

COMPAÑÍA  
NACIONAL  
DE  
TEATRO  
CLÁSICO

DIRECTORA  
HELENA  
PIMENTA

temporada  
15/16

JOVEN COMPAÑÍA  
NACIONAL  
DE TEATRO CLÁSICO

# LA VILLANA DE GETAFE

LOPE DE VEGA

DIRECCIÓN  
ROBERTO CERDÁ

VERSIÓN  
YOLANDA PALLÍN

56

Cuadernos  
Pedagógicos  
2016



1986-2016  
30 AÑOS





# LA VILLANA DE GETAFE

**DE LOPE DE VEGA**

VERSIÓN YOLANDA PALLÍN

DIRECCIÓN ROBERTO CERDÁ

Edición y textos **Mar Zubieta**

Mayo 2016

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

# LA VILLANA DE GETAFE

DE LOPE DE VEGA

## CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 56

Primera edición mayo 2016

© De la versión Yolanda Pallín

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Macarena de Torres

Fotos del montaje

Marcos Gpunto

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-203-9

N.I.P.O. 035-16-059-4

Dep. Legal M-12482-2016



JOVEN COMPAÑÍA NACIONAL  
DE TEATRO CLÁSICO

# LA VILLANA DE GETAFE

**DE LOPE DE VEGA**

VERSIÓN YOLANDA PALLÍN  
DIRECCIÓN ROBERTO CERDÁ

---

## REALIZACIONES

### ESCENOGRAFÍA

Mambo, Natalia Vicente

### VESTUARIO

Ángel Domingo, Equipo CNTC

### UTILERÍA

Carlos del Tronco, Equipo CNTC

### AYUDANTE DE ILUMINACIÓN

Enrique Chueca

### AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

Maite Onetti

### AYUDANTE DE VESTUARIO

Emilia Ecay

### AYUDANTE DE DIRECCIÓN

Tolo Ferrà

### MOVIMIENTO ESCÉNICO Y COREOGRÁFICO

Marta Gómez

### CREACIÓN AUDIOVISUAL

Tolo Ferrà

### PERCUSIONES GRABADAS

Pablo Martín Jones

## REPARTO POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

### DOÑA ANA

Ariana Martínez

### DON FÉLIX

Mikel Aróstegui

### LOPE

Marçal Bayona

### PASCUALA / RECEPCIONISTA

Raquel Varela

### INÉS

Paula Iwasaki

### HERNANDO

Carlos Serrano

### BARTOLOMÉ / RECEPCIONISTA

José Fernández

### LEONELO / SALGADO / RIBAS / RECEPCIONISTA

Almagro San Miguel

### FABRICIO / PEDRO / RECEPCIONISTA

Alejandro Pau

### LUCIO / TOMÉ / CABRERA / RECEPCIONISTA

Miguel Ángel Amor

### DOÑA ELENA / ISABEL / RECEPCIONISTA

Loreto Mauleón

### JULIA / TEODORA

Nieves Soria

### MENDOZA / EUGENIA

Marina Mulet

### RAMÍREZ / DONATO

Alfredo Noval

### DON PEDRO

Pablo Béjar

### URBANO

Sergio Otegui

### FULGENCIA

Pepa Pedroche

---

## ASESOR DE VERSO

Vicente Fuentes

## ILUMINACIÓN

Pedro Yagüe

## COMPOSICIÓN MUSICAL

Mariano Marín

## ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO

Ana Garay

# LA VILLANA DE GETAFE

DE LOPE DE VEGA

Directora

**Helena Pimenta**

Directora adjunta

Chusa Martín

Gerente

Marisa Moya

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Jefe de producción

Jesús Pérez

Asesora técnica

Fernanda Andura

Jefa de prensa

M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones  
y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica

José Helguera  
Ricardo Virgós

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Ayudante de publicaciones  
y actividades culturales

Maribel Ortega

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez  
Víctor M. Sastre  
M.ª Teresa Martín  
Carlos López  
Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción

Esther Frías  
Belén Pezuela  
María Torrente

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  
Francisco J. Mayorga  
José M.ª García  
Alberto Vicario  
Juan Fco. Guerrero  
Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas  
Santiago Antón  
Tomás Pérez  
Alfredo Bustamante  
Pablo Sesmero  
José M.ª Herrera  
Juan Carlos Pérez  
César García  
Jorge Juan Hernanz  
José Vidal Plaza  
Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo  
José Ramón Pérez  
Alberto Cano  
Ignacio Santamaría  
Nefthalí 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

Servicios Empresariales  
Asociados

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Limpieza

Ingesan

Seguridad

Sasegur

# ÍNDICE

<b>Cronología</b> .....	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lope de Vega	
<b>Sentido y belleza de nuestros clásicos</b> .....	18
Helena Pimenta, Directora de la CNTC	
<b>Otra interpretación sobre <i>La villana de Getafe</i> (todo por el interés)</b> .....	20
Elena Di Pinto, Universidad Complutense de Madrid	
<b><i>La villana de Getafe</i>, un montaje de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2016</b> .....	32
• Síntesis argumental .....	34
• Los personajes .....	37
• Entrevista al director de escena .....	60
• Entrevista a la autora de la versión .....	68
• La escenografía y el vestuario .....	74
• El diseño de iluminación .....	82
• La música .....	88
<b>Actividades en clase</b> .....	92
<b>Bibliografía</b> .....	94

# CRONOLOGÍA

## VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1556

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

1558

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

1560

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

1561

La corte española se traslada a Madrid, declarada capital del Reino.

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

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

1563

Fin del asedio turco de Orán.

1564

Nacen Shakespeare y Marlowe.

1565

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

1566

Felipe II envía el ejército a los Países Bajos.

1567

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

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

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 1578 | Muere Félix de Vega, su padre.  | Ercilla escribe la 2ª parte de <i>La Araucana</i> . Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir. |
| 1579 | Parece que en este año comienza sus relaciones con Elena Osorio. La primera comedia que conservamos de Lope, <i>Los hechos de Garcilaso</i> , está fechada entre 1579 y 1583. | Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. Madrid construye el corral de comedias de la Cruz.                                       |
| 1580 |   | Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las <i>Obras de Garcilaso</i> , con anotaciones de Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y autor.  |
| 1581 |   | Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.   |
| 1582 |   | Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe, inaugurado en 1583.  |
| 1583 | Se embarca en la expedición a las Azores, a las órdenes de don Álvaro de Bazán.   | Se imprimen <i>La perfecta casada</i> y <i>De los nombres de Cristo</i> de Fray Luis de León y <i>Camino de perfección</i> de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.                                    |
| 1584 |   | Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia.  |
| 1585 |   | Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica <i>La Galatea</i> . Góngora comienza a parodiar los romances de Lope.   |

1587 Es ya un autor dramático conocido. Se le detiene y procesa por libelos contra Elena Osorio.

1588 Se le condena a ocho años de destierro de la corte y a dos del reino de Castilla. Antes de cumplir la sentencia, rapta a Isabel de Urbina y se casa por poderes con ella. Se traslada a Valencia. Lope afirma que se embarcó en la Armada Invencible, pero no lo sabemos con certeza.

1589 Muere su madre. Confirmación eclesiástica de su boda con Isabel de Urbina en Valencia, donde vive. Sus versos comienzan a difundirse a través de la *Flor de varios romances nuevos*.

1590 Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica.

1591

1592 Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba.

La Armada Invencible fracasa. 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.

Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

- 1593
- 1595 Muere en Alba de Tormes su mujer, Isabel de Urbina. Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, le perdona, y nuestro autor consigue el indulto de su destierro de la corte, trasladándose a Madrid. Morley y Bruerton fechan entre 1595-1598 la escritura de *La serrana de la Vera*, publicada en 1617 en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio...* séptima parte de sus comedias, Madrid, viuda de Alonso Martín.
- 1596 En Madrid conoce a Micaela Luján, *Camila Lucinda*. Se le procesa por amancebamiento con Antonia Trillo. Escribe *La malmaridada* en Madrid.
- 1597 Morley y Bruerton fechan entre 1597-1603 *Las dos bandoleras*, publicada en 1630 en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio* y otros autores, en Barcelona por Gerónimo de Margarit.
- 1598 Se casa el 25 de abril con Juana Guardo. Publica *La Dragontea* y *La Arcadia*. El marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, le nombra su secretario.
- 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 *El Isidro*. De este año son sus comedias *El alcaide de Madrid*, *El Argel fingido*, *El blasón de los Chaves* y *Las pobreza de Reinaldos*.
- Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.
- Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.
- Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.
- 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.
- Se edita el *Guzmán de Alfarache*, 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.

- |  |  |
|--|--|
| <p>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>.</p>     | <p>Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero.</p>  |
| <p>1601</p>  | <p>Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La corte se traslada a Valladolid. Shakespeare escribe <i>Hamlet</i>.</p>   |
| <p>1602 Vive en Toledo con su mujer Juana Guardo y su familia, y viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján.</p>  |  |
| <p>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>.</p>                  | <p>Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.</p>   |
| <p>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>.</p>                                    | <p>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.</p> |
| <p>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.</p>     | <p>Primera parte de <i>El Quijote</i>.</p>   |
| <p>1606 En Toledo nace Carlos Félix, hijo suyo y de Juana Guardo.</p>  | <p>La corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi.</p>                                      |
| <p>1607 Nace Lope Félix, hijo suyo y de Micaela Luján.</p>   | <p>Nace Francisco de Rojas Zorrilla.</p>   |
| <p>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>.</p> | <p>Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.</p>  |

- 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.
- 1610-1614 Escritura de *La villana de Getafe* según Morley y Bruerton, dando por buena la referencia a la expulsión de los moriscos del v. 2034.
- 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: *Astronomia Nova*.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. Luis tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado en 1642. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*. Claramonte reside en Sevilla entre 1610 y 1620, ya con compañía propia, que en 1615 pasa a ser una de las doce que tienen privilegio del rey.
- Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.
- Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.

- 1613-1614 La posible fecha de la escritura de *La villana de Getafe* que tiene más adeptos entre los investigadores. En cualquier caso, tuvo que escribirse antes de 1618, fecha de la segunda lista de *El peregrino en su patria*, donde está incluida.
- 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*.
- 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*.

- |      |  |   |
|------|--|---|
| 1618 | Publica las <i>Partes X</i> y <i>XI</i> de sus comedias.   | El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y el <i>Marcos Obregón</i> de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto. |
| 1619 | Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime <i>Fuente Ovejuna</i> y <i>La cortesía de España</i> en la <i>Dozena parte</i> de sus comedias, y el <i>Romancero espiritual</i> .  |   |
| 1620 | Da a la imprenta las <i>Partes XIII</i> y <i>XIV</i> de sus comedias. En esta última figura <i>La villana de Getafe</i> . 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 comedias. La suspensión durará hasta 1634 y motivará que editores de fuera de Castilla publiquen hasta ocho <i>Partes</i> más en una <i>Colección de diferentes autores</i> , que incluyen muchas de Lope. Las ediciones de Lope se reinician con la <i>Parte vigésimo primera</i> , continuando la numeración interrumpida en esa <i>Parte XX</i> . | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.  |
| 1626 | Se imprimen los <i>Soliloquios amorosos de un alma a Dios</i> .  | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora.   |
| 1627 | Se publica <i>La Circe</i> .   | Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> de Calderón. <i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo.   |
| 1628 | Marta de Nevaes pierde la razón.   | Se publica <i>Movimientos del corazón</i> 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 <i>El príncipe constante</i> y <i>El médico de su honra</i> . |
| 1629 |  | Calderón escribe <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> y <i>La dama duende</i> .  |
| 1630 | Imprime <i>Laurel de Apolo</i> .   | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. Parece que, en la última parte de 1630, Calderón escribe <i>La vida es sueño</i> .  |

- 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 en el tomo IV de sus *Comedias sueltas*,
- Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Bredá*. Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa.

- 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 publica por primera vez en Valencia a costa de Juan Sonsoni, mercader de libros, dentro de la *Parte 57 de Doce comedias nuevas de diferentes autores*. Es un volumen facticio cuya fecha y lugar de imprenta no parecen auténticos.
- 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.

# Sentido y belleza de nuestros clásicos

Helena Pimenta, Directora de la CNTC



La Joven, como nos gusta llamarla, es una de nuestras propuestas más queridas y una iniciativa de larga andadura en la historia de la CNTC. Adolfo Marsillach, a través de los cursos y la Escuela de Teatro Clásico, puso en marcha un proyecto que de 1989 a 1991 impulsó hasta tres montajes con jóvenes actores, coproducidos junto al Festival de Teatro Clásico de Almagro y al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. El programa se recuperó en 2007 gracias a la iniciativa de Eduardo Vasco, y dos promociones de actores y actrices se iniciaron en nuestros clásicos con el mejor esfuerzo, la mayor formación y unos resultados artísticos extraordinarios. Desde 2012 hemos seguido dando continuidad al proyecto, y ha llegado la ocasión de que les presentemos la cuarta promoción de la Joven CNTC. Más de mil solicitudes han atravesado numerosos filtros para que los veintiséis aspirantes admitidos complementen su formación y desarrollen un trabajo profesional en el campo de nuestros clásicos, al lado de compañeros expertos y

dentro de la Compañía. Ha sido tiempo de enseñanza, de disciplina, de clases y de trabajo dentro del espacio de investigación, creación y exhibición que les hemos ofrecido, no solo cubriendo el vacío existente en el mundo laboral para actores que tienen una sólida formación teatral pero apenas experiencia en el oficio, sino también preparándoles para ser el recambio natural en la representación del teatro clásico.

Ahora, repartidos en varios elencos, les ha llegado a todos la ocasión de mostrar su trabajo. Un elenco ha abordado el programa *Préstame tus palabras*, un proyecto nuevo que la CNTC ha diseñado para ampliar su alcance en colaboración con Institutos de Enseñanza Secundaria, dispuestos a compartir estas representaciones en una velada cómplice con profesores y alumnos. Hemos ahondado así en el lenguaje y la sensibilidad de Lope y Calderón, a lo largo de dos horas de trabajo y disfrute en los centros. Y este mismo elenco participa en el montaje de *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes que, con dirección de Denis Rafter, estrenaremos en el Festival de Almagro este próximo mes de julio.

El segundo elenco tiene ahora la oportunidad de abordar un excelente texto de Lope de Vega que, aunque no está entre las obras del canon de nuestro dramaturgo, les ha proporcionado una ocasión única de investigar al autor y los resortes de la comedia, y el oficio y el arte de decir el verso. Se trata de *La villana de Getafe*, a cargo del prestigioso director de escena y pedagogo teatral Roberto Cerdá que, junto a sus colaboradores, nos presenta un vigoroso espectáculo sobre el amor y el desamor, las clases sociales, el poder y el dinero, los deseos y los medios empleados para satisfacerlos...

Como suele suceder con nuestros clásicos, será una oportunidad de reflexión sobre temas muy actuales que además trasladará a nuestro público a un mundo que esperamos les fascine tanto como a nosotros, porque ser espectador de un montaje de la Joven supone una experiencia especial. Supone encontrar sobre el escenario, unidas en estos jóvenes actores, la profundidad de la palabra y la destreza del verso, la vitalidad y la emoción, la energía y el pensamiento, la disciplina y la alegría. Consiguen siempre admiración, sorpresa y respeto de los auditorios más diversos, crean satisfacción y afición. ¿Quién mejor que ellos, entonces, para transmitir las voces de nuestros grandes dramaturgos? Voces cargadas de historias, de sentimientos, de reflexiones... Voces que contienen palabras llenas de sentido y de belleza para ofrecer sentido y belleza a nuestras vidas.

# Otra interpretación sobre *La villana de Getafe* (todo por el interés)

Elena Di Pinto<sup>1</sup>, Universidad Complutense de Madrid

## El contexto (composición, estreno, publicación e intrahistoria)

*La villana*<sup>2</sup> de *Getafe*, comedia urbana de Lope de Vega, salió impresa por vez primera en la *Parte XIV* de sus comedias, en 1620; la fecha de composición, independientemente del amplio lapso de tiempo que daban Morley y Bruerton en su *Cronología...* (1610-14) está alrededor de los años 1613-1614; de la fecha de representación no se sabe nada fehacientemente, sólo que la representó la compañía de Pedro de Valdés y que éste poseía una copia, entre las muchas comedias de su repertorio, en enero de 1615, así que su representación debió de ser sin duda anterior. Sabemos que Jerónima de Burgos, esposa de Pedro de Valdés y amante de Lope de Vega, hizo el papel de Inés, la villana. El resto del elenco de actores que trabajaba con Valdés en esa fecha lo podemos deducir por el artículo de Mimma De Salvo<sup>3</sup> (y anteriormente por Hugo Rennert, con alguna vacilación) que enumera a los actores que pusieron en escena otra obra lopesca: *La dama boba*. El período de estreno de *La dama boba* sería el comprendido entre el 30 de octubre de 1613 y el 14 de febrero de 1614, época en la que los amoríos entre Lope de Vega y Jerónima de Burgos se iban agostando..., tanto que ella habla mal de él al duque de Sessa, el mecenas de Lope, diciéndole un sinfín de «engaños, disparates, insolencias, ajenas imaginaciones»<sup>4</sup> sobre el dramaturgo y empieza así una persecución desafortunada por parte de ella entre idas y venidas, dimes y diretes<sup>5</sup>. Las cartas de Lope al duque son

---

<sup>1</sup> Investigadora, (GLESOC), miembro del TC12 Consolider (Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación), ahora Redes Consolider, y miembro del ITEM (Instituto del Teatro de Madrid).

<sup>2</sup> Es importante recordar que 'villana' está usado en su primera acepción, habitual en la época de Lope de Vega, como «el vecino o habitante del estado llano de alguna villa o aldea, a distinción del noble o hidalgo.» Es decir, es sinónimo de 'plebeyo' y 'pueblerino', no tiene la connotación (que correspondería a otra acepción) de 'ruin' o 'vil'.

<sup>3</sup> De Salvo, «Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega», 2000. Ver todos los datos en la Bibliografía final.

<sup>4</sup> Según palabras del propio Lope de Vega en una carta al duque de Sessa.

<sup>5</sup> No me resisto a trasladar aquí un fragmento de una carta de Lope al duque, del 25-26 de julio de 1615, en el que habla de Jerónima en estos términos: «Bien quisiera que no hubiera oído V. Ex.<sup>a</sup> tan larga información de disparates a esta ramera [...]; pluguiera a Dios que yo pudiera haber estado presente, que bien sé cuán templadamente dispusiera su invención [de Jerónima], dirigida a ganar el deseo de V. Ex.<sup>a</sup> para su estilo de hurtar con que vive.» A lo largo de la misma carta también la tilda de hechicera, pues dice que usaba ensalmos para atraer las voluntades de los hombres.

un buen testimonio de ello. A lo largo de la relación de “amantazgo” Lope llamó a Jerónima con varios apodos: “Gerarda”, “la amiga del buen nombre” y “doña Pandorga”. Nótese la gradación descendente –en el sentir amoroso de Lope– que van teniendo esas denominaciones: desde Gerarda, nombre dado a varios de sus personajes con sentido positivo<sup>6</sup>, a un afectuoso pero más frío “la amiga del buen nombre”<sup>7</sup> hasta llegar al claramente irónico y despectivo “doña Pandorga”, apodo que usará por primera vez en *La dama boba*, por boca del gracioso Turín que le dice a Nise (interpretada, claro, por Jerónima de Burgos):

TURÍN            [...] ¿Eres tú bárbara tigre?  
                      ¿Eres pantera? ¿Eres onza?  
                      ¿Eres duende? ¿Eres lechuza?  
                      ¿Eres Circe? ¿Eres **Pandorga**?  
                      ¿Cuál de aquestas cosas eres,  
                      que no estoy bien en historias?

(*La dama boba*, III, vv. 3065-3070)

A partir de entonces también en su epistolario con el duque se referirá a ella con ese apodo de ‘pandorga’ cuyo significado, según reza el *Diccionario de Autoridades*, es el siguiente: «en estilo festivo y familiar se llama a la mujer muy gorda, pesada, dejada y floja en sus acciones», sentido que Lope añade en la deformación que hace el gracioso de ‘Pandora’ a ‘Pandorga’ (v. 3068), con un irónico juego de palabras.

La ruptura de relaciones fue no sólo con su amante Jerónima sino también con su marido Pedro de Valdés, al que dejó de suministrar comedias (que a partir de ahora se nutrirá de las de Tirso de Molina) para empezar a dárselas a la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, en cuyo elenco figuraba otra actriz, Lucía de Salcedo, apodada “la Loca”, que pasó a ser su nueva amante (para la que le pedía al duque en otra carta, también de julio de 1615, un “mantezuelo” de oro y seda), aunque no lo fue por mucho tiempo.

---

<sup>6</sup> Como por ej. en *El piadoso veneciano*, *La noche toledana*, o en *La discreta enamorada*, solo por citar las obras anteriores a la fecha que nos ocupa, pues al parecer la relación entre Lope y Jerónima de Burgos se remonta a 1607 (en ese año fue la madrina en el bautizo de su hijo Lopito) o antes.

<sup>7</sup> Probablemente Lope con este apodo se refiriera a la etimología griega de ‘Jerónima’ (ierós=sagrado; ónoma=nombre).

Lope menciona a Jerónima por última vez en su carteo con el duque en marzo de 1628. Más de una década había pasado desde su tumultuosa relación, pero veamos cómo la describe:

El hábito de la bendita Jerónima no es ejemplo de la Fortuna, sino de la comedia; y la ceniza que ahora trae, del oro quemado de sus vestidos; pensando estoy lo que pareciera aquella nariz sobre picote y aquella panza con escapulario. Vi una vez dos locos, que el uno tejía una estera, y el otro se la iba deshaciendo. **Así fueron Jerónima y su marido, pues cuanto ella adquiría con los príncipes, perdía él con los tahúres. Consolarse debe con que le ha quedado sana la campanilla, después de tantos badajos;** que con menos golpes se les ha caído a otras hasta la torre encima. El día del juicio dicen que seremos todos de treinta y tres años. Dios nos los deje con salud, para que siquiera nos acordemos de lo que fuimos....

Bien podemos observar el carácter vehemente de nuestro dramaturgo, que tras los años no ha olvidado nada y sigue llamándola, parafraseando, ‘pandorga’ y ‘ramera’ (y a su marido, no lo pasemos por alto, ‘vicioso jugador’, ‘manirroto perdedor’ y ‘cornudo’). Tenía al fin para todos.

Por todo este contexto referido, y dada la simultaneidad de la fecha de composición entre *La dama boba* y *La villana de Getafe*, y tratándose de la misma compañía de Valdés, a quien deja compuesto y con Tirso, y de la misma actriz que hace el papel principal..., podemos deducir que la fecha de representación y los demás componentes de la compañía son análogos. Y si así fuera, ¿también hemos de suponer que el recinto fuera el mismo? ¿Podría haber sido un corral de comedias en Madrid? Es decir, representación pública, que no palaciega, y es que el destinatario importa.

### **El texto<sup>8</sup> (los protagonistas y su comicidad al microscopio)**

El caso presentado en *La villana de Getafe* –me refiero al de una villana que se casa con un noble– es absolutamente inusitado para los parámetros sociales de la época; cada estamento estaba cerrado y las posibilidades de que un plebeyo ascendiera en la escala social eran nulas. Bien claro lo explicaba Díez Borque (1990) en su prólogo a la edición de esta comedia y, junto a él, muchos otros estudiosos<sup>9</sup>; Lope no estaba siendo “revolucionario” ni pretendía

---

<sup>8</sup> Sobre la estudiada difamación de don Félix y su criado Lope sobre su “oscuro linaje morisco” y sobre la importancia del coche véanse los trabajos de Márquez Villanueva, Dixon y Díez Borque que figuran en la Bibliografía para completar el panorama de este análisis que pretende aportar otro punto de vista sobre *La villana de Getafe* y mirar la obra de otra forma.

subvertir las normas sociales. El caso de *La villana de Getafe* es precisamente el opuesto a lo que sucede en *El perro del hortelano* (probablemente compuesta en 1613) y en *La moza de cántaro* (;anterior a 1618?), por citar dos de las comedias en las que se plantea una unión desigual; sin embargo en estas dos obras, en la anagnórisis final, el que era supuestamente plebeyo se descubre que es noble como su enamorado, y puede tener lugar la boda final sin escándalo del público y siguiendo todas las normas. Como diría Lampedusa «una gran revolución para que todo se quede como estaba». Bien, eso pasa en estas dos comedias mencionadas, pero no en la nuestra. ¿Por qué? Porque no hay tal revolución.

No cabe duda, Lope de Vega vivió, sintió, meditó y escribió mucho en torno al amor, pero el caso de *La villana de Getafe* no es el de una comedia de amor al uso; no tanto por la simple y evidente desigualdad social entre Inés y don Félix, sino por cómo presenta a estos dos personajes para que la obra tenga verosimilitud a ojos del espectador del Siglo de Oro. Para que sea posible la boda final Lope tiene que presentar a los dos personajes con los suficientes defectos como para resultar risibles y por lo tanto considerar ese final como un “gag cómico”; es la boda desigual de unos personajes ridículos.

Si nos fijamos en don Félix, ya Serralta en un artículo suyo de 2003 (p. 828; ver Bibliografía final) apuntaba a su aire de pre-figurón con su «ridícula indumentaria de *lindo*<sup>10</sup> y un excesivo interés por el dinero, preferido a la nobleza».

Es bien sabido que la comedia con figurón<sup>11</sup> tiene su auge en los años cuarenta del siglo XVII y que el figurón, protagonista de la obra, reúne en sí los defectos que el dramaturgo quiere corregir (normalmente se trata de la presunción de la posición social o del atractivo físico, la necedad, la vanidad desmedida, la tacañería, la pedantería, la torpeza del lenguaje amoroso, la cobardía o, mejor dicho, la valentonería, el desgraciado aspecto físico o indumentario); defectos de los que él no es consciente y que, sin embargo, resultan evidentes para los demás personajes y para los espectadores que se mofan de él. Además de estas características hay que tener en cuenta que, aun siendo el protagonista, el figurón no **se** presenta a sí mismo, de forma directa ante el auditorio, sino que **lo** presentan (normalmente lo hace el gracioso, que teje un retrato sumamente ridículo del que en breve aparecerá) y nunca abre la obra, aparece más tarde para crear expectación en el público.

---

<sup>9</sup> Ver la bibliografía que doy al final sobre esta comedia.

<sup>10</sup> Recordemos que ‘lindo’ es un sinónimo de ‘figurón’ (no en balde forma parte del título de la obra de Moreto).

<sup>11</sup> A propósito de la comedia con figurón véanse los trabajos de Serralta, Olga Fernández, y muchos más de los que hay una valiosa muestra reunida en un volumen monográfico sobre este tema: *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007.

En efecto, don Félix poco se nos da a conocer en la apertura de la comedia, es Inés la que lo pre-figura y nos lo describe, concretamente en los vv. 235-270, con lujo de detalles ridículos, grotescos, estrafalarios: en principio es bravucón (alusión al sombrero –o «sombrecito», nótese el diminutivo– de falda ancha calado –hiperbólicamente– hasta los bigotazos), bastante desaseado o incluso puerco (usa los puños como servilleta y pañuelo), sinvergüenza (cuera o casaca excesivamente perfumada de ámbar, olor que suele provocar ‘el mal de madre’<sup>12</sup>), afeminado en su atuendo (lleva zapatos de doble suela y sin punta con los que cocea; nótese el doble sentido del chiste de ‘romo como macho’, es decir, casi siempre estéril como un mulo; chiste que, desdoblado, también recuerda al que cuarenta años más tarde usará Moreto en *El lindo don Diego*, cuando Mosquito dice que el dicho figurón «Con su bigotera puesta / estaba el mozo jarifo / como **mulo** de arriero / con jáquima de camino;» y más adelante concluirá que «Porque este novio es un **macho**, / y hace **mulo** el casamiento»). Lope es más conciso y punzante), así como una capa riquísima (el chamebote de aguas es una tela prensada parecida a la seda) y guarnecida para aparentar, todo ello rematado por la espada a lo valiente. En suma Inés pinta un cuadro bastante poco halagüeño del hombre ¿al que dice amar? Veámoslo:

INÉS                    [...] mas pasando un día,  
ya tú me conoces,  
libre como un ave,  
dura como un bronce,  
una cierta calle,  
no lejos de adonde  
al santo flechado  
hacen una torre,  
estaba en su puerta  
un hidalgo noble;

---

<sup>12</sup> Como ‘mal de madre’ se conocía en el Siglo de Oro al mal o enfermedad de la matriz con la que se relacionaba la histeria (del griego: hystéra=útero) que causaba una gran desazón. Uno de los remedios que la medicina de la época aconsejaba era tener relaciones sexuales o dar a luz. En ese siglo consideraban que el ámbar y el almizcle provocaban mal de madre y que la vainilla lo curaba (*apud* Antonio de León Pinelo, *Cuestión moral: si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico: trátase de otras bebidas y confecciones que usan varias provincias*, Madrid, por la viuda de Juan González, 1636). La histeria siguió considerándose durante mucho tiempo como una enfermedad del útero, hasta que el médico inglés Thomas Willis (1622-1675) la explicó en el año 1671 como una enfermedad cerebral; su naturaleza se conoció mejor tras los estudios del neurólogo Jean Martin Charcot (1825-1893) y posteriormente los de Sigmund Freud (1856-1939). Por eso, al notar Inés que don Félix huele a ámbar, se burla de él como si éste fuera provocando ‘mal de madre’ para atraer a las mujeres. Sin embargo, más abajo dirá que está excesivamente perfumado, que en la época era considerado un signo de afeminamiento, que junto al detalle de los zapatos, completa los rasgos de un pre-figurón (el querer ser un conquistador no está reñido con el atuendo y los ademanes afeminados en el figurón o *lindo*).

sombrerito bajo,  
cuya falda entonces  
de dosel servía  
a los dos bigotes;  
el cuello, parejo,  
haciendo arreboles;  
de blanco y azul  
los puños disformes,  
que de servilletas  
sirven cuando come;  
lienzo de narices,  
nuevas invenciones;  
el rostro y las manos  
en que se los pone  
parecen tres caras  
con cuellos conformes;  
una cuera de esto...,  
no sé si lo nombre,  
que da mal de madre,  
y entre los olores  
no tiene vergüenza,  
pues porque la doblen  
anda siempre en cueros  
con agua de olores;  
su calza a lo nuevo,  
su zapato doble,  
romo como macho,  
porque tire coces;  
la espada a lo bravo,  
que los valentones  
de las apariencias  
quieren que se asombren;  
chamelote de aguas  
era su capote,  
aforrado en felpa  
con tres guarniciones;  
mas si seda de aguas  
quiere que le adorne,  
sepa que mis ojos  
ya son chamelotes.

*(La villana de Getafe, I, vv. 225-274)*

El retrato, a modo de figurón, que hace Inés de don Félix recuerda a otro que Lope de Vega pone en boca del criado Fisberto en *El ausente en el lugar*, escrita siete años antes; los defectos que caracterizan a este otro son bastante parecidos (con el añadido del lenguaje y el físico):

FISBERTO        Todo hombre cuya persona  
tiene alguna garatusa,  
o cara que no se usa,  
o habla que no se entona;  
todo hombre cuyo vestido  
es flojo o amuñecado,  
todo espetado o mirlado,  
todo efetero o fruncido;  
todo mal cuello o cintura,  
todo criminal bigote,  
todo bestia que anda al trote  
es en la Corte 'figura'.

(*El ausente en el lugar*, 1606, II)

En nuestra *Villana de Getafe* no pasa desapercibida la definición de la labradora Pascuala que llama 'loco amor' (v. 338) al de Inés por el desvanecido don Félix, aunque ésta por fin sabrá tomarle la medida al *lindo*: el dinero. Félix es un interesado sin disimulo: doña Ana le interesa por ser noble como él y aportar una cuantiosa dote al matrimonio, veinte mil ducados; una vez despechado por las dudas infamantes sobre su pureza de sangre, se vuelve hacia doña Elena, que aportará más dote que doña Ana, y entre idas y venidas de una a otra, acaba desposando a la villana Inés (que pasará hábil y convenientemente a llamarse **doña** Inés), convencidísimo por los supuestos cuarenta mil ducados que ella finge aportar como dote; es decir, ella ofrece más que ninguna otra y por eso se casa con ella (parafraseando el refrán, *por el interés te quiero, Inés*). En suma, don Félix, además de los rasgos que reúne en ese primer retrato que de él hace Inés que le convierten en un *lindo*, es un envanecido orgulloso de su estamento aunque no posea los atributos morales de la nobleza y se perezca por el dinero y los escarceos amorosos. Que no se nos pase por alto la continua comparación que tanto Inés como el criado de don Félix, Lope, hacen de él con un jumento, un mulo, un pollino (Inés lo dice tanto en la "presentación" de él a oídos de su amiga, como a doña Ana, ya pasando por la criada sayaguesa Gila que ha perdido a su pollino/Félix), un rocín (LOPE: [...] pero si Inés lleva el fin / a no más de entretenerte, / ¡vive Dios que he de ponerte / los zapatos del rocín!). Esos atributos del protagonista debieron ser hilarantes (por denigrantes) y clarísimos para los espectadores del siglo XVII.

Pero analicemos también a Inés. Ella es, desde mi punto de vista, una interesada (también, como don Félix) a todas luces. Tras la jocosa pintura que de él hace a su amiga Pascuala ¿se puede entender cabalmente ese enamoramiento, esa enloquecida persecución, ese desenfrenado urdir tramas incluso a costa de infamarlo, si no fuera por su frenético interés en ennoblecer y subir en la escala social? Le pesa ser villana, bien claro se lo deja a Pascuala y al pobre Hernando, su fiel enamorado plebeyo (él sí que la sigue a Madrid por amor y la reconoce siempre, pues tiene estampado su rostro en el alma, cuando Inés va de Gila y cuando se disfraza de indiano) al que desprecia e incluso amenaza de muerte. Y es que *cuando el villano está en el mulo, ni conoce a Dios ni al mundo*, refrán que advierte que la mudanza de fortuna ensoberbece y hace olvidar el estado humilde especialmente a los de bajo nacimiento (lo recoge Gonzalo Correas); recordemos a este propósito los vv. 1052-1095 en los que don Félix propone a Inés una serie de nombres para hacerla pasar por noble (Beatriz, Anastasia, Constanza, Jimena, Manuela, Teresa, Casilda, Tecla, Esperanza, Escolástica y Brianda) y ella le pone peros a todos, ninguno es suficientemente bueno para ella.

Ambiciosa, arribista y codiciosa, sí, (ahora se diría ‘trepa’) pero “honrada”, pues tras las falsas promesas de don Félix para casarse con ella y regalarle el fatigado coche (ese gancho de las voluntades que tan de moda estaba y que le promete a todas) ella no le ha dado más que unas fogosas palabras tras una tapia..., al amor del interés.

No olvidemos que el papel de Inés lo hizo Jerónima de Burgos... ¿No nos recuerdan la difamación (de Gila), la persecución (de Inés) y el continuo desbaratar los planes matrimoniales de don Félix (incluso disfrazada de indiano) a los avatares sucedidos en la vida real entre Jerónima y Lope de Vega al que difamó y persiguió por las distintas provincias españolas? Incluso el rasgo del personaje con una enorme sensualidad (tanto en el baile durante el “entremés embutido” para hechizar a don Félix, como en la conquista ambigua que hace de doña Elena cuando se disfraza de hombre) coincide con las mañas de Jerónima. Veamos el momento en que Inés/Gila da cuenta a su “ama” doña Ana de que, disfrazada de indiano, ha desbaratado el matrimonio de don Félix con doña Elena y la ha conquistado completamente:

INÉS                    ¡Pues cuál queda la bobilla!

ANA                    ¿Enamorada?

INÉS                    ¡Hasta el alma!

ANA                    Por única maravilla,  
Gila, te han de dar la palma  
las montañas de Castilla.

INÉS           **Pues en el coche pasaron  
lindas cosas.**

ANA                                   **¿De qué modo?**

INÉS           **Los pies, sin lenguas, hablaron:  
allá lo imagina todo.**

ANA           ¡Que esto los montes criaron!  
¡No fueras hombre!

INÉS                                   ¿Yo?

ANA                                   Sí,  
que me perdiera por ti.

INÉS           Ya no me faltaba más,  
sino que tú, como estás,  
te enamoras de mí.  
Paso, por mil que me ven, [*Aparte*]<sup>13</sup>  
persecución desigual;  
pero es milagro también,  
que otros por quererlas mal,  
y yo por quererme bien.

ANA           En fin, ¿ya don Félix queda  
despedido, y tú casado?

(*La villana de Getafe*, III, vv. 2861-2882)

La autoironía de nuestro dramaturgo es tremenda –no olvidemos, como dijo Márquez Villanueva, que él se desdobra en los personajes de don Félix y su criado Lope– y pone

---

<sup>13</sup> Este *aparte* no está señalado ni en la edición de Díez Borque de 1990 ni en la de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar de 2015 (ver Bibliografía final), pero a mí me lo parece a todas luces, pues tiene más sentido que lo diga para sus adentros que a doña Ana, pues le estaría revelando que el fin verdadero de su disfraz de hombre es para favorecerse a sí misma, no a los planes de boda de doña Ana.

en las tablas un retazo, caricaturizado, de su propia vida. El papel de Inés/Gila/indiano debió suponer un lucimiento para la actriz, pues tocaba todas las teclas y recursos en las distintas caracterizaciones, no sólo el aspecto dado por el vestuario y la gesticulación que las variaciones conllevaban, sino los diferentes acentos que tenía que imitar (el sayagués como criada Gila y el extranjero que se le supone a ese don Juan venido de Indias), distintos, a su vez, al que tendría al hacer de Inés.

Bien mirado, Jerónima/Inés llega a adoptar casi el papel de una *graciosa* en este experimento de Lope de Vega, casi una comedia de pre-figurón, pues asume varios de los cargos atribuidos a este *tipo*: hace y deshace las tramas que conforman la urdimbre de la comedia, interviene como protagonista (acordémonos de su baile insinuante) en el “entremés embutido” en la comedia (vv. 618-762), se finge cómplice de su “ama” doña Ana cuando funciona como su criada Gila para que don Félix abandone sus pretensiones con doña Elena y vuelva a los brazos de la dama noble (realmente “trabaja” para su propio interés), tiene el juego metateatral con el público (claro que también lo tiene el *gracioso* oficial, Lope) y además, como demostré hace años<sup>14</sup> al analizar tres comedias de figurón, presenta con su descripción a Pascuala (y más tarde con su metáfora a oídos de Ana por su “perdido pollino”), al protagonista de la obra (cosa habitual en este *tipo*).

A propósito del juego metateatral, en este caso del gracioso Lope, no quiero dejar de fijarme en tres redondillas y su siguiente acotación, verdaderamente interesante. Don Félix se dispone a hablar con la aldeana Inés y piensa que conseguirá más favores; han quedado en la tapia colindante a la casa de Inés y, al ser más alta de lo que esperaba para sus expectativas lúbricas, le pide a su criado Lope que se agache para que él pueda apoyarse y levantarse por encima de la tapia. Ese doble sentido de ‘dar el pie’ que Félix dice como ‘punto de apoyo’ y Lope entiende como ‘decir un actor la frase para que otro, a partir de ella, continúe y se luzca’ es, además de una dilogía divertida, **justo lo que ellos dos están haciendo**, pero al revés, pues Félix le ‘da el pie’ en sentido teatral y Lope a partir de ella se luce contestándole ¿eres acaso actor?

Por lo que se refiere a la acotación que sigue a estos versos (*Salgan Hernando y Bartolomé, con tapadores de tinajas y espadas desnudas*) que da cuenta de que don Félix y su criado son sorprendidos por los dos villanos Bartolomé y Hernando –que no para de rondar la casa de su amada–, me resulta muy interesante la aclaración de los ‘tapadores

---

<sup>14</sup> Di Pinto, 2007, pp. 221-248.



unión disparatada ya comentada; doña Ana a regañadientes con don Pedro (por orden de su padre Urbano); doña Elena con un “aparecido” don Juan, el primo indiano de verdad recién llegado de Sevilla en el último instante, y el pobre Hernando (que ha amado tierna y empecinadamente a Inés durante toda la obra) con Julia, la criada de doña Ana.

