

La villana: rígida castellanía

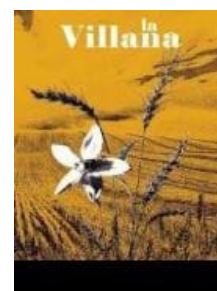
GERMÁN GARCÍA TOMÁS

Resulta inexplicable atestiguar que una zarzuela de tantísimo nivel e interés musical como [La villana](#) de Amadeo Vives se haya encontrado prácticamente en el olvido durante tanto tiempo. Cuando se cumplen 90 años de su estreno en el Teatro de la Zarzuela, allá por octubre de 1927, en las postrimerías de la dictadura de Primo de Rivera y a las puertas de la inminente Segunda República, y tras 33 años sin pisar su escenario (en el que vio su última puesta en escena en 1984, con la dirección escénica del ilustre Ángel Fernández Montesinos y la musical del maestro Enrique García Asensio -que previamente había ya llevado al disco la obra con las renombradas voces de Montserrat Caballé, Vicente Sardinero y Francisco Ortiz), este coliseo vuelve ahora a reencontrarse con la que podríamos considerar justamente la última gran creación lírica del autor de *Bohemios*.

Es bien sabido que el compositor catalán profesaba una gran fascinación por los clásicos del Siglo de Oro español, y más concretamente por Lope de Vega, en lo que se aprecia una voluntad creadora de absoluta reivindicación nacionalista de los temas patrios. Tras haber obtenido el triunfo quizá más sonado de toda su carrera como autor lírico con *Doña Francisquita* en 1923, zarzuela grande de ambiente costumbrista pero revestida de una entidad musical que demostraba oficio, gran inteligencia teatral y calado dramático, y en la que, con la ayuda de los ya consolidados libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw basó la trama en la comedia *La discreta enamorada* del dramaturgo madrileño, vuelve inmediatamente a solicitar a la pareja de escritores un nuevo libreto sobre otra obra de El Fénix. Esta vez en el campo de la tragicomedia, con el tema universal en nuestra literatura del honor y la fidelidad amorosa frente a la tiranía y los abusos de poder, y el trasfondo de una acusada ambientación histórica, no por ello de menor carácter popular: Toledo, a comienzos del siglo XV, durante el reinado de Enrique III de Castilla.

En esta ocasión, [Peribáñez y el comendador de Ocaña](#) daba a Vives la suficiente oportunidad para desarrollar una de sus partituras más ambiciosas hasta el momento, donde

Madrid, viernes,
27 de enero de
2017. Teatro de la
Zarzuela. La villana
(Amadeo Vives).
Zarzuela en tres
actos de Amadeo
Vives y libreto de
Federico Romero



y Fernández-Shaw, basado en Peribáñez y el Comendador de Ocaña de Lope de Vega. (Madrid: Teatro de la Zarzuela, 1 de octubre de 1927). Nueva producción del Teatro de la Zarzuela. Dirección escénica: Natalia Menéndez. Escenografía: Nicolás Boni. Vestuario: María Araujo. Iluminación: Juan Gómez-Cornejo. Reparto: Nicola Beller-Carbone (Casilda), Ángel Ódena (Peribáñez), Jorge de León (Don Fadrique, el comendador), Rubén Amoretti (David / El Rey), Milagros Martín (Juana Antonia), Blasa (Sandra Ferrández), Manuel Mas (Roque), Javier Tomé (Olmedo), Ricardo Muñiz (Miguel Ángel), Carlos Lorenzo (Lazarillo de Olmedo). Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Ocupación: 95%.



Amadeo Vives: *La villana*. Producción del Teatro de la Zarzuela © 2017 by Teatro de la Zarzuela

sobrepasa con creces la frontera que separa a la zarzuela de la ópera, y con lo que parecía que se había quedado con ganas en *Doña Francisquita*. Vives envuelve con sus mejores dotes y sapiencia musical el drama de Lope, y la historia no necesita casi nada más para contarse que la propia música del catalán, recia y poética a la vez, imbuida de la impronta dramática inequívoca e identificable de su autor, en cordial y constante aderezo natural con la melodía y el canto popular de la tierra castellana. Un emblemático número de casta, nobleza e hidalguía, y ciertamente de no poca extracción foránea como es “La capa de paño pardo”, cantado por la entregada y enorgullecida Casilda, serviría por sí solo para reservar un merecido hueco de honor a esta zarzuela en la historia de la lírica española. Frente a cierta tendencia del momento que trataba de frivolar y aligerar el teatro musical de cara al público, Vives, dentro de la corriente nacionalista e histórica, busca con su autoridad musical dignificar y hacer resurgir de nuevo al género grande con letras doradas, a través de los medios musicales académicos, y por ello elaborados, de la tradición lírica española, que durante el proceso compositivo acercarán a esta partitura sin sonrojo alguno al campo de la ópera, y que, tras su estreno, y en oposición a la imbatible y taquillera *Doña Francisquita*, acabarán por arrinconarla del repertorio popular por densa, sesuda y poco digerible musicalmente. Una deuda que hoy se salda con esta producción.

