



nao d'amores

COPRODUCCIÓN



DIRECTORA  
HELENA PIMENTA



LUCAS FERNÁNDEZ

# FARSAS Y ÉGLOGAS

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ANA ZAMORA

**41** Cuadernos  
Pedagógicos



COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO / NAO D'AMORES

COPRODUCCIÓN

LUCAS FERNÁNDEZ

# FARSAS Y ÉGLOGAS

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN **ANA ZAMORA**

Edición y textos **Mar Zubieta**

Marzo 2012

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

LUCAS FERNÁNDEZ

# FARSAS Y ÉGLOGAS

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 41

Primera edición marzo 2012

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Maquetación

Avant Garde Comunicación

Fotos

Ceferino López

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978- 84- 87075-90-2

N.I.P.O. 035-12-019-9

Dep. Legal M-9143-2012



LUCAS FERNÁNDEZ

# FARSAS Y ÉGLOGAS

## FICHA ARTÍSTICA

**Dramaturgia y dirección**  
Ana Zamora

**Intérpretes**  
Sergio Adillo  
Eva Jornet  
José Vicente Ramos  
Elena Rayos  
María Alejandra Saturno  
Juan Pedro Schwartz  
Alejandro Sigüenza  
Isabel Zamora

**Arreglos y dirección musical**  
Alicia Lázaro

**Coreografía**  
Javier García Ávila

**Asesor de verso**  
Vicente Fuentes

**Escenografía**  
David Faraco

**Vestuario**  
Deborah Macías

**Iluminación**  
Miguel A. Camacho y Pedro Yagüe

**Diseño y realización del retablo**  
Ricardo Vergne

**Diseño y realización del suelo**  
Richard Cenier

**Producción Nao d'amores**  
Germán H. Solís

**Ayudante de dirección**  
Juan Carlos Sanz

**Ayudante de escenografía y vestuario**  
Almudena Bautista

**Ayudante de producción**  
Fernando Herranz

**Técnico de Compañía**  
Antonio Serrano

**Asistente de escenografía**  
Pilar Peñalosa

**Asistente técnico**  
Jesús Sanz

**Talleres de formación**  
María del Mar Fernández Doval  
Juanjo de la Fuente  
Eliseo Parra

**Asesoría de percusión**  
Rodrigo Muñoz

**Realización de vestuario**  
Ángeles Marín  
Deborah Macías

**Realización de escenografía**  
Talleres Veca  
Bravo Mobiliario  
Carpintería Santa Amalia  
Cledin - Art  
David Faraco

**Realización de atrezzo**  
Paco Cuero

**Distribución**  
Emilia Yagüe Producciones

*MJC in memoriam*

# FARSAS Y ÉGLOGAS

Directora

**Helena Pimenta**

Directora adjunta

Chusa Martín

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Asesora técnica

Fernanda Andura

Adjunto a dirección

de producción

Jesús Pérez

Jefa de prensa

M<sup>a</sup> Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Gerencia

Elena Lafuente

Mercedes Domínguez

Víctor Sastre

M<sup>a</sup> Teresa Martín

Carlos López

Nuria Sánchez

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Secretaria

de dirección adjunta

Julia Nieto

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Eduardo Romero

José Manuel Román

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brigido Cerro

Enrique Sánchez

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José M<sup>a</sup> García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Javier Hernández

Arturo Dosal

Pablo Sesmero

José M<sup>a</sup> Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Nefalí Rodríguez

Utería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

José M<sup>a</sup> González

M<sup>a</sup> José Peña

M<sup>a</sup> Carmen García

Rosa M<sup>a</sup> Sánchez

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Jesús Córdoba

Sofía López

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa M<sup>a</sup> Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Vicente Nomdedeu

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Instalaciones y tratamientos

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Seguridad

Prosegur

compañía de seguridad

# ÍNDICE

<b>Cronología .....</b>	<b>6</b>
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lucas Fernández	
<b>La compañía Nao d'amores .....</b>	<b>12</b>
<b>El montaje producido por la CNTC y Nao d'amores. Año 2012 ...</b>	<b>14</b>
• Lucas Fernández, música y teatro a finales del xv	
• Síntesis argumental de <i>Farsas y Eglogas</i>	
• Los personajes	
• Entrevista a la directora de escena	
• La escenografía	
• El vestuario	
• La música	
• Decir el verso	
<b>Actividades en clase .....</b>	<b>64</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>67</b>

# CRONOLOGÍA

## VIDA Y OBRA DE LUCAS FERNÁNDEZ

## ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 1474 | Lucas Fernández nace en Salamanca, posiblemente el 18 de octubre, festividad de San Lucas. Es hijo de Alfonso Cantalapiedra y María Sánchez. | Muere Enrique IV de Castilla; comienza el conflicto sucesorio entre los partidarios de Juana e Isabel, que sin embargo será proclamada reina. Nace Miguel Ángel.   |
| 1476 |  | Batalla de Toro, derrota de los partidarios de Juana la Beltraneja. Gómez Manrique, <i>Representación del nacimiento de Nuestro Señor</i> .  |
| 1479 |  | Muere Juan II de Aragón y Fernando II, el Católico, le sucede. Tratado de Alcaçobas en el que Portugal reconoce a Isabel como reina de Castilla. Sicilia es incorporada al reino de Aragón.  |
| 1480 |  | Creación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.  |
| 1489 | Mueren sus padres a causa de la epidemia de peste que asola Salamanca, en un intervalo de pocos meses.                                       |  |
| 1490 | Lucas y sus dos hermanos reciben la protección de su tío, Don Alonso González de Cantalapiedra.  | Boda de Isabel, primogénita de los Reyes Católicos, con el príncipe Alfonso de Portugal.   |
| 1491 | Lucas Fernández estudia Arte en la Universidad de Salamanca, donde se graduará como Bachiller.   |  |
| 1492 |  | Conquista de Granada. Fin del dominio musulmán. Expulsión de los judíos. Cristóbal Colón descubre América. El cardenal español Rodrigo de Borja es elegido Papa con el nombre de Alejandro VI. <i>Gramática</i> de Antonio de Nebrija. Juan del Encina, <i>Égloga de la noche de Navidad</i> . |



1495		Manuel I de Portugal sucede en el trono de Portugal a su primo Juan II.
1496	Parece que en este año escribe la <i>Comedia de BrasGil y Berenguiella</i> .	Boda de Juana, hija de los Reyes Católicos, con Felipe el Hermoso: la sucesión española pasa a la casa de Habsburgo. Juan del Encina, <i>Cancionero</i> .
1497	Lucas Fernández escribe la <i>Farsa o quasi comedia de la Doncella, el Pastor y el Caballero</i> .	
1498	Lucas, apoyado por su tío Alonso, consigue la plaza de Cantor de la catedral de Salamanca mientras Juan del Encina queda postergado, siendo ésta la razón de su profunda enemistad.	Los portugueses llegan a la India.
1499		Los suizos obtienen la independencia, tras la guerra suaba, en la paz de Basilea. Fernando de Rojas, <i>La Celestina</i> .
1500	Parece que en este año escribe <i>Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo</i> .	
1501	Sucede a su tío Alonso en el beneficio de la villa de Alaraz.	Boda de Catalina de Aragón con Enrique VIII de Inglaterra.
1502		Las Cortes de Aragón juran como herederos a los príncipes Juana y Felipe. Nace Juan III de Portugal, que sucederá en el trono a su padre Manuel I. Cortes de Toledo. Gil Vicente se convierte en poeta oficial de la Corte de la reina Leonor de Portugal, a la que acompaña en sus desplazamientos y para la que compone sus obras. El propio autor representa el <i>Auto da Visitação</i> (en castellano) en el palacio de la Alcaçova de Lisboa, el 7 de junio, ante la reina doña María.

---

1503		<i>Auto de los Reyes Magos</i> , de Gil Vicente.
1504		Muere Isabel la Católica, nombrando heredera a Juana y regente a su esposo Fernando. Cuarto viaje de Colón que le llevará a Honduras y Panamá. Juan del Encina, <i>Auto del Repelón</i> .
1505		Leonardo da Vinci, <i>La Gioconda</i> .
1506		Cortes de Valladolid: Juana y Felipe son jurados reyes de Castilla. Cisneros funda la Universidad de Alcalá de Henares. Muere Colón. Nicolás Maquiavelo, <i>La Clizia</i> .
1508		El Cardenal Cisneros inaugura la Universidad de Alcalá de Henares. Ludovico Ariosto, <i>La cajita</i> . Publicación de <i>Amadís de Gaula</i> .
1510		Fundación de San Juan de Puerto Rico.
1511		Fundación de La Habana. Liga Santa. Hernando del Castillo, <i>Cancionero General</i> . Erasmo de Rotterdam, <i>Elogio de la locura</i> .
1513		Balboa descubre el Pacífico. Gil Vicente, <i>Auto da Sibila Casandra</i> .
1512-22		Edición de la <i>Biblia políglota Complutense</i> .
1513		Vasco Núñez de Balboa cruza el istmo de Panamá y descubre el Océano Pacífico. Juan del Encina, <i>Égloga de Plácida y Vitoriano</i> .
1514	Lorenzo de LiomDedei publica en Salamanca el volumen que recoge toda la obra que conservamos del autor, bajo el título <i>Farsas y Églogas al modo pastoril y castellano</i> .	Torres Naharro, <i>Comedia Trofea</i> . Pedro Manuel Ximénez de Urrea, <i>Penitencia de amor</i> .

1516		Muere Fernando el Católico. Regencia de Cisneros. Maquiavelo, <i>El príncipe</i> . Tomás Moro, <i>Utopía</i> . Ariosto, <i>Orlando furioso</i> .
1517		Carlos I llega a España. Muere el Cardenal Cisneros. Lutero, <i>tesis de Wittemberg</i> . Torres Naharro, <i>Propalladia</i> . Hans Sachs, <i>La corte de Venus</i> .
1518		Carlos I es reconocido monarca de Castilla y Aragón.
1519		Hernán Cortés sale de Cuba hacia Yucatán y funda Veracruz.
1520	Lucas Fernández es elegido abad de la Clerecía en Salamanca.	
1521		Levantamiento de las Comunidades de Castilla. Juan III, rey de Portugal. Tratado de Brujas entre Carlos I y Enrique VIII.
1522	Lucas obtiene por oposición la cátedra de música en la Universidad de Salamanca al morir su maestro, Diego de Fermoselle.	Juan Sebastián Elcano culmina la primera vuelta al mundo.
1523		Se crea en Valladolid el Consejo de las Indias.
1524		Creación del Consejo de Indias. Posible representación de la <i>Tragicomedia de Don Duardos</i> (en castellano), de Gil Vicente.
1525		Batalla de Pavía. Francisco I, rey de Francia, es hecho prisionero. J. Fernández de Heredia, <i>La farsa a manera de visita</i> . H. Pérez de Oliva, <i>Comedia de Amphitrion</i> .

---

1526	Tratado de Madrid entre Carlos I y Francisco I. Hernán López de Yanguas, <i>Farsa de la concordia</i> .
1527-1541	Lucas Fernández asiste a los claustros universitarios, organizando las fiestas de la Capilla de la Universidad y componiendo música para esas fiestas y las del Corpus.
1527	El Saco de Roma pone fin al periodo de los papas renacentistas. Nace Fray Luis de León.
1528	Castiglione, <i>Il Cortegiano</i> , traducido por Boscán. Francisco Delicado, <i>La lozana andaluza</i> .
1532	Carlos I llega a Viena para detener a las tropas otomanas de Solimán II. Paz de Nüremberg. Pizarro conquista Perú.
1533	Iván el Terrible inicia su reinado (1533-1584). Pedro de Heredia funda Cartagena de Indias.
1535	Creación del virreinato de Nueva España. Antonio de Mendoza, primer virrey. Fundación de Buenos Aires. Barbarroja asalta y saquea la ciudad de Mahón. Juan de Valdés, <i>Diálogo de la lengua</i> .
1536	Empieza la Inquisición en Portugal. Pedro de Mendoza funda Buenos Aires. Masacre de indios en Cuzco dirigida por Pizarro.
1538	Fundación de la Universidad de Santo Domingo, la primera en América. Carlos I supera con sus deudas las rentas anuales de Castilla.

- 1539 Muere la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I. El emperador debe un millón de ducados a los Spínola, Fugger y Welter, cuya influencia en el gobierno se hace notar.
- 1541 Miguel Ángel termina *El Juicio Final*, en la Capilla Sixtina. Nace El Greco. Pedro de Valdivia funda Santiago de Chile.
- 1542 Muere en Salamanca, siendo enterrado en la Catedral en una sepultura modesta de la que desconocemos su ubicación.



# La compañía NAO D'AMORES

En el año 2001 nace Nao d'amores, un colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que bajo la dirección de Ana Zamora desarrollan una labor de investigación y puesta en escena en torno al teatro medieval y renacentista. Su punto de partida está en el interés que tienen por textos que no forman parte del repertorio habitual y que por ello permanecen al margen de la escena actual, pero son textos que sin embargo constituyen escalones básicos a la hora de comprender la evolución de nuestra historia dramática. Nao d'amores no pretende hacer de sus montajes una reconstrucción arqueológica, sino que su escenificación articula técnicas escénicas muy primitivas desde una óptica contemporánea, para reivindicar el hecho teatral en su carácter específico, único e irrepetible.

En estos diez años de *travesía* han profundizado sobre diversos núcleos temáticos que abarcan el período comprendido entre los siglos XII y XVI; una labor que ha desembocado en la presentación de seis espectáculos profesionales, que a día de hoy son todo un referente sobre cómo abordar nuestro *teatro primitivo*: *Comedia llamada Metamorfosea*, de

Romero de Cepeda (2001); *Autos de la Sibila Casandra* (2003) y *de los Cuatro Tiempos* (2004) ambos de Gil Vicente; *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007) a partir de textos del siglo XV; *Auto de los Reyes Magos* (2008) en coproducción con el Teatro de La Abadía, y *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (2010) en coproducción con el Teatro da Cornucópia, de Lisboa, todos ellos dirigidos por Ana Zamora. Además, los componentes de Nao d'amores han colaborado artísticamente con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los espectáculos *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, bajo la dirección de Eduardo Vasco y *Tragicomedia de Don Duardos* (2006) de Gil Vicente, bajo la dirección de Ana Zamora, y ahora con el espectáculo *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández, realizado en régimen de coproducción con la Compañía Nacional.

Nao d'amores ha participado con sus montajes en distintas ediciones del Festival Internacional de Almagro, las Jornadas del Siglo de Oro de Almería, el Festival de Teatro Clásico de El Escorial, el Festival Medieval de Elche, el Festival de Arte Sacro de Madrid y el Festival Clásicos en Alcalá.



# El montaje producido por la CNTC y Nao d'amores. Año 2012







# Lucas Fernández, música y teatro a finales del xv

Lucas Fernández es hijo de Alfonso de Cantalapiedra y María Sánchez, y nace en Salamanca en 1474, quizá el 18 de octubre, festividad de San Lucas. Sus padres mueren de la terrible peste que asoló Salamanca en 1489, con un intervalo de pocos meses, dejando huérfanos a Lucas y a sus dos hermanos. Los jóvenes recibieron la protección de su tío, Alonso González de Cantalapiedra, y Lucas y su hermano Martín siguieron, como don Alonso, la carrera eclesiástica. De esta forma tenemos a Lucas, hacia 1490, estudiando Arte en la Universidad, y graduándose como Bachiller con maestros

como Fernando de Torrijos y Diego de Fermoselle, hermano de Juan del Encina, haciéndose sacerdote a continuación. Al morir Fernando de Torrijos en 1498 queda vacante la plaza de Cantor de la catedral de Salamanca, pretendiéndola tanto Lucas Fernández como Juan del Encina; sin embargo, es Lucas quien la obtiene ayudado por su tío Alonso, y a partir de ese momento ambos personajes se declaran enemigos acérrimos.

Lucas Fernández sucedió a su tío Alonso en el beneficio de la villa de Alaraz, sin que

sepamos si vivió en ella o no, quizá porque necesitaba permanecer en Salamanca para hacer frente a su cargo de Cantor en la Catedral. También disponía del beneficio de Santo Tomás Cantuariense, y en 1520 fue elegido abad de la Clerecía; cuando fallece su maestro Diego de Fermoselle, en 1522, dejando vacante su cátedra de música en la Universidad, Lucas Fernández es nombrado para sucederle, asistiendo a los claustros desde 1527 hasta 1541. Entre las obligaciones de su cargo estaba el organizar y dirigir las fiestas de la capilla de la Universidad, y componer música para esas fiestas y las del Corpus. El maestro Fernández muere en Salamanca en 1541, siendo enterrado en la Catedral en una sepultura modesta, de la que desconocemos la ubicación.

La obra de nuestro autor fue escrita muy tempranamente, de forma que Emilio Cotarelo (que en 1929 hace una edición facsímil del texto de 1514), habla de 1496 para la *Comedia de BrasGil y Berenguella*, pues se alude a ella en la *Farsa o quasi comedia de la doncella, el pastor y el caballero*, fechada con seguridad en 1497. Parece que la *Égloga del Nacimiento* fue escrita en 1500, y del resto de sus obras no sabemos la fecha con certeza. Todas ellas sin embargo, hasta siete, están impresas reunidas en un volumen fechado en 1514 en Salamanca, por Lorenzo de LiomDedei, bajo el nombre *Farsas y Églogas al modo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández Salmantino nuevamente impresas*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. De ellas una, el *Diálogo para*

*cantar*, está compuesto por el autor en torno al villancico tradicional de *Quién te hizo, Juan pastor*, muy difundido en el siglo XVI. Está escrito en versos octosílabos, y Cotarelo lo describe como la primera ópera en lengua romance. El resto de las piezas incluidas en *Farsas y Églogas...*, lo constituyen tres de asunto profano y tres de asunto religioso. De tema profano son la *Comedia de BrasGil y Beringuella*, la *Farsa o quasi Comedia de una doncella, un pastor y un caballero*, y la *Farsa o quasi Comedia de los dos pastores, un soldado y una pastora*. Las tres piezas de tema religioso son la *Égloga o Farsa del Nacimiento*, el *Auto o Farsa del Nacimiento*, y el *Auto de la Pasión*.

Todas ellas, excepto el *Auto de la Pasión*, se desenvuelven en un ambiente pastoril, como lo hace también Juan del Encina, del que Fernández es discípulo pero no exactamente imitador. Mientras que los pastores de Encina cuando hablan cuentan las preocupaciones de su autor, que los mueve en un mundo lejano y literario, los de Lucas Fernández respiran un realismo vigoroso, y se definen llanamente a ellos mismos y lo que quieren con sus propias palabras. Es cierto que al tratar el tema del amor Juan del Encina aventaja a Fernández en cuanto a refinamiento cortesano, o en lo que se refiere a su dominio del idioma y la musicalidad de sus versos, pero la comicidad de Lucas Fernández está llena de frescura, y sus personajes y las situaciones en que el autor los coloca tienen el sabor de lo auténtico, siendo perfectamente reconocibles unos y otros hoy en día.

# Síntesis argumental

La obra que conocemos de Lucas Fernández está compuesta por siete piezas, editadas juntas en un solo volumen en 1514 por el impresor LiomDedei en Salamanca, bajo el título *Farsas y Églogas al modo pastoril y castellano*. Nuestro montaje, ***Farsas y Églogas***, es una puesta en escena con **dramaturgia y dirección de Ana Zamora**, que reúne cuatro de los textos de Fernández, tres de ellos comedias de pastores y el cuarto un pequeño *Auto del nacimiento de Jesucristo*, enlazados por el *Diálogo para cantar* también de Lucas Fernández, sobre el villancico tradicional de Juan pastor. Todo ello compone un espectáculo de aproximadamente una hora y quince minutos de duración, donde la presencia de los pastores junto a damas y caballeros, algún soldado y un ermitaño, tiene una finalidad cómica; dialogan en un dialecto salmantino, el sayagüés, con una gran influencia de elementos populares, presentes también en la escenografía y el vestuario. Aunque Lucas Fernández vivió el ambiente renovador de la Universidad de Salamanca, donde era profesor, se aleja de las corrientes meramente renacentistas para mantenerse más cerca del espíritu tradicional español, dentro de un castellanismo

arraigado y vigoroso, dotado de lirismo pero también denso de contenido.

En el montaje la música, las canciones y los bailes tienen una gran importancia, de forma que es así como se inicia, con un baile y con unos versos del *Diálogo para cantar*, en que el coro pregunta a Juan pastor por qué ya no está alegre como solía. Se abre a continuación la *Comedia de BrasGil y Berenguiella*, dos pastores que, a solas, se declaran su amor y su pasión con entusiasmo. Les interrumpe Juan Benito, abuelo de Berenguiella, que al descubrirles, recela que el baile y la alegría de los jóvenes encubra el que se hayan entregado al placer sin pensar en las necesarias bodas. Aparece otro pastor, Miguelturra, que apoya a los novios con la ayuda de Olalla, su mujer, intentando ambos limar asperezas entre BrasGil y Juan Benito. El abuelo no quiere que su nieta se case con Bras porque piensa que él no tiene calidad social suficiente, a lo que el pastor le declara su linaje, dejándole finalmente convencido. Más calmados, Bras y Juan pasan a concertar los bienes con que se desposarán los jóvenes, cerrándose finalmente el matrimonio que se celebra con un baile general.

Se escuchan otros versos del *Diálogo para cantar*, y comienza la *Farsa o quasi comedia de la donzella, el pastor y el caballero*. Una donzella se ha extraviado en el monte mientras buscaba a su caballero, y se lamenta amargamente. Un pastor la escucha, se le acerca y ella le pide ayuda para poder encontrar a su amor. El pastor, que nunca ha visto mujer tan delicada como aquélla, inmediatamente la quiere por suya, a lo que la donzella se resiste sin dudar. Y cuanto más la quiere conquistar el pastor con sus habilidades y regalos campestres más llora y se queja ella, echando de menos al caballero del que está enamorada. Cuando el pastor ya está decidido a llevársela a su cabaña aparece por fin el caballero, que rescata a su dama ante la indignación del rústico, que se enfrenta a su rival. El pastor, sin embargo, viendo por una parte que la cosa no tiene remedio porque la mujer no le quiere a él sino al caballero, y convenciéndose por otra de que el caballero quiere a la dama, decide ceder, pensando que serán más felices juntos, enseñándoles el camino para que puedan salir del monte y volver a su palacio.

Suenan otros versos del *Diálogo para cantar*, y se introducen en el escenario los personajes de la *Farsa o quasi comedia de los pastores, el soldado y la pastora*. El pastor Prauos se lamenta de que ya no es él el que solía ser, puesto que está tocado del mal de amores. Un soldado se le acerca, compadecido, y aunque Prauos, desconfiado, le rechaza inicialmente, acaba confesándole

la causa de su dolor. El soldado le consuela con buenas razones. Entra Pascual, otro pastor amigo de Prauos, al que aconseja que no se fíe del soldado, recetándole manzanilla y malvavisco para sanar su mal. El soldado, más advertido, define para los pastores lo que es el amor, y un poco celoso Pascual de él y de lo que sabe, se le enfrenta. Prauos hace que los dos se abracen y vuelvan a ser amigos, confesándoles además que es la pastora Antona de Doñinos quien le tiene enamorado. Pascual la llama, y entre él y el soldado la convencen de que acepte por esposo a Prauos, uniendo a ambos en matrimonio y celebrándolo todos cantando y bailando.

Comienza a continuación la *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*, con el diálogo de dos pastores, Llorente y Pascual, con el ermitaño Macario. Los pastores se meten con Macario, que sin embargo les avisa de que la encarnación de Dios está próxima. Ellos le piden que les aclare qué cosa es la encarnación, y en éstas están cuando otro pastor, Marcelo, llega a anunciarles la buena nueva de que ha nacido Cristo. Llorente y Pascual lo dudan, pero las razones que les da su amigo les convencen, resolviendo todos ir a ver el nacimiento de Jesús, dejando a su ganado al amparo de los ángeles. Llamen a la pastora Minguilla, y todos juntos cantan y bailan el villancico final sobre el nacimiento del niño Dios, componiendo entre todos un hermoso retablo.

# Los personajes



*Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández, es un montaje coproducido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la compañía Nao d'amores, sobre varios textos de Lucas Fernández escritos entre finales del siglo XV y principios del XVI. El espectáculo tiene carácter coral, de forma que los intérpretes se acomodan a los personajes como un grupo experimentado que representa el espectáculo todo; de esta forma, los intérpretes a veces tienen entre manos un personaje individual y otras forman parte del coro con sus compañeros, músicas incluidas. Todos, desde el carro, pueden darle a los demás, que en ese momento desempeñan un personaje individual, su punto de vista sobre lo que está sucediendo, sintiéndose igualmente participantes en lo que pasa. Y lo mismo sucede con las músicas, que no sólo interpretan sus partituras sino que intervienen en el montaje en determinados momentos de la acción.



Los pastores BrasGil, Berienguella, Miguelturra y Olalla, y un anciano, abuelo de Berienguella, que se llama JuanBenito, forman parte de *Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril*.







La Doncella, el Pastor y el Caballero toman parte en la segunda *Farsa o quasi comedia* que aparece en el espectáculo, sin que hayamos podido llegar a saber sus nombres.







En la siguiente *Farsa o quasi comedia* intervienen dos pastores llamados Prados y Pascual, un Soldado y una pastora llamada Antona.



Y finalmente, en la *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo* se introducen tres pastores, Llorente, Pascual y Marcelo, el ermitaño Macario y la pastora Minguilla.





# Entrevista a Ana Zamora,

directora de escena y autora de la versión de *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández

Titulada en Dirección de Escena por la RESAD, ampliando su formación con directores como Jacques Nichet, Máximo Castri, Stephan Schuske. En el año 2001, funda Nao d'amores, colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, el teatro de títeres y la música antigua, que desarrolla una labor de investigación y puesta en escena en torno al Teatro Primitivo. Con esta compañía ha estrenado *Comedia llamada Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda, *Auto de la Sibila Casandra* y *Auto de los Cuatro Tiempos* de Gil Vicente, *Misterio del Cristo de los Gascones*, *Auto de los Reyes Magos*, (en coproducción con el Teatro de la Abadía) y *Dança da Morte / Dança de la Muerte*, en coproducción con Teatro da Cornucópia de Lisboa. Como directora, ha realizado puestas en escena de textos muy diversos: *Ligazón* de Ramón del Valle-Inclán en el espectáculo *Avaricia, Lujuria y Muerte, Hojas del árbol caídas*, dramaturgia propia a partir de textos de José de Espronceda, *El amor al uso* de Antonio de Solís, para la Compañía José Estruch; *Mujer y Teatro*, un recorrido documental sobre la aportación de la mujer a la dirección de escena en los principios del siglo xx, *Antígona* de Jean Anouilh, *La noche veneciana* de Alfred de Musset, *Camino de Wolokolamsk 1* de Heiner Müller, *Las sirenas* de Louis Charles Sirjacq, *Historia de una famosa hechicera* a partir de un romance anónimo de 1811 y *Solsticio*, dramaturgia a partir de un estudio etnográfico sobre tradiciones estivales en Castilla. Ha sido Ayudante de Dirección del Teatro de La Abadía, realizando además ayudantías concretas para *Ubú Rey*, de Jarry bajo la dirección de Àlex Rigola, *El libertino* de Eric Emmanuel Schmitt y *Sobre Horacios y Curiacios* de Bertolt Brecht, dirigida por Hernán Gené. Ha trabajado para la Compañía Nacional de Teatro Clásico como Ayudante de dirección del equipo artístico de Eduardo Vasco, habiendo realizado además ayudantías para: *El castigo sin venganza y Viaje del Parnaso*, y ha dirigido igualmente para la CNTC la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, espectáculo finalista a la mejor dirección de escena de la temporada 2006-2007 en los premios de la ADE.

**1.- Ana, cuéntanos por favor cómo surgió la idea de este nuevo montaje, coproducido entre Nao d'amores y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con textos de Lucas Fernández.**

Entre esos proyectos que uno tiene pendientes desde hace mucho tiempo, esos

textos que uno quiere montar en un momento u otro, yo tenía a Lucas Fernández, por muchas razones. Primero porque es uno de los más injustos olvidos escénicos de nuestro teatro; Juan del Encina ha quedado como gran patriarca del teatro, y Lucas Fernández, que en su





día ganó en los combates entre los dos, ha perdido en todos los sentidos. Yo creo que no es una figura conocida popularmente ni siquiera en Salamanca, donde debería haberse reivindicado más al ser su tierra. Tenía entonces muchas ganas de abordar su teatro, pero la verdad es que no sabía cómo porque, aunque es un espectáculo que se ciñe al periodo histórico en el que yo he trabajado más a menudo, tiene otro espíritu que tiene que ver con lo popular. Y cuando la CNTC nos invitó a colaborar con ella, a hacer el espectáculo a medias, pensé que era un buen momento para poder trabajar sobre Lucas Fernández y dedicarle un tiempo de investigación, de búsqueda y de juego, para descubrir cuál podía ser la vía para poner en pie un espectáculo suyo de la forma más natural y más en concordancia armónica con lo que sale del propio texto. Entre las distintas posibilidades yo escogí ésta porque era la idea que más me apasionaba, que es lo que yo pido cuando elijo un texto y lo articulo para crearlo.

## **2.- ¿Y cómo abordaste el proyecto, especialmente el tratamiento de los textos? ¿Qué referentes literarios, plásticos, históricos has empleado?**

Al principio hubo un momento de pánico; pensé, “¿por dónde le meto yo mano a esto?” Por eso era importante, y siempre lo es en nuestra manera de trabajar, poder empezar nuestro acercamiento a base de

elementos que estén cerca de ese espíritu que sabemos que no se puede recrear, pero que nos permiten indagar de forma todavía muy general para ir extrayendo poco a poco otros componentes más concretos, que luego ya se pueden ordenar e ir construyendo un espectáculo. No ponerte el primer día con el texto y poner un actor aquí y otro allá y pretender resultados, sino hacer una toma de contacto mucho más paulatina.

Y en cuanto al texto, suelo trabajar igual con todos los textos, porque pienso que lo primero que hay que hacer es ir a la propia base; la primera fase es un momento de documentación histórica, de documentación literaria, de ver a qué mundo pertenece, desde qué perspectiva se está viviendo. Luego hay que mirar qué tipo de contexto artístico rodea al autor, a él y a su generación, poniendo en primer plano toda la cuestión plástica y también musical... Luego hay otra fase que es meterte en el texto, ver qué más hay que rodea a todo eso y buscar las conexiones con nuestra contemporaneidad, y no hablo de la contemporaneidad más contemporánea sino de las cosas que han pervivido. Nosotros hemos trabajado mucho sobre pastores del XVI, del XVII, del XVIII, del XIX y del XX y hasta del siglo XXI. Por ejemplo, tengo en mi ordenador noticias como, “un pastor se pierde en la Cañada Real...” Al final es un ejercicio de acoso a un núcleo temático en el que uno no se ciñe solamente al texto, sino que hace todo ese proceso de

documentación que te digo, que incluye el ver cómo se representaban esas obras y para qué estaban escritas, para a partir de ahí poder empezar a tirar de hilos, que cuando te pones a montar el espectáculo tienen una lógica, y los necesitas.

Y además de los referentes literarios estuvimos trabajando bastante a partir de los documentos que quedan sobre las representaciones del Corpus en Salamanca, que son representaciones fundamentalmente escenográficas, como por ejemplo el propio teatro callejero o el propio paloteo (que incorporamos al espectáculo), que es una danza directamente relacionada con las procesiones de ese día.

**3.- Me ha llamado mucho la atención cómo enfocas en este espectáculo la presencia de los músicos y los actores: los conviertes en un coro, y haces con todos ellos un personaje nuevo, que interacciona, da puntos de vista, casi aconseja, al personaje concreto que está en el escenario.**

Efectivamente, hay una especie de unidad grupal, algo que empezamos a ver en los propios talleres previos al montaje. Ese espíritu común de todos a una, con una misma escucha, que en el fondo es lo que está buscando el teatro contemporáneo constantemente con la técnica Chejov, con los ejercicios de elenco, que cuando todos estén en escena pertenezcan a un mismo mundo. En este caso es más importante todavía porque en el siglo XV aún estamos muy lejos de la cuarta pared y el público no espía, sino que comparte la ceremonia teatral con los actores, una ceremonia profana

que tiene que ver hasta con la fiesta popular. Eso para nosotros era muy importante y ya estaba en el propio trabajo que hicieron con Eliseo Parra; estaba en todos los talleres, pero en el de Eliseo se hizo muy evidente, porque es un ejercicio en el que tienen que estar cantando, tocando, escuchando al de al lado y formando parte de un grupo, y yo sabía que no sólo teníamos claro que queríamos trabajar con ese elemento, sino que era algo que iba a conexionar muy bien este espíritu de fiesta, de pérdida de identidad del yo individual que pasa en toda la fiesta popular y que no siempre se consigue cuando se persigue en un espectáculo teatral. Precisamente en los últimos años hemos trabajado mucho en eso, que es algo que me interesa mucho y que podría llamarse la unidad de trabajo especializada, pero no específica. Es decir, tengo una gambista que tiene que cantar, que tiene que tocar percusiones, y los actores además de actuar, tienen que cantar, bailar y tocar algún instrumento, algo que va muy bien con todo este sentido renacentista de la teatralidad y del Arte, en realidad; es la misión polivalente del artista, y pienso que, en el fondo, las obras correspondientes a este periodo teatral pueden entenderse desde esa perspectiva, que se fusiona absolutamente con el juego y se ha ido perdiendo muchas veces. Y es algo que hecho de menos muchas veces en los montajes que veo de teatro clásico porque, ¿cómo justificar los *apartes*? Seguramente porque estamos buscando desde un código que no es, que está contaminado desde el XIX...

Otra de las cosas que me ha preocupado mucho en los últimos años es cómo abordar

la figura del gracioso en el teatro clásico. Se han escrito ríos de tinta sobre el tema pero, ¿cómo se hace eso sobre las tablas? Pienso que una investigación como ésta de la que te hablo es también una manera de profundizar en el origen de ese gracioso, porque esos personajes son casi criados de comedia del arte, y sólo funciona ahondar en ellos para abordarlos sin muñequización, como seres humanos, pero en los que funciona un planteamiento vital con un cierto tipo de inocencia, con un tipo de acción-reacción que si no lo haces así, no sabes cómo justificar. El tipo de repertorio que aborda Nao d'amores es una extraordinaria escuela para poder aprender a hacer el teatro posterior; si nos vamos saltando etapas nos perdemos, porque no sabemos de dónde ha venido el punto en el que estamos.

#### **4.- Sin embargo estos personajes, los pastores, la dama, el caballero, el soldado, el ermitaño, aunque no sean muñecos tampoco son individuos, ¿no?**

Efectivamente, en ellos hay muchísimo de arquetipo, y estamos hablando de una conexión con ese tipo de teatro popular que va a fundirse en el teatro de improvisación posteriormente, y que al mismo tiempo tiene que ver con la comedia del arte que están haciendo en Italia. Estamos hablando del nacimiento de un tipo de teatro popular que va a ser fundamental en la aparición del teatro clásico, de la implicación de Lope de Rueda con los italianos y de que este teatro tiene también todos los arquetipos que ya están en la comedia romana, aunque luego todo tiene

sus matices. Por todo esto, una dificultad a la hora de empezar a montar era no crear un espectáculo callejero al modo *comedia del arte*, ni dejarnos contaminar por ella, que ya está establecida por sus propios arquetipos.

#### **5.- ¿Qué nos puedes contar de la versión y dramaturgia del espectáculo?**

Hemos intentado mantener y respetar todo, mantener todas las estrofas, porque nosotros trabajamos con el convencimiento absoluto de entender por qué se escribe de esa forma y qué se quiere decir con ella; es muy curioso, por un lado trabajamos con un criterio fonético historicista, pero por otro lado no hacemos arqueología teatral. Yo digo que es como las *Divinas palabras* de Valle Inclán: uno se deja fascinar y te perderás cosas, pero a mí no me traduzcas el latín. Yo tengo en cuenta y trabajo con un tipo de sonoridad que también da expresividad a los actores; aquí la hermosura es "Hermosssssura"... Es distinto. Yo no puedo meterme a cortar estrofas no solamente por fidelidad al autor, sino por una necesidad de entender lo que ha escrito; me interesan no sólo las palabras que se utilizan sino su colocación y la versificación. Yo no tengo más remedio que confiar en que Lucas Fernández hace bien sus elecciones para plasmar todo lo que quiere contar, y a partir de ahí trabajo. Es una cuestión de comprensión global, que creo que es importante que se siga desarrollando en nuestro teatro, al igual que en el Reino Unido se hizo en su momento, aunque sé que para los actores es muchas veces como para cortarse las venas.

**¿Qué perspectivas has preferido a la hora de hacer la dramaturgia? Ha debido tener complicaciones añadidas, porque no has tomado uno solo de los textos de Lucas Fernández, sino cinco.**

Es verdad; en un principio tenía pensado trabajar sólo sobre las tres farsas profanas, quizás porque veníamos de hacer mucho teatro religioso, que en el caso de Lucas Fernández es un imaginario más trillado, de forma que me apetecía más meterme en este mundo de juego. Sin embargo, a medida que íbamos avanzando me di cuenta de que no se puede entender Lucas Fernández sin tocar elementos religiosos, porque ahí es dónde se siente a gusto. Ahí se ve que fue cura, aunque luego los monólogos de amor son maravillosos. Hay una cosa bonita en Lucas Fernández, que es una especie de concepción global en la que se fusionan lo sacro y lo profano; con este espíritu he integrado tres farsas-églogas profanas y una religiosa, y luego el *Diálogo para cantar* que recorre todo el montaje, articulándolo.

**¿Y cómo has conseguido ajustar el tiempo?**

Hay que tener claro que le he metido un buen recorte a las églogas; entre otras cosas, porque son piezas pensadas para hacerse exentas, no para hacerse todas juntas. Fue una decisión que tuve que tomar, y resolví que, cuánto más tajante y radical fuera con eso, más fiel iba a ser al espíritu de Lucas Fernández porque, a pesar de lo profundo de la investigación, éramos conscientes de que tenía que ser un espectáculo corto, porque requiere un nivel de atención muy grande. Se puede

aguantar una hora u hora y media como mucho, pero un montaje así no debe ser más largo porque no se puede reclamar durante más tiempo la atención del oído. En un *Lope*, tú te sientas y no entiendes nada, pero en diez minutos el oído se acostumbra y ya va solo; aquí tienes que estar todo el rato haciendo un ejercicio importante, aunque haya momentos de distensión con las músicas y los bailes.

**¿Has tenido que dejar muchas cosas por el camino para mantener ese espíritu, digamos, de frescura y lucidez?**

Realmente sí; hemos dejado fuera cosas muy bonitas. Cada vez que corto una copla, a mí me duele el alma, pero al final hay que hacerlo, y no sólo es cortar; también hay otras cosas que están condensadas en acciones, en bailes, que no se verbalizan pero están. Por ejemplo, la propia pelea de Pascual y el Soldado, con Prados de por medio; ahí falta texto, pero están bailando y lo están haciendo. Es una licencia que hay que permitirse en el teatro clásico.

**6.- ¿Cómo ha sido en esta ocasión tu trabajo con los actores?**

En este caso había gente de muchísima confianza con los que ya había trabajado en otros espectáculos, como es el caso de Elena Rayos o Alejandro Sigüenza, que tienen un código ya asentado; además tenemos gente nueva como es el caso de Sergio Adillo, que es muy joven, o el propio José Vicente Ramos, que trabajó en algunos espectáculos de *Nao d'amores* pero últimamente ha estado varios años en el Clásico, con lo que, en su caso, ha sido como un reencuentro. Todos hemos

cambiado; ha venido energía nueva y gente que ya está consolidada, juntos en un trabajo no fácil, porque fácil no es nunca este tipo de trabajo, pero sí cómodo y agradecido. En ningún momento ha habido una cara de desesperación y eso que hemos trabajado con fórmulas muy variadas de horarios y demás, y muy exigentes en todos los sentidos.

**¿Ha sido necesario entonces contar con mucha disposición por parte de todos?**

Especialmente en los últimos días es donde yo he visto el nivel de compromiso. En teatro lo normal es que cuando uno tiene un protagonista trabaje durante todos los ensayos, pero la gente que tiene papeles más pequeños van y vienen; sin embargo, aquí está todo el mundo todo el tiempo. Por ejemplo, hay veces que los músicos están repitiendo dos compases durante toda la mañana de ensayos, pero todo el mundo es consciente de que es un trabajo de equipo. Cada uno en un momento normal tiraría de sus propios recursos, y así puede apoyarse en el grupo; es una forma de trabajar que nos va a permitir llegar hasta donde queramos llegar, hasta donde podamos, obviamente. Yo creo que éste es un tipo de trabajo no sólo difícil por lo que es la creación de la narrativa y la dramaturgia, sino porque tienes que tener gente que te lo sustente, esté dispuesta a remangarse y a trabajar a lo bruto. Todos los intérpretes han venido a Segovia y nadie sabía qué personaje iba a hacer, lo cual requiere de un ejercicio de confianza y generosidad muy grande, porque a lo mejor te toca una figuración con dos versos o los mejores monólogos de tu vida.

Y lo bueno es que yo trabajo sin presión de ningún tipo, porque nadie me va a decir, “tengo poco texto, dame más texto”, al contrario. Es más, todo el mundo está trabajando en función de una idea, de un tipo de análisis que los primeros días no sabemos cómo va a ser ni a dónde nos va a llevar, y eso puede dar mucha inseguridad...

Es gente con una implicación y un compromiso muy grande; por ejemplo, los talleres iniciales que hemos hecho de trabajo gestual con el cuerpo, no los han hecho sólo los actores sino los músicos también, que a ver qué músico encuentras tú en el mundo dispuesto a ponerse a hacer algo así. Y el propio David, el escenógrafo, se ha hecho el curso de percusión, y así todo el mundo; eso hace entender el espíritu de lo que se quiere contar, y de ahí partimos. Luego ya veremos cómo lo articulamos, y tardamos mucho tiempo en terminar de cerrarlo. Creo yo que ahí nos queda cierto espíritu de titiritero, del que nunca termina el espectáculo sino que lo lleva toda la vida por el mundo modificando cosas.

**Es que la interpretación es fundamental; la hechura del espectáculo puede ser buena, pero si el montaje no respira es que está muerto, y esto es cosa de los actores. Han trabajado además intensamente contigo y con Vicente Fuentes, ¿verdad?**

Es cierto; pasa muchas veces que el montaje está bien hecho, pero no respira y puede ser que el texto no dé para más y entonces es complicado. Lo que ocurre es que, cuando uno empieza a trabajar sobre un autor como Lucas Fernández, que tampoco estás acostumbrada a verlo representar, no sabes

qué es lo que va a salir, cuál es el espíritu real o si es que a lo mejor me estoy equivocando. Y sobre todo más allá de que el tiempo de ensayos sea largo o no, tú no tienes perspectiva para darle la vuelta al espectáculo; puedes decir que se cae aquí o allá, pero a estas alturas del proceso yo tengo que seguir apostando por lo que aposté al principio porque al final no es ni lo que uno quiere ni lo que quiere el otro... Hay que confiar. Yo lo que hago es pactar con todos unas reglas del juego que sean muy, muy sólidas, de las que no se puede escapar nadie, ni los actores ni el equipo artístico; ahora mismo todos ellos tienen la base muy sólida y a partir de ahí pueden jugar, pero las reglas son las que son, aunque pretendiendo evitar siempre que las propias normas sean tan rígidas que ahoguen.

**7.- He visto que parte fundamental de la escenografía del espectáculo es un carro. Cuando hablaste con David Faraco, el escenógrafo, ¿ya lo tenías pensado? ¿Cómo fue el proceso?**

Cuando empecé las conversaciones con David y Déborah no les hablé del carro porque aún era muy al principio, y todavía no sabía lo que íbamos a hacer. Primero tengo que saber quién es Lucas Fernández sobre el papel, pero luego él cambia de cara cuando le ponemos en la sala. El proceso siempre es parecido: Déborah, David y yo nos sentamos juntos y les voy contando mis primeras reflexiones sobre lo que entiendo e interpreto que está contando Lucas Fernández, y a partir de ahí empezamos a tirar juntos de un hilo. Tenemos varias reuniones en las que yo tengo ya

toda la documentación sobre lo que he ido lanzando y a partir de ahí vamos trabajando sobre cosas que nos interesan, que van y vienen de un sitio y otro. Y esto del carro estaba en las procesiones del Corpus; a partir de ahí vimos que queríamos un carro, pero no un carronato, y que tenía que ser un espacio absolutamente polivalente y útil, en el que se fusionara también vestuario y utillería, por ejemplo los cencerros van colgados del carro como si fueran guirnaldas. Y luego está el suelo, un diseño magnífico que ha hecho Richard Cenier, sobre un bordado típico de las camisas salmantinas, que comunica con el carro, está pensado en un tono verde parecido, como una especie de Arcadia convencional, propia de esos pastores que al tiempo cantan polifonía...

**Y con respecto a la escenografía, ¿cómo pensásteis poner las gradas en el escenario?**

Pues eso tiene que ver con lo que hablábamos antes, con el sentido ritual de la teatralidad, que se nos olvida muchas veces y que yo quiero que esté muy presente en este espectáculo. A mí me interesa un teatro que remita a esa comunión entre el que representa y el que asiste, para que sea un rito común. A la hora de plantearnos este teatro portátil que tenemos, estuvo presente ese intento de presencia de un espacio que por un lado es un espacio ritual y por otro lado es un espacio que tiene algo de muchas cosas, desde coro de iglesia hasta salón de baile o plaza de toros, en donde los espectadores están viéndose la cara y ven la reacción del que tienen enfrente.

## 8.- ¿Qué tipo de trabajo le has pedido a Déborah, la figurinista?

Hemos hecho juntas todo el proceso de búsqueda, de referentes, que suele dar unos puntos y unas guías comunes de trabajo, y que en este caso estaban clarísimas; todo lo que ha pervivido en la cultura popular era una de las vías de acceso. La documentación histórica, la documentación etnográfica, eso era algo que tenía que estar, y a partir de ahí hicimos toda una búsqueda de materiales y luego esperamos. Si hubiéramos tenido que trabajar con los tiempos habituales del Clásico hace dos meses o tres que tendríamos que haber entregado los figurines, y por un lado llevaríamos dos semanas actuando con vestuario, pero por otro no podríamos habernos permitido los cambios que hemos ido encontrando en estos días. Déborah ha estado muy presente en los ensayos, y a partir de ahí empezamos a encontrar líneas claras, como por ejemplo un traje charro en la forma de la falda, que al mismo tiempo se completa con el traje de la época, que tampoco tiene que ser un traje cortesano porque no son cortesanos, sino que tiene que ser un traje para la representación que tiene que ver con el rito, con la ritualidad en la que se mezcla lo religioso con lo profano, los mitos de fertilidad, etc., todo reexplicado por la religión, pero que al final siguen siendo cosas

muy terrenales, con todo ese espíritu ganadero más que agrario que dan los pastores. Luego hemos hecho mucha documentación de campo, de fiestas; yo soy muy activa en esto porque me apasiona, no hay nada que me guste más que documentar una fiesta. Estuve hablando con una amiga que fue nuestra gran asesora festiva, que es María Ángeles Sánchez, que es fotógrafa, periodista y conoce todas las fiestas de España., y que nos ha proporcionado algunas imágenes muy bonitas y muy oportunas. Yo le pregunté y ella me recomendó que no me perdiera varias de esas fiestas, como las de La Bastida, con los carachos, que son esos seres animalizados y enmascarados, que se presentan con cencerros y atraviesan el río para perseguir a la gente. Otros personajes de las fiestas tienen que ver con la Navidad y son recurrentes, por ejemplo la filandorra que aparece mucho y es la hilandera, que suele ser un hombre vestido de mujer y que va persiguiendo a la gente. Como ocurre con las Botargas, que entran en la iglesia durante la misa y molestan a la gente, al cura, lo tiran todo al suelo, y finalmente adoran al misterio de la Eucaristía; no deja de ser la versión católica de la victoria de la luz sobre la oscuridad, que es al final lo que es el solsticio de invierno... Yo creo que muchas veces lo hacían así para adoctrinar, divirtiendo a la gente. **M.Z.**







# Entrevista a David Faraco,

escenógrafo de *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández

Especialista en Teatro de títeres, se ha formado como actor en distintas escuelas de teatro, y completado sus estudios en el Laboratorio de Investigación sobre Teatro de sombras que la Compañía Teatro Gioco Vita dirige en Piacenza (Italia). Ha trabajado en *Solsticio* e *Historia de una famosa hechicera*, ambas dirigidas por Ana Zamora y es miembro de la Compañía de Títeres Libélula, con la que ha participado en los festivales de teatro de títeres más importantes del mundo. Entre estos espectáculos destacan *El castillo de la perseverancia*; *Buscando a don Cristóbal* y *El paladín de Francia* (Tercer Premio Teatralia 2000); Mejor espectáculo del Festival de Plovdiv, Bulgaria; Mejor espectáculo del Festival Internacional de Berna, Bulgaria). En el año 2010 estrena *The House*, realizado en colaboración con la titiritera danesa Sofie Krog, espectáculo con el que han girado por medio mundo. Es además, integrante del equipo organizador del Festival Internacional de Teatro de Títeres Titirimundi. Pertenece al equipo artístico estable de la compañía Nao d'amores desde su fundación, habiendo participado como diseñador y constructor de títeres en el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente. En el *Auto de los Cuatro Tiempos* y *Misterio del Cristo de los Gascones* lo ha hecho además como actor y manipulador. En el último montaje de la compañía realizado en coproducción con el Teatro de La Abadía, el *Auto de los Reyes Magos*, colabora como Asesor de títeres y movimiento escénico, y como escenógrafo en *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (en coproducción con Teatro da Cornucópia), trabajo por el cual recibe el Premio Joseph Caudí a la Mejor Escenografía 2011, de la Asociación de Directores de Escena de España. Ha trabajado como Asesor de títeres para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en *Viaje del Parnaso* de Cervantes bajo la dirección de Eduardo Vasco, y *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, con dirección de Ana Zamora.

**1.- David, llevas muchos años trabajando con Ana Zamora, la directora de este montaje. ¿Cómo es vuestra relación a la hora de trabajar, y cuál ha sido el punto de partida del proyecto en esta ocasión?**

Precisamente porque llevamos trabajando juntos muchos años nos conocemos muy bien, y además desde siempre hemos coincidido bastante en nuestros puntos de vista, lo cual es una ventaja a la hora de colaborar en el mismo proyecto. Además

Ana se prepara siempre los proyectos de una forma exhaustiva y nos da a los demás una cantidad de información tremenda antes de empezar, y por tanto una gran seguridad. Habitualmente, el montaje empieza siempre con una idea sencilla, que luego vamos complicando hasta que finalmente volvemos al punto de partida. Es decir, nuestros montajes son visualmente sencillos, pero para llegar a eso ha habido que dar muchísimas vueltas.



## 2.- ¿Cuál ha sido aquí tu trabajo exactamente?

En *Farsas y Églogas* lo que yo he hecho básicamente ha sido coordinar a otros artistas, porque han participado varios en la escenografía; Ricardo Vergne ha realizado el retablo final, y Richard Cenier el suelo del escenario. Y lo que he hecho yo es crear un escenario móvil, o un carro con posibilidades como lo llamo. Al ser una historia pastoril, nos pareció tan simple y evidente que, después de estarle dándole muchas vueltas unos veinte días, al final optamos por el carro.

## 3.- ¿Cuál ha sido la mayor complicación técnica de este montaje?

El problema que se nos planteaba era cómo construir este carro, que es simple visualmente pero tiene que tener unas funciones muy especiales que no tiene un carro real, básicamente poder dar una vuelta completa sobre sí mismo. Además era la primera vez que yo trabajaba con hierro y los tiempos no son los mismos que cuando trabajas con la madera, el material al que estaba acostumbrado.

## 4.- Tal como dices, la escenografía en este montaje, aparte de las gradas que cierran el espacio de representación, consiste en un carro. ¿Cómo lo has pensado?

La idea partió de un carro tradicional pero reforzando los cuarterones o laterales,

para facilitar el objeto como una parte del escenario al que se sube y del que se baja mucha gente.

## Por eso lo habrás tenido que anclar fuertemente, para que no se venga abajo en un momento dado.

Efectivamente, pero además empecé a dibujar con unas medidas y lógicamente una vez hecho el diseño lo revisó todo un ingeniero que me dio el visto bueno. No queríamos hacer un monstruo grandísimo porque la seguridad manda, y creo que lo hemos conseguido, aunque el carro pesa, porque finalmente en ocasiones hay ocho personas subidas a él, y tiene que tener además una estabilidad, porque en él están sentados también músicos con unos instrumentos barrocos que se desafinan sólo con mirarlos.

## Eso quería preguntarte. ¿El carro gira sobre su eje?

Exactamente, y no existen carros que giren con su sistema de ejes habitual. Para este montaje me inventé uno con las horquillas de rueda loca, pero claro, estamos hablando de ruedas que pesan casi 50 kilos con una horquilla de rueda única en un lateral para que la rueda quede limpia. Yo lo dibujé, me lo han construido y de hecho funciona, y además con un efecto precioso, de forma que estoy muy contento con el resultado. Está mal que lo diga yo pero el efecto final es muy bonito, con los chicos cantando abajo y los pastores girando el carro...

### **El carro está entonces en función de los actores, ¿no?**

Este montaje, más que ningún otro nuestro, es un trabajo fundamentalmente de actor. Los actores tienen que defenderse por ellos mismos y el carro tiene que ser un apoyo, un pequeño oasis donde protegerse, pero lo más importante en este montaje son los actores. El espectáculo se mantiene por el trabajo que hacen ellos.

### **5.- ¿Y qué querías conseguir con ese espacio que has creado? ¿Una elevación sobre el resto del escenario, un carro real, una plaza medieval...?**

Verás, al principio queríamos crear una pequeña peña donde los pastores están reposando, un lugar más elevado para poder vigilar a sus animales, un lugar que permitiera ver lo que sucede y que era además era la justificación perfecta por si la obra se lleva a un lugar completamente plano. Por eso los cuarterones del carro están pintados exactamente igual que el suelo, porque queríamos que fuese una prolongación de ese prado que el suelo pretende ser. Pero lo cierto es que la primera imagen que te evoca el escenario es verdaderamente un carro, lo cual nos permite situarnos de un plumazo en la época de Lucas Fernández, cuando los espectáculos se representaban en la calle y los escenarios eran portátiles y se montaban y desmontaban para la ocasión.

### **Entonces esa ha sido tu referencia plástica, un carro como escenario portátil en una plaza de pueblo y los actores que rodean el espacio...**

Sí. Y la grada que lo rodea nos parece todo junto el espacio ideal para los espectáculos que hace Ana Zamora. En esta ocasión la

grada es más grande que otras veces, porque en ella caben más de cien personas, pero se puede llevar a donde se quiera.

### **6.- Al ser la música tan importante en el espectáculo, ¿los instrumentos musicales se convierten en parte de él? ¿Reposan o se sujetan en algo sobre el carro?**

Así es, como sucedía en otro espectáculo nuestro, *Dança de la muerte*. Aquí, cuando el carro se abre es como si fuera una flor que expande sus pétalos, y a mí me preocupaba mucho que lo que apareciera ahí dentro tuviera mucha armonía; como yo parto de que no se puede mejorar el diseño de los luthieres, lo mejor era mostrar las flautas, y que estuvieran sujetas. De forma que hemos construido un sistema simple para ello, con esa curvatura en la que se ven las flautas limpiamente y al mismo tiempo están perfectamente sujetas. Y lo mismo con la viola, la tuba y el órgano. Me parecían unos instrumentos demasiado preciosos como para tener que ocultarlos. **¿Y los músicos, cómo encajan en el escenario?**

Para los músicos hay un espacio muy pequeño sobre el carro, que tiene la ventaja de darles más intimidad y favorecer que el giro sea lo más sencillo posible.

### **El último movimiento del carro, la vuelta, ¿se hace entonces con las tres músicas encima? Y luego, ¿cómo pasan a ser personajes del retablo?**

Es que las tres músicas están constantemente en el carro; una vez que suben ya no bajan, excepto un momento para cantar todos juntos antes de girar el retablo, vuelven a subir y viene el giro con ellas arriba; mientras giran, están cantando y tocando. Y

una vez que el cuarterón trasero se desdobra y se convierte en un retablo que se despliega, pasan a ser ángeles músicos en ese retablo final. A esa idea del retablo que coge vida, como es un recurso muy antiguo, yo quería darle una vuelta más de tuerca para que una vez que entrasen todos esos personajes (el Soldado, el Caballero) y los músicos se convierten en ángeles músicos, darle un poquito más de juego y de manipulación y que ese cuadro realmente coja vida al final. Pero claro, lo que yo planteaba es muy complejo, y siempre se quedan cosas pendientes; los tiempos de trabajar el hierro han sido mayores que lo que yo pensaba... Ha habido mucho trabajo y se ha hecho en un tiempo récord, y al final me he quedado muy contento, porque como dice siempre Ana, esto es un trabajo de equipo y el carro está al servicio de la obra.

### **7.- ¿Y qué nos puedes decir de la utilería del montaje?**

Es un mundo que le ha tocado más trabajar a Deborah Macías, porque está más pegada a lo que visten los actores, aunque al final los portainstrumentos son una parte que he hecho yo. La utilería es escasa y está basada en el universo del pastor (palos, cencerros, panderos, panderetas, etc...), igual que el vestuario. Todo se ha hecho con materiales nobles y de forma artesanal; es muy sencillo, pero lo difícil es pensarlo y organizarlo bien.

### **8.- ¿Destacarías algo especialmente complicado del montaje?**

Que el carro parezca ligero, pueda girar y que se puedan subir a él ocho personas a cantar, bailar y moverse. Es más, es que

parece que las ruedas bailan entre ellas, porque cada una obedece de una forma diferente al giro. Ha sido algo muy difícil pero al final creo que el carro se ve ligero, los actores lo manejan de forma ligera y se consigue perfectamente el giro. En cuanto a los portainstrumentos, ha sido un trabajo delicado y meticuloso coger esos instrumentos (que los músicos miman más que a un hijo), y hacer esos portainstrumentos a medida; al final es una satisfacción que los músicos me digan que están muy cómodos dejando sus instrumentos en esas piezas que yo he diseñado.

### **9.- David, ¿qué crees que pueda interesar en este espectáculo a la gente joven en particular? ¿Cómo lo van a recibir?**

Lo primero que me gustaría es que lo entendieran bien, porque no es fácil; pero hay que decir que esta obra es un canto al optimismo, algo que en un momento como éste no puede ir mejor. Es también un canto al amor, defendiendo el amor que al final vence y funciona por muchos quebraderos y por muchos sinsabores que hayan pasado los enamorados. Además, todas las farsas acaban bien y te vienen a decir que, por muy mal que se pase, teniendo amor y pasión por las cosas se acaba triunfando. Las *Farsas* tienen además un código burlón que me gusta mucho y que puede ser atractivo para los jóvenes; y hablan también de sexo sin concesiones, que es una cosa curiosa que puede llamarles mucho la atención a la gente joven. En aquella época se hablaba de estos temas de una forma sujeta a las normas en otros ambientes; pero como estas gentes son pastores, llaman al pan, pan y al vino, vino. **M.Z.**

# Entrevista a Deborah Macías,

figurinista de *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández

Es titulada superior en escenografía por la RESAD, y técnico superior en artes plásticas y diseño. Formo parte del equipo del Teatro de la Abadía hasta 2011, como ayudante en el Departamento Técnico, donde desarrolló sus conocimientos en los procesos de creación y llevó a cabo diversas ayudantías artísticas de producciones: *Defensa de dama* y *Memoria de un olvido. Cernuda [1902-1963]*, ambas bajo la dirección de José Luis Gómez, *El libertino* de Eric-Emmanuel Schmitt, a las órdenes de Joaquín Hinojosa y *Comedia sin título* dirigido por Luis Miguel Cintra para el Teatro de La Abadía. Sus últimos proyectos artísticos para el Teatro de La Abadía han sido el espacio de *Garcilaso, el cortesano*, bajo la dirección de Carlos Aladro (Premio José Luis Alonso de la ADE 2004) y la escenografía de *Sobre Horacios y Curiaños* de Bertolt Brecht con dirección de Hernán Gené (Premio Max 2004 al “mejor espectáculo”). Colabora habitualmente como diseñadora de vestuario en los espectáculos de la compañía Nao d’amores dirigida por Ana Zamora: *Auto de la Sibila Casandra* (2003) y *Auto de los Cuatro Tiempos* (2004) ambos de Gil Vicente, *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007), *Auto de los Reyes Magos* en coproducción con Teatro de La Abadía, *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (2010) coproducción con el Teatro da Cornucópia. También bajo las órdenes de Ana Zamora y para la Compañía Nacional de Teatro Clásico desarrolló el diseño de vestuario de *Tragicomedia de Don Duardos* (2006) de Gil Vicente.

## 1.- Deborah, ¿cómo te has incorporado a este proyecto de *Farsas y Églogas*?

Con respecto a otros montajes con Ana Zamora, en los que hemos utilizado más bien temas litúrgicos, religiosos y rituales, éste me llamó la atención, porque en esta ocasión nos hemos manejado dentro del un mundo de pastores. Aunque al final, con la *Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo* nos hayamos adentrado en lo litúrgico, el tema es totalmente profano. Como sabes, siempre partimos de la investigación que ha hecho Ana y en consecuencia de lo que quiere hacer, más exactamente de dónde

quiere partir, que aquí era de una idea en torno a la *commedia dell’arte* sin olvidar las celebraciones populares.

## 2.- He visto en tus diseños botargas, trajes de pueblo de toda la vida, cencerros...

Es verdad; es que es fundamental documentarse. Partimos de temas de pastores, pero en realidad son gente que va disfrazada de pastor, no son pastores auténticos, mejor dicho; son personas representando pastores, no pastores auténticos. Es complicado y no sé si el público se va a enterar de todo, aunque yo no pretendo que la gente se entere de todo, porque es imposible.



### **3.-Parece que tu diseño de vestuario ha ido en la línea de simplificar; simplificar tejidos, colores, cortes... Entendiendo con esto ir hacia lo básico, hacia lo primario. ¿Es así?**

Es verdad, vuelvo a los colores básicos y a jugar con ellos. Mi pretensión era darle una vuelta a todo eso con respecto a otros espectáculos nuestros, porque siempre hay que evolucionar y porque además yo creo que lo pide el vestuario. Son cosas muy primarias y no solo en lo que respecta a los colores; es algo tan sencillo como el cencerro y la oveja, un pellejo de oveja enrollado a la cintura. Son cosas que están ahí. Podíamos haber elaborado un vestuario todo él de pelo de oveja, pero tenemos mucha documentación gráfica que nos entra por los ojos, con muchísima variedad de elementos. Sin embargo, a veces simplificamos las cosas y es como mejor funcionan.

### **¿En realidad se quiere que el montaje respire por ahí?**

Claro que sí. Es que las cosas que se están tratando en el escenario tienen ese punto erótico y casi pornográfico; hay algo carnal y primitivo en ello, la cachondiez.

### **4.- ¿Qué referentes del montaje han sido más interesantes para ti en *Farsas y Églogas*?**

Para mí lo más interesante es la influencia de la comedia del arte. Ana Zamora no se ha centrado ahí, pero eso ha respirado en algún lugar, quizá en los colores, en ese

juego que hacen los personajes... El tema del folclore también está presente, y en él siempre encuentras cosas nuevas, algo interesante que te llama la atención. El mundo profano, de pastores que se quieren, se odian y se desean, confluirá con una fase litúrgica, pero respirada como algo muy ingenuo.

### **5.- ¿Qué son las botargas, Deborah?**

Una botarga, hasta donde yo sé, es un traje colorido y relleno; yo siempre he utilizado la palabra botarga para un relleno. Una botarga es una barriga, un culo o un pecho postizos sobre la persona del actor, para conseguir la figura que necesita el personaje. A partir de ahí supongo que la palabra se transforma dependiendo del lugar, la época y para qué sirve, pero en cualquier caso son trajes confeccionados con telas con efecto acolchado, hechas de retales, como en el traje del Arlequín de la comedia del arte... Por eso Ana lo ha contemplado como relacionados. La misma expresión “cara abotargada” también lo dice, que estás hinchado, que no te cabe nada más dentro.

### **¿Dónde se usan las botargas, Déborah? ¿En las fiestas populares, por ejemplo?**

Pues hemos visto varias fiestas con botargas en Guadalajara, por ejemplo, como la Botarga del Niño perdido, que se hace después de Reyes... También en Guadalajara hay una misa y un baile de paloteos con una Botarga, que es todo un personaje y se

dedica durante la misa a dar con un palo a la gente dentro de la iglesia, mientras el cura está diciendo la misa. Ahora lo ves y te puede parece gracioso, pero en origen fue una cosa mucho más dura, de provocación.

### **¿Y qué representa, el demonio?**

Parece que es el demonio que entra en la iglesia a corromper un poco toda la liturgia y a la gente, porque se dedica a molestar. Te conozca o no te conozca, la Botarga va dando a todo el mundo, a familiares y amigos pero también a gente que no conoce. Parece ser que se ha retomado esta tradición hace un par de años, porque se había perdido.

### **6.- ¿Qué tejidos y materiales has elegido para el vestuario de *Farsas y Églogas*? ¿Les has dado un sentido especial o al contrario, has querido que lo que tú has visto fuera traiga su sentido al montaje?**

Ha sido muy complicado, porque realmente yo trabajo a la vez que Ana Zamora va ensayando o sea, que hasta que ella no empieza a asentar determinadas ideas y conceptos a través del trabajo con los actores, yo no puedo tampoco fijar nada. Mientras voy haciendo pruebas con diferentes tejidos y texturas, con dibujos, en el propio trabajo de la tela, con colorido, etc. pero sin decidir nada. También había que hacer las botargas que llevan los pastores, pero al final hemos encontrado unos tejidos acolchados que creo que van a funcionar muy bien. Y por otra parte cosas básicas como el pelo de oveja, que habíamos descartado por ser demasiado rústico y evidente para vestir a los pastores, pues al final lo hemos utilizado, y yo creo que ha funcionado muy bien.

### **¿Y qué tejidos has empleado? ¿Tejidos naturales como algodones, lana y lino o bien artificiales?**

Siempre escojo tejidos naturales, primero porque es más agradecido para el actor, pero también para mí, en orden a coser, teñir y también para mantener la ropa. Es mejor una lana que una lana con fibra sintética mezclada, porque van a sudar más los actores y el olor no se va a ir nunca, y estarán incómodos.

### **7.- ¿Has seguido en tus diseños un cierto rigor histórico?**

Sí, porque no lo hemos querido dejar de lado, y algo del vestuario tiene que respirar por ahí, aunque sea un poquito. Y otras cosas, porque el traje tradicional, el regional de muchas tierras ha evolucionado mucho, y algunas cosas dejan de tener sus encantos de corte histórico.

### **8.-No hay vestidos cortesanos en la obra; por ejemplo la Dama, en la *Farsa de la dama y el pastor*, ¿cómo va vestida?**

Ellos utilizan las pieles de oveja para disfrazarse, de forma que realmente la transformación que tiene el vestuario es el pellejo de oveja, que es lo que van a utilizar durante todo el tiempo para convertirse en el ermitaño, el viejo, la dama, el caballero, el soldado... Todos los personajes tienen una transformación parecida con el vestuario; depende de cómo utilizan esa pelliza, así se vamos a ir identificando al personaje. De esta forma se le dan al actor muchos elementos de juego. A mí me complica la vida, porque he tenido que hacer enganches y agarres por donde no se podía, pero al actor le sirve muy bien para trabajar y aportar ideas,



porque sólo se tiene que poner un traje, con ese traje sale a escena y todo lo demás son transformaciones.

**9.- ¿Qué nos puedes decir de los colores? De las faldas de ellas, los corpiños...**

Hemos querido mostrar un juego de colores básicos. Podríamos haber metido algo más complicado, pero entonces nos salimos de lo primario, de lo instintivo y de lo “naif”. Las ropas tienen adorno y tienen sus matices, pero el vestuario se lleva a cabo entre cuatro colores: el verde, el rojo, el azul y el amarillo, sin perder la imagen de la comedia del arte, del traje de cómico que va adornado.

**10.- ¿Y los zapatos? Creo que son unas botas las que habéis utilizado, iguales para todos.**

Efectivamente, son botas de campo y además hechas por artesanos, a los que siempre utilizo para hacer el calzado porque funcionan muy bien. Ellos van cómodos porque son botas muy sufridas y aguantan perfectamente en el escenario, pero además aportan el punto tosco, el punto rural frente a un traje de dama. Hemos rescatado del mundo folclórico el objeto auténtico, que a veces no es tan estético, pero es más de verdad y más cómodo.

**11.- ¿Y los objetos y complementos? ¿Hay algo de todo esto que nos puedas contar?**

En principio no hay muchos. Están las pelli-zas de borrego, que van a dar el juego de transformación y de identificación muy real como te he dicho, y luego los cencerros, que es ese elemento que se utiliza para la coreografía y en todos los sentidos. Los cencerros nos gustaban mucho; Ana Zamora

quería utilizarlos sólo al principio, pero luego se ha dado cuenta de que puede sacarles también partido a lo largo de la función.

**¿Algún personaje lleva máscara o algo en la cara, o las caras van libres?**

En principio no hay nada previsto; las caras van libres y algunos personajes utilizan gorros, que son también unos elementos muy significativos.

**12.- ¿Has tenido alguna dificultad especial en este montaje?**

A veces, cuanto más sencillo es el proyecto resulta más complicado, y en esta ocasión, el tema de los tintes es lo que me ha parecido más complicado, porque es todo muy artesanal, tienes que estar pendiente del resultado que te queda luego, y a veces es muy difícil de anticipar.

**13.- ¿Y qué crees que un montaje de estas características le puede aportar al público de hoy, especialmente a la gente más joven?**

Yo creo que el acercamiento al teatro clásico antiguo, y al mismo tiempo el pasárselo bien. En los montajes de Ana Zamora lo que hay es un teatro digerible, por así decirlo. El teatro clásico suena muy raro para el oído, y eso es algo que puede echar para atrás a la gente joven, si no están acostumbrados a ver ese tipo de teatro. Hay un trabajo muy serio detrás del espectáculo por parte de Ana Zamora, y además todo ese trabajo lo revestimos con cosas que son muy apetecibles, como la música, la escenografía, el vestuario... Es el espectáculo en vivo, y como todo funciona muy bien, creo yo, pienso que puede gustarles mucho, y se pueden divertir. **M.Z.**





FARSAS Y ÉGLOGAS DE LUCAS FERNÁNDEZ.  
Dir. ANA ZAMORA.  
MAD. ALHAMBRA Y CNTC. 2012.

# Entrevista a Alicia Lázaro,

## arreglos y dirección musical de *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández

Instrumentista, directora e investigadora de la música española del Renacimiento y el Barroco, es titulada por el Conservatorio Superior de Música de Ginebra, y estudió en la Schola Cantorum Basiliensis. Como instrumentista de vihuela, laúd, y guitarra barroca, y formando parte de diferentes grupos, ha realizado conciertos en España, Italia, Francia, Alemania, Portugal, y en Venezuela y Brasil. Como directora, ha trabajado en España, Italia y Suiza con programas dedicados a la música española del XVI y XVII. Desde 1997 dirige la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón en Segovia y la Capilla de Música Jerónimo de Carrión, con la que realiza habitualmente programas de música inédita de la catedral de Segovia y otros archivos históricos, y grabaciones discográficas. Ha grabado tres CD dedicados a la música del siglo XVII en Segovia: *Calendas, el tiempo en las Catedrales, Ecos y Afectos* y *Ah de los elementos*. Ha compuesto y hecho los arreglos musicales para distintos montajes teatrales, como *Acis y Galatea, Viento es la dicha de Amor, El libro de Motes y la Escuela de danzar, Las alegres comadres de Windsor* y *El burgués gentilhomme*. Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha trabajado en *Viaje del Parnaso, Sainetes, Don Gil de las calzas verdes, Romances del Cid, Tragicomedia de Don Duardos, Del rey abajo ninguno, Las manos blancas no ofenden, De cuando acá nos vino* y *Un bobo hace ciento*. Dentro de la compañía Nao d'amores, con la que colabora desde su fundación, ha intervenido en *Comedia llamada Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda, y dos autos de Gil Vicente, el *Auto de la Sibila Casandra* y el *Auto de los Cuatro Tiempos*; también en el *Misterio del Cristo de los Gascones*, el *Auto de los Reyes Magos* (en coproducción con el Teatro de La Abadía), y la *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (en coproducción con Teatro da Cornucópia, de Portugal). En el año 2009 fue nominada como finalista a los Premios MAX, en la categoría Mejor Dirección Musical, por *Auto de los Reyes Magos*.

**1.- Alicia, aunque este proyecto de *Farsas y Églogas* está dentro de la actividad típica de la compañía Nao d'amores, cuéntanos un poco a grandes rasgos cuáles son sus rasgos específicos, en cuanto a la música y al canto, por favor.**

Es un trabajo muy especial, porque es raro que se haga este tipo de trabajo de recuperación e investigación, y al mismo tiempo

de recreación, sobre la música en el teatro más antiguo, y también en este caso es especial porque se hace sobre Lucas Fernández, que es un autor poco abordado en general. Es continuación de otros trabajos nuestros y al mismo tiempo necesitaba una vuelta de tuerca más a lo que venimos haciendo desde Nao, que es teatro medieval y renacentista anterior al barroco, con



unas referencias muy específicas y sobre todo con una manera de trabajar desde el punto de vista teatral y también musical muy especial, porque exige un gran trabajo de investigación previo y también mientras ensayamos, una investigación que tiene que ser lo más rigurosa posible. Ese rigor es lo que luego te da la libertad para poder jugar con ese material, porque, cuanto más profundo y verdadero es lo que encuentras, tanto más fácil es después jugar con ello, sin que se te vaya de las manos y sin que sea una tontería cualquiera hecha sobre una tontería cualquiera.

## **2.- ¿Pero ese juego no sería una traición a Lucas Fernández?**

No, no; mantenemos el espíritu, y jugamos desde el rigor. Ten en cuenta que los documentos y las fuentes que nos han llegado de estas músicas son fuentes fijadas por un copista, un transcriptor que refleja una realidad concreta en un momento concreto de la música que se hizo para la Corte de los Reyes Católicos, o para una determinada catedral. Estas fuentes recogen materiales de muy diversa procedencia: canciones que fueron famosas en su momento y de las que hay mil versiones; una glosa literaria, un estribillo y una glosa, unas coplas glosadas para un momento determinado, etc. Pero hay otras mil, porque la música en ese momento tenía esa “utilidad”. De manera que Lucas Fernández ha podido recoger

en sus *Farsas y Églogas* citas y referencias a cosas que en la época eran ya conocidas, como por ejemplo el verso “Amor loco, amor loco”.

## **3.- Lucas Fernández es un autor que tiene en sus textos muchísima música. ¿Tú no crees que estas obras tienen un cierto parecido a lo que nosotros conocemos hoy como una zarzuela?**

Claro, aunque hay un poco de todo. Por ejemplo, una de las obras que se han utilizado es el *Diálogo para cantar* “Quién te hizo, Juan pastor”, hecho sobre un villancico popular cuya música se conserva en el Cancionero Musical de Palacio, y que es obra de Garci Sánchez de Badajoz. Lucas Fernández la utiliza para, glosándola con nuevas coplas, construir una historia que nosotros hemos utilizado fragmentándola a lo largo de todo el espectáculo como leitmotiv de todo él. Es decir, hay sucesivos juanes pastores que van desgranando sus canciones según avanza el espectáculo. En este caso hay, como te digo, una partitura de Garci Sánchez de Badajoz, pero como éste hay muchos más, que él cita a lo largo de sus *Farsas y Églogas* y que hacen referencia a otras canciones y a otras músicas de la época que ha sido necesario buscar, encontrar y rehacer. Ése es un trabajo previo de búsqueda, la investigación de base que uno va haciendo guiándose por su propio bagaje y experiencia musical, pero también por el olfato.

#### **4.- ¿Y cómo ha sido ese proceso de investigación, Alicia?**

En estas cosas hay que ser un poco Sherlock Holmes o Indiana Jones; es un trabajo muy interesante que hay que hacer según vas leyendo la obra. En el caso de Lucas Fernández, como el trabajo creativo ha sido tan cocinado, ese trabajo previo fue de lectura y de tener una serie de referencias de músicas que vas a tener luego que utilizar en un momento dado o no, y tener todo ese material a mano para poder tirar de él en cualquier momento. Luego hay otro trabajo que es colocar todo eso sobre el tipo de montaje concreto que vamos a tener aquí, y ahí hay un hilo conductor que a mí me ha sorprendido desde el momento en que tuve este texto, y que lo hemos hablado mucho con Ana, y es esa dicotomía entre el lenguaje pastoril, el sayagüés de los pastores, y el lirismo tremando de las partes cantadas.

#### **5.- ¿Por qué existe esa dicotomía? ¿Por qué los pastores hablan en sayagüés y luego cuando cantan lo hacen de esa manera tan lírica, tan elaborada?**

Pues yo creo que hay una explicación práctica; estas obras fueron representadas en Salamanca en las fiestas del Corpus y fueron interpretadas por gente que tenía una cierta formación musical, y por lo tanto cuando Lucas Fernández dice “Y se arrodillan y cantan en canto de órgano la canción de...”, cita la canción porque era real, porque él estaba aprovechando para el espectáculo la formación concreta de la gente que lo representaba. Las acotaciones

de Fernández nos hablan de que, tanto el autor como quienes iban a escuchar el espectáculo representado y quienes lo representaban, tenían en su acervo toda esta música. Cuando Fernández dice, “Cantemos *Quién te hizo, Juan pastor*”, cuenta con que todo el mundo sabía de qué estaba hablando, como si ahora nos dicen, ¿te acuerdas de la canción tal, que aparece en este anuncio de televisión? Y es un acervo culto.

#### **6.- ¿Cuál ha sido el principal hilo de investigación que has seguido?**

Pues además de éste que te cuento, ha habido otro, muy interesante, que nos ha dado un poco la idea de cómo unir ese mundo pastoril-tradicional con el mundo culto de la lírica. Para este trabajo han sido fundamentales los talleres que se han hecho con diferentes personas, entre ellos el profesor de percusión Eliseo Parra, que trabaja sobre músicas tradicionales. Hemos trabajado con los actores la percusión y los ritmos tradicionales, y ésa ha sido realmente para mí la manera de encontrar un punto de encuentro entre ambos mundos. Casi todos los integrantes de nuestro espectáculo cantan y tocan percusiones, y ese mundo del ritmo y del baile tradicional ha sido una fuente de inspiración para el montaje. Ha sido una vía de ataque, y sobre todo de aproximación entre los dos mundos.

#### **7.- Dos mundos que Lucas Fernández debía tener claros pero que para nosotros, que no tenemos sus referentes, no lo**

**están tanto, así que los tenemos que abordar intelectualmente.**

Eso es. De esta manera tú puedes coger un verso como “En esta montaña de gran hermosura, hemos holgura”, que ha sido construido sobre el famosísimo “Ay, triste, que vengo vencido de amor” de Juan del Encina, y al igual que Lucas Fernández y Juan del Encina eran rivales y se robaban cosas, nosotros hemos “robado” a Juan del Encina una melodía de ésas porque nos ha parecido bien, pero lo hemos transformado en otra cosa. Entonces esa vía, digamos transversal, de abordar estas músicas ha sido fundamental a la hora de encontrar la manera de hacer. En el momento de la publicación de su obra, el autor no consideró necesario publicar en el libro las músicas, precisamente porque era algo que ya sabía todo el mundo, y en el momento de la representación también existirían unos apuntes, unas notas que hoy no conocemos. Y Lucas Fernández era músico, pero de hecho solo hay una obra firmada por él en el Cancionero de Palacio, y no estoy segura de si es suya o de otro; entonces las cosas eran así. El hilo hay buscarlo por otro lado, pero está y se puede hacer una propuesta que sea verosímil, plausible y que sobre todo que convenga a lo que estamos haciendo. Hemos traído la mejor música y la hemos integrado como un elemento más, no como un añadido. Y además el código es bastante sencillo, y está en el propio texto de Fernández: “Fulanito y menganito se aman y ahora vamos a cantar y a bailar”. Está ahí.

**Alicia, ¿cuando hablas de código te refieres al transcurso dramático?**

Si, y a la relación entre la dramaturgia y la música, que está claramente ahí, en ambos mundos, y tiene que ver con el contexto de estas obras. Llega el Corpus y se suben a un tablado, hacen alguna cosa, bailan la jota y luego viene la cofradía. En esto también está la frescura de Lucas Fernández, cuyo teatro es menos cortesano que el de Gil Vicente, o el de Encina, más universitario y catedralicio. En Lucas Fernández, de alguna manera además, la música está más integrada, cierra las situaciones y acompaña más que construye.

**¿Tú crees, entonces, que en el teatro de Lucas Fernández los códigos están bien establecidos?** Indudablemente. Por ejemplo, los pastores hablan en sayagüés porque está establecido que sea así, y el público, cuando ve a unos pastores hablando en sayagüés, se va a reconocer y se va divertir con eso. En definitiva, el público lo entiende porque si no, Fernández no lo hubiera escrito.

**Y las partes más líricas, ¿también llegan al público porque están acostumbrados a ese juego?** Están ahí y se complementan bien con todo lo demás. No se hacen sombra. Si la canción hubiera estado imbricada en el texto a la manera de Gil Vicente y se hubiera interrumpido el sayagüés para cantar “El canto del caballero”, a lo mejor sí se hubieran obstaculizado, pero de esta manera los dos mundo se complementan. Un personaje comenta al otro, y en medio hay una descripción cantada sobre qué es el amor y ahí está...

## **8.- ¿De qué instrumentos te has servido en esta ocasión?**

En la obra hay una multitud de instrumentos, tanto de cuerda como de viento y de percusión, pero lo más interesante es el órgano que presentamos subido en el carro, que es un elemento muy original asociado a las representaciones del Corpus, cuando salía la procesión de la catedral con su realejo y se paraba donde estaban los altares callejeros y se cantaba. El realejo era un órgano pequeñito que se llevaba en andas por las calles y se iba parando en los altares; tenía una sonoridad muy bonita, y para nosotros ha sido el sostén sonoro de la obra.

## **¿Y cuáles son el resto de los instrumentos?**

Hay instrumentos de percusión, que están tocados por los propios actores, como los panderos cuadrado y redondo, las pandereatas, las castañuelas tradicionales de la zona, las sonajas, los cencerros..., etc. Y luego están los instrumentos de cuerda, como la fídula, que es como un violín chiquito que se toca como un violonchelo, y la viola baja. Finalmente, tenemos los instrumentos de viento como las flautas, de diferentes tamaños y afinaciones, chirimías y orlo, que es esa flauta curva que tiene un sonido muy particular y que suena en varios momentos de la obra. Así que tenemos diferentes colores y con esos colores jugamos.

## **¿Y quiénes los tocan?**

Tenemos tres chicas músicas, cuatro actores y una actriz con los que complementamos los dos mundos y todos hacen de todo. Los músicos hacen de actores, los

actores hacen de músicos sin parar... Todos tocan, todos cantan, todos bailan. Ha sido un trabajo duro.

## **9.- ¿Cuánto tiempo lleváis ensayando?**

Desde enero; han sido unos meses intensos pero muy positivos, especialmente para la gente nueva que ha venido a la Compañía para este montaje. Hay un momento en los montajes de Nao d'amores en el que todo el mundo hace equipo, algo que es muy bonito. El trabajo ha sido intenso porque han tenido que aprender unos bailes complicados, memorizar las coreografías, aprender los ritmos, las canciones, cantar en polifonía, etc. No ha sido fácil porque, aunque la mayoría de actores ya habían cantado antes, las exigencias en nuestros espectáculos son cada vez mayores. Los actores ya están hechos a este mundo de exigencia que es muy complicado, porque uno tiene que hacer varias cosas a la vez como tocar un pandero con tres golpes diferentes y cantar al mismo tiempo, de manera que parezca que no cuesta ningún esfuerzo.

## **10.- ¿Y qué nos puedes decir de la coreografía, por ejemplo el baile del paloteo?**

Pues muy complicado de montar, pero ahí está; Javier ha hecho también un trabajo transversal, partiendo tanto del mundo lírico como del mundo popular. Los dos están presentes, y la dificultad es unirlos bien, para que no choquen a no ser que se busque eso precisamente. Cuando Cupido se sube al



taburete para decir su maravilloso verso sobre el amor, está claro que Fernández quiere que se haga así y no de otra manera, de forma que ahí hemos introducido el estupendo *Canto del caballero* de Antonio Cabezón, construyendo algo deliberadamente lírico.

**11.- ¿Sabías antes de los ensayos qué música querías que sonara en el montaje?**

Pues en este caso había un trabajo previo, de forma que cuando llegué al montaje ya sabía más o menos de qué iba a tirar, aunque no tenía muchas partituras terminadas. Empecé la primera partitura fija con texto y notas la primera semana, y luego esperé a ver cómo evolucionaba todo en el período de talleres. Allí vimos la danza, la percusión y en seguida dije, “Esto tiene que ir por ahí”. Hemos aprendido jerigonzas populares que luego hemos utilizado para la estupenda jerigonza que se baila en la obra, que es de Mateo Flecha y que nosotros hemos transformado completamente y la hemos hecho muy divertida. Se canta a cuatro voces en la última parte, conservando el rigor del compositor, pero acercando la composición al mundo de la danza.

**12.- ¿Y cómo ha sido el trabajo con *Quién te hizo Juan pastor*?**

De esta obra, que está en el Cancionero de Música de Palacio, teníamos las versiones de Escobar, de Juan del Encina y de Lucas Fernández. A lo mejor uno de los tres fue el autor de la primera versión y los demás se limitaron a copiarlo o contrahacerlo, pero están ahí y están cosidas

de la misma manera. Posiblemente hay un primer verso que hace uno y luego más, que hacen otros. Hay un juego de palabras ahí, y en base a las versiones existentes he podido reconstruirlo a la manera de la que pudo haber hecho Lucas Fernández, porque todo está perdido, salvo *Quién te hizo Juan pastor*.

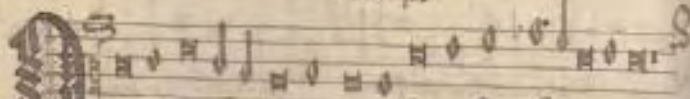
**13.- ¿El espectáculo está terminado totalmente?**

Todavía tiene que crecer y tenemos que ser capaces de actuar con precisión, especialmente en el caso de la música. En el caso de las marcas musicales, una vez aprendidas te dan una seguridad muy grande. Ha sido muy bonito y eso sí que se ha conseguido en este montaje con más facilidad que en otros: la seguridad del actor para salir al escenario.

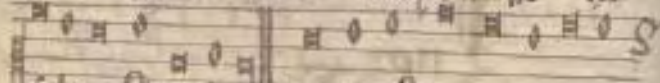
**14.- ¿Hay alguna cosa que tenga un significado especial para ti?**

Este es un espectáculo, como todos los de Nao d’amores, hecho de pequeñas-grandes cosas. Quizás en este caso el aspecto más importante de la música sea el de la transversalidad que hemos comentado, o cómo unir esos dos mundos que están presentes en el texto. Enlazar esos dos mundos y hacer transcurrir el montaje de principio a final, ésa es la dificultad, y aunque el aprendizaje sea duro, es muy gratificante pensar que puede llegar al espectador, y quiero pensar que hemos conseguido que la música le tome de la mano y le lleve a través de todo el espectáculo. **M.Z.**

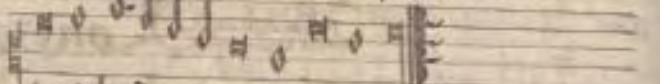
.badjos.



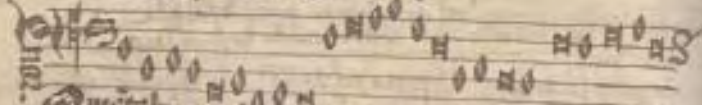
**D**ucentos e quatro em galijo simplacer  
ros q' pucha inoira deo per alope cor



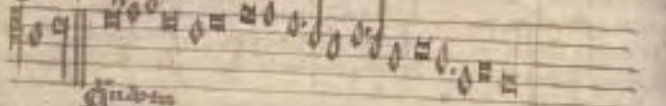
q' elegre solas fer Quibus solas toar d  
tas galijo splacer Lente plente ro



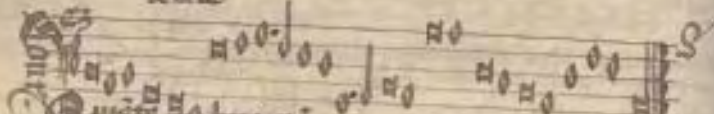
tupile dmyngue ro  
ora tomaste allora



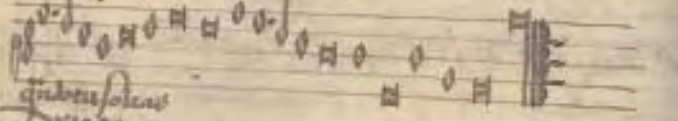
**Q**uic' hys mi  
ros q' pucha



Quibus  
Lente



**Q**uic' hys mi  
ros q' pucha



Quibus solas  
Lente

141

cxiii

permanes en yugo de yugo  
 ante que me mehar en sa  
 q' bua angala he mola  
 ma trado con nolo  
 no tigo n' g' n' p' olo  
 p' f' i' n' d' q' e' p' e' r' d' e' r'  
 labida tras el yugo.

plere quid ameno  
 ce ma tal guata ma na  
 q' l' a' m' a' s' b' u' e' r' e' c' a' d' u' o  
 p' o' n' e' s' t' i' p' a' d' e' r' i' o  
 uole a' r' e' s' s' e' n' o' r' i' o  
 m' e' n' t' e' q' u' e' d' u' o' h' a' z' e' r'  
 a' m' o' q' u' e' s' i' m' p' l' a' z' e' r'.

h' a' n' e' l' a' s' q' u' e' s' i' n' l' e' r' u' o  
 l' i' n' g' a' d' o' r' a' l' t' i' s' i' m' i' s' t' o' r' e  
 q' u' e' s' t' e' a' m' o' r' a' f' f' i' o' e' s' t' i' u' o  
 s' i' m' p' l' e' p' a' g' a' d' i' d' i' c' e  
 m' i' s' t' o' c' a' n' e' l' t' r' i' s' t' o' r' e  
 n' o' s' e' n' t' e' m' a' y' p' i' u' a' c' i' e' n' t' o

S' u' n' d' i' s' t' o' a' s' e' g' u' e' r' a' r' e  
 f' i' n' d' i' m' o' r' e' m' i' s' t' i' o' g' l' a  
 n' a' y' m' e' n' t' e' d' a' m' a' r' e  
 l' e' n' i' s' c' a' n' e' m' i' m' e' l' a' d' o' r' e  
 e' s' t' a' l' m' a' e' l' c' o' r' p' o' s' u' a' r' e  
 f' i' n' i' t' a' e' s' m' i' s' t' i' o' l' a' m' i' s' t' o'

Villancico *Quién te hizo Juan pastor*, de Lucas Fernández. Cancionero de Palacio, Ms. II 1335, folios cxii-cxiii. Biblioteca Real, Madrid. © Patrimonio Nacional.

# Entrevista a Vicente Fuentes,

asesor de verso de *Farsas y Églogas*, de Lucas Fernández

Profesor de voz y lenguaje, y colaborador habitual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico como asesor de verso. Titulado en Arte Dramático por la RESAD. Traductor del libro *The voice and the actor* de Cicely Berry. Doctor por la Universidad de Alcalá, departamento de Filología Hispánica. Parte de su actividad teatral está ligada también al Teatro de La Abadía, donde con frecuencia imparte talleres de formación y colabora en sus producciones teatrales. Es colaborador habitual de la compañía Nao d'amores, habiendo trabajado como asesor de verso en el *Auto de los Reyes Magos y Dança da Morte / Dança de la Muerte* (en coproducción con Teatro da Cornucópia), ambas bajo la dirección de Ana Zamora. Con la CNTC, destaca su participación como asesor de verso en los montajes: *La serrana de la Vera*, dirigido por María Ruiz; *Las manos blancas no ofenden*, *Romances del Cid*, *Las bazarrias de Belisa*, *El pintor de su deshonra*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La estrella de Sevilla*, *El alcalde Zalamea* y *El perro del hortelano* dirigidos por Eduardo Vasco; *La noche de San Juan*, dirigido por Helena Pimenta; *El curioso impertinente*, dirigido por Natalia Menéndez; *Un bobo hace ciento*, dirigido por Juan Carlos Pérez de las Fuente y *Entremeses barrocos* dirigidos por Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz. Como asesor de texto ha colaborado en el montaje *La comedia nueva* o *El café*, dirigido por Ernesto Caballero.

**1. Vicente, tú eres un profesional con una dilatada carrera como asesor de verso y de texto en el teatro clásico. En esta ocasión, ¿cómo te incorporas a este proyecto de *Farsas y Églogas*, dirigido por Ana Zamora?**

Ya sabes que a mí siempre me ha interesado trabajar el verso y trabajar la palabra, y estas *Farsas y Églogas* tienen el especial interés de que no son obras mayores, que no tienen detrás esa parte literaria tan fuerte que tienen otros textos del Barroco, o más bien tiene esa importancia pero de otra manera, en la expresión oral en el verso, es decir, en "lo oral". Porque siempre he visto y he sentido que en el teatro clásico ha

habido un excesivo reforzamiento de la palabra; se refuerza, cuando esa estructura del verso es ya más densa que la de la prosa. Por lo tanto, si tú refuerzas todo eso es como ponerle grasa a la manteca y claro, ese refuerzo lleva al actor a un "yo - yo - yo", que se traduce en algo como de acritud; la expresión oral se tensa, y se presenta como algo muy serio para la gente joven.

**¿Y por qué sucede esto?**

Yo creo que el triángulo yo-tú-nosotros se pierde montones de veces en el teatro clásico. Tengamos en cuenta que el teatro clásico en los corrales era fundamentalmente oral; el 5% era alfabeto y el resto eran analfabetos en nuestro Siglo de Oro, y en el teatro isabelino



sólo el 8% sabían leer. Por lo tanto yo me pregunto, ¿cómo lo hacían? Los actores eran también analfabetos, y para que pudieran memorizar su papel, se les dictaba el texto y al dictárseles, igual que cuando tú me hablas o yo te hablo, no se estaba pensando en puntos y en comas; es movimiento y oralidad, es algo cinético. Al público les gustaba que les contaran historias, pero los aspectos conceptuales y los aspectos literarios no les interesaban. En cambio hoy día, al tener un yo muy potente, el tú a veces desaparece, con lo cual el nosotros se pierde. Por eso este proyecto me interesa desde un punto de vista didáctico además del artístico, para poder transmitir a los chavales que el teatro clásico no es algo alejado y viejo, que los clásicos son también mortales, no olímpicos y que esos textos escritos con palabras que ya no existen pueden traducirse a palabras de hoy en día.

## **2.- Es una tarea muy complicada, un reto diría yo.**

Es un reto, sí. Hay que hacer una abstracción del tiempo. Le dije a Ana Zamora que había que reinventar el texto y que ningún filólogo podía ayudarnos, porque lo que nos interesa no son los puntos y las comas, sino hacer un reequilibrio entre el yo, el tú y el nosotros, siendo el tú el otro actor, y el nosotros todos juntos con el público.

## **Cuando dices reinventar, ¿quieres decir que hay que modernizar?**

No exactamente. Hay muchas capas en una estructura del clásico que se pierden Y

a mi me interesaba desde la respiración, la palabra, la entonación, que es la parte más afectiva, para que todo fuera oral. Ahora bien, el problema que tienen los actores actuales y más los que hacen nuestros clásicos, es que como ya no aprenden su texto al dictado, lo oral, que estaba vivo, muere. La conciencia se amplifica, los conceptos se amplifican, y mucho más tarde viene Freud con la psicología y mucho más tarde el formalismo y el estructuralismo ruso, Y claro, hoy con todas las ediciones que tenemos de una obra y con todo ese bagaje nos sentimos muy lejos de lo hablado... Si nosotros potenciamos demasiado el yo, la comunicación queda áspera; si hacemos demasiado énfasis en el tú y el actor no opina, el yo dice, “yo quiero un tú que me diga cosas”... Hay que potenciar ambos lo suficiente para ir a un nosotros, y socializar lo que se escucha; lo importante es trabajar todas estas capas sabiendo por qué en verso, cuál es la necesidad de que un texto esté en verso, como decía Peter Brook.

## **3.- Entonces, Vicente, ¿cuál crees tú que es la necesidad del verso?**

El problema que tenemos actualmente es que hay dos modelos de locución. El modelo de la prosa, con un sistema lógico, sintáctico, y el modelo del verso, que hasta cierto punto es una desviación del lenguaje, una impertinencia del lenguaje, podríamos decir, porque no es pertinente pero que no puede divorciarse de la lengua porque nace dentro. Es

como un segundo nivel y ése es el lenguaje poético, que nos permite decir cosas que la prosa no nos permite. La poesía estaba asociada a la música y en un momento dado se separan; en el verso nos ha quedado el ritmo y la rima. Pero cuidado; ahora hay que saber cómo utilizar esa estructura, porque la rima tiene un componente rítmico, no es solamente un paralelismo fónico “abba”, y además lleva un significado semántico distinto en cada palabra, que hay que poner en valor para que al decirlo no se caiga en un soniquete, porque es muy cansado, y además el verso perdería la emoción y el sentido. En el verso las palabras toman una dimensión no sólo conceptual, porque en el verso el concepto es insuficiente, y está llevado mucho más lejos. Es el concepto llevado a imagen, y más allá de la imagen está la música y es la música de las palabras la que debe primar. De ahí nace la necesidad de la poesía, en la que confluyen en una relación extremadamente sutil el ritmo, el tono, la vibración y la energía. No olvidemos que la energía (energía), en el sentido de emanancia, de algo que está dentro y luego trasciende, es un concepto aristotélico, algo que creo no hemos logrado alcanzar todavía en el clásico español, al contrario de lo que sucede en Reino Unido.

Seamos claros: la música de la palabra, que en el sentido poético del término es una cualidad muy sutil, es algo que en muchas de las escuelas no están enseñando, sino que se quedan con la cáscara, con que si Lope escribía en octosílabos o que fulano introdujo el soneto. Yo creo que la palabra es reactiva, es decir, me dice algo y yo reacciono. Cada verso es una carga, y si sabemos hacerla estallar se genera una energía infinita que es lo que le interesa al espectador.

**4.- El problema es adaptar eso al público actual, y no me refiero a modernizar el vestuario y la escenografía, y situarlos en el siglo xx, sino a tender un puente que posibilite la comunicación entre nosotros y el siglo xv, como es el caso de *Farsas y Églogas*.**

Por supuesto. El problema es cómo adaptar eso para un público que está sentado y del que es muy difícil retener su atención; no se trata sólo de hacer una buena representación del texto, de la prosodia, porque su presencia está ahí por un deseo profundo del poeta y a poco que penetremos suficientemente en la obra, nos daremos cuenta de que esa estructura, en apariencia artificial, está ahí por algo y que sin ella no podríamos expresar lo profundo de la obra.

**¿Y qué crees que es ese algo?**

Ese algo es belleza que trasciende. Está el metro y el metro es un devenir, un retornar que no tiene la prosa, que es lineal; luego está el ritmo acentual de las palabras, aunque en este caso la obra está en copla, y a veces hay una copla que está definida por su propio ritmo interno, aunque la medida sea la misma que las otras.

**5.- Y, ¿cómo habéis trabajado con los actores para que aprendan estos versos?**

Hay que escribirlo; cada uno ha escrito su propio texto como el que estudia una nueva lengua, para que al hablar ya no piensen ni en puntos, ni en comas, ni nada. Y las palabras que ya ni existen, escribirlas de manera que ellos al final digan “ésta es mi lengua, yo hablo así”. Porque claro, estas palabras, estos versos están en un código no automatizado en nuestros registros, y lo que tiene que hacer el actor es automatizarlo, como si

siempre hubiera hablado en esa lengua y fuera su forma natural de comunicarse. Esto ha sido muy importante, que el actor dominara este proceso, para que el placer poético y el muscular fueran una misma cosa, y que la rima no fuera simplemente un sonido que estaba ahí; ha habido que trabajarla y ponerla en relación con el sentido. Nada más y nada menos. Yo diría también que aquí, en Lucas Fernández hay algo de agramatical, que posiblemente tiene que ver con el estado del lenguaje que maneja: esas palabras, esos vocablos que no reconocemos.

Yo parto de la base de que el corte versal no es semántico, sino musical, igual que la oralidad; un lenguaje que el poeta ha tenido que inventar, y hay que entender eso para ponerlo en el momento presente. De lo contrario, esta poesía se quedaría en los cajones. Hoy en día el problema no es si hacer pausa versal o no a final del verso, o cuando hacer encabalgamiento o no, que es algo que al hablar hacemos todos automáticamente. El problema es entender bien la necesidad del metro y ganar ese corte versal, como dicen los ingleses, que es música porque utiliza un modelo musical, no el modelo de la prosa, por lo que efectivamente es verdad que hay una dicotomía entre el metro y la sintaxis.

### **6.- ¿Por qué crees tú que el poeta tiene el deseo o la necesidad profunda de escribir en verso?**

Porque el verso es condensación. La poesía, como lo oral, es acumulativa. Lo que hace el poeta es acumular y dejar el mensaje muy sintético: el contenido sube a la superficie y se hace forma, y el contenido queda transparente, consiguiendo que tú leas un verso y te llegues al alma aunque no sepas por qué,

aunque no lo puedas explicar. Mientras que la prosa es subordinada, una frase se subordina a la otra, la poesía tiene además algo de lo divino, son los dioses los que hablan. Lo que hay que hacer es un equilibrio entre lo coloquial de hoy y ese mundo de los dioses, a través de esa **energea** de la que hablaba Aristóteles. Yo creo que hay mucho por hacer en las escuelas, que en Inglaterra es algo que la Royal Shakespeare hizo hace ya mucho tiempo. Y estoy seguro de que si la gente joven conoce mejor la lengua que hablan habrá menos agresividad; le darán y se darán la dignidad que merecen, y no se perderá este yo y este tú y este nosotros de los que hablábamos. La comunicación, al no conocerse bien la lengua, pierde calidad.

### **7.- ¿Qué papel juega el acento en el verso?**

Siempre hemos creído que el acento es crear volumen, pero es mentira. El acento es una subida de tono y no olvidemos que la palabra es energía acústica y como tal energía tiene que circular. El acento está arriba y todo lo demás es lo átono, pero que hay que sostener todas las palabras hasta el final de la frase. Es tan incisivo, está tan claro, que la lengua te produce una sensación que no es algo conceptual sino musical, sinfónico. Y claro, la forma se deforma, pero que no se deforme por error sino por motivo; esto es lo que le intento transmitir al actor, que es el portavoz.

### **8.- ¿Crees que en Inglaterra las cosas funcionan de forma diferente?**

Pues me parece que sí. Una de las razones por las que yo vengo a España después de estar veinte años en el Reino Unido es veo que Shakespeare es para los ingleses un bien social, pero para nosotros los clásicos no lo

son, y yo quería ponerle remedio a esto, porque es una cuestión de todos. Shakespeare ha estado en la escuela, en los padres, en las estructuras, mientras que nuestros clásicos no lo están todavía. Pero cuidado, es que Peter Brook ha sido profesor de universidad y ha hecho este vínculo, este recorrido, mientras que nosotros tenemos, aunque cada vez menos, esa separación entre filólogos y teatreros, como si no tuviéramos nada que ver unos con otros.

**Pero también es una labor de las gentes del teatro, ¿no es así?**

Sí, claro; es una labor de directores, de dramaturgos que entiendan lo que estamos hablando, de actores y de un equipo que crea en ello. Finalmente es una cosa de todos, hagámoslo. Ya no es cuestión de llenar el vaso con información, tenemos que amar esto, crear el discurso e infundir el fuego en los que nos escuchan; eso es lo que hemos pretendido hacer al montar estas *Farsas y Églogas*.

**9.- Se entiende perfectamente y no hay otro camino porque si no le infundes al teatro vida pierde la razón de ser.**

Este es un tema que le preocupaba a Adolfo Marsillach. Él intentaba adornar las cosas, pero hasta cierto punto estaba preocupado sobre cómo entrar y no hacer ortodoxia, porque ¡cuidado!, eso lo tiene el filólogo. Y yo no voy a pontificar más que

el pontífice. Creo que hasta cierto punto hay que ser impuro al principio, para llegar a una pureza de las cosas y humildemente verlas. Así, por ejemplo, en nuestro teatro clásico hay un problema con los finales, que se nos caen. Y es que el 60-70% de nuestro idioma es llano, mientras que en inglés lo tienen más fácil porque hay muchas más palabras que terminan en agudos y en consonantes. Nosotros también tenemos palabras como “lealtad”. Tenemos la ele (leal), la ceta (paz) y la r (mar) y las eses. Cuando el verso termina en estas consonantes no hay problema, pero si termino en vocal (mama) se cae porque es la postónica, hay una distensión física y acústica y lo que es peor, el actor sabe que va a terminar un parlamento y lo anticipa que va a terminar y se cae.

**Y, ¿qué se puede hacer?**

Hay que mantener el pensamiento, que es lo que genera el ritmo y la necesidad. Yo les he dicho a los actores que las palabras de este texto son difíciles, pero es que cualquier palabra, aunque sea “mamá”, no es suficiente. Nunca tenemos la palabra adecuada para expresarnos. El habla es acumulativa y no tenemos las subordinadas de lo escrito. Pero eso sí, nuestro teatro tiene una riqueza y una variedad enorme en cuanto a versos, aunque todo es un campo por labrar. **M.Z.**







## Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Farsa y Églogas* y el texto de la versión, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

- ◆ Los textos del espectáculo dirigido por Ana Zamora no pertenecen, como es habitual en la compañía Nao d'amores, al siglo XVII español; en esta ocasión han sido escritos por Lucas Fernández, un autor de finales del siglo XV. Puede ser una buena ocasión para que se analice en clase el despertar y la evolución del teatro hasta ese momento y las líneas temáticas en torno a

las cuales se produce: lo religioso y lo profano. Es corriente que ambos bloques de temas coexistan en el mismo autor, como es el caso de Lucas Fernández y de Juan del Encina, entre los cuales pueden analizarse similitudes y diferencias: los asuntos de los que tratan, la lengua y la métrica en que escriben sus obras y los distintos planteamientos estéticos que representan.

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

◆ Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que utiliza Lucas Fernández, notando que los personajes hablan en sayagüés, un dialecto del castellano antiguo.

◆ Identificar y analizar las diferentes obras que forman parte del espectáculo. ¿Por qué creen que Ana Zamora ha utilizado el *Diálogo para cantar* entre cada una de ellas? ¿Qué sentido tiene? El teatro cantado, ¿qué trascendencia tendrá en la escena española más allá del siglo xv?

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

◆ Los pastores son los protagonistas fundamentales del espectáculo. ¿Qué características y valores encuentran los alumnos en ellos? Actualmente, ¿dónde pueden encontrar personajes con parecidos valores, dentro de la literatura o el cine?

◆ La escena se desarrolla en dos planos: sobre el carro, donde se quedan las tres músicas permanentemente y del que bajan y suben los actores, y delante sobre el escenario, al que acuden los actores desde los laterales o desde el carro.

¿Qué significado tiene para los alumnos este recurso escénico? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Farsas y Églogas*?

◆ A través de las fotos podemos fijarnos en los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? Podemos hablar también de los materiales de los que están hechos los trajes y sus complementos; por ejemplo, lana de oveja, cencerros, sonajas, los zapatos, las medias y gorros... ¿Nos remiten a un mundo popular o señorial?

◆ En esta función es muy importante la música y la danza, y se han utilizado canciones y música del siglo xvi. ¿Qué utilidad dramática creen los alumnos que tienen estos recursos? ¿Les parece positiva la inclusión de música en directo dentro de los espectáculos? ¿Qué piensan que aporta a la *Farsas y Églogas*?

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

◆ Buscar en la web información sobre otras producciones de la compañía Nao d'amores y otros trabajos teatrales de los distintos creativos implicados en el espectáculo una vez leídas sus entrevistas: la directora de escena, Ana Zamora, la directora musical, Alicia Lázaro, el escenógrafo, David Faraco, y la figurinista, Déborah Macias.



# Bibliografía

**ALÍN, José María**, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.

**ANGLÉS, Higinio**, *Diccionario de la Música*, Barcelona, Labor, 1954.

**ASENJO BARBIERI, F.**, *Cancionero Musical de los siglos XV Y XVI*, Madrid, 1892.

**BATAILLON, Marcel**, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, traducción de Antonio Alatorre, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.

**BERNIS, Carmen**, *Indumentaria Española en tiempos de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1962.

**BOBES, M<sup>a</sup> del Carmen**, “El Sayagués”, en *Archivos Leoneses*, 44, León, CSIC, 1968.

**CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Vocabulario medieval castellano*. Madrid, Hernando.

**COTARELO MORI, Emilio**, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

**ENCINA, Juan del**, *Teatro Completo*, edición de M. Cañete y F. Asenjo Barbieri, Madrid, RAE, 1893.

*Cancionero de Juan del Encina*, prólogo de Emilio Cotarelo Mori, primera edición de 1496 publicada en facsímil, Madrid, RAE, 1928.

**ESPINOSA MAESO, Ricardo**, “Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández”, Madrid, BRAE, X, 1923, pp. 386-424 y 567-603.

“Nuevos datos biográficos de Juan del Encina”, Madrid, BRAE, VIII, 1921.

**FERNÁNDEZ, Lucas**, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino Nuevamente impresas*, Salamanca, Lorenço de LiomDedei, 1514.

*Farsas y Églogas...*, edición de Manuel Cañete, Madrid, RAE, 1867.

*Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, edición facsímil, prólogo de Emilio Cotarelo Mori, Madrid, RAE, 1929.

*Farsas y Églogas...*, edición de John Lihani, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1969.

*Teatro Selecto Clásico de Lucas Fernández*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Escelicer, 1972.

*Farsas y Églogas*, edición de María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

*Farsas y Églogas*, versión de Ana Zamora, edición de Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico n° 63, Madrid, INAEM/Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012.

**HERMENEGILDO, Alfredo**, “Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández”, *Segismundo, revista hispánica de teatro*, II, 1966, n° 3, págs. 9-43.

*Lazarillo de Tormes, Vida del*, Madrid, Clásicos Castellanos, XXV, 1914.

**LIHANI, John**, *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne Publishers Inc., 1973.

*El lenguaje de Lucas Fernández, Estudio del Dialecto sayagués*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.

**LÓPEZ MORALES, Humberto**. *Tradición y Creación en los orígenes del Teatro castellano*, Madrid, Ed. Alcalá. Madrid, 1968.

**MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

**MOREL-FATIO, Alfred**, “Notes sur la langue des *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández”, *Romania*, 1881, reimpresión 1966, págs. 239-44.

**ORTIZ BEHETY, Luis**, “El teatro de Lucas Fernández”, *Boletín de Estudios de Teatro*, VII, núms. 24-25, Buenos Aires, 1949, págs. 37-39.

**ROJAS, Fernando de**, *La Celestina*, edición Julio Cejador, Madrid, Clásicos Castellanos, vol. XX, 1913.

**RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita**, *Libro de Buen Amor*, edición Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967.





COPRODUCCIÓN



### **Teatro de la Comedia**

(Cerrado por reforma integral del edificio)

### **Dirección artística y gestión**

Calle Príncipe 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 28

Fax: 91 522 46 90

<http://teatroclasico.mcu.es>

### **Representaciones y taquilla**

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores 9

(Metro La Latina y Tirso de Molina)

Teléfono: 91 528 28 19

**COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO**  
**DIRECTORA HELENA PIMENTA**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

SECRETARÍA  
DE ESTADO  
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
SCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA



AYUNTAMIENTO  
DE SEGOVIA