El espectador del siglo XVII no se identificaría, por supuesto, con el ridículo don Félix, pero supongo que tampoco con la arribista Inés. Ambos personajes tenían los suficientes defectos como para no ser el parámetro de ninguna idealización, sino el blanco de las risas de los presentes.





***La villana de Getafe, un montaje  
de la Joven Compañía Nacional  
de Teatro Clásico. Año 2016***



# Síntesis argumental



Doña Ana y don Félix se despiden porque él tiene que viajar a Sevilla. Están comprometidos, pero los dos sienten celos porque ninguno está seguro de que el otro vaya a serle fiel...

En otro ambiente completamente distinto, charlan dos amigas. Pascuala ve que Inés va y viene de la gasolinera al hotel llorando, y le pregunta la razón. Inés le confiesa que se besó con don Félix, no puede olvidarlo y quiere volver a verle aunque sus padres se lo hayan prohibido. Pascuala le dice que se acuerde de que Hernando la quiere sinceramente, pero Inés está convencida de que está enamorada de Félix y cree que acabarán juntos a pesar de su diferente clase social, porque el amor todo lo puede. Don Félix se encuentra con Inés al pasar por la gasolinera para empezar su viaje, y se reaviva el deseo entre ellos. El cortesano tiene claro que quiere llevarla a la cama. Hernando, desde lejos, contempla la escena y se acerca a Inés para confesarle su amor aunque ella le desengaña con dureza, fascinada por el caballero.

Bajando del autobús de línea, se apea en Getafe un grupo variopinto de gentes que se integran en el ambiente de la gasolinera. Inés cita a don Félix por la noche para hablar y finalmente se ven: él le promete matrimonio y le confiesa su amor, aunque sin conseguir llevársela a la cama. Félix manda a Lope a Madrid a comprar ropa de mujer mientras decide quedarse en Getafe. Entretanto, le llega a don Pedro (que quería casarse con doña Ana) la información de que ella quiere a otro y que posiblemente este sea don Félix, así que se decide a hacer seguir a su competidor para saber qué hace. Ramírez informa a doña Ana de que ha visto a Lope comprando ropa de mujer en Madrid, pero cuando ella le pregunta, Lope dice que todo era para curar a don Félix, que ha tenido una caída del caballo, y doña Ana le cree... Don Félix sigue alimentando el deseo y la fantasía de Inés. Ella le pregunta por doña Ana, y él se justifica diciéndole que es su prima.

Pasan unos meses, e Inés está enferma. Durante varios días estuvo haciendo el amor con don Félix, pero de eso hace ya mucho tiempo. Lucio le cuenta que el cortesano va a casarse con doña Ana, recibiendo una dote de veinte mil ducados, e Inés resuelve marcharse a Madrid para impedir la boda a pesar de los intentos de Pascuala de disuadirla, mientras Hernando se apresta a seguirla a la corte para hacerla desistir. Doña Ana desconfía de don Félix y de lo que ha podido hacer en Sevilla, y también de Lope, que no responde cabalmente a sus preguntas sobre las andanzas de su señor. De acuerdo a sus planes, Inés llega a la corte decidida a romper el proyectado matrimonio, haciéndose llamar Lola y contratándose como criada de doña Ana en el hotel, mientras que Hernando será el chófer de don Félix. El caballero está enfadado porque ha sabido de las pretensiones de don Pedro, mientras este, a su vez, está ofendido con doña Ana porque no le presta atención: Urbano, padre de doña Ana, le ofrece una compensación de dos mil ducados, y quiere que Pedro se case con ella.

Félix intenta seguir la relación con doña Ana donde la dejó, pero la dama, celosa, le pregunta por su viaje y no se lo permite. Inés, vestida como criada, reconoce al caballero, pero él a ella no. Pronto se volverán a ver porque doña Ana la manda como su criada con unos regalos de ropa para don Félix. El caballero, que no la reconoce, está asombrado por el parecido entre Inés y esa mujer, que le cuenta su pequeña historia de cómo llegó a la corte, confusa y dolorida, huyendo de un hombre que la trató mal.

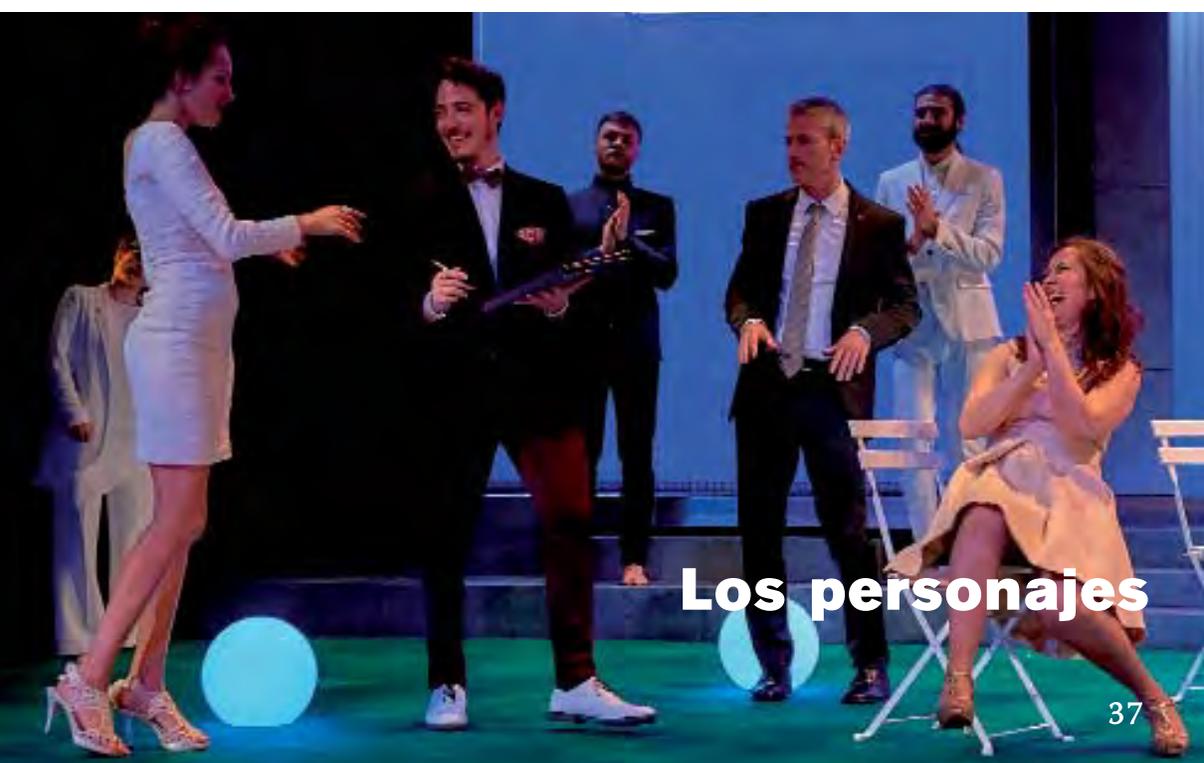
Don Félix la devuelve a casa de doña Ana acompañada por Ramírez en un coche conducido por Hernando, correspondiendo al regalo de ropas que la dama le ha hecho. En cuanto pone el pie en el suelo, Inés comienza con sus planes para desbaratar la proyectada boda entre Félix y Ana, así que le hace llegar un papel a Urbano donde tacha

a don Félix y a Lope de moriscos. Convencido, Urbano manda a doña Ana que se case con don Pedro y cuando llegan Lope y don Félix sienten un vacío alrededor. Finalmente, Ramírez les cuenta lo que pasa y les expulsa del hotel, y ellos creen que don Pedro les ha traicionado, acusándole de difamación.

El resultado es que don Félix ya no se va a casar con doña Ana sino con doña Elena, también una joven muy rica, y por eso Hernando ya no puede ver a Inés, que sigue como criada en casa de doña Ana. Bartolomé anima a Hernando a que hable con la dama, suponiéndola todavía enamorada de don Félix... Así es: doña Ana lo está pasando muy mal con la ruptura. Inés/Lola sigue con sus enredos y le cuenta a su señora que en realidad doña Elena tenía concertado un matrimonio desde niña con un primo que fue apresado y desapareció, y que por ese motivo su madre, doña Fulgencia, aprueba su matrimonio con don Félix. Así que, si quiere su ama deshacerlo, Inés se hará pasar por el desaparecido primo, reclamando la boda con Elena y consiguiendo así que Félix (una vez deshecho el equívoco sobre sus antecedentes moriscos) vuelva a pedir la mano de doña Ana. Quedan en esto, y doña Ana le da dinero a su criada para que compre ropas nuevas y pueda hacerse pasar por el primo.

Se anuncia en casa de doña Fulgencia la llegada del primo perdido (que es Inés, disfrazada ahora como Juan), y la familia se reencuentra. Inés/Juan alega que le han perdido el equipaje, así que no tiene a mano sus cartas de presentación ni los regalos que le traía a doña Elena. La dama, contenta de recuperar a un primo tan guapo, está encantada con el nuevo matrimonio que le proponen, así que cuando Hernando llega a recogerla, doña Fulgencia no tiene más remedio que contarle lo que pasa. Hernando lo entiende y así se lo explica a don Félix, que considera justo que se deshaga su boda con ella, volviendo inmediatamente los ojos a doña Ana. Manda a Lope a su casa para que le diga que ha estado todas las noches durmiendo a la puerta del hotel para verla.

De esta forma, doña Ana vuelve a estar interesada en casarse con Félix, e Inés se da cuenta de que la estratagema se ha vuelto en su contra. Hernando se acerca a ella afectuosamente, pero Inés vuelve a rechazarlo enérgicamente. Don Félix, creyéndola Lola, quiere que le pida perdón, pero ella se muestra como Inés y dice al caballero que impedirá su boda con doña Ana. Félix pretende dotarla con mil escudos para que se case con Hernando, diciéndole que él no se puede casar con ella porque es pobre... E Inés responde con un enredo final: anuncia que tiene una dote familiar de cuarenta mil ducados que está llegando en barco desde América junto al verdadero primo de doña Elena, y de esta forma don Félix consiente en casarse con ella. Cuando el caballero se da cuenta del engaño ya no hay solución.



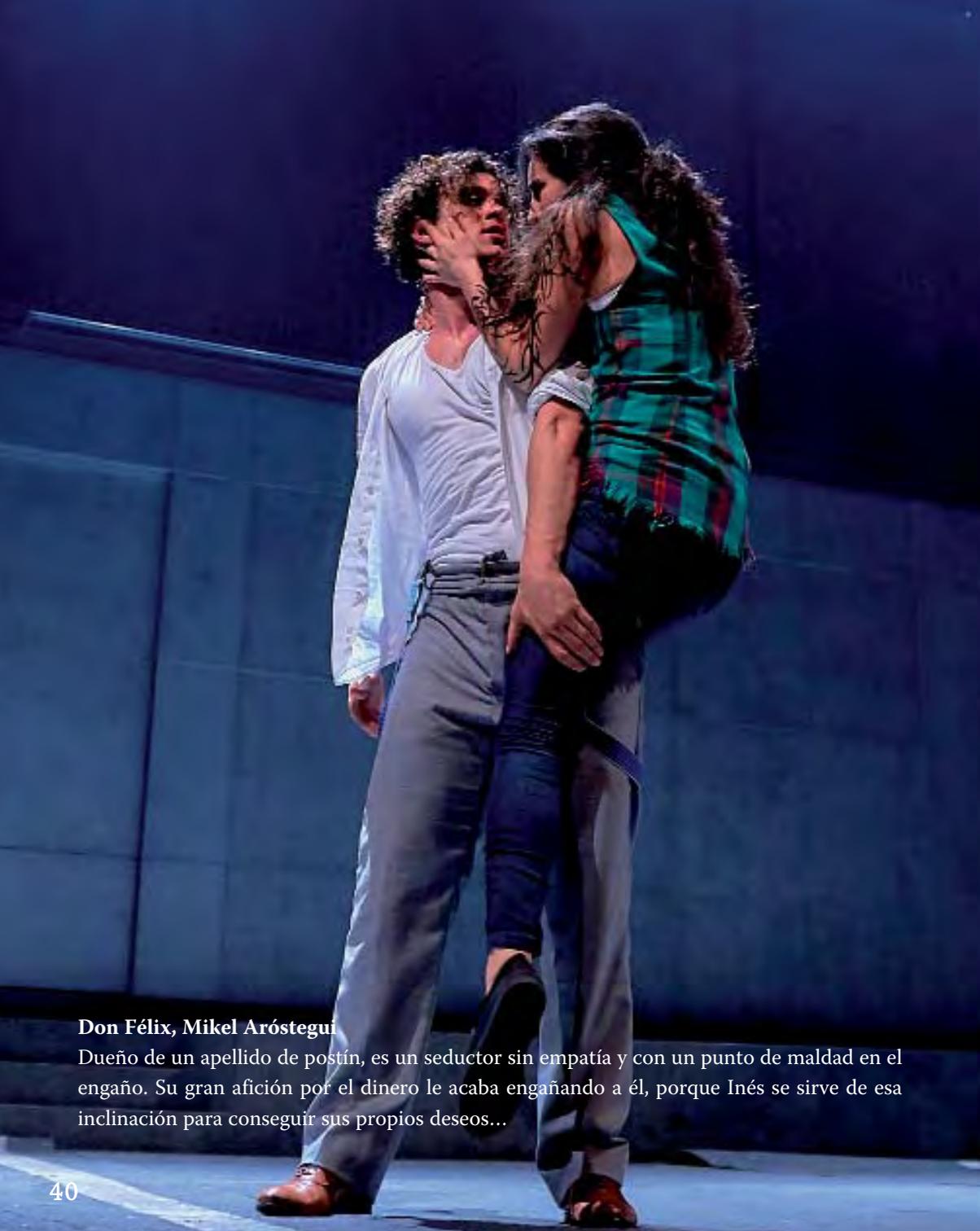
## Los personajes



**Doña Ana, Ariana Martínez**

Hija de Urbano y mujer de excelente posición social. Pendiente de sí misma y de su imagen, quiere ser siempre el centro del universo. Segura de todo excepto del amor, encarna la sexualidad y la pasión, y se enamora de don Félix, a su modo.





**Don Félix, Mikel Aróstegui**

Dueño de un apellido de postín, es un seductor sin empatía y con un punto de maldad en el engaño. Su gran afición por el dinero le acaba engañando a él, porque Inés se sirve de esa inclinación para conseguir sus propios deseos...

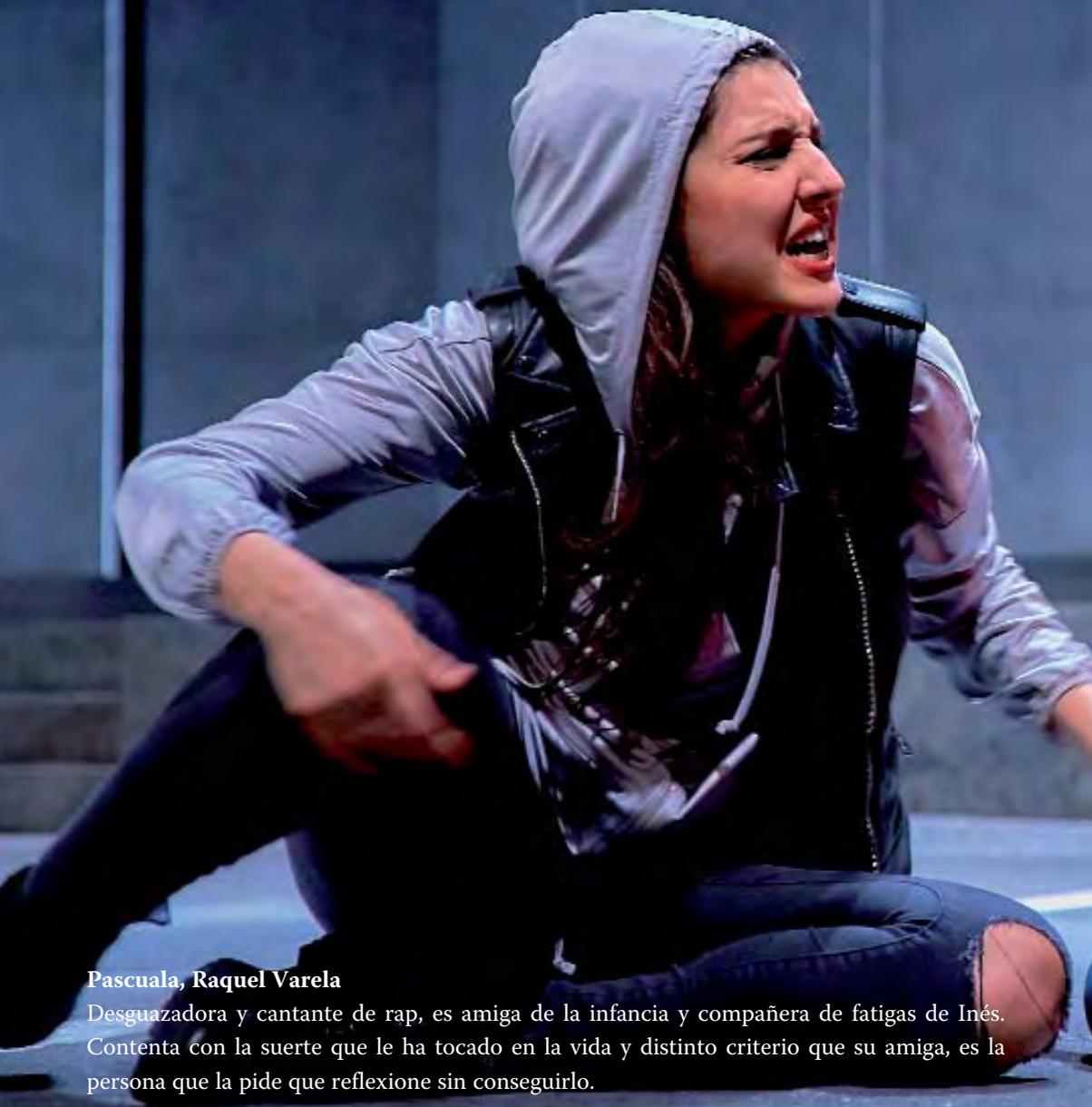




**Lope, Marçal Bayona**

Criado y persona de confianza de don Félix, es la lealtad personificada. Ocurrente, siempre activo y dispuesto a amparar todos los lances de su señor.





**Pascuala, Raquel Varela**

Desguazadora y cantante de rap, es amiga de la infancia y compañera de fatigas de Inés. Contenta con la suerte que le ha tocado en la vida y distinto criterio que su amiga, es la persona que la pide que reflexione sin conseguirlo.

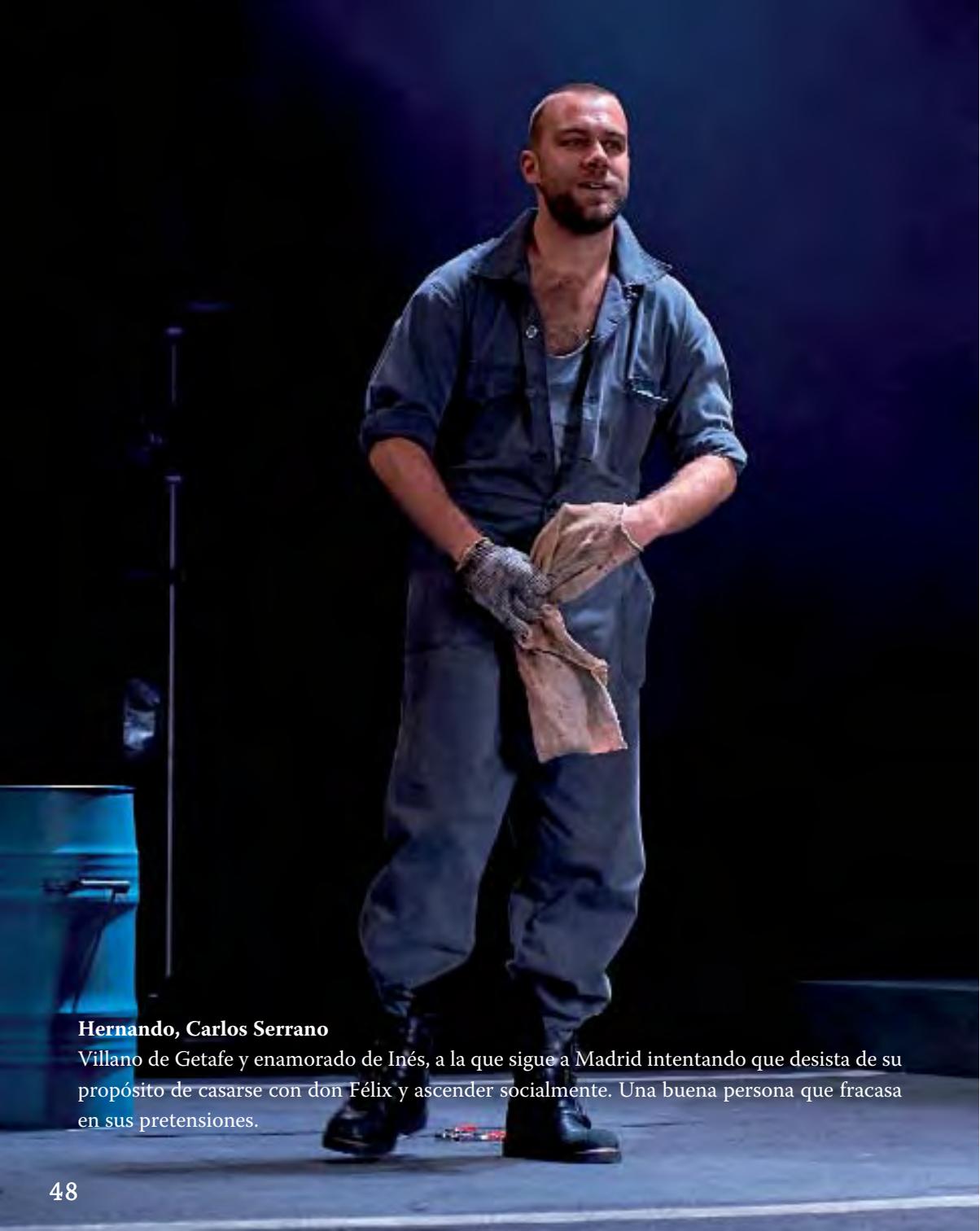




**Inés, Paula Iwasaki**

Desguazadora de la gasolinera, y villana de Getafe, es el prototipo de la ambición y alguien que lucha por sus deseos hasta verlos cumplidos. Traspasa los límites sociales en que ha nacido sirviéndose de la mentira, que maneja con habilidad y gracia incluso a través de varias personalidades: se transforma en Lola, criada de doña Ana, y en Juan, el primo indiano de doña Elena. Inés se inventa a sí misma y consigue hacerse realidad.





**Hernando, Carlos Serrano**

Villano de Getafe y enamorado de Inés, a la que sigue a Madrid intentando que desista de su propósito de casarse con don Félix y ascender socialmente. Una buena persona que fracasa en sus pretensiones.





**Doña Elena / Isabel / Recepcionista, Loreto Mauleón**

Doña Elena es hija de Fulgencia. Está prometida desde la infancia a Juan, su primo indiano, identidad que oportunamente toma Inés para deshacer la boda de Elena y Félix. Joven e ingenua, es la que sufre el peor engaño de la obra, enamorándose de alguien que no existe...





**Don Pedro, Pablo Béjar**

Pretendiente de doña Ana, pero en las antípodas de don Félix. Pedro es un hombre de bien y un caballero religioso, aunque sin atractivo a los ojos de la dama.





**Urbano, Sergio Otegui**

Padre de doña Ana, es un gran personaje de negocios y de poder. Sus decisiones mueven el mundo, pero no el corazón de su hija.





**Fulgencia, Pepa Pedroche**

Poderosa y rica, negocia, pero no impone el matrimonio a su hija doña Elena. Consigue para ella una buena boda, con don Félix primero y con Juan el indiano después. Lástima que este sea Inés disfrazada, con el consiguiente desengaño de Elena.





**Personajes de la gasolinera y del hotel**

**Bartolomé / Recepcionista, José Fernández. Leonelo / Salgado / Ribas /Recepcionista, Almagro San Miguel. Fabricio / Pedro / Recepcionista, Alejandro Pau. Lucio / Tomé / Cabrera / Recepcionista, Miguel Ángel Amor. Julia / Teodora, Nieves Soria. Mendoza / Eugenia, Marina Mulet. Ramírez / Donato, Alfredo Noval**



José Fernández, Almagro San Miguel, Alejandro Pau, Miguel Ángel Amor, Nieves Soria, Marina Mulet y Alfredo Noval participan con sus personajes tanto del mundo de la gasolinera (son los villanos de Getafe), como del mundo del hotel de lujo que ampara esa espiral de poder que es la vida de los más favorecidos económicamente.

# Entrevista a Roberto Cerdá,

director de escena de *La villana de Getafe*

**Mar Zubieta.-** Buenos días, Roberto, y bienvenido. En esta ocasión diriges *La villana de Getafe* para la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dinos, ¿qué te ha impulsado a acercarte a esta obra? ¿Qué características la hacen apropiada para la Joven?

**Roberto Cerdá.-** Buenos días, Mar. Te cuento. A la hora de elegir un texto para trabajar con la Joven Compañía, me gustó mucho la fluidez y el ritmo que propone Lope de Vega en *La villana*. Creo que era lo más adecuado para trabajar con unos actores que han terminado su formación, pero que aún son muy jóvenes y de ellos unos tienen más experiencia y otros menos. Además me gustaba mucho la temática y creo que es también muy apropiada para este grupo de actores, porque nosotros, partiendo del texto de Lope, la hemos (o yo la he) actualizado a nuestro tiempo. Sobre todo me gustaba la diferencia de las clases sociales que había en el texto original, y que por supuesto sigue habiendo en la puesta en escena, ya que creo que hacía a los actores de la Joven estar muy cercanos a la temática de la obra.

**2.-** ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido contar con este montaje? ¿Tiene, entonces, mucha relación con el presente que vivimos?

La vía que he elegido para la dirección de escena es, básicamente, la diferencia entre clases sociales y su proyección en el

mundo de hoy, porque esos son los temas universales de los autores...

**Y el amor. ¿O no hay amor aquí?**

No, aquí no hay amor, a pesar de ser Lope. Bueno, en realidad sí hay un personaje que tiene un gran amor, que es Hernando. Él representa la bonhomía, el hombre que está cegado por el amor. Yo le defiendo y ahí me alejo, creo, de Lope de Vega, es decir, él insiste hasta donde puede, pero cuando ya se da cuenta de que no consigue su amor hemos preferido convertirlo en un hombre digno que prefiere decir: «Bueno, pues dirigiré mi vida por otro sitio». Pero la relación entre la villana y don Félix es una relación de sexo y de dinero, utilitaria, para que Inés, la villana, consiga su propósito que es llegar a la corte, que la inviten a ese club privado al que solamente pertenecen unos privilegiados. Vamos a ver si lo consigue o no... Y bueno, para mí la frase es que no solo se puede vivir de amor en estos tiempos. El amor está muy denostado y, realmente, las relaciones, salvo en algunas excepciones, se basan ahora para mí, y desde luego con respecto a *La villana de Getafe*, en otros parámetros y en otros temas que tienen que ver sobre todo con el dinero y el poder.

**Y eso sería una parte de crítica, para demostrar lo frágil o lo gris de la sociedad en la que vivimos con respecto a los afectos, ¿no?**

Sí, supongo que ahí está la crítica, en que el amor y los grandes sentimientos, la ética y



la dignidad están de capa caída, prácticamente acabándose. Los valores de la sociedad en la que vivimos son la extorsión, el chantaje, la corrupción, el dinero y el poder. Contestando a tu segunda pregunta, la relación con el presente de este texto de Lope es esa diferencia entre clases sociales que decimos: en el original se habla de villanos en el sentido de gente de una clase social baja, que viven en un pueblo pequeño, y su relación con los ricos.

**Un pueblo pequeño que en ese momento era Getafe, porque transcurre realmente en Getafe.**

Sí, sí, transcurre en Getafe. Lope plantea labradores o agricultores por un lado, y por otro gente que está muy cercana a la corte, aunque en ningún momento aparecen reyes o reinas, etcétera. Y yo lo que planteo es un traslado a una realidad actual, aunque manteniéndolo en Getafe, en Madrid. Esas labradoras de Lope las hemos transformado en gente que trabaja en un desguace de coches, en una gasolinera que en su momento estaba en la carretera nacional, y que en el pasado tenían trabajo, pero ahora con la construcción de las autovías se han venido a menos y han desaparecido. Y la corte la hemos convertido en estas grandes fincas o urbanizaciones que están colindantes con la gran finca del rey de nuestro país, donde hay abogados del Estado, grandísimos ejecutivos, registradores de la propiedad, grandes inspectores de hacienda: todo lo

que conforma la estructura del poder. Y a partir de ahí hemos creado una relación entre los dos protagonistas (siempre desde la comedia) y hemos actualizado muchas de las cosas que plantea Lope adaptándolas a nuestros días.

**3.- Por lo que respecta a la versión, ¿qué ediciones críticas habéis utilizado? ¿Cómo has enfocado la versión de la obra, a cargo de Yolanda Pallín? ¿Alguna peculiaridad del texto que te haya llamado la atención?**

Bueno, yo realmente he trabajado con el original, nada más, en una edición de 2002 que encontré en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes y con la edición digital a partir, creo, de la edición de José María Díez Borque para Orígenes, impresa en Madrid en 1990. Pero Yolanda Pallín sí que ha trabajado con otros textos, desde luego.

Lo que quiero decir es que a partir de esa edición lo que le propuse a Yolanda es una actualización. Quizá al usar esta palabra parece que es como que lo cambias todo, pero en realidad no es así. Es una actualización sobre todo en algunos términos y en algunos pasajes, porque la adaptación y la actualización real la hacen los actores, con respecto a cómo alguien que vive en 2016 puede decir esos textos, esas imágenes o esas metáforas. El trabajo real de la adaptación es hacer que eso, cuando se representa, sea cotidiano. El cotidiano de Lope de Vega, el cotidiano del teatro del Siglo

de Oro, es lo que tienen que interpretar los actores, y en eso estamos. Sobre todo es ahora cuando estamos haciendo más hincapié en el verso para que pueda ser actualizado por ellos mismos, pero el riesgo, que era grande, lo estamos consiguiendo sortear, bueno, eso espero.

**¿Podrías ahora decirme alguna peculiaridad del texto que, desde tu punto de vista, te haya llamado la atención?**

La rapidez, sin duda. Tiene tantos versos compartidos que necesitamos una primera fase de trabajo en la que no hemos respetado el verso. Hemos ido directamente al significado o a la vivencia del actor, tomándonos los tiempos, las pausas, los ritmos adecuados para poder sentir todo lo que estaba pasando en escena. Luego ya hicimos una fase de adaptación exacta, pulcra, a lo que es el ritmo versal. Preferí hacerlo así porque de esa forma la vivencia ya estaba incorporada en el actor, y una vez incorporada creo que puede manejar más los tiempos, los ritmos y las adaptaciones al verso.

Yolanda y yo hemos tenido mucha comunicación, aunque sobre la edición haya habido algunos cambios en la dramaturgia escénica, por ejemplo hemos añadido una escena, que no figura en la versión porque no tiene texto. Lo que quiero decir es que la versión escénica tiene algunas diferencias con la versión escrita.

**4.- En cuanto a la escenografía y el vestuario, ¿cuál ha sido la idea principal que ha presidido el trabajo de Ana Garay? ¿Qué tipo de espacio has pretendido con el diseño y los materiales que**

**has empleado? Y ¿cuáles son las líneas generales del vestuario?**

Para empezar, cuando hablo de espacio escénico también incluyo la iluminación. El espacio escénico para mí es todo: la iluminación y, por supuesto la escenografía, el vestuario, la música, las texturas.

La idea principal que ha presidido el trabajo escénico de Ana Garay ha sido absolutamente contemporánea. Tenemos un espacio único, por decirlo así, que se transforma en diferentes espacios. Por un lado la gasolinera es un espacio frío, duro, despojado, donde no hay absolutamente nada y las relaciones sociales son más cercanas, más acordes con lo que es una sociedad media o baja. Luego, por otra parte, yo quería para la corte un espacio que fuese muy polivalente, un espacio que pudiera permitirnos crear muchos espacios dentro de esa gran urbanización colindante a la del rey. Para ello Ana ha diseñado unos módulos habitacionales de esa gran urbanización o de ese gran hotel, donde va pasando el tiempo, se crean distintos espacios y el suelo es de césped, distinto al suelo de asfalto de la gasolinera. Además empleamos unos determinados elementos de luz que muestran el paso del tiempo. Queríamos que fuera un espacio único, muy grande, pero que pudiera contar diferentes historias. Proyectamos escenas escritas por Lope en el interior de coches de gran lujo, con lo cual tenemos el elemento audiovisual, que sale en cuatro o cinco momentos, y, sobre todo, la creación del espacio a través de los actores y de la danza contemporánea. Eso es lo que hemos manejado.

### **¿Interiores, exteriores, día, noche?**

Tenemos interior, exterior, día y noche. Como es una comedia, y como Lope es tan rápido escribiendo, yo, que para la cronología y el tiempo soy lo más exacto posible, aquí me salto mis propias reglas y la noche y el día se van a hacer muy rápido, casi como en una película cómica. No respetamos el tiempo de la vida, lo aceleramos o lo retardamos como queremos favoreciendo la comedia, que creo que es algo muy importante para el espectador en este caso.

### **5.- ¿Qué nos puedes contar sobre el trabajo por lo que respecta a la música y al espacio sonoro de Mariano Marín?**

La música está inspirada en un minimalismo, se mezclan texturas sonoras muy industriales con un piano muy elegante, y eso ha influido en el diseño de la coreografía, porque tenemos 17 actores. La danza contemporánea es un elemento, un arte, que utilizo todas las veces que puedo. Lo que pasa es que nunca lo había hecho en un texto clásico, así que vamos a ver cómo encaja todo.

### **6.- Con respecto al diseño de iluminación, de Pedro Yagüe, ¿qué ideas principales habéis barajado?**

Con la iluminación lo que le he pedido a Pedro es que consigamos mucha profundidad, mucho relieve. Las características técnicas del Teatro de la Comedia son muy especiales: por supuesto nos hemos adaptado a ellas y la escenografía va a abarcar todo el espacio. La chácena del teatro la vamos a emplear desde la iluminación porque nos da una altura que tiene que ver

con la situación de poder de los ricos. Y lo que vamos a intentar es crear un relieve, mucha profundidad en las diferentes escenas y espacios que tenemos.

### **7.- ¿Qué has pretendido de los actores y actrices del montaje? ¿Cómo caracterizarías tu estilo de dirección de escena, teniendo en cuenta que dirigir un montaje de la Joven Compañía Nacional tiene una vertiente pedagógica? ¿Cómo ha sido el trabajo de Vicente Fuentes en esta ocasión?**

Efectivamente, no es fácil porque los actores tienen una formación y en este punto se encuentran en la asunción de experiencia; pero claro, estamos trabajando con actores de la Joven Compañía, a los cuales se les exige un resultado profesional, y ahí empieza la labor, porque el resultado profesional tiene que estar, pero en la experiencia artística unos tienen más, otros tienen menos. El primer día hablé con ellos de este tema, y les dije que teníamos que encontrar un rigor, teníamos que encontrar una dosificación en el trabajo, porque hemos estado y vamos a estar mucho tiempo juntos y teníamos que mantener un ritmo de trabajo y un esfuerzo muy grande todos los días. Con todo, hemos dedicado parte del tiempo de trabajo a una formación en función de la búsqueda de un resultado, es decir, no es una formación que pueda durar mucho tiempo y por supuesto no es teórica. Como profesor de teatro, voy explicando la teoría al mismo tiempo que la práctica, eligiendo una serie de elementos para trabajar que, además de formación, son

los elementos básicos para la creación del espectáculo.

**Claro. Entonces el trabajo con ellos ha sido muy constante, muy directo, intentando unificar preparaciones muy distintas, porque vienen con una formación, pero cada uno con la suya.**

Sí, pero la unificación de un elemento creador no ha sido algo demasiado costoso. Yo trabajo siempre desde la acción escénica, eso es algo que nos unifica a todos los que estamos en el equipo de trabajo: la acción, la escucha, la dirección hacia lo que queremos conseguir. No hago un trabajo de mesa muy largo en el tiempo, sino que ya desde el primer día empezamos a crear escenas, porque a mí me gusta ir constantemente del ensayo a la mesa y de la mesa al ensayo. No hacer algo muy teórico, porque puedes estar 10, 12 días y luego te das cuenta de que te has equivocado. Realmente todo el planteamiento de análisis activo del texto que hicimos luego se ha ido modificando, para mejor, en los ensayos y me ha quitado a mí la razón, en casi todo. Lo digo en el sentido de que hemos descubierto el fondo de las relaciones y el fondo de las escenas. Toda esta labor es, en resumen, un equilibrio formación-profesión. Siempre les digo a los actores que la formación se hace en privado y la profesión del actor se hace en público, pero aquí hemos tenido que equilibrar esos dos términos, y yo creo que lo estamos consiguiendo.

**8.- Por lo que se refiere a los personajes, dínos por favor un par de rasgos con los que caracterizarías a cada uno.**

A ver: don Félix es el don Juan, es un seductor, pero un seductor maligno, con un

porcentaje de maldad. Inés es el engaño, el tesón, la venganza, la cumplidora de sus objetivos, tiene claro lo que quiere y va a por ello; tiene alguna duda, pero pocas. Doña Ana es el lujo, el mirarse, es de estas personas que se miran, que todos los días quieren ser el centro del universo: es la riqueza, la fortuna económica personalizada y también es el sexo, es la pasión, es el usar y tirar a los hombres. Lope es el criado de Félix, pero en este caso yo he quitado la palabra «criado» porque más que el criado de don Félix me gusta que sea el socio, el *partener*, el que le saca de todos los problemas, y el socio perfecto y la lealtad personificada a don Félix aunque lo que haga o quiera pueda ser criticable, pero Lope está ahí. Urbano es el padre de doña Ana y Fulgencia es la madre de...

**Que en el original era Fulgencio, ¿no?, y era un padre...**

Sí, pero nosotros lo transformamos en Fulgencia, la madre de Elena. Son los poderosos, los ricos, los negociantes, pero no imponen ningún casamiento. Eso es algo que a mí nunca me ha gustado en el teatro clásico, el que al final sean los padres, los reyes o los curas los que digan: «Pues tú te casas con este, tú te casas con el otro». No, aquí las mujeres toman sus decisiones, se casan o no. Son los grandes personajes de los negocios, los que firman los grandes contratos, los que van con carpetas, con talonarios, firmando precontratos de boda, dando talones, es decir, son los que tienen el poder. Manejan, pero no imponen los casamientos de sus hijos hasta que, bueno, Urbano, al final se cansa, y dice: «Vamos a ver, hay que firmar contrato y hay que hacer

negocio», como un contrato empresarial. Hernando, que está en Getafe, es el enamorado de Inés, es el hombre bueno. Pascuala, que es la amiga de Inés de toda la vida, también es desguazadora, y cantante de rap, y está contenta con lo que tiene. Ella representa la amistad, la tierra... «Aquí somos felices, tenemos poco, pero somos felices». Pascuala se queda sola porque Inés, en cambio, quiere más, y va a ser feliz siendo la reina de esta urbanización de la corte. Luego ya... Que el público elija qué camino, si el de una u otra, es mejor. Inés se queda sin amor, pero tiene lo que quiere. Pascuala se queda sin su amiga, pero es feliz allí.

#### **Permanece más en sus principios.**

Exacto. Luego está Bartolomé, que es amigo de Hernando y de Pascuala, crítico con Hernando y sus quejas, pero que siempre le anima. «¿Quieres algo? Consíguelo». «¿Te vas a dar una hostia? Dátela, así vas a aprender». Es decir, quieres eso y sabes que no te viene bien... Pero él es el que le dice: «Hazlo, equívocate». Doña Elena es la hija de doña Fulgencia, que descubre la sensualidad, el sexo, enamóranse de un ficticio don Juan, que es Inés, que es muy camaleónica y se hace pasar por criada y también se hace pasar por don Juan. Ella/él viene de Perú, aunque nosotros creíamos que venía de Panamá..., pero bueno, en realidad tampoco quiero aprovechar lo que está pasando para hacer un gag. Prefiero que la gente lo asocie sola, ya que yo intento que la comedia sea muy sutil. En el momento que dejamos la sutileza, cuidado, porque nos podemos ir a una carcajada fácil que a mí me asusta muchísimo. Así que para mí el humor tiene que ser muy sutil.

Y doña Elena es la que sale dolida de la función porque sale engañada, se ha enamorado de algo que no existe, pero también maneja su destino. Luego están los sirvientes, que son un personaje en sí mismo, todos los sirvientes, y que tienen su coreografía. Ramírez es el director del hotel y es el hombre que está y sostiene a doña Ana constantemente, aunque no la quiere.

#### **Es una relación profesional, sin más.**

Bueno es una relación profesional y doña Ana también le usa sexualmente. En la primera escena, en la que doña Ana y don Félix están terminando de hacer el amor Ramírez está ahí, contemplándoles. Nada se esconde, los ricos no esconden nada en su mansión. Él es el chofer de doña Ana, su asesor, su paño de lágrimas. Ella le usa y Ramírez es feliz. Julia es la gobernanta, la jefa de los recepcionistas, de los sirvientes, y es la que controla que esté todo ahí, pero tiene un momento de mundo interno porque echa en falta el amor; es la única de los que están en la corte que echa en falta el amor.

#### **9.- Finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?**

Yo creo que va a ser un espectáculo que el público joven va a entender y los jóvenes van a decir: «Quiero volver a ver una obra de teatro clásico». Si consigo eso me voy de vacaciones tranquilamente a descansar muy contento. Cuando veo o leo esos finales donde el rey, el cura o el padre imponen los casamientos, siempre pienso: «Esto hay que cambiarlo porque no conecta con una realidad actual de la

gente joven», y nunca me han gustado esos finales. Aquí, sin embargo, Inés consigue lo que quiere y doña Ana también consigue lo que quiere, pero porque son ellas las que toman sus decisiones. Además le hacen un *sándwich* a don Félix, porque hemos cambiado bastantes cosas en la relaciones y en el texto. Es decir, doña Ana y doña Inés se asocian y van a por don Félix, ese machista empedernido y mentiroso... Digo lo de mentiroso porque tiene relaciones sexuales con Inés, mientras que ha firmado un contrato con doña Ana... Es un pendenciero, un tío que se va a todos los clubs de lujo y estás dos mujeres le tienden una trampa. A mí la figura del don Juan pillado, arruinado y engañado me gusta, aunque más que una decisión mía es algo que ha surgido en los ensayos. Inés era la que le engañaba, pero en los ensayos ha surgido que las dos mujeres de las que él se ríe y se burla se junten, le engañen y le dejen pelado; y eso sí que me apetece porque yo no soy machista, pero sí soy micromachista.

El micromachismo es algo completamente instalado en nuestra sociedad. Están los machistas, los asesinos (que eso sí que es dolorosísimo), pero incluso aquellos que decimos o que pensamos que no somos machistas tenemos actitudes machistas en el día a día, la mayoría de las veces sin darnos cuenta. Son pequeños detalles al relacionarnos con la mujer que yo intento corregir, en la medida de lo posible, pero, claro, tengo 52 años, he vivido algo del franquismo y el postfranquismo, y la educación, no digo específicamente la de mis

padres, era una educación franquista. Todo eso está ahí y hay que limpiarlo, hay que corregirlo, hay que transformarlo, hay que erradicarlo, pero no se puede del todo, o no sabemos hacerlo del todo y existe este término para definir eso que es «micromachismo». Durante la puesta en escena hemos escrito una escena que no es verso, que es solo acción física, donde vemos cómo las dos mujeres engañadas se asocian y dejan pelado a este machote que odio. Odio, pero definiendo como director, y he de decir que el actor está haciendo un trabajo estupendo, súper divertido porque estamos intentando que todos estos temas, que son muy profundos, casen bien con la propuesta de Lope, que es una comedia, y que esa comedia siempre esté.

**Creo que este punto de vista tuyo y lo que los jóvenes puedan ver en el montaje puede ayudarles, no solo atraerles, sino engancharles con la contemporaneidad.**

Yo siempre pienso en el público, no trabajo para mí, y a todos mis colaboradores les digo: «Por supuesto vamos a contar la historia que queremos contar, sin influencias de nada ni de nadie, pero pensemos que le contamos una historia al público y que se la tenemos que hacer llegar. De la manera que sea, en el lenguaje que sea, en el formato que sea, rompiendo criterios y buscando nuevos criterios por supuesto, y transformándonos todos los días». Pienso en el público y me pregunto: «¿Esta es la historia que yo quiero contar?»

Lo que quiero es que los espectadores lo hayan pasado bien, que hayan experimentado un arco de emociones y un arco de

pensamientos, no digo todos, sino los que están en la función de o los que yo he querido transmitir, que al final saque sus conclusiones y ya está; y que se vaya a cenar con los amigos. Y lo que sí me gustaría es

que la gente dijera: «Ah, no he visto teatro “clásico”, pero esto me interesa, me ha atraído, quiero volver». Eso ya sería estupendo para todos, para ellos los primeros...

**M.Z.**



# Entrevista a Yolanda Pallín,

autora de la versión de *La villana de Getafe*

**Mar Zubieta.- Buenos días, Yolanda, y bienvenida de nuevo. Nuestra conversación tiene como objeto tu trabajo como autora de la versión de *La villana de Getafe* para el montaje de Roberto Cerdá, producción de la CNTC. Dinos, ¿habíais trabajado antes juntos Roberto y tú? ¿Cómo fueron vuestras aproximaciones iniciales a un texto tan poco representado?**

**Yolanda Pallín.-** Es la primera vez que Roberto y yo trabajamos juntos, y la verdad es que nos hemos entendido muy bien: es muy fácil trabajar con él y tiene una disposición excelente. Creo que estamos en la misma longitud de onda y que entendemos el teatro de manera muy parecida, así que ha sido una experiencia muy buena.

Además es un hombre de trabajo en equipo, que yo creo que es lo que se requiere en una obra de estas características. Para él también es la primera vez que trabaja un texto clásico y está muy emocionado, muy contento y muy por la labor de hacer un buen trabajo.

Con respecto a *La villana de Getafe* sí que la conocía y es una obra que me gusta desde hace mucho tiempo y que me parece muy a propósito para la Joven, muy variada, con muchas situaciones que son paradigmáticas del teatro del Siglo de Oro, de la comedia de enredo. Presenta unos personajes muy identificables, pero por otro lado tratados de una manera muy singular, porque se presentan situaciones que a veces se bordean en otras obras, pero que en esta obra Lope hace más explícitas. Una situación que nos encantó, por ejemplo, sucede cuando doña

Ana, que ha pactado con Inés (disfrazada como su criada Lola) que se vista de hombre y se haga pasar por don Juan para seducir a doña Elena, encuentra tan guapa a Lola que la dice que si fuera hombre se perdería por ella... Ahí hay un momento de complicidad femenina que bordea lo erótico, algo muy moderno, muy estimulante. Ese tipo de detalles nos hicieron muchísima gracia, y los hemos encontrado en muchas partes del texto.

**2.- ¿Qué coordenadas te dio Roberto? ¿Manejasteis alguna o algunas ediciones críticas concretas? ¿Cuáles son las claves del espectáculo para ti?**

Roberto y yo leímos la obra de manera muy similar. Fundamentalmente todo partía de una idea básica y es que Roberto quería una actualización del espacio y del tiempo. Enseguida apareció la analogía de la corte como un hotel de lujo con una entrada restringida, del que la gente prácticamente ni necesita salir porque dentro tienen todos los servicios y que es un espacio separado radicalmente del mundo de la gente corriente, en el que esta villana se introduce para desbaratar las dinámicas establecidas. Ahí estaba la clase elevada, una «casta», podríamos decir, y por contraste enseguida aparecieron la gasolinera y los otros ambientes. Tirando de la analogía de lo contemporáneo empezaron a aparecer muchísimos otros elementos que se han introducido en el texto, porque, al final hemos jugado con una suerte de ucronía, en la cual hay elementos, evidentemente, que



son propios del tiempo en la que se escribió (el verso para empezar), y hay otros muchos elementos que son contemporáneos.

### **Barajados en una proporción y equilibrio en función de lo que queréis contar...**

Claro, para aclarar alguna de las posibles claves al espectador y para acercarlos a una realidad que está presente entre nosotros, que es muy reconocible.

Con respecto a la edición crítica que he manejado, ha sido fundamentalmente la de José María Díez Borque, porque era la que había disponible cuando nosotros empezamos a trabajar, aunque luego enseguida nos llegaron las galeradas de la de PROLOPE, una edición que está muy bien preparada y es muy seria. Así que hemos trabajado a partir de esos materiales.

Y en cuanto a las claves del espectáculo yo creo que son fundamentalmente la lucha de la protagonista por conseguir sus deseos, que son unos deseos ambiguos porque, evidentemente, tendemos a leer como se nos ha dicho que hay que hacerlo, es decir que Inés es una mujer apasionadamente enamorada de un hombre. Nosotros, sin embargo hemos considerado que más que estar apasionadamente enamorada de un hombre está apasionadamente enamorada de la posibilidad de salir de su medio, de su clase social y de elevarse por encima de ese destino que le viene absolutamente marcado. Hay momentos que son durísimos, en los que don Félix reconoce que sí que le gusta mucho la muchacha, pero que en realidad es algo impensable que él se pueda casar con ella. Momentos en los que vemos que ella tiene que mentir porque todo

lo que está en torno a ella es una mentira sobre el individuo. Entonces yo creo que esas son las claves fundamentales, porque a partir de ahí hemos ido desarrollando todos los personajes y todos los hilos.

### **3.- ¿Qué líneas generales dirías que tiene tu trabajo? Aproximación o separación del original, supresiones, dramaturgia, adiciones de otros textos, bien de Lope o de otros autores... ¿Por qué?**

Las líneas generales de mi trabajo todavía están en proceso de definirse. Aún estamos en un periodo de ensayos, y los ensayos siempre marcan los tiempos y los ritmos, con lo que todavía podría haber algún cambio en la versión, que tendría que ver con la supresión de alguna redondilla... Es verdad que en muchas ocasiones interesa dejar algún texto de más durante los ensayos, porque justamente los actores trabajan con él y luego te das cuenta de que ese texto se entiende muy bien. El actor ha interiorizado ese texto que tal vez pueda desaparecer, pero todavía no se sabe bien qué va a pasar. Ahora se están empezando a hacer pases completos y la función ya empieza a respirar. Fundamentalmente te digo que hemos realizado supresiones, porque este tipo de obras tiene textos largos y además está escrito para el corral o para circunstancias de escucha que a lo mejor no son las mismas que tiene ahora el espectador, así que se trabaja para evitar las reiteraciones.

No, la verdad es que no ha habido grandes cambios estructurales. Aunque Lope es

muy orgánico y sus obras (como le ocurre a Shakespeare y a prácticamente a todos los autores de los Siglos de Oro) no siempre están trazadas con escuadra y cartabón, en este caso la estructura es muy buena y muy eficaz. Evidentemente, cuando hay supresiones uno tiene siempre la sensación de alguna renuncia.

**4.- ¿Has encontrado en este texto alguna dificultad especial en torno a la versificación o la dramaturgia? ¿Cómo has enfocado los apartes desde la versión? ¿Qué nos puedes decir de las acotaciones?**

Con respecto a los apartes, la verdad es que no hay demasiado juego de apartes en la obra cuando otros personajes están presentes. Si hay un aparte es cuando el personaje está entrando o está saliendo, que son más cómodos, porque no se interrumpe la acción. Lo que sí hay es un par de momentos (fundamentalmente los sonetos y alguna otra tiradita) en los que el personaje se queda solo en escena y hace una mínima reflexión sobre lo que le está pasando. Hay un momento que Inés dice algo así como: «Dios mío, en qué lío estoy metida, y tengo yo la culpa de todo, además. Esto es un desastre y yo soy la que lo ha organizado». Pero son parlamentos breves, en los que inmediatamente aparece otro personaje y la acción continúa.

**Es una obra con muchísimo verso compartido, diríamos un gran dinamismo compartido...**

Efectivamente hay mucha coralidad. Es verdad que Inés tiene el protagonismo, sobre todo porque es la que mueve la acción y la que va de un espacio a otro mientras Hernando va siguiéndola, pero ella es la que toma las decisiones. Su destino era quedarse allí y casarse con Hernando o con otro

parecido, pero ella cambia ese destino. Esto no se traduce tanto en la cantidad de versos que dice, que seguramente sí que tiene más que otros personajes, como en la calidad de los demás, que no son motores de la acción. Por ejemplo doña Ana tiene mucha presencia como la tienen también Urbano y Lope, un criado que no es el gracioso de turno, el paleta... Es un criado que está bastante a la altura, porque en la obra el sentido del humor no está en las gracias del cómico sino que en la gracia de la acción, que se desenvuelve con mucha velocidad, mucha elegancia y mucho ingenio. Y de ahí surge fundamentalmente la gracia. Es una obra bastante coral, y yo creo que por eso interesaba para la Joven, y además hemos metido algunos personajes más en la escena de la gasolinera para que se repartiera mejor el juego entre los actores.

Las acotaciones son muy sencillas, muy funcionales, y hemos hecho un reparto del texto en escenas que responde básicamente a criterios del director, porque viene muy bien para los actores, primando la lógica de la puesta en escena.

**5.- ¿Qué percepción tienes de tu trabajo? ¿Los cambios en el texto que hayas podido hacer son actualizaciones, o sientes que has llevado el significado en otra dirección? ¿Por qué?**

Sí, los cambios de texto son casi todos actualizaciones y normalmente es uno de los principales criterios, y también ha habido mucha modificación de sintaxis y de parte del vocabulario. Las actualizaciones que ha habido digamos que tienen que ver con el lenguaje coloquial actual, para incluir expresiones más accesibles al espectador, lo cual tiene que ver tanto con modificaciones sintácticas como con una puntuación que nos interesaba más.

Luego están todas esas modificaciones que siguen a la analogía, es decir, que se introducen términos que se refieren al hotel, a la suite, al coche, a la gasolinera... A veces los cambios se hacen solamente en vestuario, y otras veces aparecen objetos que no se mencionan en el texto y que contextualizan la acción, pero en este caso se han introducido también en el texto. No lo hago habitualmente, pero llegamos a la conclusión de que era algo que le convenía al espectáculo que queríamos hacer. Uno de los cambios más importantes en el texto se da en una escena en la gasolinera, que ya en el original es una especie casi de entremés. A veces Lope hace estas cosas, bueno, Lope y otros autores del *arte nuevo*; por ejemplo en *La noche de San Juan*<sup>1</sup> había tres momentos que eran como tres escenas que podrían ser independientes. En esta escena de la gasolinera sucede igual, es decir, es una escena que realmente no es necesaria para la trama principal, y consiste en que llega una gente, al mesón en el original y al bar con gasolinera que hay en este espectáculo. Esas personas cantan, bailan y comentan en torno a diferentes estilos de cante y baile en Lope, y en nuestra adaptación bajan del autobús y comentan su situación precaria en la vida. Es decir, lo que nos interesaba es hablar de este mundo en el que hay paro, en el que hay gente que no llega casi para sobrevivir, pero en el que también hay alguien que está pensando en el amor y que está escribiendo unos versos, aunque en la versión en vez de cantarse una canción se rapea

una cancioncilla que he arreglado bastante. Esta es la escena más reescrita de todo el espectáculo, y nos hemos permitido esta licencia amparándonos en el trabajo con otros materiales de Lope y de reescritura de unos cuantos versos. El que esté un poco pendiente y tenga conocimiento sí que puede reconocer alguna cosilla, alguna parte de algún soneto, algún verso o algún *leit motiv*... Por ejemplo, he sustituido un soneto de Hernando que hacía referencia a Faetón («Pidió Faetón el carro de oro») que estaba bien porque tenía que ver con el oficio de cochero, como lo es el personaje, pero era excesivamente complejo, barroco. Y en su lugar he colocado otro soneto, mucho más liviano y que se entiende mejor «Subid sin miedo, dulces pensamientos», que procede del Acto primero de *Amor secreto hasta celos*, otra comedia de Lope que está en la *Parte XIX*.

## **6.- ¿Crees que hay algunas características del texto o de los personajes que tu versión ha acentuado, suavizado o renovado?**

Además de las actualizaciones, sí que ha llevado a algún personaje en otra dirección, como puede ser el caso de Hernando o de Inés. Con Hernando lo que hemos hecho sobre todo es no dejarle ir tan lejos como iba en el texto original, pero por lo demás está bastante en su papel del hombre que viene de la villa y mira con admiración y con dolor lo que está ocurriendo con la mujer a la que él creía que estaba destinado. Pero tampoco hay un cambio fundamental.

---

<sup>1</sup> En 2008 Yolanda Pallín hizo la versión de *La noche de San Juan* de Lope de Vega para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Helena Pimenta.

El cambio más importante es el cambio de género de un personaje. Fulgencia, la madre de doña Elena, en el original era Fulgencio, el padre. En nuestra versión en lugar de ser un hombre es una mujer. Nos parecía conveniente y también formaba parte de ese proceso de actualización, mostrando que ahora hay mujeres que en determinados ámbitos que también tienen su puesto de poder.

La versión, sin embargo, es perfectamente conservadora. Son personajes que se guían mucho por intereses económicos. Todo esto del idealismo de Lope es relativo, porque tiene piezas en las que destaca el idealismo y otras en las que, como ocurre en esta, aparece el interés: el interés mueve el mundo. También hemos renunciado a parte de la trama de Hernando, que es un personaje al que un momento dado se le propone que se case con Inés. Es una situación durísima porque ella no quiere en absoluto casarse con él y hay una parte de versos que se han suprimido, porque nos acercábamos mucho al final de la función y era como abrir una nueva posibilidad que a Roberto y a mí nos pareció que retrasaba y despistaba más que ayudaba a concluir. Estamos muy centrados en contar el discurso más importante para nosotros, que es el de Inés y de Félix, es decir: es más importante el puesto que ocupas en la sociedad que de quién te enamoras y cómo vives ese amor. Es verdad que yo creo que Hernando deja suficientes pistas de que sí existe gente que puede amar de una manera más desinteresada o con menos presiones de lo social. Ha quedado su soneto y hay suficientes veces en que él lo muestra... Él no aspira a esa elevación social.

## **7.- En cuanto a las motivaciones de los personajes, ¿qué destacarías de ellos, o cómo los caracterizarías?**

Inés, que es la protagonista, creo que sobre todo es el prototipo de la ambición, del personaje que lucha por sus deseos y por romper los límites. Parece algo positivo, pero no siempre los fines justifican los medios, y eso ya es algo que tiene que decidir el espectador. Evidentemente está tratado en clave de humor, es una comedia muy divertida, con mucha ironía, muy ágil y no tiene enormes tiradas líricas, no es la más lírica de las comedias de Lope. Tiene mucha acción y además, como me decía el otro día Roberto: «Cada acto es como una obra nueva», el tercer acto sobre todo. En él parece que ya se podrían haber resuelto algunas de las cuestiones, que se podrían haber solucionado los problemas, pero sin embargo estos vuelve a relanzarse otra vez y aparece una tercera línea de acción que dinamiza muchísimo la obra.

Doña Ana es una mujer de su clase, segura de sí misma, aunque insegura en el amor. Es lógico, ya que es el hombre el que ha tenido todas las posibilidades de viajar, de salir, de hacer negocios: de habitar el mundo y hacerlo suyo, y ellas no, aunque tengan posición, dinero y posibilidades económicas. Doña Ana las tiene, evidentemente, pero solo puede elegir dentro de unos límites. Ella toma sus decisiones y además las toma además frente a su padre, que preferiría que se casara con don Pedro, que es un hombre religioso, un hombre de bien, un hombre cabal y un buen hombre. Pero ella no quiere a ese hombre, quiere al otro, a don Félix, que es mucho más divertido, le resulta muchísimo más atractivo, y se impone a su padre o lo intenta a pesar

de los impedimentos, porque también es cierto que cuando se le plantea la posibilidad de que él sea morisco, duda. Y de hecho ahí se repliega su deseo.