Bien es cierto que la propuesta escénica de Natalia Menéndez está muy cuidada y conseguida en el componente estético, visual y de recreación localista, con el apoyo de la escenografía de Nicolás Boni, que respeta escrupulosamente el ambiente y la época histórica de la acción, y en la que el campo de trigo del labrador Peribáñez es el sempiterno elemento escénico. Sin embargo, el planteamiento general adolece de gélido estatismo y rigidez monolítica en las situaciones planteadas o el movimiento de actores (algo a lo que tampoco ayuda la escasez de acción y movimiento en una trama básicamente contemplativa), manejando unos personajes, que, deshumanizados y tratados cual estatuas parlantes, no consiguen emocionar, y así se hace imposible esa tan anhelada empatía o antipatía de éstos con el público. Momentos decisivos como la entrada en escena del comendador herido por un toro, el concertante final del segundo acto con todos los personajes en escena, o la misma muerte del comendador por Peribáñez, hubiesen demandado una mayor imaginación y arrojo teatral a la hora de resolver con efecto las situaciones.

El texto original de los libretistas se recorta, así como una parte de música (por ejemplo, no se incluyen ni el intermedio ni los compases fugados de la escena final del acto tercero), y en su lugar se insertan versos a modo de romance extraídos de la obra del propio Lope en la que se basa la zarzuela, declamados principalmente por el Lazarillo de Olmedo y la propia Casilda. Esta adición de diversas fuentes literarias contribuye a generar confusión y dificulta la comprensibilidad del argumento. Algo que se acrecienta con la nula entidad teatral dada a los personajes secundarios, como los de Blasa y Roque, tíos de Casilda (interpretados por Sandra Ferrández y Manuel Mas), cuya sola presencia aclara bastante poco de sus intenciones como conspiradores a favor del comendador. O la pareja de campesinos formada por Juana Antonia y Miguel Ángel, interpretados por una Milagros Martín y un Ricardo Muñiz muy solventes en el plano actoral. También es discutible la

división del espectáculo, colocando el descanso en mitad del segundo acto, tras el agitado dúo de Peribáñez y David, que permite dejar en suspense la acción. Completan el cuadro escénico el previsible vestuario algo anacrónico de María Araújo, y una iluminación de Juan Gómez-Cornejo que retrata con asombroso realismo las variaciones lumínicas a lo largo del día.

Son bien conocidas y alabadas las dotes como actriz de la soprano hispano-alemana Nicola Beller-Carbone, las cuales vuelve a aprovechar en esta ocasión, dando vida a una Casilda con dignidad y empaque, pero que escénicamente se ve resentida de libertad de movimientos. Su canto es elegante y distinguido, la voz responde con firmeza, tiene poso y carnosidad pese a cierta incisividad en el registro agudo, y coloca con facilidad el grave, aunque sin llegar a captar en completa esencia el canto embriagador y melismático de su personaje. La morbidez necesaria se ve sustituida en los sonidos medios por una emisión nasal y entubada que empaña en parte la línea vocal. No obstante, la soprano compone momentos muy matizados musicalmente como “la capa de paño pardo” o la plegaria a la Virgen del acto tercero, cantada en una media voz que trasluce piedad y devoción. A su lado, el Peribáñez del barítono Ángel Ódena se caracteriza por su robustez y gran proyección vocal, y la tendencia constante a la apertura de sonidos, aunque el catalán consigue apianar y modular, luciendo un fraseo muy digno en los tres dúos amorosos con Casilda y severidad en la [romanza final del perdón](#), a lo que añade una entregada presencia escénica de auténtico labrador enamorado, celoso de su mujer, y no exenta de dramatismo. Es la de su personaje una tesitura que constantemente exige y compromete al cantante en el registro superior, y la capacidad vocal de Ódena no se resiente por ello en toda su aportación.



Ángel Ódena y Nicola Beller-Carbone ©
2017 by Teatro de la Zarzuela

El trío protagonista se completa con el Don Fadrique del tenor Jorge de León, uno de los cantantes de su cuerda que mayor proyección está experimentando en los últimos tiempos, y no sin mérito. El tinerfeño posee unos increíbles medios vocales que sabe administrar con inteligencia y que producen auténtico pasmo al ser utilizados a pleno rendimiento, como en la endecha final del acto primero. Si bien el joven tenor canta abriendo el sonido en ocasiones, sobradas cualidades como el ascenso insolente al agudo, el canto armonioso y timbrado, el mordiente, la homogeneidad entre todos sus registros o el gusto en el fraseo hacen de él un cantante al que hay que seguir continuamente muy de cerca. Finalmente, el sólido cantante y actor que siempre acostumbra ser Rubén Amoretti cumple como Rey en las pocas frases de este personaje al final de la zarzuela, y, con voz a la vez profunda y flexible, solventa con pericia y no sin esfuerzo la comprometida [romanza de las joyas del judío David](#), plagada de melismas y línea muy adornada.

En esta función de estreno la dirección musical de un gran concertador como es el maestro Miguel Ángel Gómez Martínez procuró sacar el máximo rendimiento de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, pincelando con brocha fina el lustre y la brillantez de la orquestación de Vives, a pesar de que en algunas escenas la tensión musical del espectáculo decaía por la elección de *tempi* un tanto invariables. Aun así, las pequeñas impurezas siempre suelen limarse en el transcurso de las funciones. Sí que resultaron especialmente

lucidas las escasas escenas de conjunto en las que aparece el coro, como la brios[a jota castellana](#) del acto tercero, en la que el conjunto vocal titular del teatro, huelga decirlo, demuestra una vez más sus meritorias capacidades musicales y teatrales.

© 2017 Germán García Tomás / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados