
REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

MONOGRÁFICO

EL 'ARTE NUEVO' DE LOPE Y LA
PRECEPTIVA DRAMÁTICA DEL SIGLO
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 / 27.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
José María DÍEZ BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

El Arte de Lope en la escena española del siglo xx¹

CÉSAR OLIVA

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Letras. Campus de la Merced. Universidad de Murcia
30071 Murcia
coliva@um.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MARZO DE 2010

1. LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES A FINALES DEL SIGLO XIX

El mejor baremo para conocer la recepción de un autor o un estilo en teatro es comprobar su presencia en los escenarios. A mayor presencia, mayor aplauso. Es parecido a lo que, en novela, son las ediciones. Ausente el fenómeno colectivo que supone la producción escénica, la narración vive de sus lectores. El teatro, en principio, no tiene lectores puros, sino condicionados por el contacto entre actores y espectadores. Cuando la historia del arte escénico ha propiciado el prototipo del lector puro, o casi puro, entra en una situación de crisis evidente. No es lo normal.

Lope de Vega es uno de esos autores que siempre, o casi siempre, han gozado del favor del público. En su época ya lo era; después, pasó por alguna que otra difícil travesía, propiciada por su fama de poeta trasgresor, olvidadizo de reglas y normas, pecado que el clasicismo nunca perdonó. Hubo que rebasar el Romanticismo decimonónico para volver a valorarlo en aquella acreditada dimensión, de la que siempre gozó de manera especial. Una época, finales del XIX, en la que Menéndez Pelayo inclinó la balanza de un curioso enfrentamiento a favor del popular y lírico Lope frente al austero y severo Calderón. España, tan dada a posicionarse en uno de los dos bandos de parejas populares (Joselito y Belmonte sería una de las más tradicionales), contrapuso, por

qué no, a Ricardo Calvo con Antonio Vico, en términos de actores, por lo que tampoco costó hacerlo, subiendo un peldaño en el prestigio de la polémica, con Lope y Calderón. Las carteleras dan buena prueba de esta circunstancia, así como las referencias filológicas. En cualquier caso, la llegada al siglo XX rompe un tanto el decimonónico favor hacia el autor de *La vida es sueño*, dado que don Marcelino se encargó de ponderar las virtudes poéticas del Fénix.

Los últimos años del siglo XIX habían recuperado el teatro clásico español por vía de un postromanticismo que ponderaba el aristocraticismo medieval, a compás de la restauración monárquica que vivía la sociedad española. Los poetas del Siglo de Oro servían, pues, para el desarrollo de una moda que alcanzaba dos niveles: la nobleza y el pueblo. Y qué mejor que la corriente literaria popular que proponían autores como Lope de Vega para servir al inmovilismo ideológico y económico que caracterizó los años previos a la derrota de Ultramar. María Guerrero (1868-1928) puede servirnos como modelo de empresa que utilizó a los clásicos como repertorio. La actriz y empresaria programó, de 1887 a 1893, once comedias antiguas, de las 89 totales que produjo en el mismo período, es decir, el 12%, o sea, una cantidad bastante escasa, a pesar del reconocimiento que tuvo por mantener el gusto por aquellos autores. Por cierto que, entre las once, los títulos de los autores se reparten de manera casi equitativa, aunque aún gana Calderón con tres títulos. Lope tiene dos, *El castigo sin venganza* y *La Estrella de Sevilla*, esta última en la refundición de Trigueros, *Sancho Ortiz de las Roelas*. De las 41 obras señaladas de mayor éxito en la programación de María Guerrero, ninguna de ellas es clásica, lo que explica sus escasas presencias en las carteleras. *La vida es sueño*, por ejemplo, que es la de mayor número de representaciones entre las antiguas, 30, queda muy lejos de las 304 de *El señor gobernador*, de Ramos Carrión, o las 106 de *Don Juan Tenorio*.

En 1895, un año antes de casarse con Fernando Díaz de Mendoza, tiene en su repertorio once comedias clásicas, entre ellas cuatro de Lope: *La Estrella de Sevilla*, *El castigo sin venganza*, *La hermosa fea* y *La dama boba*. En 1898 hace una gira en París, como devolución a la invitación cursada, un año antes, a la célebre Sarah Bernhardt para actuar en Madrid. En dicha gira incluye tres textos del Siglo de Oro (*La dama boba* entre ellos) de los trece que selecciona. Para entonces, las adaptaciones están hechas a la medida de su personalidad. También le preparan una refundición de *La Celestina*, así como *El caballero de Olmedo*, en 1902. En sus temporadas en el Teatro de la Princesa fueron célebres los "lunes clásicos" en los que ofrecía comedias de autores áureos. Como

vemos, Lope y sus compañeros sirvieron para dar brillo a unas programaciones de lo más variado. Eso sí, las obras elegidas para ello tienen que disponer de papeles a la medida de sus ilustres intérpretes, para servir de lucimiento tanto a ella como al primer actor, sin olvidar el resto de la compañía.

Aunque hayamos comenzado por el repertorio de una actriz, bien que sumamente representativa de la empresa teatral española del paso de los siglos XIX a XX, su ejemplo es extensible a otros grandes actores y compañías de la época. Por ejemplo, Ricardo Calvo, que tenía en su bagaje artístico obras como *El castigo sin venganza*, además de otras de la importancia de *El alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño*. Textos todos con gran papel para un característico tan importante como era él. La elección de las obras, pues, dependía principalmente de tres elementos básicos: 1) la dignidad que proporcionaba el Siglo de Oro en la trayectoria de las compañías; 2) el aliciente y donaire de los papeles elegidos para sus primeros intérpretes; y 3) el poder continuar la línea de sus referentes artísticos anteriores, a veces, los propios padres, y poder decir que ellos han colaborado en el mantenimiento de la tradición. Todo ello a pesar de que el interés del público era bastante menor respecto a las obras contemporáneas. Hacer a los clásicos suponía algo así como un ejercicio de actividad cultural, un lujo, un capricho incluso, no exento de reconocimiento de una capacidad que se les suponía, pero que tenían que demostrar delante de personajes como el Duque de Ferrara, Pedro Crespo o la propia Finea.

2. LOS CLÁSICOS EN LOS REPERTORIOS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Ya en pleno siglo XX contamos con relaciones de carteleras que nos van a servir para constatar estos argumentos que apreciamos en las grandes compañías, como la de la mencionada María Guerrero y Díaz de Mendoza. En los trabajos de Dougherty y Vilches encontramos que, de 1918 a 1926, e incluso hasta el principio de la República, 1931, los clásicos aparecen poco y con funciones muy similares a las de años anteriores. Son famosas actrices las que incorporan, de manera esporádica, títulos de prestigio, y con papeles que les van como anillo al dedo. Por ejemplo, y siempre aludiendo a obras de Lope de Vega, Rosario Pino en *Las famosas asturianas* (1918), en versión de Muñoz Seca; Carmen Cobeña en *Buen maestro es amor o La boba discreta* (1921), refundición sin duda de *La dama boba*, que fue uno de los textos clásicos más representados en el período que nos ocupa; y, todavía en los últimos años de María Guerrero, *La Estrella de Sevilla*, representada sucesivamente en los teatros Español, Princesa y

Latina, en 1919 y 1925. Lola Membrives hizo *La niña de plata* (1926), adaptada por los hermanos Machado, mientras que Ricardo Calvo mantenía *El castigo sin venganza*, programado en 1919 y en 1929. La trayectoria artística de María Guerrero fue continuada por otra María Guerrero, una sobrina, casada a su vez con un hijo de la actriz, lo que hizo que la compañía María Guerrero-Díaz de Mendoza pudiera continuar, aunque con dos intérpretes distintos. Caprichos de la historia y de las familias artísticas. Esta María Guerrero-sobrina, que no tenía las dotes de su tía y suegra, mantuvo *La niña boba o buen maestro es amor* en su repertorio, ya que la representó en 1931, y en el Teatro Español, junto a *El perro del hortelano*, otra comedia en donde hay un excelente papel para una actriz, Diana, Condesa de Belflor. A esta serie de títulos en esos años que nos competen hay que añadir *La moza de cántaro*, en montaje de Cipriano de Rivas Cherif, para la compañía de Barrón, en el Teatro Español (1930), y el que debió de ser curioso montaje de don Ramón del Valle-Inclán, en el teatro íntimo llamado El cántaro roto, que tenía su sede en el Círculo de Bellas Artes, de la puesta en escena de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1926). Para afirmar la condición de obras elegidas por la importancia de los papeles que les iban a las cabeceras de cartel habría que unir el nombre de Enrique Borrás, que, con su compañía, antes de asociarse a Margarita Xirgú, hizo el Pedro Crespo y el Segismundo de *El alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño*, ambas de Calderón.

El número de representaciones de la anterior relación demuestra la escasa consistencia de los clásicos, incluido Lope de Vega, dentro de los parámetros empresariales, es decir, en el propio negocio del teatro. De todas las obras enumeradas, las cifras mayores corresponden a *El castigo sin venganza*, de Ricardo Calvo, que dio 22 representaciones en su producción de 1919. Hay que decir que normalmente no eran representaciones seguidas, sino que estaban dentro del repertorio de la compañía, de manera que la obra entraba y salía de cartel según las necesidades. También María Guerrero-sobrina rebasó las veinte funciones con *El perro del hortelano*, de 1931, concretamente 27. El resto tuvieron 3, 4, 5 y 8 representaciones, y de manera alterna. Aparte estaban las funciones únicas, como eran las de El cántaro roto en Bellas Artes.

3. LOPE EN EL ENTORNO DEL TERCER CENTENARIO DE SU MUERTE

Si avanzamos en el siglo, y nos introducimos en el agitado período de la II República, los parámetros no cambian de manera sustancial. Solamente hay dos nombres que introducen alguna novedad en lo que podríamos llamar la fun-

ción de los clásicos en la sociedad, o la relación entre escenario y sala cuando en aquél se instalan autores de la importancia de Lope de Vega o Calderón. Uno de esos nombres es Margarita Xirgú; Federico García Lorca, el otro. Margarita no hace otra cosa sino continuar la tradición de incorporar autores del Siglo de Oro al repertorio de una compañía profesional. Sólo que lo hace con la colaboración de personalidades del mundo del teatro, como Cipriano de Rivas Cherif en la dirección artística, y Sigfredo Burmann, en la escenografía. Por lo demás, no cambian demasiadas cosas, como el escaso número de representaciones que se daban de estas obras. Señalemos, en el repertorio de clásicos de la Xirgú, *El villano en su rincón* (1932), *Fuenteovejuna* (1935) y, cómo no, *La dama boba* (1935), obra que seguramente constituiría una tradición entre las grandes actrices. También María Guerrero-sobrina siguió haciendo su repertorio, con la inclusión de *La niña boba* (1935) y *El perro del hortelano* (1931), en los teatros Fontalba y Español respectivamente. Y Ricardo Calvo, con el suyo, entre las que se encontraba *El castigo sin venganza* (1931) (cuya permanencia en su parnaso particular fue tan fija como la de *El alcalde de Zalamea*) y *La moza de cántaro* (1935), también en el Teatro Español. Actrices con textos de Lope entre sus personajes preferidos tenemos a Pepita Meliá que, junto a Benito Cibrián, hizo *El caballero de Olmedo* (1934); y Josefina Díaz Artigas, con Manuel Collado, *San Isidro Labrador* (1935), en el Eslava. Junto a éstos, dos experiencias pseudoprofesionales, como fueron las de Felipe Lluch, que montó en el María Guerrero *El acero de Madrid* (1935), en función única, y Nueva Escena Teatro Popular, con *Fuenteovejuna* (1939), ya casi al final de la guerra civil, con diez representaciones. A todos ellos hay que unir la presencia de Manuel González, que regentó el Teatro Español de Madrid en los últimos meses de la contienda, y cuya *Fuenteovejuna* alcanzó, en distintas e intercaladas semanas, nada menos que 115 funciones.

Este elevado número no se corresponde con el de producciones anteriores, ya que *Fuenteovejuna* contenía determinados elementos patrióticos que la haría muy permeable a la desgastada moral de los madrileños del 38 y 39. Pero el resto de obras citadas se mantenían en números parecidos a los que la historia de la representación otorgaba a los clásicos. Digamos, como más notorios, las 60 funciones de la *Fuenteovejuna* de la Xirgú (siempre *Fuenteovejuna*), las 45 de *El villano en su rincón* de la misma compañía, y poco más. *La dama boba* no pasó de las 22 funciones, más la del estreno, que tuvo lugar en verano, y en la Chopera del Retiro (1935). El resto, como decimos, muy escasas: diez de *San Isidro Labrador* de Josefina Díaz Artigas; seis de *La moza de cántaro* de

Ricardo Calvo; dos de *El castigo sin venganza*; tres de *El perro del hortelano* de María Guerrero, etc.

Federico García Lorca dio al tema una nueva dimensión, aún minoritaria. Con su grupo universitario La Barraca preparó ocho producciones, de 1932 a 1935, de las cuales dos eran de Lope de Vega, y todas, de clásicos españoles. La Barraca era el grupo con el que recorría principalmente Castilla, en periodo de vacaciones, y que fue su empresa más importante en cuanto a la práctica escénica. Sus componentes montaban y actuaban ellos mismos, todo con un enorme entusiasmo. El poeta granadino propuso una nueva función de los clásicos, alejada de la tónica y tradicional que tenía el prestigio personal y la banalidad de las refundiciones como características principales. En las palabras que dirigió al público de Almazán, en 1932, antes de comenzar una representación, decía:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto [...] El poco teatro que ustedes han visto, ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope, a Tirso, y a todos, su eternidad y su verdor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo. (“Al pueblo”, *OC*, tomo III, 435)

García Lorca creía necesario, más que refundir los textos, adaptarlos. Él, según Sáenz de la Calzada, “suprimía escenas o versos que, a su juicio, carecían de vigencia o interés teatral: los puntos negros del teatro –incluso algunas escenas descomponían la línea axil [*sic*] de la representación–, pero no hacía jamás refundiciones ni correcciones al autor” (132-33). Estas palabras las dijo a propósito de *El caballero de Olmedo* (1935) que, junto a *Fuenteovejuna* (1933), fueron las dos obras de Lope que preparó para La Barraca. Junto a un moderno concepto de entender a los clásicos, y tratarlos como se merecen, introdujo una forma escénica así mismo moderna, hecha por los artistas plásticos del momento, muchos de ellos alejados de la farándula cuando fueron llamados por Federico. Los decorados de *Fuenteovejuna* fueron pintados por Alberto, y los de *El caballero de Olmedo*, por José Caballero.

Lorca preparó también *La dama boba*, pero para la compañía de Eva Franco, en Buenos Aires, durante su estancia argentina (1933-1934), que hizo con el fin de asistir a los estrenos de tres de sus obras. Es el único texto clásico

que no adaptó para La Barraca. Sin embargo, el haber sido tradicional en los repertorios de las grandes intérpretes femeninas (recordemos que lo fue para María Guerrero tía y sobrina) le da un interés especial. Empezando por respetar el título (le parece mucho mejor *La dama boba* que *La niña boba*), cortó versos que pudieran fatigar al público, aunque no escenas o partes enteras, porque, dice, que sería un "sacrilegio". Él contaba haber visto a María Guerrero interpretar a Finea y que no le gustó nada: "María Guerrero, que era una actriz magnífica, presentaba –a través de una refundición hecha, creo, por su marido un traspunte– *La dama boba* como una ingenua que hacía la tonta. ¡No, no! ¡*La Boba* de Lope es de verdad! Lope no quería, como muchos suponen, oponer dos caracteres, sino demostrar que un alma oscura puede ser curada por amor. Está más claro que el agua" (OC 1788). Es evidente que para el autor de *Yerma*, "las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer" (Ramírez, *La Nación*, 28-1-34), frase que encierra en sí todas sus intenciones sobre el tratamiento de los clásicos en general, y de Lope de Vega en particular.

4. FUNCIÓN DE LOS CLÁSICOS EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO

Pasada la guerra civil nos encontramos con una nueva función de los clásicos, un nuevo uso, bastante distinto al que tuvieron en el primer tercio del siglo XX. En éste, a excepción de la experiencia (siempre minoritaria) de García Lorca, los poetas áureos eran una excepción, un lujo, un guiño al pasado, en los repertorios de las grandes compañías. Pero, a partir de 1939 y, sobre todo, desde la creación de los teatros nacionales, los clásicos sirvieron a un propósito de cultura oficial. Los llamados teatros nacionales, sobre todo el Español de Madrid, empezaron a ofrecer gran cantidad de títulos y estilos, con menos orden y concierto que el aparente. Sin embargo, la presencia del Siglo de Oro fue mucho más real y constante que lo había sido nunca. Felipe Lluch primero, y Cayetano Luca de Tena después, iniciaron lo que podríamos llamar la recuperación de una tradición, en beneficio de un realce de las excelencias del pasado, glorioso e imperial. El repertorio empezó a crecer de manera formidable, y, dentro de él, la presencia de Lope de Vega fue, como podemos imaginar, determinante. Ya al poco de terminar la guerra, y cuando los teatros nacionales no eran más que un proyecto, Felipe Lluch presentaba *El hijo pródigo*, obra no demasiado conocida del Fénix. Lluch sería el encargado de organizar y promover la primera compañía que se instalaría como oficial en el Teatro Español. Y, aunque empezó la aventura con

La Celestina, enseguida montaría *Las bizarrías de Belisa* (1941), de Lope, poco antes de morir de manera prematura. Pasado el testigo de la dirección del Español a Cayetano Luca de Tena, éste escogió también a Lope para sus primeros montajes, como sucedió con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1942), de la que ofreció sólo once representaciones.

A partir de entonces, no faltó Lope en cualquiera de las temporadas del Teatro Español, como fue *El castigo sin venganza* (1943), *Fuenteovejuna* (1944), *El acero de Madrid* (1946), *La discreta enamorada* (1945), *La malcasada* (1947) y *El villano en su rincón* (1950), toda ellas dentro del largo período de dirección de Cayetano Luca de Tena, que ocupó prácticamente toda la década de los cuarenta. En 1952, su eventual sustituto, ya que apenas estuvo unos pocos meses, Luis Fernando de Igoa, estrenó otra comedia de Lope: *La moza de cántaro*. Siendo sustituido, también para poco tiempo, por Modesto Higuera, éste, antiguo miembro de La Barraca, no dudó en montar *El caballero de Olmedo* (1953) para su presentación como director de tan ilustre teatro. Sin embargo, fue pronto relevado por José Tamayo, cuyo máximo aval fue ser director de una compañía privada, llamada precisamente Lope de Vega. En el Español, Tamayo dirigió sólo dos obras de Lope: *La Estrella de Sevilla* (1957) y *Fuenteovejuna* (1962). Después de Tamayo, Cayetano Luca de Tena volvió para dos temporadas, y en ese período puso en escena, entre otros clásicos, *El perro del hortelano* (1962) y *El arrogante español o Caballero de milagro* (1964).

En este período en el Teatro Español se vieron algunas representaciones esporádicas de grupos que escogían tan emblemático escenario para funciones únicas, como la Sección Femenina que, en 1947, presentaba el *Auto de Navidad*; o el TEU de Madrid, que en 1951 haría *La Estrella de Sevilla*, bajo la dirección de Modesto Higuera; o el Teatro de la Ciudad de Montevideo que, con puesta en escena de Antonio Larrea, estrenó *Porfiar hasta morir* (1962).

Todo esto en lo que se refiere al Teatro Español de Madrid, y a las dos primeras décadas del franquismo. Al tiempo, el otro Teatro Nacional, el María Guerrero, montaba obras contemporáneas, pues tal era la división implícita que habían dado a los repertorios de ambas instituciones. Sin embargo, el María Guerrero también hizo algunos clásicos, aunque en mucha menor proporción que autores modernos, como fue *La dama boba* (1951), con dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Sería con la aparición de José Luis Alonso Mañes, ya en los años sesenta, cuando aparecieron otros títulos de Lope de Vega. Por ejemplo, *El anzuelo de Fenisa* (1961) y *La bella malmaridada* (1962). Ese escenario, el del María Guerrero, fue paso de muchos grupos vo-

cacionales, algunos de los cuales seguían teniendo a Lope en sus repertorios. Como el TEU de Medicina, con *El mejor alcalde, el rey* (1961), dirigido por José Luis Barbado; el TEU de Valencia, con *Los locos de Valencia*, dirigido por José Luis Gil de Calleja; el TEU de Madrid, con *El galán de la Membrilla*, dirigido por Eugenio García Toledano; Los Títeres de la Sección Femenina, con *El acero de Madrid* (1961), con dirección de Carlos Miguel Suárez Radillo; el mismo grupo, ahora bajo la responsabilidad de Ángel Fernández Montesinos, presentó *Pastores a Belén*, en 1962 y 1964; y Dido Pequeño Teatro que, en 1960, había preparado *La viuda valenciana*, con puesta en escena de Ángel Fernández Montesinos. También la Escuela Superior de Arte Dramático, con dirección de Francisco García Pavón, llevó a cabo una Antología Lope en 1962.

Con la presencia de Adolfo Marsillach en la dirección del Español durante una única temporada, al que seguiría Miguel Narros hasta 1970, fue cuando los clásicos empezaron a tener otro tono y otra intención. En ese período aparecieron de nuevo algunos montajes de Lope de Vega que, de manera inmutable, sirvieron para nuevas aplicaciones de los clásicos. Se pasó de la utilización de estos autores como espejo de un pasado glorioso, a su utilización como motivo de crítica y reflexión. En ese sentido estaban *Los siete infantes de Lara* (1966), dirigida por Marsillach, y *El rufián Castrucho* (1968), dirigida por Miguel Narros. Esa línea fue continuada por Alberto González Vergel, que tomó las riendas del Español en 1970, estrenando como primera producción *La Estrella de Sevilla*. Esa veta crítica la había abierto con toda propiedad Alberto Castilla con el llamado Teatro Nacional Universitario, cuya primera y única producción, *Fuenteovejuna* (1965), fue terminante prohibida en España después del enorme éxito conseguido en el Festival Internacional de Nancy.

Dentro del capítulo de teatros públicos hay que destacar que, en el Nacional de Barcelona, compañía que apenas duró un lustro, también figuró una obra de Lope de Vega. Fue en 1971, y con dirección de Ricard Salvat, cuando se estrenaba *El caballero de Olmedo*, en otra atrevida versión que significaba un auténtico adelanto del papel que posteriormente jugarían los clásicos españoles entre nosotros.

Para concluir con este período, bien que podríamos advertir que el repertorio utilizado a lo largo del siglo XX lo constituyen títulos la mayoría de los cuales podemos considerar como indiscutibles. Nos estamos refiriendo a esa veintena de obras que conforman la base del teatro español áureo, obras ponderadas por la intelectualidad del siglo XIX, estudiadas y analizadas por los mejores especialistas del siglo XX, y que, en estos momentos, cuentan con más

ediciones críticas. De todas ellas, destaca la presencia principal de Lope de Vega, con textos considerados canónicos como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *La discreta enamorada*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*, junto a otros menos conocidos, pero que forman ya parte de ese acervo cultural, como son: *La malcasada*, *El villano en su rincón*, *El rufián Castrucho* y *El arrogante español o Caballero de milagro*, estas dos últimas todo un descubrimiento para el espectador del siglo XX.

5. LOPE DE VEGA EN LA DEMOCRACIA

En la transición política Lope volvió por donde solía, es decir, al rincón apartado de los clásicos apolillados y antiguos. El movimiento del teatro independiente apenas si le había dado cancha alguna a aquéllos, pues significaban todo lo contrario que una posición política contraria al poder. A excepción de algunas experiencias (llevadas a cabo por Narros, Marsillach o Vergel), lo normal era entender a los clásicos como cercanos a la ortodoxia religioso-política que había defendido el régimen. De ahí que escasearan en las carteleras entre 1975 y 1982. Siete fueron los títulos de Lope de Vega estrenados en Madrid durante ese período, sin que los clásicos en general rebasaran la cifra de quince. Un rápido repaso nos dará razón a nuestra aseveración.

La iniciativa, frustrada por demás, de hacer una compañía con el nombre Corral de Almagro, que diera a los clásicos un relieve que no tenían, empezó con *El caballero de Olmedo*, estrenado en 1977, con adaptación de Hermógenes Sainz, y dirección de quien firma estas líneas. Tuvo escasas representaciones, no más de veinte, más por la dificultad de mover un elenco numeroso que por la crítica, que se mostró generosa. Sobre todo, tras su paso de una semana por el Centro Cultural de la Villa de Madrid. El mismo título, con montaje de José Osuna, se presentó en las Vistillas, durante el verano de 1982. También como montaje de verano, José Luis Alonso hizo *El despertar a quien duerme* (1981), en versión de Rafael Alberti. Y como montaje estival, Joaquín Vida estrenó en la Plaza de París *El acero de Madrid* (1982). La compañía de Mari Paz Ballesteros y Vicente Sainz de la Peña, con dirección de este último, estrenó *Fuenteovejuna (sic)* en el Teatro Martín. No deja de ser curioso, e interesante, que el Teatro Estable de Madrid, proyecto en el que colaboraba buena parte del laboratorio Layton, se presentara con la conocida *Dama boba*, esta vez en versión completa y más cuajada de Enrique Llovet, dirigida por Miguel Narros. Fue en el Teatro Espronceda, en 1979, después de ser presentada en

un incipiente Festival de Almagro. También dentro del ámbito de la empresa privada, Manuel Canseco había comenzado a montar textos clásicos, que giraban por toda España. Con *El perro del hortelano* (1979), inició una gira en el Coliseo Carlos III de El Escorial. Finalmente encontramos otra producción con texto de Lope de uno de los grupos independientes que empezaron a tener vida propia, Guirigay, que en 1981 estrenó, en el Colegio Mayor Pío XII, *La viuda valenciana*.

El mejor baremo de la precariedad con que Lope y los clásicos vivían ese momento es la programación del Festival de Almagro que, una vez que inició su mayoría de edad, con la inclusión de lo internacional, en 1983, se las veía y deseaba para que compañías españolas prepararan montajes clásicos. Sólo Manuel Canseco y Antonio Guirau tenían comedias de éstas, y otros directores, como José Osuna, Miguel Narros o Juan Antonio Hormigón terminaron por aceptar el reto de los clásicos de manera esporádica. Sin embargo, fue Almagro, y el empuje que recibió del nuevo Ministerio de Cultura, junto a una inmejorable recepción del público, quienes hicieron posible que, en 1986, se creara la Compañía Nacional de Teatro Clásico y, con ella, la llegada de un nuevo sentido tanto en el estudio como en el tratamiento de los autores del Siglo de Oro. Dicha compañía y un enorme caudal teórico que fueron generando las jornadas de teatro clásico que se celebraban en el pueblo manchego, abrieron un estado de opinión en el que los clásicos, y Lope a la cabeza, representaron algo diferente a lo que hasta el momento habían supuesto.

6. FINAL DE SIGLO Y LOPE DE VEGA

Y llegamos así al último período del siglo XX, con el protagonismo absoluto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, desde cuya sede madrileña, el Teatro de la Comedia, empezó a proyectarse a todo el Estado, aunque generalmente iniciara sus andaduras por Almagro. De los 39 títulos que produce, entre 1986 y 2002 (fecha convencional en la que ponemos el punto final a nuestro recorrido), 10 son obras de Lope de Vega (el 22%), aunque Calderón lo supera por una; éste cuenta con 11 sus montajes, bien que algunos de un mismo título. Entre los de Lope podemos destacar *Los locos de Valencia* (1986), estrenado en la primera salida a escena de la compañía, al lado de *El médico de su honra*, de Calderón. Marsillach tardó en volver al Fénix siete años, con *Fuenteovejuna* (1993), a juicio de la crítica uno de sus montajes menos interesantes, a pesar de la importancia del texto. Esos dos montajes, así como la totalidad

de los realizados por Marsillach en ese período, fueron vestidos por Carlos Cytzynski, escenógrafo oficial de la compañía. En medio, hubo varios directores invitados, algunos de ellos en régimen de coproducción: Miguel Narros lo había sido con *El caballero de Olmedo* (1990), y escenografía de Andrea D’Odorico; José Luis Saiz, con *El perro del hortelano* (1989), sobre la versión de Manuel y Antonio Machado; y Juan Pedro de Aguilar, con *La noche toledana*, adaptada por el propio de Aguilar. También como director invitado, José Luis Castro montó *El acero de Madrid*, en 1995, con texto arreglado por Antonio Andrés Lapeña, y escenografía de Pedro Moreno; y Pilar Miró, en 1997, *El anzuelo de Fenisa*, con versión de Rafael Pérez Sierra, y escenografía de Andrea D’Odorico. Miguel Narros volvió a dirigir a la Compañía Nacional, un año después. Fue con *La Estrella de Sevilla*, siendo esta vez el adaptador Joan Oleza, y decorados igualmente de D’Odorico. Finalmente, en 2002, y ya con José Luis Alonso de Santos como responsable de la Compañía Nacional, Helena Pimenta hizo *La dama boba*, en versión de Juan Mayorga, y escenografía de José Tomé y Susana de Uña; y el propio Alonso de Santos, con adaptación propia, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, con decorados de Jon Berrondo.

Basta este somero recorrido para advertir que los clásicos, en los años finales del siglo XX, empezaron a ser otra cosa. Gracias a la creación de una nueva compañía por parte del sector público, y al Festival de Almagro, se inició un proceso de normalización en nuestras carteleras, mediante el cual Lope de Vega, y Calderón, y Tirso, y tantos otros, pasaron a ser autores “habituales”. Ni aquellos exquisitos y bachilleres de los “lunes clásicos” de María Guerrero, ni los ortodoxos que creían en el imperio hacia Dios. Una normalidad que la inició García Lorca, montado en una Barraca que la guerra civil no dejó terminar de construir. Federico, como Cipriano de Rivas Cherif, Álvaro Custodio o el propio Rafael Alberti, creyeron en unos clásicos populares, comprensibles, accesibles al gran público, aunque sin perder ninguna de sus virtudes poéticas. Una normalidad que, superado el período de la dictadura, le correspondió devolver a la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por ella, y por su influencia, pues ahora, en contra de lo que sucedía hace treinta años, los clásicos venden mucho más que los contemporáneos. Por eso no hay compañía profesional, de cariz más o menos convencional, que no incluya un autor clásico en su repertorio. Al mismo Lope de Vega, por ejemplo.

Notas

1. Esta ponencia es evolución de una anterior intervención en unas jornadas sobre el *Arte nuevo*, de Lope de Vega, organizadas por la Universidad de Alicante, en mayo de 2009, titulada "Lope en la escena nacional del siglo XX". Sin duda tienen puntos comunes, aunque ésta revisa algunos aspectos que merecen una nueva lectura.

Obras citadas

García Lorca, Federico. *Obras completas*. 10.^a ed. Madrid: Aguilar, 1965.
Sáenz de la Calzada, Luis. *La Barraca, teatro universitario. Seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley, 1998.