Hay personajes muy variados, desde la mejor amiga de Inés, Pascuala, que es la que le dice «No vuelas, ¿a dónde vas?, ¿qué vas a hacer, estás loca?». Luego está Hernando, que también es un muchacho de la villa, del mundo de la gasolinera, que está muy enamorado de Inés, y es probablemente el personaje al que Lope reserva los versos más líricos de toda la función. Va detrás de ella, pero no la consigue porque cuando el dinero entra por medio a veces el amor flaquea, e Inés tiene clarísimos cuáles son sus objetivos. Están los padres y los tíos, que son esas figuras de poder que ostentan el orden y el rigor. Y con muy pocas pinceladas, Lope nos describe muy bien a estos personajes y es capaz, dentro de los estereotipos, de darles estos matices diferenciadores. Lope escribe esta obra en uno de sus mejores momentos, en torno a 1609-1614, y en ese periodo él escribe como los ángeles.

#### **8.- Yolanda, ¿en qué forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven?**

Creo que es una obra que, además de ser muy divertida, es muy fácil de entender por un público joven. Un reparto joven la puede encarnar con mucha solvencia, y, por otra parte, el público joven también puede acceder muy bien a lo que estamos contando. Yo espero que les vaya a enganchar el montaje, y hemos hecho todo lo posible para que así sea. Creo que el público joven va a encontrar muy interesante que el texto tenga esa falta de idealismo que lo caracteriza.

#### **Y que caracteriza también en cierta manera el mundo en el que nos movemos hoy...**

Sí, algo así, y se puede reconocer abiertamente. Hace muchos años, cuando hacíamos comedia del arte improvisábamos algunas partes del texto, y yo había reconstruido un monólogo de un personaje con unos textos de María de Zayas. Ahí se hablaba mucho del problema de los poderosos y de cómo pueden decidir bodas y noviazgos... Recuerdo algunas funciones en las que las chavalas de determinados institutos de barrios muy pudientes aplaudían ese monólogo porque se veían muy reconocidas en él. Y yo pensaba, «ves, aquí estamos tocando algo que ocurre». También se nos habla por todos lados del sueño americano, el sueño de la modernidad, ese que dice que «cualquiera puede llegar a donde quiera», pero cuando estás en una gasolinera traspasar tus límites a lo mejor no es lo más fácil... Como es una comedia, aquí nos permitimos que el personaje sí llegue a hacerlo, y podemos tomarnos a risa que Inés lo haga a través de la mentira, porque hay que ser conscientes de que está mintiendo como una bellaca, aunque sea con mucha gracia, con mucha alegría, con mucha elegancia, pero miente... Se inventa una carta, se inventa una identidad, se inventa a sí misma... Hombre, ahora le diríamos, «estudia, muchacha, estudia». Yo pienso que estudiará después, pero ella por lo menos ya ha conseguido su objetivo. Y ha conseguido algo que es del montaje, pero que ya intuíamos en el texto, que es un grado alto de solidaridad femenina: incluso siendo su oponente, yo creo que Ana dice: «Madre mía, qué mujer», y se quita el sombrero ante ella.

**M.Z.**

# Entrevista a Ana Garay,

## diseño de escenografía y vestuario de *La villana de Getafe*

**Mar Zubieta.- Buenos días, Ana, y bienvenida a la Compañía de nuevo. Dinos, en cuanto al montaje de *La villana de Getafe*, dirigido por Ricardo Cerdá para la Joven Compañía Nacional, ¿conocías ya este texto de Lope? ¿Te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo o por alguna característica concreta? ¿Cómo empezasteis Roberto Cerdá y tú a trabajar juntos y qué coordenadas convinisteis?**

**Ana Garay.-** Si te soy honesta yo no conocía el texto pero sabía que existía, así cuando cayó en mis manos lo atacué por primera vez desde la lectura, y lo cierto es que la adaptación que ha hecho Yolanda Pallín suena a comedia. Uno no puede evitar, cuando se lee una obra y hay que hacer la propuesta de espacio escénico, intentar contextualizar un poco el verso para traerlo al presente, a hoy en día, y esa fue la intención de lectura que me transmitió Roberto. Yo siempre leo el verso en voz alta porque si no, caigo en bucles de lectura, y por eso necesito leerlo; declamarlo, en definitiva, escucharme, escuchar, para despertar el verso y despertar la génesis del verso. Esto es algo que me decía el señor José Luis Gómez antaño, que era necesario para intentar entender un poco la palabra, porque no es nada fácil, y la primera lectura de *La villana* fue compleja...

En Lope, dentro de los clásicos, el tratamiento del espacio es muy universal, pero también está lleno de trampas, de ubicaciones de los personajes, porque él da muchas

cosas por sentado y hace pocas acotaciones. Explica mucho a través de la palabra. Hay mucha didascalia y el espacio está implícito en la palabra, pero eso para mí siempre es mucho más interesante porque te permite una lectura más personal que unas explicaciones *a priori* en cada uno de los cuadros, como a veces se hace, diciéndote, por ejemplo: «Estamos en Getafe, en una venta, es de día, el sol cae a plomo, los molinos al fondo», y después de un montón de acotaciones, el autor dice: «y el fondo al gusto del pintor», con lo que al escenógrafo se le deja en el aire. Para mí Lope es, en cierta forma, muy shakespiriano desde el trabajo de espacio escénico.

En la segunda lectura ya empecé a descifrar, a codificar y a capitular cada uno de los cuadros, porque hay que escribir mucho... Para comprender un texto, una puesta en escena que tiene esta diversidad de espacios, necesitas ayudarte desde la lectura, hacer un libro de notas y memorizar. En este caso yo no he memorizado el texto porque, gracias a Dios, no me toca, pero sí memorizo la evolución de los espacios y de las necesidades, ya no solo de los espacios como ubicación, sino del espacio dramático: qué tintes va cogiendo para intentar armarlo, porque no puedes abordar el principio si no sabes cómo va a acabar, es imposible.

**Porque a veces tienes que resolver desde el principio algo que va a ocurrir al final.** Sí, así es. Y estás preparándote desde el principio para ese final que igual es una gran inflexión, aunque tampoco lo debes



anticipar. Por eso la primera lectura fue bastante en clave y compleja, la segunda me ordenó las ideas sobre el texto y ya con la adaptación de Yolanda fue todo mucho más fácil y más compacto. Además, Roberto y yo nos reunimos y charlamos sobre la posibilidad de hacer el anacronismo de traerlo a la actualidad: la gasolinera, el centro comercial, el hotel... Es actual, sí, pero para mí es en cierto modo transtemporal, actual pero eterno: no tiene detrás una biografía de objetos que nos retratan el momento presente a pies juntillas, aunque sí es contemporánea, y pienso que así es más interesante. Estas fueron las coordenadas que convinimos Roberto y yo, teniendo en cuenta que es la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico y tenemos un elenco de actores muy jóvenes. Era difícil cubrir todo ese crisol de personajes que te exige Lope y el que los chicos se metan en el verso por primera vez, que ya tiene una complejidad formal y de discurso tremenda; por eso pensamos, y se lo dije con mucha vehemencia a Roberto, que el traerlo a hoy en día a ellos les iba a dar un contexto de realidad y de facilidad que iba a ser un empujón hacia una puesta en escena mucho más cercana para todos y con menos problemas.

**2.- En cuanto a la escenografía, ¿qué espacios interiores o exteriores has querido mostrar, y cómo lo has hecho? ¿Hay noche, día...? ¿Lo has hecho de manera naturalista, simbólica, poética...? ¿Crees que la vuestra es una propuesta escénica**

**claramente historicista con respecto al siglo XVII o simplemente sugerente? Si ha habido una transposición en el tiempo, ¿con qué significado?**

Ha sido un proceso muy largo, no en el tiempo, pero sí ha sido un viaje con muchas idas y venidas hasta llegar al punto en el que estamos ahora, porque tú sabes que cuando se plantea un espacio escénico, aparte de la obra hay unos condicionantes, entre ellos por supuesto el económico y también los espacios donde se va a implantar, y los requisitos eran muy puntuales. Todo eso lo tienes que asumir y dejarlo como al fondo, para que no mande. Teníamos claro que había dos espacios fundamentales. Uno era esa venta, ese espacio exterior cercano a Getafe donde repostaban los viajeros, porque casi todos los personajes van y vienen. Eso lo dejo ahí un poco en el aire porque yo creo que Roberto, y un poco entre todos, vamos a conseguir un guiño con el espectador en estos tránsitos continuos de los personajes. Se habla mucho de esos viajes, y la obra arranca con el viaje de don Félix, que deja a doña Ana quedando comprometido con ella. Él marcha a Sevilla y para a repostar en Getafe, por eso el lugar se ha convertido en esa gasolinera, una estación de servicio de tercera y un espacio un poco abandonado, porque ahora, con todas las autovías y demás, hay lugares que se han quedado con mucho color y calor, pero un poco en el arcén, muy secundarios. Entonces, el primer espacio es una estación de una carretera secundaria.

Y el segundo espacio, que Lope describe como la corte en general sin reyes ni personajes concretos, nos parecía que realmente era Madrid y era un lugar de poder, así que lo hemos ubicado en un hotel de cinco estrellas. Yo creo que el público lo va a reconocer como una visión muy personal de un espacio de gente adinerada, donde Inés se adentra para entretener sus objetivos.

Nos movemos en ambos espacios, y en el exterior e interior, continuamente. De hecho hay espacios públicos y privados en todos los cuadros y necesitamos que eso exista, porque, además, yo creo que el teatro de Lope te exige continuamente esos tránsitos muy rápidos de cuadro a cuadro y que esto no dilate el tiempo de tránsito de los actores. El espacio que hemos creado permite crear convenciones muy diferentes, en un tiempo muy rápido y además sin utilizar el telar, con lo cual esperemos que todo funcione como se espera.

### **3.- ¿Qué referentes plásticos y literarios has tenido para tu trabajo, tanto para la escenografía como para el vestuario? ¿Alguna imagen especialmente importante?**

El crear una biblioteca de imágenes con la que yo siempre suelo trabajar está en el origen del proyecto: siempre me agarro a eso para crear un código visual con el director, porque lo visual es muy relativo y cada uno tenemos unos referentes. Realmente he trabajado con mucha fotografía y además he ido a Getafe, porque ya que lo tengo aquí al lado no podía dejar de ir. Por ejemplo el año pasado me fui a Venecia haciendo *Otelo*. Mientras sean lugares relativamente accesibles yo creo que es maravilloso poder ir a visitarlos,

porque es ver el origen donde el autor te ubica con sus historias. Así que he estado tomándome mis cafés en las gasolineras y viendo los personajes, la fauna y flora que crece en estos sitios, y eso ha sido una gran fuente de información, muy veraz, de forma que en este montaje no te puedo hablar de referentes como pintores, escultores o grandes libros, sino de otros muy cotidianos. Y en la segunda parte quizás he estado un poco condicionada por el lugar de trabajo, porque ahora La Comedia está muy acotado para hacer implantaciones al suelo, y como este montaje va a ir de gira a lugares donde no podemos jugar telar, diríamos que el concepto de la escenografía tenía que estar asentado en la tierra, bien anclado. A partir de ahí ya empecé a trabajar con texturas.

Ahora que recuerdo, sí hay algo que me marcó. Vi un reportaje maravilloso en Canal Plus que habla sobre los nuevos lugares de habitabilidad. La gente en las ciudades, ante los precios y la expansión demográfica, busca lugares muy particulares para asentarse, y el contenedor, que es un espacio muy industrial, nos lleva a un lugar más portuario o un poco más de polígono. En este caso, digamos que el contenedor es un hábitat que, utilizado como módulo de repetición, nos va a permitir generar una pirámide de poder a distintas alturas. El espacio funciona ahí realmente como metáfora y como un espacio muy activo para esa aspiración de subir de escalafón que tiene Inés. Resumiendo, mis referentes plásticos serían esa biblioteca de imágenes fotográfica de Getafe y sus alrededores, y el contenedor como nuevo espacio de habitabilidad. Y ahí transcurre nuestra historia.

#### 4.- ¿Qué materiales has empleado en la escenografía? ¿Cómo son los suelos y qué colores son los importantes?

Los materiales son algo fundamental, aparte de la biblioteca de imágenes hay un archivo que son espacios de referencia y otro que son texturas y colores. Realmente, en la gasolinera se presentaba continuamente un formato de habitáculo muy alargado, que también tienen las ventas. Resumirlo me cuesta, pero realmente lo que el espectador va a encontrarse son dos ambientes con una temperatura de color completamente distinta y con un cambio a vista por el que yo apuesto a muerte, porque creo que va a ser una cosa mágica. La carretera, el asfalto, el mundo del metal, del óxido, el aceite de los motores..., y cómo los pobres arreglan los coches de los ricos, por un lado. Y por el otro ambiente confortable, pulcro, casi aséptico pero también con un gran verdor, ya que hemos apostado por la incorporación de la Naturaleza. Si pudiéramos desarrollar este suelo tendríamos una gran arquitectura de jardines, pero en síntesis es un césped verde, o quizás una moqueta verde para que bailen mejor, aunque el público enseguida se va a dar cuenta con el cambio de hacia dónde le queremos llevar.

#### La sequedad y la vegetación opuestas, entonces, en el ambiente de la gasolinera y del hotel.

Sí, sí, porque el mundo de la gasolinera presenta por un lado algo muy estéril, algo que se ha secado con el tiempo, y muy abandonado, también...

Y con respecto al suelo, es un césped artificial, una moqueta, y encima va otra moqueta en gris antracita tratado y trabajado que

representa un asfalto con manchas de grasa y con rayas blancas pintadas, que te llevan al mundo de la carretera, este mundo un poco *outsider* a donde queremos que el público se vaya con Inés para que después viaje con ella al otro lugar, y que ese tránsito esté a la vista. Yo vengo de una escuela donde nunca echaban el telón. Para la gente con la que he trabajado, y me remonto a mi primer trabajo en Madrid, que fue *La gran sultana* con la CNTC, la función no puede parar: un oscuro es un tiempo perdido, y ese espacio-tiempo dramático hay que agarrarlo bien y no malgastarlo. Por eso la transición de los materiales va a ser a vista, lo vamos a retirar a vista de público con una coreografía maravillosa de Marta, que, yo creo y espero, aún despierte más ese sueño de Inés, porque cuando el público ve esas transiciones le llevan a una magia que no pueden rehusar, pues sería perder cosas que el teatro tiene *per se*, y que hay que cuidar.

#### 5.- ¿Y qué nos podrías contar acerca del vestuario? ¿Qué idea básica querías que transmitiera, Ana?

Con respecto al vestuario, no quisimos que el de época fuera una dificultad añadida. Yo cada vez soy más enemiga del disfraz, en realidad siempre lo he sido pero me voy ratificando en ese discurso. No me gusta que el diseño de vestuario imponga un disfraz, quiero que el actor pueda respirar. Hay que estar entrenado para llevar un vestuario de época, y en este caso, al ser jóvenes los actores y no tener experiencia en el montaje de clásicos, nos pareció que no era una buena idea, sino una serie de complejidades

que les pondrían en atolladeros que se podían evitar, y evitar bien. Yo creo que cuando el público lo vea y lo veáis vosotros, va a sorprender.

Yo creo que desde esta visión contemporánea el montaje todavía es más ecléctico y mucho más interesante, y el público sin duda se va a sentir identificado con muchas cosas. Yo siempre he estado muy enamorada de todo este tipo de adaptaciones y versiones que ha hecho Kenneth Branagh de Shakespeare, por ejemplo, con esas indumentarias contemporáneas y esa manera de aproximar y de normalizar, en este caso la comedia. Que tiene su moraleja no obstante, porque es una comedia en todo el tránsito de la obra, pero realmente todo lo que está pasando es ácido. Lope no se anda con tonterías, siempre llega a conclusiones más profundas de lo que parece en esos finales en los que reparte mujeres y matrimonios de forma precipitada. Como te he dicho antes, el vestuario yo lo utilizo cada vez más al uso del actor. Para mí el vestuario nace a la par del actor, dependiendo de quién sea. Incluso cuando trabajo otros géneros como la ópera, me resulta muy difícil dibujar sin saber cómo es la fisicidad, como es el material humano y sensible con el que cuento. En este caso había una paleta de colores previa al diseño puntual, pero cuando conocí a los chicos empecé a trabajar con este otro sentido. Ha habido una exigencia por parte de Roberto de hacer un trabajo siguiendo el proceso de *working progress* y no llegar a los ensayos con un trabajo predeterminado, acabado. A él, de hecho, le costaba muchísimo determinar cómo era ese personaje antes de trabajar con los actores. Con lo cual los trajes han nacido para ser llevados por personas concretas, y

tienen muchísima normalidad. Hay una paleta de colores y texturas que, exactamente igual que en el espacio, nos llevan a dos ambientes, y realmente los personajes son personajes de la calle, personajes de hoy en día que podemos encontrar en la prensa, viendo un telediario o un documental.

**¿Y en cuanto a los colores del vestuario, Ana?**

Pues mira, ahí tenemos bastante oscuridad, cueros negros, símbolos y muchas gamas de grises y negros. Porque cuando uno dice gris y dice negro parece que estás condenando el vestuario a una sola paleta, pero no, en realidad hay cantidad de matices con muchos signos de estampados, de cuadros... No porque vestirse con algo estampado esté ligado al mal gusto, pero sí un poco en contraposición con el minimalismo de un color continuo y puro. En la gasolinera, con estos habitantes de tránsito que la van a dar vida, yo creo que se va a crear un cosmos de personajes, de tipos y tipejos del Madrid canalla que va a ser muy interesante. El vestuario tendrá toques de morado, de rojo para la villana, que es pura pasión, porque para mí es imposible separar a Paula Iwasaki de Inés. Continuamente busco conducir al espectador con signos de color, muy buscados, para significar todo aquello que queremos que el público mire, porque cuando hay diecisiete actores en escena a mí me interesa mucho que el público mire lo que yo quiero que mire en ese momento. Por ejemplo, cuando hay cambios de cuadro, si aparece doña Ana en la presentación del hotel con un vestido de lentejuelas azul y blanco, pues enseguida te lleva a un espacio evocado de piscina, de playa. Todos los trabajadores del hotel van en blanco, en un blanco un poco yeso, matado,

como referencia a un espacio muy pulcro, muy higiénico, recién pintado, donde parece que todo está bien. Arrancamos ese segundo espacio del hotel o de la corte con blancos, con azules con manchas brillantes de magentas para doña Ana; azules oscuros, marinos, rayas diplomáticas, combinados con blanco para esos hombres adinerados, esos abogados del estado, esos hombres de manejo del poder que enseguida hace que reconozcamos que allí se está cocinando algo importante, de mucho dinero. Yo invité a Roberto a que hacia al final volviéramos a una oscuridad más pretendida, igual no tan radical.

#### **6.- ¿Cómo son el maquillaje, peluquería, sombreros y complementos en este montaje?**

En este montaje no hay mucho complemento externo, por ejemplo no hay pelucas. Estos días hemos estado cortándoles el pelo en el teatro a los actores y actrices. Antonio y Ana han hecho un trabajo magnífico. A veces nos cuesta hacer entender que es muy prioritario acuñar los personajes un mes antes del estreno, pero para mí es fundamental, y para el propio actor creo que también, y vestirles, hacer la prueba de vestuario. Porque no es como ir con una peluca o con algo que te lo pone y dices, «ya soy Fulanito». Eso es lo que yo les pido a los actores, que estén presentes, que interioricen y hagan suyo al personaje, más fácil en este mundo visual tan cercano y tan acentuado...

**7.- ¿Habéis conversado el iluminador y tú a propósito de los materiales y colores, o la disposición de la luz? ¿Por qué?** Trabajo siempre muy cercana a Pedro Yagüe, el iluminador. Para mí los espacios son luz,

y en el momento que empiezo a visualizar cosas necesito contactar con el iluminador. Bajo mi punto de vista los iluminadores llegan tarde a los montajes, y el discurso de la luz tiene que ser prioritario... En este caso, además, porque la escenografía, la apuesta que yo le ofrecí a Roberto y que él aceptó, era una implantación en la caja, en el escenario vacío del teatro. Sin cicloramas, sin patas, sin nada, algo mucho más descarnado y más duro, que compromete por supuesto a la luz, con los aparatos a vista, sin afores, utilizando la caja del Teatro de la Comedia, que es donde vamos a estrenar, como un elemento visual aceptado. Quizás es un lenguaje que en los últimos años hemos integrado. No quiero pensar que es una moda, porque a mí cada vez me gusta más que no haya trampa y cartón, que sea todo más real. En este caso Pedro y yo nos vimos para que empezase a determinar si lo que yo estaba soñando en cuanto a aislar espacios y despertar ambientes distintos dentro de esta arquitectura de contenedores (que tenían que tener su dispositivo, estar ya autoiluminados), era posible. Y me dijo que sí. Así que realmente hemos trabajado de la mano. Pedro se incorpora ahora, con lo cual hay un trabajo de diseño de escenografía con un diseño de luz anterior a la apuesta de luz en el espacio.

#### **8.- ¿Te has apoyado en la música de alguna manera? ¿Qué objetos tenéis en el montaje? ¿Hay alguno especialmente relevante?**

Con los objetos Roberto es una persona tremendamente minuciosa, y todavía estamos en el proceso. Ayer le decía: «Creo que estás puliendo demasiado los objetos, tanto que para mí están perdiendo significado».

Pero también entiendo que cuando empiezas a llenar la escena de cosas hay que tener mucho cuidado, porque el realismo te compromete. Es un código que te exige una continuidad a lo largo de la puesta en escena. La síntesis de explicar a través de un elemento, de un objeto que te hable del resto, es otra apuesta. Los objetos nacen también del trabajo de los ensayos, en los que había un planteamiento más barroco y abigarrado antes de comenzar a generar esa estación de servicio. Ahora cada vez se han desestimado más cosas que antes eran puramente decorativas, en realidad todo aquello que no es utilizado por el actor. Es un código que yo respeto, pero también me ha dado pena abandonar algunos objetos, desestimar muchas cosas que estaban ya en escena, con las que me había encariñado o pensaba que podían significar la escena de alguna manera, pero está claro que no. Además yo soy la gladiadora del director, así que, estoy apostando absolutamente por lo que él pide.

**¿Y qué objetos manejan los actores, Ana?**

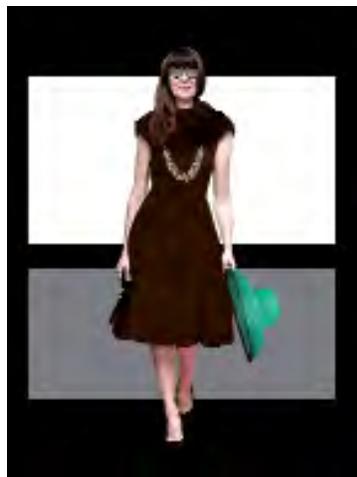
Pues hay algo maravilloso en el arranque de *La villana* a este respecto, que muestra a Inés manejando herramientas propias del desguace instalado en la gasolinera. Inés y Pascuala son dos mujeres que reciclan piezas de motor y están trabajando con unos radiadores a martillazo limpio, integrando los destornilladores y los sonidos que hacen con el propio verso, y con sus pausas, de forma que yo creo que han hecho música con estos ruidos. Ruidos que luego Mariano Marín va a orquestrar con un espacio sonoro, no digo de ambiente, pero sí más grande, que lo va a envolver todo.

**9.- Finalmente, ¿por qué crees que este montaje puede interesar a la gente joven? ¿Crees que se verán reflejados de**

**alguna manera en los personajes y en sus conflictos?**

Creo que el montaje les va a encantar. Primero porque tiene una energía parecida a la suya, ya que los actores son jóvenes y hablan muy bien, con lo cual la palabra les va a llegar. Son gente sin ningún amaneramiento, lo cual para mí es bárbaro porque acometen la obra con un empuje y una frescura increíbles. El *look* es reconocible para cualquier chico porque, ¿quién no ha estado en un espacio como esta venta de Getafe? Y les va a sorprender también el espacio sonoro que hay y la danza, y el mundo del director. En cierto sentido hay una cierta depravación, con una sexualidad que está a flor de piel igual que lo está ahora en la calle, un sexo quizá no explícito, pero todos se dejan llevar muy fácilmente por él. En definitiva, yo creo que entre eso y lo atractivos que son los actores, a la gente joven les va a gustar mucho y se van a quedar prendados del montaje, y verán los conflictos como algo suyo, seguro. Bueno, depende de la edad, claro. Pero un adolescente de 15, 16 o 17 años lo ve cercano, lo ve como un futuro muy próximo a ellos. Conflictos de poder, de ambición, de envidia, de amor... De repente tenemos un personaje maravilloso, un mecánico enamorado de Inés que es un cani, porque a mí me encantaba coger las tribus urbanas de personajes, desde *góticos, mods, canis, punks...* Los chicos van a encontrar personajes con una indumentaria y una normalidad muy cercana a ellos: ¡incluso rapean! No sé si Lope de Vega se había representado con tantos cueros y con algo tan radical o contemporáneo, pero los chavales que vengan se van a encontrar en el montaje, y todos estamos encantados con la idea.

**M.Z.**



# Entrevista a Pedro Yagüe,

diseñador de iluminación de *La villana de Getafe*

**Mar Zubieta.- Buenos días, Pedro, y bienvenido de nuevo. Dinos, ¿conocías ya el texto de *La villana de Getafe*? ¿Cuál ha sido en esta ocasión el punto de partida del montaje y qué coordenadas habéis fijado Roberto y tú para la luz?**

**Pedro Yagüe.-** Sí, conocía el texto como una de las obras de Lope, pero no lo había leído. Y es un texto divertido, entretenido, es una historia muy vital que tiene muchas llamadas al presente como ha sabido ver Yolanda Pallín, que en su versión la trae a nuestro tiempo. Además el contexto en el que se va a desarrollar a nivel escenográfico y de vestuario todavía va a apoyar más esa propuesta.

Con respecto a mi trayectoria con Roberto, he colaborado con él con anterioridad en algunos montajes y nos conocemos desde hace ya muchos años. Coincidió con él en los primeros años en el Teatro de la Abadía: él era ayudante de José Luis Gómez cuando yo entré y nos tratamos desde entonces. Él salió de La Abadía y yo también salí un poco más tarde, empezamos a colaborar en algún montaje y hasta ahora.

El punto de partida con él siempre comienza con una primera reunión en la que desgranamos el texto después de una lectura inicial. Lo vamos desbrozando y hablamos junto a Ana, la escenógrafa y vestuarista, y a partir de ahí lo que se plantea es el espacio escénico, que es el espacio donde realmente se va a desarrollar la acción. A partir de esa reunión y sobre todo de la segunda o la tercera, con el

espacio ya planteado, es cuando empezamos a hablar un poco más concretamente de lo que puede ser la luz del espectáculo.

**¿Qué puntos convinisteis?**

Es una escenografía que visualmente va ser muy potente, con dos espacios claramente marcados: Una gasolinera de una carretera nacional de hace unos años aquí en España, en el primer acto, y un hotel de lujo que aparece en el segundo y el tercer acto. Partiendo de esa premisa empezamos a valorar el trabajo de la luz y cómo podía desarrollarse en esos distintos espacios.

Sobre las pautas que marcamos... Bueno, en realidad en las primeras reuniones no se llega a concretar tanto, pero sí se habla un poco de las atmósferas que puede haber. Yo me imagino el espacio de la gasolinera como un espacio más sombrío, más frío, más pobre. Y el segundo espacio, que es el hotel, como más rico en color, en matices. También hay una serie de luces (de bolas de luz que van a formar parte de este espacio del hotel) que llevan los actores y con las que van a hacer algún tipo de coreografía; y los espacios también están marcados por un tipo de suelo que nos va a condicionar bastante el tipo de texturas de luz. El suelo de la gasolinera será un suelo que imite asfalto, grisáceo-negro, y el suelo del hotel será un suelo de césped, que siempre te lleva a un referente más rico, más vital. Las primeras ideas fueron partiendo de esos espacios, de qué nos podía ayudar a apoyar esos dos espacios tan concretos y tan diferentes.



También está la idea (que yo creo que está muy bien marcada en el texto) de las diferentes clases sociales: los pobres y los ricos. Yo creo que la oscuridad, la luz blanquecina y la luz más grisácea nos van a apoyar en la primera parte, y la segunda será, como te he apuntado, un poco más colorida, más voluptuosa, más glamurosa y más rica en matices.

**2.- ¿Qué características y particularidades presenta la escenografía desde tu punto de vista, y cómo te has sumado a ella? ¿Algún reto especial en las dimensiones, los materiales o la forma? ¿Cómo se alían y se condicionan la luz y la escenografía, Pedro? ¿Algún referente plástico que hayas tenido en tu trabajo en esta ocasión?**

Creo que lo más característico de la escenografía son los espacios marcados o delimitados por contenedores. En la primera parte están prácticamente todos cerrados y apagados, entre comillas, y luego en la segunda parte estos contenedores empiezan a aparecer, se abren. Dentro de esas «apariciones» es importante el tema de la luz, puesto que los contenedores van iluminados por dentro y nos ayudarán a agrandar y a enriquecer el espacio. Las dificultades vienen dadas porque al ser un interior esta apertura no es fácil: el hecho de trabajar con espacios interiores con techo trae complicaciones para la iluminación. En el Teatro de la Comedia jugamos además con una embocadura muy grande, así que a la hora de iluminar tenemos la dificultad

de prever bien sobre todo el tema de los ángulos de luz y las entradas...

Realmente, la escenografía aquí cubre casi todo el espacio escénico del escenario que coincide con el espacio físico. Ya tenemos algunas ideas para poder intentar darle volumen a este espacio y trabajarlo de la mejor forma posible. La primera parte, el acto primero sobre todo, sucede más en la zona de la corbata, a excepción de uno de los contenedores que simula una gasolinera, de esas que nos podemos imaginar que había en las carreteras nacionales de hace unos años, de los 60, 70 u 80 incluso. Quitando ese espacio y lo que es la corbata, el resto va a estar más en penumbra, como más apagado. Y en la segunda parte ya cambia, el espacio se abre, como decimos, incluso a nivel de actuación y de movimiento de actores; lógicamente, hay más actividad y más vitalidad a lo largo del segundo y el tercer acto, por las entradas y salidas, y mucho movimiento por las coreografías.

Yo creo que es un espectáculo que va a estar muy condicionado por el espacio escénico, por la escenografía, porque es una escenografía muy potente, visualmente muy bonita, pero, claro, es una escenografía de casi ocho metros de altura, y eso, quieras o no, de cara al iluminador y al resto de equipo te condiciona, porque tienes que luchar por ir a favor de ella y apoyarla en todo lo que puedas, aparte de lo que la puesta en escena del director te lleva a hacer, pero

estamos intentando hacerlo lo mejor posible. Cuando la tengamos en escena nos va a impresionar a todos: en teatro, cuando te vas a más de seis metros de escenografía impresiona mucho. Los actores arriba están casi a ocho metros de altura, y eso para la iluminación también es un condicionante, lógicamente, porque tienes que trabajar con las luces muy altas. Eso te obliga a pensar y organizar las cosas muy bien, desde el tipo de proyector que vas a utilizar hasta los ángulos que vas a trabajar y dónde vas a colocar los aparatos... En cuanto a mis referentes plásticos, sobre todo esta vez he trabajado con imágenes especialmente de arquitectura, en libros e Internet. Sobre todo fijándome en la idea de los contenedores, de cómo trabajar la luz dentro de los contenedores, de cómo podíamos sacarle partido, y con imágenes de espacios de hoteles y de spa para trabajar el tema del césped y de los espacios abiertos al exterior.

### **3.- ¿Has pensado en una iluminación naturalista, conceptual, mágica...? ¿Por qué? ¿Cómo has conseguido las diferentes atmósferas?**

La iluminación no es naturalista. Realmente, como te decía antes, la primera parte, la de la gasolinera, me la imagino como algo más expresionista o como más duro, nada naturalista. Con luces muy duras, muy blancas, muy contrastadas. La segunda parte quizá sí que nos lleve (sobre todo de cara al espectador) hacia algo más naturalista o más *naif*, más liviano, puesto que el tema del hotel queremos que sea algo más glamuroso, pero tampoco de manera realista.

### **Quizá más suave, más vital, con esa vitalidad que da el dinero...**

Claro, porque los contenedores iluminados por dentro simulan habitaciones o estancias del hotel, así que en algún punto pueden tener algo de realismo y en otro punto no, porque realmente son contenedores portuarios que te puedes encontrar en cualquier puerto o en cualquier estación de Renfe. De esta forma en los actos segundo y tercero sí que puede haber algo más naturalista, pero todavía estamos en proceso de trabajar y ensayar. Sí que tenemos más claro, por lo menos yo, que el primer acto va a ser más expresionista, pero el segundo todavía lo estamos perfilando. Ahora estoy trabajando sobre el vídeo que tengo del último ensayo. Las bolas de las que te hablaba sí que simulan las bolas de luz que te puedes encontrar en un hotel, en las mesas e incluso en los jardines. Son unos globos que están en los hoteles de lujo, en los spa, sobre todo de las zonas de playa, con estos céspedes que por la noche te iluminan con luces indirectas. La idea realmente es simular esos espacios, y en ese sentido hablamos de realismo en la segunda parte.

### **4.- Interiores, exteriores, día, noche. ¿Qué te ha ayudado en esta ocasión para transitar por las escenas de forma fluida y dentro del discurso común?**

Hay noche, hay día y el texto marca incluso algún amanecer. Lo que he hablado con Roberto es que, aunque en general no va a ser realmente necesario que marquemos el paso del tiempo, en algunos momentos sí lo podremos hacer. Por ejemplo, en el

segundo acto se supone que hay una fiesta en el hotel, y sí queremos que suceda de noche, pero no queremos guiarnos estrictamente solo por el texto. Quiero decir que las noches, los días, los amaneceres o los atardeceres con la luz pueden también ser muy diferentes dependiendo del punto de vista. Una noche no tiene por qué ser siempre un azul, puede ser una penumbra o puede ser algo que te induzca a creerlo así... Puede ser simplemente una bombilla, es decir un referente que te diga que es de noche y ya está. Intentamos también trabajar con este tipo de elementos, pero no nos vamos a guiar de una manera precisa por las marcas que tiene el texto, por las acotaciones que tiene en este sentido, aunque sí los aprovecharemos para momentos puntuales como este que te comentaba en los que nos puede convenir que una fiesta en el hotel transcurra de noche. Ahí sí que lo marcaremos, pero el resto ya lo iremos viendo.

##### **5.- Y el vestuario, ¿alguna circunstancia que quieras señalar en relación con tu trabajo?**

En principio siempre es importante el tema de las texturas, pero lo llevamos trabajando, sobre todo Ana, algunos meses y no implica mayor problema, exceptuando que en la segunda parte del hotel hay unos trajes en tonos blancos que para la luz siempre actúan como un condicionante un poco particular. Es un vestuario contemporáneo, y este que te comento es el único punto que nos puede obligar a hacer más ajustes, porque siempre es una cuestión de temperaturas de color y de intensidades,

pero no creo que tengamos mayor dificultad a la hora de trabajar.

##### **6.- ¿Qué aporta a la luz en este montaje la adaptación musical y el espacio sonoro de Mariano Marín?**

La música para mí siempre es muy importante. Ahora ya tenemos bastante trabajo listo de Mariano Marín y se está viendo en los ensayos. El trabajo es encajar la dramaturgia que él está haciendo del audio, con la dramaturgia que yo intento llevar a la hora de trabajar con la luz, para que puedan ir una unida a la otra. Yo creo que es muy importante. Me parece que el trabajo que está haciendo es estupendo porque está creando músicas y sonidos de transiciones, pero también músicas que acompañan a algunos sonetos o incluso un rap en la primera parte un rap.

La separación de la primera parte con respecto a la segunda en lo que a clases sociales se refiere, se quiere reflejar también en la música: el rap, que es más urbano, más cercano a la calle estará en la primera parte; y la segunda parte, más asociada a la riqueza, incluirá una fiesta en el hotel con una diferencia bastante notable en cuanto a la música.

##### **7.- ¿Qué tipo de tecnología has empleado en este montaje, Pedro, y con qué finalidad? ¿Qué sentido propio te parece que tiene cada uno de los elementos (tipos de luz, de focos, correctores, colores y tonalidades, globos, móviles, etc., etc.) individualmente y dentro del conjunto?**

En principio la idea que tenemos es tirar de material convencional, de la dotación

que tiene la Compañía Nacional. Además vamos a trabajar también con unos retroproyectores móviles que nos van a ayudar a marcar una luz más fría, pero que en otros momentos nos puedan ayudar a dar un color diferente, y además facilitar, al ser una escenografía tan voluminosa, el trabajo. Este tipo de proyectores te permite trabajar con ellos desde una mesa de control y no tener que estar constantemente subiendo a dirigirlos, moverlos, enfocarlos, reenfoarlos... Aparte de estos proyectores móviles, que en principio van a ser cuatro, no sé si trabajaré con alguna luz fría, tipo HMI, para darle volumen a esta primera parte de la gasolinera, pero sin salirnos mucho del material convencional con el que solemos trabajar. Quizá trabajemos con alguna máquina de niebla, que siempre ayuda a marcar los espacios, y aparte de eso hay un proyector de vídeo que tenemos para jugar con la luz, y nada más.

### **¿No hay ninguna complejidad especial que quieras reseñar?**

Con respecto a la tecnología que hemos empleado, no. Luego está lo que hemos hablado de los contenedores, eso sí es algo reseñable. Los contenedores van iluminados de forma autónoma, cada contenedor va a llevar dentro unas tiras de led y alguna lámpara de pie o de sobremesa para marcar el espacio de cada uno, para sortear las dificultades de iluminar esos espacios cerrados y además tan bajos. Esas tiras de led con cambio de color se llaman RGB y te permiten tener los tres colores básicos y luego poder mezclarlos para conseguir diferentes tonalidades de color. En cuanto a las lámparas de pie, la idea que tenemos es colocar en

cada uno de los contenedores, a modo de diferentes estancias o habitaciones, una lámpara de pie o de sobremesa, que darán la sensación de interior. En la gasolinera, por ejemplo, habíamos hablado de trabajar con una bombilla, que incluso no se viese, para que la calidad de la luz de esa estancia fuese muy diferente a la de otras. Crear un contraste entre el ambiente frío de un interior pobre y anodino con lo que luego va a pasar en escena, de más intensidad. Además ahora este tipo de luz de leds se utiliza sobre todo para elementos de decoración en casas, cocinas, estancias... A la hora de trabajarlos en teatro son más cómodos porque son unas tiras muy discretas y funcionan bastante bien para poder combinarlas con la luz convencional.

### **8.- Finalmente, ¿por qué piensas que este montaje va a interesar a nuestros espectadores más jóvenes?**

Yo creo que es una obra que puede entretenerlos porque la historia va a engancharlos. Es muy ligera, el texto es muy ágil, y yo creo que el enfoque que le ha dado Roberto puede acercarse bastante a la gente joven. El planteamiento de dramaturgia que se ha hecho y el tema de la música, los espacios..., hacen bastante reconocibles el perfil y el carácter de cada uno de los personajes, así que les puede interesar y gustar.

**Los actores son muy jóvenes también, como ellos, porque son de la Joven Compañía Nacional: van a ver en escena alguien que podría ser ellos mismos. Los espectadores jóvenes no saben muchas veces el esfuerzo y el tiempo**

**que cuesta hacerse actor, pero ven allí a alguien que parece tener un par de años más que ellos y que está actuando...**

Sí, el otro día en el ensayo vi que los actores y actrices derrochan vitalidad, todavía falta bastante para el estreno y ya tienen el dibujo hecho. Yo creo que cuando estás ante un espectáculo de más de una hora y media si no te mantienen en la brecha es complicado mantener la atención. A mí me pasó que iba un poco cansado, porque fue a última hora de la tarde, pero se me hizo corto, mantuve la atención y lo encontré apasionante. Es verdad que hay que pulir todavía muchas cosas, ajustar y afinar, pero todo eso llega cuando ya estás en el espacio real, con la escenografía. Ahora están ensayando en un espacio que mantiene en cierto sentido las proporciones de la escenografía, pero no tiene las alturas con las que luego van a trabajar. Y todas las transiciones de subir, bajar a los contenedores, van a implicar mucha energía: es una escenografía que visualmente también va a ayudar mucho.

¿Y les van a interesar a nuestros espectadores más jóvenes los personajes y sus conflictos? Yo creo que de la forma en la que están enfocados sí les van a interesar. Luego, claro, cada persona es un mundo y a unos les interesan más unas cosas que otras, pero yo creo que están tan bien marcados que juegan a favor de obra, de que te llamen la atención y te gusten, o incluso los llegues a odiar, porque hay personajes en la obra que son bastante odiosos. Yo creo que eso está muy bien marcado para que provoque adhesión o rechazo. Por lo que sé se están vendiendo muchísimas entradas, así que parece que hay expectación, y los actores están trabajando mucho el ritmo y el verso con Vicente Fuentes para conseguir un espectáculo compacto y unificado aunque vengan de formaciones muy distintas. Ahora ya es cuestión de meterse en faena y empezar a pensar en que levantamos telón.

**M.Z.**

# Entrevista a Mariano Marín,

## música y espacio sonoro de *La villana de Getafe*

**Mar Zubieta.-** Buenos días, Mariano, es una alegría verte de nuevo. Cuéntanos un poco, por favor, ¿cómo te iniciaste en este mundo de la música y cómo, en este montaje concreto, te aproximaste al texto de Lope de Vega?

**Mariano Marín.-** Quise ser músico desde que era muy joven. Cuando dije en mi casa a lo que quería dedicarme, me dijeron que ni hablar, así que tuve que estudiar Derecho. Pero yo ya había empezado tocando con ocho años en la banda de mi pueblo. Llevo como músico toda la vida, y componiendo desde muy pronto también. Pero, bueno, hice dos años de la carrera de Derecho, luego la dejé, y mi retirada me costó... Tuve que ponerme a trabajar en una orquesta cuando tenía 19 años, aunque estaba colaborando con grupos y orquestas para bailes de pueblo desde los 15, por mi cuenta. Esa es la historia de cómo empecé como músico. Un poco complicado en aquellos tiempos. Con respecto a la segunda pregunta, yo no conocía este texto de Lope de Vega.

La gente de a pie conocemos de Lope de Vega y Calderón lo más famoso de su producción, no tenemos constancia de otras obras, igualmente buenas pero menos conocidas... Este texto está muy bien, es un texto muy suelto, muy juvenil y muy raro para la época. Realmente, la trama y lo que cuenta son muy sorprendentes.

**2.- ¿Habías trabajado antes con Roberto Cerdá? ¿Cómo se inició el contacto entre**

**vosotros para esta puesta en escena? ¿Qué tipo de música os pareció más apropiada?**

Coincidió la primera vez con Roberto en el montaje de *Cantando bajo las balas*, de Adolfo Fernández con texto de Antonio Álamo. Esto fue hace un montón de años. Él hacía las luces, y a partir de ahí empezamos a trabajar juntos y hemos hecho muchas cosas. Me llevo muy bien con él y sobre todo nos entendemos muy bien, porque, entre otras cosas. Roberto es de los directores que hacen una de las cosas que yo más aprecio en un director, que es seguir mucho el trabajo de la música; no dejarte que hagas, sino estar contigo, pasándose por lo menos un día a la semana por tu casa. Está ahí, al pie del cañón, que es algo que se agradece muchísimo.

**Entonces, habéis hablado desde el principio, no te has incorporado al final. Eso es estupendo porque estás creando desde el primer momento.**

Yo trabajo también componiendo para cine, y una de las diferencias básicas para mí entre el teatro y el cine es esta. Por eso yo trabajo muchísimo más en teatro que en cine, porque es más humano, porque estás en el proyecto desde el primer momento. Yo nunca ejerzo de artista, de compositor-artista, soy una pieza más en el montaje, pero en teatro y con Roberto puedes proponer, puedes participar, colaboras de alguna manera, estás en el tejido vivo de la creación, de todo lo que es el espectáculo completo. En el cine no es así.



Ahí formas parte del último proceso o el penúltimo antes de la mezcla del sonido.

**¿Qué coordenadas de trabajo convinisteis entre Roberto y tú? Tal como está el asunto ahora, quiero decir, independientemente de que pueda avanzar en estos próximos días...**

Normalmente Roberto y yo trabajamos de forma que yo me leo el texto por lo menos dos veces, bueno, más bien tres o cuatro veces. Me empapo bien del texto, sobre todo para saber de qué hablamos, y luego ya tenemos una reunión. En esa reunión Roberto me da ideas, pero yo no suelo componer todavía, porque precisamente, a lo mejor por la influencia del cine, me gusta ver las imágenes, por eso siempre espero. Una sola lectura que haga ya me da muchísimas pistas para ver por dónde voy a tirar. Con Roberto en este caso teníamos claro, él tenía claro, que no quería hacer una música de la época; quería hacer algo mucho más moderno como la adaptación que iba a hacer y, lógicamente, la música tenía que tirar por ahí. Así que ese es el procedimiento. Tenemos alguna reunión, yo saco ideas y con esas ideas que capto a partir de una lectura o un ensayo le propongo cosas. Entonces él dice: «Sí, sí, pues está bien o está mal o nos reunimos otra vez», y todo va pasando muy dinámico. Él trabaja mucho en mi estudio, viene al estudio y dice: «Esto sí, esto no, esto me gusta, esto por aquí funciona...». Y a la vez hay *feedback* en el sentido de que yo

estoy haciendo cosas, se las envío al correo electrónico y él me va contestando. Estamos en contacto constantemente.

**3.- ¿Mariano, has trabajado con partitura propia, con arreglos...? ¿Qué instrumentos has elegido, y por qué? En teatro, ¿prefieres la música grabada o en directo? ¿De qué medios técnicos os habéis servido?**

Todo es música mía y hay como dos mundos. Uno es puramente electroacústico; son ambientes a base de modulaciones de ruidos y de trabajo que hago también con Roberto, y que funciona muy bien en teatro porque no estorba a la voz hablada y, sin embargo, da ambiente. Luego hay otra parte ya más musical en el sentido estricto, con armonía, ritmo, melodía, todas estas cosas. Y en cuanto a las transiciones grandes de la obra en las que hay que mover escenografía y estas cosas, la música está muy basada en la percusión. La percusión tiene un papel importantísimo y es en lo único que he respetado la época, porque no es una percusión electrónica, es percusión de verdad con un percusionista, el músico Pablo Martín Jones, un monstruo de la naturaleza, muy buen músico, y también compositor. En ese punto sí me quedo en el mundo clásico, ortodoxo, entre comillas, para entendernos.

La música como ves es grabada. No hay ningún instrumento a la vista. Hubo opciones, porque parte de los actores tocan algún instrumento, pero por el tipo de

espectáculo al final se desechó esta idea. En realidad, a mí siempre me gustaría hacer la música en directo, pero es algo de lo que me he olvidado desde hace años, aunque a mí me parece utilísimo. Además, es que la música en directo en el teatro es lo que mejor funciona, de siempre. Lo ideal sería eso, pero por temas presupuestarios hace mucho que no se hace. Yo la última vez que he hecho música en directo la he hecho yo, con el piano. Me dedico más al teatro porque me he tirado toda la vida encima de un escenario haciendo de actor, y me gusta mucho tocar el piano en directo. Es fantástico porque así sé que no estorbo nada. Sigues a los actores, y vas encajado perfectísimamente.

**4.- ¿Cómo apoya tu trabajo el de los otros creativos que participan en el montaje, Mariano? Por ejemplo, la iluminación y sus cambios, o la manera de tratar las transiciones, ¿están relacionados con la música? ¿Has trabajado el espacio sonoro?**

En teatro yo diferenciaría dos mundos de música. Un mundo utilitario que sí va con la luz, que es la música de transiciones, la música que sirve para evitar el ruido de un cambio de escenografía como decíamos, o para hacer movimientos incluso temporales, para hacer un *flashback* mostrando el paso del tiempo, una elipsis, todas esas cosas. Esa es la música que tiene mucho que ver con la luz y que funciona muy bien con ella, tiene que ser súper sincrónica, yo eso siempre lo respeto. Por eso hay muchas cosas de música que hago que sé que hasta que no estemos en el escenario no las voy a poder cerrar. Eso es uno de los problemas que hay cuando grabas en estudio con

músicos, con todo muy cerrado, no tienes esa posibilidad; y estás obligando al de las luces a ajustarse a lo tuyo. En cierta forma, estás obligando a los utiliteros, al mundo de regiduría a apretarse con lo tuyo, que es algo que no me gusta, un tipo de música para teatro que no me gusta hacer. Yo hago música como el que pone un ladrillo, soy un peón de la corchea, para que me entiendas, y como soy albañil, pongo los ladrillos, es decir, lo que hago es construir el edificio, que es el espectáculo. Si yo, en vez de un ladrillo pongo un escudo de armas muy bonito y con mucho floripondio, lógicamente hay que buscarle el sitio adecuado, y a mí eso normalmente no me funciona.

**5.- ¿Qué nos puedes decir de tu contacto con los actores en *La villana de Getafe*? ¿Cómo has trabajado con ellos?**

Mi planteamiento con los actores ha sido hacerles su trabajo lo más fácil posible, por eso se ha decidido que no toquen ningún instrumento en escena. Ellos ya tienen mucho texto, tienen mucho que trabajar entre ellos, y meterme yo a decir: «¿Tú que tocas? Vamos a ver lo que tocas o vamos a tocar esto», es darles más trabajo. Yo en un principio lo propuse, pero me he callado, me he apartado de esa parte porque creo que es meterles más presión. Los chicos están trabajando muchísimo... Y de todas maneras yo trabajo también con ellos. Ayer, por ejemplo, dos de las actrices vinieron a mi estudio a repasar una canción que hacen en directo, lo único que hacen en directo. Es un rap y había que cuadrarlo, porque es un rap muy, bueno, totalmente espurio. Una letra de Lope o de Yolanda Pallín, no sé exactamente, pero son estructuras de tres versos, algo

contradictorio para el rap que es el binario absoluto, así que hay que hacer encaje de bolillos. Las chicas, curiosamente, lo habían hecho ellas intuitivamente, habían hecho una especie de rap con la percusión esa que se hace con la boca, y lo hacían en directo. Yo lo que he hecho ha sido agarrarme a eso, pero ellas no sabían que estaban haciendo una cosa extrañísima. Ahora, al hacerle una base de verdad, una base de rap, hay que hacerlo en tres compases, ciclos de tres, y eso es aberrante para lo que es la ortodoxia de la música pop, música rock o lo que sea, donde todo está basado en estructuras de dos, cuatro, ocho.

Y habitualmente, para plantearme el trabajo con los actores lo que hago es tener una reunión en casa para ver la tesitura, pero más que la tesitura, que la puedo sacar por teléfono, es para ver realmente las facultades de cada uno, porque yo cuando trabajo con actores que cantan escribo a la medida, a la medida de su tono y a la medida de sus posibilidades. Por lo mismo, porque yo no estoy haciendo mi música, estoy haciendo una música a favor del montaje...

**6.- Finalmente, ¿qué piensas que se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés especial puede tener para nuestro público más joven, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato?**

Yo creo que el hecho de plantear un clásico del Siglo de Oro tan alejado de las convenciones históricas y de la ortodoxia a la que estamos acostumbrados es muy interesante y va a ayudar mucho a los jóvenes a dejar de tener miedo a los textos del Siglo de Oro, porque pueden pensar que son aburridos... De todas maneras yo vengo

observando la labor que estáis haciendo aquí en el Clásico, y a todas las obras que yo he visto se les ha quitado el aire polvoriento que ellos temen.

Los directores trabajan con una intención muy clara de hacerlas mucho más amenas, más cercanas. Por ejemplo, una labor importantísima es la forma de decir el verso, que entras en él enseguida, aunque no tengas costumbre, como yo, aunque vengo todos los años una o dos veces, por lo menos, a ver las obras que hacéis. Y sí, lo noto en todas. Yo creo que a los chicos, cuanto más traigáis, de bachillerato, primaria o secundaria, mejor. Eso es algo que, que se expande, porque lógicamente la gente cuando viene puede tener una conversación de este estilo: «¿Qué has estado viendo? Pues he estado viendo una cosa de Lope de Vega. ¡Buaaah, qué horror!» Y replican: «¡Pues estaba muy bien, me lo he pasado muy bien, vaya música que había! Es que eran gente como tú y como yo, es que era gente muy joven...» Todo eso engancha mucho y anima mucho.

Y también se hace cantera, claro que sí, porque esos chavales que vienen a ver las obras pueden decir también: «Anda, pero si yo tengo 18, y él tiene 19 o 20 (refiriéndose a los actores) y está trabajando, “trabajando”». Para mí creo que esa es la clave, que puedan ver que hay una salida por ahí. Hay muchísima gente, muchísimos jóvenes a los que les gusta el mundo de la creatividad, y ahora lo tienen más fácil que en mis tiempos, cuando las familias se oponían casi siempre a esta vocación...

M.Z.



## Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La villana de Getafe* donde pueden leerse las entrevistas a Roberto Cerdá (director del montaje) y al resto del equipo artístico, y el Texto de Teatro Clásico, donde editamos los diseños de 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:

- ◆ Encontrad y analizad el tema principal de *La villana de Getafe* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.

Organizados en grupos, podéis exponer en clase la opinión sobre la actualidad de las situaciones y los problemas que se presentan en la obra.

- ◆ ¿Qué pensáis de los personajes masculinos de la obra? ¿Qué diferencias veis entre don Félix y Hernando, y qué similitudes? ¿Creéis que don Félix se porta correctamente con Inés? ¿Cuáles son sus motivos para actuar de esa manera? Repasando a todos ellos, ¿los encontraréis personas interesantes? ¿Por qué?

- ◆ Con respecto a las mujeres, especialmente Inés y doña Ana, pero también doña Elena,

Pascuala, Fulgencia y Julia, vemos que pertenecen a distintas clases sociales, y que tienen trabajos y caracteres muy distintos... ¿Qué las hace parecidas, entonces? ¿Conocéis alguna chica que os recuerde a alguna de ellas? ¿Cuáles son los motivos de Inés para hacer así las cosas?

- ◆ Localizad al personaje que os gustaría más interpretar, haciéndole un seguimiento a lo largo de la función. Pensad cómo lo caracterizaríais psicológicamente y cuáles serían los rasgos principales de su forma de ser. ¿Cómo le vestiríais? ¿Cómo le haríais decir el verso? ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Podéis preparar el trabajo en casa por escrito y comentarlo en clase. Justificad siempre los puntos de vista.

- ◆ Leed en clase la entrevista al director del montaje, Roberto Cerdá, y valorad su concepto de la puesta en escena, contrastando su visión con la vuestra. ¿Pensáis que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

- ◆ Leed el artículo de Elena Di Pinto, y así podréis contestar las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de descripción hace Inés de don Félix? ¿Por qué? ¿A qué otro personaje de Lope y de qué otra obra le recuerda a la investigadora? ¿Crees que las andanzas sentimentales del dramaturgo pudieron tener repercusión en sus textos? ¿Qué género literario cree Di Pinto que puede tener este texto, y por qué?

- ◆ ¿Qué pensáis de la escenografía del montaje? ¿Os habéis fijado en que Ana Garay ha hecho tanto los diseños de escenografía como los de vestuario? ¿Qué os parece el resto de los apartados artísticos, como la versión, el vestuario, la música, la iluminación...?

- ◆ A modo de titular periodístico, cada uno puede recoger sintéticamente en una frase su impresión sobre el espectáculo, para luego 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](http://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 que consultéis la página web de PROLOPE ([www.prolope.es](http://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 que en esta ocasión nos proporcionó la edición crítica del texto del dramaturgo y el estudio inicial, ambos en su edición de la *Parte XIV* de los textos del autor. También podéis consultar [artelope.uv.es](http://artelope.uv.es) de la Universidad de Valencia, que es una gran base de datos y argumentos del teatro de Lope.

# Bibliografía

## Primeros impresos

- 1620 *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles.
- 1621 *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Fernando Correa Montenegro, a costa de Miguel de Siles.

## Ediciones modernas

- VEGA, Lope de, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*. Tomo X, publicadas por la Real Academia Española, prólogo de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Imp. de Galo Sáez, 1930.
- , *La villana de Getafe*, ed de José María Díez Borque, Madrid, Orígenes, 1990.
- , *La villana de Getafe*, en línea en la Biblioteca virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=villana+de+Getafe>
- , *Comedias. Parte XIV*, ed. crítica del grupo ProLope, coord. del vol. José Enrique López Martínez, ed. de *La villana de Getafe* de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, Madrid, Gredos, 2015.

## Adaptación

- PALLÍN, Yolanda, *La villana de Getafe*, de Lope de Vega, Textos de Teatro Clásico nº 78, ed. Mar Zubieta, Madrid, INAEM-CNTC, 2016, pp. 31-85.

## Artículos y capítulos de libro

- BRIOSO SANTOS, Héctor. «De Madrid a Getafe: una comedia de Lope de Vega y un entremés de Hurtado de Mendoza», *Teatro (revista de estudios teatrales)*, nº 11, 1997, pp. 79-100.
- DE SALVO, Mimma, «Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega», *Voz y letra: revista de filología*, 2000, vol. 11, nº 1, pp. 69-91.
- , «Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», *Homenaje a Luis Quirante*, coord. Rafael Beltrán Llavador, 2003, vol. I, pp. 141-156.
- DÍEZ BORQUE, José María, «De la villana que casó con noble», ed. Castilla Pérez, Roberto y Martínez Berbel, Juan Antonio, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica, Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*, celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 471-492.
- , «Dos "villanas" para las tablas: Inés (*La villana de Getafe*); Doña María (*La moza de cántaro*)», *Cuadernos de Teatro Clásico, Doce comedias buscan un tablado*, dir. Felipe Pedraza, nº 11, 1999, pp. 31-35.
- , «Villanas reivindicadas en el teatro de Lope de Vega», en *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV jornadas de teatro clásico*, (Almagro, 10-12 de julio de 2001), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 155-180.
- DI PINTO, Elena, «Otra interpretación sobre *La villana de Getafe* (todo por el interés)», *Cuadernos Pedagógicos* nº 56, ed. Mar Zubieta, Madrid, INAEM-CNTC, 2016, pp. 20-31.
- , «Las hechuras del figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez)», en *El figurón: Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos. Monografías RESAD, 2007, pp. 221-248.

- DIXON, Victor, «Lope's *La villana de Getafe* and the Myth of Phaeton; or, the "Coche" as Status-Symbol», *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, ed. Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó y Douglas Gifford, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 33-45.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Lope, infamado de morisco: *La villana de Getafe*», *Anuario de Letras*, 1983, n° 21, pp. 147-182.
- , «Lope y las redes de Getafe», *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, coord. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, s.l., José Esteban, 1984, pp. 339-354.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 111-122.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)» *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Irene Pardo Molina, Antonio Serrano Agulló, 2001, pp. 85-94.
- , «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope: *Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*», *Criticón*, 2003, n° 87-89, pp. 827-836.
- , «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La villana de Getafe* y *El tirano castigado*)», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, coord. por Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, 2013, pp. 229-240.
- VEGA, Lope de, *Epistolario*, ed. Agustín González de Amezúa y Mayo, Madrid, Real Academia Española, 1989, 4 vols. (1ª ed. 1935-1943).



COMPAÑÍA  
NACIONAL  
DE  
TEATRO  
CLÁSICO

DIRECTORA HELENA PIMENTA

temporada  
15/16

TEATRO  
DE  
LA  
Comedia

c/ Príncipe, 14  
METRO Sevilla y Sol  
TEL. 91 532 79 27



1986-2016  
30 AÑOS

PVP 2 €



<http://teatroclasico.mcu.es>



MINISTERIO DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL