paso del tiempo, y que tanto en Lope, como en Valdivielso, Tirso, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, y otros dramaturgos, hasta llegar a Calderón, dejarían el terreno sembrado de esas posibilidades como gérmenes imprescindibles hacia el crecimiento y la maduración del género.

Se ha dicho muchas veces en detrimento de los autos de Lope que en cierta medida están concebidos bajo la especie de la poesía lírica en lugar de la poesía dramática. Pero ¿es que Lope podía dejar de ser poeta hiciese lo que hiciese? Es indudable que los autos de Lope están cuajados de perlas

líricas, tiradas de hermosísimos versos de carácter eminentemente popular, cancionillas emotivas y cinceladas con el primer que sólo un artista tan eminente podría hacerlo, pero ello no es menoscabo nunca de la corriente que fecunda su teatro. Esto mismo vale para las comedias que para los autos. El problema seguramente es otro. En los balbuces del género, como ya hemos adelantado (al menos en los balbuces del género desde la perspectiva de la “comedia nueva”, que es de lo que ahora tratamos), la trabazón de las historias y argumentos con relación al plano semántico al que apuntan esos argumentos en su proyección alegórica era natural que no estuvieran perfectamente organizados desde el punto de vista dramático. Los motivos, como ahora veremos, por muy extravagantes que sean, tienen que tener una coherencia interna para ser eficaces en su mensaje, y esto es de lo que adolece a veces el género en manos de Lope.

Los autos más conocidos, editados y comentados de Lope son: *La adúltera perdonada*, *La venta de la zarzuela*, *La siega*, *El pastor lobo* y *cabaña celestial* y *La puente del mundo*, entre otros. Para muchos críticos los autos basados en temas históricos, heroicos o de temas exóticos son, en la obra de Lope, los menos conseguidos. Por eso en estas referencias los temas predominantes son de la vida sencilla, del campo, de las tareas cotidianas o de las costumbres. Sólo el último de los mencionados es de argumento fantástico y caballeresco, y tampoco es de los más editados. La trama se refiere a la historia de “la puente de Mantible” (de la que Calderón haría una comedia del mismo título), basada en un relato caballeresco del siglo xv sobre la lucha de Oliveros con Fierabrás. El famoso puente estaba sobre un río caudaloso defendido por un gigante, llamado Galafre, siempre armado y acompañado de cien turcos que exigían a los pasajeros cristianos, si querían pasar por allí, pagar un tributo, de treinta perros de caza, cien doncellas vírgenes, cien halcones y cien caballos. El cristiano que no pudiese pagar, lo haría con su cabeza colgada en las almenas de la puente. ¿Cómo pudo Lope transformar esta historia descabellada en un tema eucarístico? Pues realizando la siguiente

simbología: El Príncipe de las Tinieblas está esperando en el puente la llegada de un caballero para luchar contra él. El puente lo defenderá un gigante llamado Leviatán. Adán y Eva, peregrinos por el mundo, después de su salida del Paraíso, llegarán al puente donde Leviatán les hará firmar un documento por el que se hacen esclavos del Príncipe de las Tinieblas. Mientras, el Amor Divino enviará al Caballero de la Cruz al puente a defender al Alma, su esposa. Tendrá lugar el combate, en donde el Caballero vencedor librará al Alma de su prisión.

Como se ve, la simbología es inteligible, pero lo que no parece bien articulado es la estructura de los personajes y su acción. Adán y Eva tienen que desaparecer y ser sustituidos por el Alma, con lo que el diseño del plan y de la acción queda impreciso por las grandes vacilaciones estructurales y de diseño. Aun así, y pese al argumento, no es difícil encontrar en él hallazgos de poesía lírica de la mejor ley. Por ejemplo, en el canto de la música dirigido al caballero mientras duerme:

Si dormís, príncipe mío,
si dormides, recordad:
que vuestra querida esposa
en manos ajenas va.
Cautiva la tiene el moro,
y si vos os descuidáis
quitarle quiere la fe
después de la libertad.

(vv. 437-444)

Pero, como decíamos antes, lo más característico de Lope son los temas cotidianos y sencillos. Así, costumbres populares como los cantares del auto *La Maya*, inspirado en las fiestas de las mayas que se celebraban (y se celebran todavía) en el mes de mayo en algunos pueblos castellanos; o el auto de *La siega*, para algunos el más bello de Lope, inspirado en la parábola evangélica de la siembra. Todo el auto está transido de una poesía y una fe sencillas y hondas. Pocas veces estuvo Lope tan inspirado en diálogos, parlamentos y efusiones líri-

cas. Veamos, por ejemplo, una muestra en este bello soneto que pronuncia la Esposa como soliloquio amoroso:

Tiernos enamorados ruiseñores,
enseñadme a cantar tristes endechas;
cárceles verdes, de esmeraldas hechas,
con dulce parto producid colores.
Pomposos cedros de olorosas flores,
ramas de mirra en lágrimas deshechas,
sin reparar en celos y sospechas,
cubridme, pues me veis morir de amores.
Para ver si le busco enamorada,
se fue mi labrador; sin su presencia,
ninguna luz, ningún lugar me agrada;
y aunque en todos asiste por potencia
un alma a sus regalos enseñada
¿cómo podrá sufrir de Dios la ausencia?

Se podrá argüir, con razón, que esto es poesía pero no teatro, pero cuando una obra como ésta está construida de principio a fin con estos mimbres poéticos, es difícil sustraerse a su encanto, y más cuando está regada con el perfume de unos versos sencillos pero sublimes, con unos diálogos entre la Soberbia (el Demonio), la Envidia y la Esposa que a algunos han recordado a Milton. La tentación, la persecución, el engaño y el amor son los subtemas que rodean a esta “perífrasis del sagrado/texto evangélico” como la llama el propio Lope. Como dice Wardropper “Lope maneja mejor la alegoría cuando la encuentra ya hecha”. Tanto en esta obra como en *El pastor lobo* y *cabaña celestial* y otras de sencillez semejante, Lope introduce una técnica elemental pero no por ello menos eficaz. Estamos muy lejos de las complicaciones teológicas de Calderón y sobre todo de sus magníficas estructuras, de sus sonoros, dramáticos e impresionantes versos, porque Lope se decanta por la simplicidad formal, por la alegorización directa, por la construcción casi lineal, por el elemento expresivo lírico y por la brevedad (sus autos más extensos, como el mencionado al principio, no sobrepasan los ochocientos

“Estamos muy lejos de las complicaciones teológicas de Calderón, porque Lope se decanta por la simplicidad formal, por la alegorización directa, por la construcción casi lineal, por el elemento expresivo lírico y por la brevedad”

cincuenta versos, mientras algunos de Calderón los duplican con mucho). No se trata de oponer el género de un autor sobre otro, actitud que parece haber preocupado a gran parte de la crítica, sino de comprender que no sólo se trata de dos estilos muy distintos, sino de dos épocas, en la primera de las cuales (la de Lope) estaba el género empezando a dar sus primeros pasos por el sendero de su formación. En cualquier caso, los autos de Lope fueron un necesario estadio del género que, con sus virtudes y defectos, habría de conducir a las grandes creaciones estructurales posteriores de Calderón, verdaderas síntesis de la historia del hombre en su concepción teológica y aun filosófica y psicológica. Lope, sin llegar a estas concepciones, supo poetizar esa historia de manera sencilla, emotiva y cordial.

Ana Suárez Miramón
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

MÚSICA Y TEATRO: Los gustos reunidos

**Horas tristes y amargas
dulces y alegres para mí algún día
qu'en gozar mi alegría
os tuve antes por cortas que por largas
¡Ay, horas tristes
cuan diferente soy del que me vistes!**

¿Es de Lope? El texto corresponde a una canción, con música anónima y conformada, - como los *tonos*, forma musical del xvii equivalente a la del villancico renacentista-, por coplas y estribillo, que suelen tener métrica - y a veces ritmo musical - diferentes. Procede del Cancionero Musical de Turín¹, una de las desgraciadamente escasas fuentes “civiles” conservadas de la música española de la primera mitad del siglo xvii. Para conocer la riqueza enorme de este patrimonio musical, que tuvo seguramente en el teatro su expresión más popular, poseemos otras fuentes, como los cancioneros de Sablonara (conservado en Munich), de Lisboa, de Olot, de la Biblioteca Casanatense (conservado en Roma), de Coimbra, de Oteñiente, los Romances y letras a tres voces de la Biblioteca Nacional, los Tonos Castellanos conservados en la Biblioteca B. March, y el Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional, que aunque copiado en 1655 recoge, como es habitual, músicas compuestas en años anteriores. A estas recopilaciones podemos sumar algunos cuadernos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la de Cataluña, y claro es, los archivos eclesiásticos².

Una gran parte de las obras de estos cancioneros se presentan como anónimas en lo referente a la música, y en lo literario aún es mayor el anonimato. Las investigaciones de filólogos y musicólogos nos permiten hoy adscribir parte de esta obra, aunque, en lo referente a la música utilizada en el teatro, las atribuciones pueden ser dudosas. Los autores -y Lope, con profusión- usan en sus obras tonos, romances, canciones y estribillos tomados del acervo musical común³, de sus amigos músicos, o de otras fuentes que tuviesen a mano. Juan Blas de Castro, músico de cámara en la corte desde 1596, coincidió con Lope en Alba de Tormes y posteriormente en Madrid⁴, y compuso música con textos de su colega. Vicente Espinel, poeta y músico, es citado por Lope como su maestro en sus primeros años. Gabriel Díaz, o Juan de Palomares, son también citados, y se conserva obra suya con texto de Lope⁵.

El uso de la música vocal en el teatro del Siglo de Oro es más que libre, tanto en lo musical como en lo poético: un tono a tres o cuatro voces puede ser simplificado⁶ y cantarse a una voz. Puede usarse únicamente el estribillo, glosar nuevas coplas, conectar en secciones e intercalarse en el texto recitado... Puede incluso citarse simplemente, en algún momento del texto: *Arded, corazón, arded* (Calderón, Las manos blancas no ofenden, cierre Jornada I) es un conocido estribillo glosado y musicado en el siglo xvi por Luis de Narváez y en el siglo xvii por Cristóbal Galán. Cantado, y transformado en *Arded, mentiras, arded*, aparece en una novela de Lope (La Dorotea, Escena vi).

Pero no es este el único uso que hace el teatro de la música. La música instrumental suele estar presente, sugerida por el texto y/o las acotaciones (*tocan los músicos...*, *suenan adentro...*, *salen tañendo...*), y, naturalmente, participando en las loas, entremeses, bailes, fin de fiesta, que acompañaban la representación. Por otra parte, en las transiciones de escenas y cambios de decorado la música instrumental cumplía un papel importante⁷. En la obra de Lope aparecen citados⁸ no sólo una completa colección de instrumentos musicales utilizados en aquel momento⁹, sino también las danzas, (más estilizadas, generalmente sólo tocadas, y más propias del teatro cortesano), y sobre todo los bailes¹⁰, género teatral por excelencia, mucho más desenvueltos, que pueden ser cantados, y que fueron objeto de censura permanente. Zarabandas, chaconas, villanos, jácaras, folías...

En Lope, formado en Alcalá de Henares y Salamanca, y hombre de educación musical seguramente amplia¹¹, la música puede incluso servir de inspiración para una obra teatral: *El caballero de Olmedo*, *La bella malmaritada*, *Por la puente Juana*, *Al pasar del arroyo* ... son obras teatrales sugeridas directamente por un romance viejo, un antiguo villancico, un tono, y una seguidilla popular, respectivamente. Lo cual no resulta extraño. Suele decirse que “cultura” es aquello que nos queda cuando hemos olvidado todo lo aprendido, cuando la erudición, transformada por un trabajo continuado y una vida más que intensa, fluye y se hace corriente. Como un río: *Río de Sevilla, ...de barcos lleno, ...de arena de oro, ...rico de olivas*¹²... Río que lleva el acervo personal, cultural, social, y que recoge lo que rodea al artista creador. Canciones, romances, refranes y dichos populares, escuchados aquí y allá, en los salones, las tabernas, las calles, los mentideros, de un colega poeta, un músico amigo, o un paseante anónimo, son sugerencias que el oído perspicaz de Lope no puede dejar de atender.

Una parte de la poética amorosa de Lope está dedicada a Elena Osorio, a la que el poeta apodaba Filis. Era hija del actor Jerónimo Velázquez y esposa-viuda en vida de Cristóbal Calderón, actor que emigró a Perú en busca de fortuna. Los amores del poeta y la ninfa de Lavapiés acabaron de forma abrupta, con el destierro de Lope de Madrid -*la hermosa Babilonia... cueva de la ignorancia y de la ira*- por haberla injuriado en unas coplas¹³. Filis es destinataria de la poesía más encendida en amores y más triste en ausencias de Lope, y algunos de estos versos fueron puestos en música en vida del poeta (Miguel de Arizo en el Cancionero Sablonara)¹⁴, o después de su muerte (José Marín?)¹⁵. Tan ligado está el apodo de Filis al Lope poeta, y tan públicos fueron sus amores, que hay estudiosos que sugieren atribuirle todas las poesías musicadas que aluden a este nombre y que figuran como anónimas en las colecciones de música que conservamos del Siglo de Oro, con lo que su obra poética se vería incrementada en unas cuantas obras.

Ay amargas soledades
de mi bellísima Filis
destierro bien empleado
del agravio que le hicie.
*¡Ay horas tristes
cuan diferente estoy del que me viste!*

Con hermosa música de autor anónimo, a dos voces, se recoge este texto en el ya citado Cancionero de Turín. Y ésta, sí, sabemos que es de Lope.

¹ Cancionero Musical de Turín. Ed. M. Querol. SEDEN, Madrid, 1989.

² Midiendo el texto, los “tonos humanos” a veces se transformaban en “tonos a lo divino”, de los que nuestras catedrales conservan miles de ejemplos. Los archivos catedralicios, menos sujetos a las vicisitudes de los civiles (guerras, robos, saqueos), y no afectados por las desamortizaciones de bienes eclesiásticos del s.xix – los viejos papeles no tenían valor monetario directo – son una fuente importante para el estudio de la música española del Siglo de Oro.

³ Se canta al tono de ... es acotación para señalar una música conocida que se canta con nuevo texto.

⁴ Juan Blas de Castro. Vida y obra musical. Luis Robledo, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989.

⁵ Cancionero Musical de Lope de Vega. Vol. II (M. Querol. CSIC, Barcelona, 1987).

⁶ Louise Stein (Music and the Golden Age Court Play” en Margaret R. Greer “Pedro Calderón de la Barca: The Music of Prometheus”. Kassel. Ed. Reichenberger, 1986), sugiere también el hecho inverso: las versiones polifónicas y más elaboradas, conservadas en los cancioneros, podrían ser también recomposiciones de canciones que eran interpretadas en el teatro con una forma más sencilla. Citado por L. Robledo, op.cit.

⁷ Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro (M.A. Flórez, ICCMII, Madrid, 2006).

⁸ M. Querol, op.cit. Introducción al Vol. I.

⁹ En el teatro cortesano interviene una completa colección de instrumentos. En los teatros de la villa, arpa, guitarra, percusiones varias, son los instrumentos básico de acompañamiento, aunque pudieron incorporarse algunos otros en funciones de más entidad...

¹⁰ Las danzas de cuenta, en las que había que contar los pasos. Los bailes de cascabel, con frecuencia acompañados de panderos, sonajas y en algunos casos, castañuelas.

¹¹ M. Querol, op.cit. Introducción al Vol. I.

¹² En “Amas, servirá y esperar” y “Lo cierto por lo dudoso”. M. Querol, op.cit.

¹³ Las que algún tiempo tuvisteis/noticias de Lavapiés/de hoy más, sabed que su calle/no lava, que sucia es. Y que hay en ella tres damas/que a ser cuatro, como tres/pudieran tales columnas/hacer un buelto francés. Cito por L. Ripoll y M. Llorente. “Basta que me escuchen las estrellas”, sobre la obra y vida de Lope.

¹⁴ M. Querol, op.cit. Vol. II.

¹⁵ José Marín. Tonos para voz y guitarra. Ed. A.Lázaro. Chanterelle Verlag, 1997.

Alicia Lázaro (Musicóloga)

DE LA ÓPERA A LA ZARZUELA, ENTRE LOPE, CALDERÓN Y LOS ESCENÓGRAFOS ITALIANOS

El libreto de la primera ópera española es de Lope de Vega; se representó en el Palacio Real de Madrid el 18 de diciembre de 1627 bajo el título de *La selva sin amor*: una breve égloga pastoril de unos setecientos versos, repartidos en un prólogo y siete escenas, compuesta "a la italiana", con música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini, que no nos ha llegado.¹ Lope la publicó en 1630, en *El laurel de Apolo*, donde manifiesta sentirse muy orgulloso de haber creado un espectáculo digno de la grandeza real, cuya "álma" es la égloga misma y cuyo "cuerpo" la puesta en escena, subrayando "que se representó cantada a Sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España"; también señala que "la máquina del teatro [la escenografía] [la] hizo Cosme Lotti, ingeniero florentino, por quien Su Majestad envió a Italia, para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas". Elogia la puesta en escena, porque, apostilla resignado e irónico, "lo menos que en ella hubo fueron mis versos", pues "el bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discursos que la égloga". Esta observación de Lope sobre el abuso de la escenotecnia fue condena vehemente, no mucho antes, de Tirso de Molina, que insistía en los maleficios de las máquinas teatrales, desafortadamente usadas, según él, por comediógrafos faltos de inspiración poética; en *La fingida Arcadia* (1622), Tirso glorifica a Lope y ridiculiza a los defensores de la tramoya, porque "han adulterado a Apolo / con tramoyas, maderaje, / y bofetones, que es Dios / y osan abofetearle, / y están corridas las Musas / que las hacen ganapanes, / cargadas de tantas vigas, / peñas, fuentes, torres, naves, / que las tienen deslomadas; / y así las mandan que pasen / penas y cargas eternas, / a sus culpas semejantes, / y las atormentan sierpes, / arpías, grifos, salvajes, / que son los que en sus comedias / introducen ignorantes". Defiende la orientación de la creación dramática del Fénix, que, sin más mediación que la voz, gesto y acciones del representante, se proyectaba sobre la imaginación del auditorio, o del lector: "La corona es para quien / escribiendo dulce y fácil, / sin hacerle carpintero, / hundirle ni entramoyarle, / entretiene al auditorio / dos horas, sin que le gaste / más de un billete, dos cintas, / un vaso de agua o un guante".

A pesar de ello, ni Tirso ni Lope lograron frenar el avance de la escenografía, porque *La selva sin amor* contó ya con un telón corrido, con una carro con autómatas aéreo (Venus en carro tirado por cisnes y Amor revoloteando), con burletes y rivetas (movimiento de olas y fluctuación de olas), con una vista de la ciudad con puerto y naves-carras, con luces artificiales y grúas celestes que descendían al paraje de selva (representaba el Soto de Manzanares, fingido, con su puente, y se veían la Casa de Campo y el Palacio), con un foro realizado como biombo hendido en su parte media, que permitía un decorado real y otro fingido, clave en la óptica de los dos visos (la selva-Casa de Campo-Palacio), con autómatas que cruzan el puente del Soto, etc., etc. Se usaron los bastidores periactoi de Buontalenti para el único cambio: el tránsito de marina a selva. Y con la misma instrumentación, pero sin canto, se puso en escena otra obra de Lope, *La noche de San Juan*, con visos reales al Prado y más de trescientas luminarias. Estos intentos culminaron en la construcción de un teatro permanente de avanzada tecnología, que llevó a término el mismo Cosme Lotti: el Coliseo del Buen Retiro, donde se reestrenará *La selva sin amor* nueve años más tarde, en 1638. El esplendor del nuevo teatro, con todo, lo alcanzará con otro escenotécnico italiano, Baggio del Bianco, ligado a la corte durante los años 1651-57. Los otros escenarios posibles para este tipo de obras fueron el Salón Dorado del Alcázar, perfeccionado por el italiano Fontana, y, especialmente, el Salón Dorado del Buen Retiro, que ya reunía todas las condiciones arquitectónicas y escénicas para grandes espectáculos, pues media 151 m de largo y 30 m de ancho, con una altura no menor de 35 m ("a proporzione de quadrato"); en 1656, exhibirá los mayores adelantos en maquinaria palaciega. Un poco antes, en 1652, el citado Baggio del Bianco montó la mayor producción de la corte de Felipe IV, el drama de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*: el "stile recitativo" se volvió a oír en la escena española, combinando diálogos hablados y cantados. El canto se fue introduciendo poco a poco, como ilustra las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón, con música de Juan Hidalgo, de la que nos ha llegado su fabulosa escenografía, también de Baggio del Bianco. Pese a ello, el género enteramente cantado no fue muy usual en España: hemos de remontarnos al 1654,

cuando Calderón escribe el libreto de *Celos, aun del aire matan* (que recrea la fábula ovidiana de Céfalos y Procris), representada en el Coliseo del Buen Retiro, con música de Juan Hidalgo; y ya en 1659 publicará don Pedro *La púrpura de la rosa* (a partir de la historia ovidiana de Venus y Adonis), para acompañar la música de Tomás de Torrejón y Velasco.

Los comienzos de la zarzuela, o sea de una composición dramática breve en parte cantada y en parte recitada, también se remontan al siglo xvii, pero fueron escasamente populares, pues las primeras piezas fueron escritas para la diversión de los reyes. La primera fue de Calderón, *El laurel de Apolo* (1657), en un acto y cuya música, probablemente de Hidalgo, que se ha perdido; termina con un baile "de brujas". El autor se refiere a ella como un género nuevo al introducir, en la loa que la precede, un personaje alegórico bajo el nombre de Zarzuela, simbolizado

“el Salón Dorado del Buen Retiro reunía todas las condiciones arquitectónicas y escénicas para grandes espectáculos”

por una rústica, que viene de una pobre alquería cercana al Pardo, y que ofrece esta definición de este género dramático: "No es comedia, sino solo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa". Es evidente que Calderón estableció el género, separándolo por su extensión ("pequeña") de la comedia con música, que entiende que el asunto es de tema mitológico y que en dicha pieza breve se canta y se representa. El nombre deriva del lugar para el que se había escrito, o sea, el palacete de la Zarzuela, que estaba cerca del Pardo. La segunda versión de *El laurel de Apolo* fue puesta en escena mucho más tarde, el cuatro de noviembre de 1678 por la compañía de Antonio Escantilla y Matías de Castro, con más versos que añadió el propio Calderón y dividida en dos actos. Si prescindimos de la condición de que sea en dos actos, podemos precisar que fue otra pieza la primera zarzuela calderoniana, *El golfo de las sirenas*, que se había puesto en escena con gran éxito el 17 de enero de 1657 en el Palacio de la Zarzuela, y que Calderón llamó "égloga piscatoria", pues el argumento sucede a orillas del mar y participan en la acción pescadores. El escenario estaba provisto de un equipamiento muy elemental; pero en la loa se hace referencia al lugar de la representación, cerca de El Pardo: "Desde aquel pardo peñasco / en cuyos hombros se asienta, / no sin vanidad de noble / rústica fábrica bella, / breve alcázar de los dioses, / la vez que de sus esferas / descenden a nuestros valles, / hasta esta "zarza pequeña", / que, verde a pesar del tiempo, / todo el año se conserva. / Advertir de donde adonde / digo: no perdáis las señas, / que importa saber que son, / si la planta se os acuerda, / si se os acuerda el peñasco, / desde el Pardo a la Zarzuela". La pieza reúne las principales condiciones (entretenimiento y evasión) que el mismo Calderón estableció para este género dramático, así como que fuera en un acto, de tema mítico y que alternaran en la representación el canto y el recitado.

1Hubo un curioso y conocido precedente en stiza, cuando se representó en los jardines de Aranjuez La gloria de Aljubarrot del Conde de Villamediana, cuya compaña puesta en escena estuvo a cargo del capitán Fontana y cuya música fue el resultado de la fusión entre polifonía profesional y tonos a la guitarra a cargo de actores aficionados, como han estudiado Teresa Chaves y Felipe Pedraza. Agradecemos a la siempre amable Aurora Egido éste y otros muchos datos.

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona-PROLOPE



ba y la imposibilidad de saber exactamente con qué música se cantaba. Y es que al musicólogo le sigue preocupando la versión definitivamente cantada en la escena para, por lo menos, no desvirtuar en exceso su labor, aunque sea ésta una quimera similar a la del músico folklorista que jamás hallará la versión definitiva de aquel cantar que, recogido a vuela pluma de labios del transmisor, revolotea después por el pentagrama sin acabar de definirse (sobre todo, al compararlo con otras muestras); momento crucial en que el folklorista se da cuenta de que, prácticamente, hay tantas versiones como transmisores..., y uno de los mejores lo fue, sin duda alguna, Lope y su fecunda capacidad para imitar las canciones populares haciendo creer que pertenecían al acervo popular. Pero a pesar de esa quimera que referíamos, nuestra obligación es intentar aproximarnos a la verdad, porque, por otra parte, ahí está la riqueza de la variabilidad que otorga, tanto la tradición oral para el folklore, como la interpretación en muchos casos, casi improvisada, para la música en escena. ¿Cuántas versiones se cantarían en nuestro teatro de un tono cuyo texto, fusionado en la acción dramática, lo hallamos puesto en música en algún cancionero poético-musical o, incluso, en algún papel suelto?

Lope de Vega, amigo de músicos (uno de sus amigos más íntimo era, precisamente, Juan Blas de Castro, compositor y cantor, a quien el dramaturgo remite constantemente en sus obras), dramaturgo que consiguió reunir ante un escenario a todo un público espectador, y para quien amar y escribir versos era todo uno, hizo lo propio, asimismo, con la música: convirtió todo elemento y fuente sonora, bailes y danzas, canciones (cantadas o no), hizo de clarines y chirimías, del tono humano *una luz del alma para que se despertara* en el recién nacido espectador de los corrales de comedias.

Lola Josa – Mariano Lambae (Aula "Música Poética")
Universidad de Barcelona (un)- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (csic)

CRÓNICAS

CARTA DE LOPE DE VEGA AL DUQUE DE SESSA

A mediados o a finales de 1630 Lope de Vega escribe a su protector el Duque de Sessa para pedirle una plaza de capellán en su casa, con la que resolvería sus problemas económicos. En ella expone tajantemente su deseo de abandonar el teatro, para dedicarse a otros menesteres más propios de su edad. Sin embargo, no cumplió su palabra y todavía habría de escribir alguna de las piezas más hermosas del teatro barroco. He aquí una muestra del carácter complejo del poeta, que se movía entre el servilismo y la dignidad, entre su pasión por el arte y el apego a las necesidades diarias.

Nuevo le parezera a Vex:" este pensamiento, aunque en la verdad no lo es, ni tiene de serlo más que la calidad que le faltaua. Dias ha que he deseado dexar escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si aquella tormenta libre llegaua al puerto; mas, como todos les sucede, en bessando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor exm^a, que con desagradar al pueblo dos

historias que le di bien escritas y mal escuchadas e conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a vn sacerdote escribiendo lacayos de comedias, e propuesto dexarlas de todo punto, por no ser como ls mugeres hermosas, que a la vezeg todos se burlan dellas, y suplicar a Vex^a recíua con público nombre en su seruicio vn criado que a más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su labor no podré salir con Vitoria deste cuidado, nombrandome algun moderado salario, que, con la pension que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida. El officio de Capellan es mui apropiosito. Dire todos los días missa a Vex^a y asistire así mismo a lo que me mandare escribir o solicitar de su seruicio y gusto. La dificultad no lo es, pues con pasarme de la merced al vos y escribirme en los libros, está vencida. Las que Vex^a me hazia todos los años, mayores son que lo que puede señalarme: Luego comodidad sera reducirlo a numero determinado y que sepan que Vex^a es mi dueño, si algunos lo ygnoran, y que tuvo la casa de Sessa otro Juan Latino blanco, más esclauo que el negro. A la grandeza de Vex^a no aumenta un capellan más la costa de la casa, ni la reformation del es-

tado presente, y yo, con la libertad del tiempo, le podré mexor emplear en seruirle, sin que bayan ni vengan los criados, pues estare siempre a la vista. Esta resolución no es nueva; que, como he dicho, primero la dispuso larga consideración que la ejecutase la pluma. Mas si, por alguna de las que no entiendo, no hallare effeto este pensamiento en el gusto de Vex^a (como puedo temer de mi desdicha) abré ganado la onra deste ofrezimiento, y deuere a mi necesidad más que a mi obligación, pidiendo perdon a Vex^a de este atrevimiento; que xamas se niega quando no se açierta en lo que se pide.

Dios guarde a Vex^a muchos años, como desseo y e menester.

 Capellan y esclauo de Vex^a

Fray Lope de Vega Carpio

Lope de Vega Carpio

OTROS CLÁSICOS



Los protagonistas, honestos, sinceros, discretos y lúcidos, son criaturas admirables, abocadas a la tragedia por una sociedad, absurdamente rígida, que alienta y justifica la traición y el asesinato en aras del honor familiar.

El mayordomo de la duquesa de Amalfi es el envés de la farsa optimista que Lope nos presentará, dentro del periodo que ahora analizamos, en *El perro del hortelano*. La comedia *a fantasía*, que diría Torres Naharro, de final feliz, se traslada a una dura realidad social en la que los individuos no son dueños de su destino, ni siquiera en los aspectos más íntimos. Tragedia de una mujer que, a pesar de su alta

posición, está destinada a ser moneda de cambio en la red de negocios e influencias familiares. Tragedia de un varón prudente y juicioso al que no se le permite seguir una pasión compartida. Los dos se rebelan, con tacto, sin temerarias provocaciones, contra ese estado de cosas. Su intento de alcanzar la libertad en sus afectos es brutalmente cercenado.

“Frente a otros dramas de Lope, este es parco en efusiones líricas: no encontramos los brillantes monólogos, ornados con las galas poéticas que tan bien manejaba el autor”

El poeta ha sabido captar el reflejo de la vida cotidiana en el marco palaciego de la corte de Amalfi, con escenas donosas, iluminadas por una sutil gracia en la que, como subrayó Pintor Mazaeda, no faltan las bromas, donde "la risa estalla más de una vez" y "una ironía amable inunda" la acción. Junto a esto, el miedo, la represión y el asesinato como formas admitidas de relación social. Este tenebroso contraste se establece con naturalidad, sin pretender subrayar su trascendencia, sin patetismos, como quien cuenta en voz baja, sin alharacas, una historia fatal, inevitable.

Poco después de publicarse *El mayordomo*..., se imprimió en Londres *The tragedy of the Duchess of Malfy* (1623) de John Webster. Aunque los datos no son concluyentes y los estudiosos discrepan en sus pareceres, hay indicios de que Webster se inspiró en la obra de Lope para crear una tragedia sombría, brutal, que, frente al olvido del drama español, goza de una excelente reputación y se repone con frecuencia en los teatros.

Felipe B. Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha

TEMPORADA 2009-2010

El condenado por desconfiado

TIRSO DE MOLINA

El alcalde de Zalamea

CALDERÓN DE LA BARCA

La moza de cántaro

LOPE DE VEGA

¿De cuándo acá nos vino?

LOPE DE VEGA

La Estrella de Sevilla

atribuida a LOPE DE VEGA

El pintor de su deshonra

CALDERÓN DE LA BARCA

Compañía invitada:

TEATRES DE LA GENERALITAT VALENCIANA

El Narciso en su opinión

GUILLÉN DE CASTRO

La viuda valenciana

LOPE DE VEGA

TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

DIRECTOR: Eduardo Vasco



PARTICIPAN EN LAS GIRAS:

