

**LOPE DE VEGA Y LA HISTORIA EN LOS
ESCENARIOS DE LOS SIGLOS XX Y XXI****PURIFICACIÓ MASCARELL (Universitat de València)**

CITA RECOMENDADA: Purificació Mascarell, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 256-273.

Fecha de recepción: 29-11-2012 / Fecha de aceptación: 05-04-2013

RESUMEN

Este artículo pretende, por un lado, examinar la presencia de los dramas históricos de Lope sobre las tablas contemporáneas para constatar su pervivencia escénica; y, por otro, reflexionar en torno a las particularidades de la puesta en escena de estos dramas a partir de un corpus concreto de montajes de las últimas décadas. El objetivo es observar la vigencia actual de estos dramas como espectáculos, estudiar bajo qué presupuestos éticos y estéticos se representan ahora los personajes, episodios o fondos históricos que Lope utilizó en la creación de sus ficciones, y analizar las posibilidades de conexión que existen entre la Historia, Lope y el espectador del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: Drama historial, puesta en escena, siglo XX, vigencia, espectador.

ABSTRACT

This paper aims to examine, on the one hand, the presence of Lope's historical dramas on contemporary stage to confirm their continuity; and, on the other, to reflect on the distinctive features of the staging of these dramas from a specific corpus of performances dating from the last decades. The goal is to observe the current relevance of these dramas and performances, to study under what ethical and aesthetic assumptions characters are now represented and the historical episodes that Lope used in the creation of his fictions, as well as to analyze the possible connections between History, Lope and the audience of the 21st century.

KEYWORDS: Historical dramas, performance, 20th century, validity, spectator.

I. EL DRAMA HISTORIAL DE LOPE EN LAS TABLAS DEL SIGLO XX:
UNA PRESENCIA ANECDÓTICA

En 1966, Adolfo Marsillach, entonces director del Teatro Español de Madrid, llevó a las tablas el drama histórico de Lope de Vega *Los siete infantes de Lara*. Francisco García Pavón [1995:97], crítico teatral del diario *Arriba*, escribió al respecto: «Es un verdadero acierto del Teatro Español el dar a conocer a las gentes de hoy este bravo drama, la más brillante secuela de las fuentes medievales sobre los infantes de Lara, y que representa una de las facetas del teatro lopiano menos conocida, ya que nuestros directores actuales prefieren las comedias amables y de enredo». Casi cincuenta años después, y a tenor del repertorio de títulos lopescos que actualmente atesora la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el crítico podría seguir suscribiendo sus palabras. La preferencia por el Lope de las comedias urbanas y palatinas, el Lope de las tramas amorosas, frente al Lope que se quiere cronista o que recrea literariamente elementos históricos, queda reflejada en esta clasificación de los montajes de la CNTC desde su creación en 1986:

COMEDIAS URBANAS (o palatinas o picarescas)	DRAMAS HISTORIALES
<i>Los locos de Valencia</i> (1986)	<i>El caballero de Olmedo</i> (1990)
<i>El perro del hortelano</i> (1989)	<i>Fuente Ovejuna</i> (1993)
<i>La noche toledana</i> (1990)	<i>La estrella de Sevilla</i> (1998)
<i>El acero de Madrid</i> (1995)	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> (2002)
<i>El anzuelo de Fenisa</i> (1997)	<i>El caballero de Olmedo</i> (2003)
<i>La dama boba</i> (2002)	<i>El castigo sin venganza</i> (2005)
<i>Las bizarrías de Belisa</i> (2007)	<i>La estrella de Sevilla</i> (2009)
<i>La noche de San Juan</i> (2008)	
<i>De cuándo acá nos vino</i> (2009)	
<i>La moza de cántaro</i> (2010)	
<i>El perro del hortelano</i> (2011)	
<i>La noche toledana</i> (2013)	

Frente a las diez comedias de enredo amoroso, los cinco títulos de dramas históricos, contruidos a partir de fuentes históricas o legendarias, representan el 33% de la producción escénica lopesca de la CNTC. Y entre los cinco dramas, varios denominadores en común. En primer lugar, una acción que transcurre durante la Edad Media, pues sus tramas están situadas entre los años 1282 y 1477. En segundo lugar, los cinco títulos se encuadran dentro de los dramas históricos sobre hechos particulares, según se indica en la base de datos ARTELOPE,¹ esto es: todos narran unos hechos relacionados con la esfera privada de los personajes pero imbricados, en mayor o menor grado, dentro de una trama histórica o legendaria. Aunque *El castigo sin venganza*, por sus especiales características, comparta esta etiqueta de drama histórico de hechos particulares con la de tragedia o drama palatino, en primera instancia (Oleza 2004).

Sigamos analizando los datos recogidos en la tabla superior y contrastándolos con el canon escénico de Lope en siglo XX, aquí plasmado:

OBRAS DE LOPE DE VEGA	NÚMERO DE MONTAJES (1939-2012) ²
<i>Fuente Ovejuna</i>	32
<i>El caballero de Olmedo</i>	25
<i>La dama boba</i>	23
<i>El perro del hortelano</i>	21
<i>La discreta enamorada</i>	18
<i>La estrella de Sevilla</i>	9
<i>El castigo sin venganza</i>	9
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	8

Como puede comprobarse, la CNTC nunca ha realizado un montaje de un drama histórico o legendario de Lope alternativo a los presentes en el canon moderno. Los cinco títulos de los dramas históricos de la CNTC se corresponden, dentro del canon del siglo XX y de comienzos del XXI, con los del mismo género. No ocurre lo mismo en el caso de las comedias urbanas o palatinas.

1. Para la categorización genérica de todos los títulos lopescos que en este artículo se tratan, hemos seguido la clasificación establecida por Joan Oleza en la base de datos ARTELOPE, proyecto dirigido por el catedrático de la Universitat de València y disponible para su consulta abierta en red <http://artelopez.uv.es>

2. Esta información ha sido extraída, fundamentalmente, de dos fuentes distintas: por un lado, la tesis de Muñoz Carabantes [1992], cuyo apéndice final recoge, en 1.700 fichas, todos los espectáculos de teatro clásico que se han realizado en España entre 1939 y 1989; por otro lado, la base de datos que, desde 1986, se confecciona en el Centro de Documentación Teatral para dejar constancia de todos los espectáculos teatrales que cada año suben a un escenario en nuestro país.

Si en el canon escénico global triunfan *La dama boba* y *El perro del hortelano*, representadas ambas por la CNTC, no brilla menos *La discreta enamorada*, que nunca se ha visto interpretada por la compañía pública. Y, sin embargo, otros títulos menos frecuentados o, incluso, insólitos, han sido recuperados por la Compañía, que ha ampliado así el espectro del canon de la comedia: *El anzuelo de Fenisa*, que no se representaba desde 1961 por Nuria Espert y que Pilar Miró recuperó en 1997 para la CNTC, o *Las bizzarrías de Belisa*, que solo se había montado dos veces tras la Guerra Civil española (Felipe Lluch, 1941; Carlos Vides, 1988) y que Vasco escogió para el espléndido inicio de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2007, o *La noche toledana* que, a excepción de un montaje del TEU de Zaragoza en 1962, solo ha sido representada en España durante el siglo xx por la CNTC en 1990 —su recuperación está prevista para 2013 por la Joven Compañía—, o *De cuándo acá nos vino*, un texto absolutamente inédito sobre las tablas modernas, cuyo montaje por parte de Rafael Rodríguez en 2009 constituyó un éxito inesperado. La CNTC ha impulsado una apertura del canon en lo que a comedias —en la acepción más restrictiva del término— se refiere y, sin embargo, ha permanecido dentro del seguro coto de los títulos conocidos en cuanto al drama histórico o la tragedia lopesca.

Cabe ahora observar el trabajo de las compañías de teatro privadas a la hora de abordar los dramas historiales de Lope y, sobre todo, a la hora de ampliar este corpus de cinco títulos que representan un círculo vicioso para la deseada diversificación del canon áureo sobre las tablas (Doménech 2011:76). Dejando a un lado las múltiples representaciones de *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo* y el resto de obras arraigadas en el canon, durante las dos últimas décadas apenas se localizan montajes de dramas historiales lopescos en los escenarios privados.

En 1991, un año después de que la compañía dirigida por Amaya Curieses y José Maya, Zampanó Teatro, se atreviera con *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca,³ la hoy veterana Teatro Corsario montó el espectáculo *Asalto a una*

3. Drama histórico del que solo se conoce otro montaje anterior durante el siglo xx, el de la Compañía Española de Teatro Clásico a las órdenes de Manuel Canseco, estrenado en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial el año 1979. Aunque Calderón no entra dentro de nuestra investigación sobre la pervivencia de los dramas históricos sobre las tablas modernas, este dato ayuda a constatar hasta qué punto el escaso éxito contemporáneo de las piezas de este género, en lo tocante a los dos dramaturgos cumbre del Siglo de Oro español, es similar. Basta observar el canon escénico de Calderón desde 1939 a nuestros días:

ciudad usando la adaptación que el dramaturgo Alfonso Sastre había realizado en 1971 del texto de *El asalto de Mastroque por el duque de Parma* de Lope de Vega. Era la primera —y única— vez que, en el siglo xx, se representaba este texto. Tres años después, en 1994, Laila Ripoll y su compañía Micomicón —otra referencia inexcusable en la puesta en escena de clásicos dentro de nuestro país— presentaron el espectáculo titulado *Mударra*, basado en los textos de *El bastardo Mударra* de Lope y *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva.

Ya en el nuevo milenio, el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en su edición de 2008, acogió el estreno del montaje de *Los Comendadores de Córdoba* a cargo de la compañía Almagro Teatro, dirigida por César Barló. De nuevo, primera y única ocasión en que esta obra sube a un escenario desde hace cien años. En 2009, el público del certamen del Festival de Teatro Clásico de Olite presencié, de la mano de la compañía La Nave, una lectura dramatizada de la obra *El príncipe despeñado*, en la que Lope de Vega recrea la muerte de Sancho IV en el barranco de Peñalén, en la localidad navarra de Funes. El director Miguel Munárriz escogió esta obra, basada en un hecho real de la historia de Navarra, porque el certamen olitense resultaba ser un contexto idóneo para defender una pieza que, fuera de ese ambiente, probablemente no suscitara tanto interés.

En este sentido, resulta reseñable el uso de los dramas históricos de Lope para, por un lado, conmemorar alguna efeméride relacionada con el asunto del drama⁴ o, por otro, celebrar la proximidad existente entre la ubicación geográfica

OBRAS DE CALDERÓN DE LA BARCA	NÚM. DE MONTAJES (1939-2012)
<i>La vida es sueño</i>	50
<i>El alcalde de Zalamea</i>	36
<i>El gran teatro del mundo</i>	24
<i>La dama duende</i>	23
<i>La cena del rey Baltasar</i>	11

Puede observarse que entre los cinco títulos que más veces han sido representados tan solo uno, el drama de la honra *El alcalde de Zalamea*, encajaría dentro del género del drama historial. Para una mayor precisión comparativa, evidentemente, cabría rastrear, tal como en este trabajo se hace en el caso de Lope, qué obras calderonianas de temática o fondo histórico se han montado a lo largo del pasado siglo y en cuántas ocasiones.

4. El 12 de octubre de 1962, dentro de la celebración de la Fiesta de la Hispanidad, el director Salvador Salazar llevó a las tablas del Teatro Español de Madrid el drama historial de hechos famosos públicos (la conquista y colonización de América) titulado *El nuevo mundo*, de Lope de Vega, en adaptación de Joaquín de Entrambasaguas. Curiosamente, en 1992 la pieza volvió a recuperarse aprovechando la efeméride del V Centenario de la llegada de Colón a América. La Compañía Clásicos Infrecuentes, bajo la dirección de Juan Miguel Ruiz, y dentro del XV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, escenificó en el corral de la localidad *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Un espectáculo que, según la crítica, no pasaba de ser un compromiso para desem-

de la acción lopesca y la localidad donde se acoge la representación del texto. En este último caso, el objetivo de estas puestas en escena es, de algún modo, halagar a los naturales de ese territorio gracias a la conexión entre la pieza artística y su pasado colectivo,⁵ o crear un vínculo identitario en una comunidad que comparte un episodio histórico o legendario que ha merecido la atención del Fénix. En esta línea, destacan las representaciones realizadas en Burgos de *El bastardo Mudarra* o las de *Fuente Ovejuna* en el pueblo cordobés de Fuente Ovejuna, así como las de *El caballero de Olmedo* en Olmedo, todos ellos montajes en los que participan los vecinos del pueblo en un acto festivo y reivindicativo de su pasado histórico-legendario.

Y, finalmente, echemos la mirada cien años atrás para finalizar el rastreo general de los títulos de dramas históricos alternativos al canon escénico moderno de Lope que han merecido la atención de alguna compañía. El primer drama histórico de Lope que se localiza en los escenarios del siglo xx es el titulado *Las famosas asturianas*, que la compañía de Rosario Pino representó en 1918 en el Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección de Miguel Muñoz y el texto en versión del dramaturgo Pedro Muñoz Seca (Dougherty 1990:281). En 1925, la compañía de la ilustre actriz Lola Membrives representó *La niña de plata*,⁶ con dirección de Enrique Chicote, en el Teatro Lara. El texto había sido adaptado por los hermanos Antonio y Manuel Machado [1990:371]. Para volver a ver este título sobre un escenario hay que esperar al cambio de siglo, porque hasta el año 2009 no es recuperado por el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares, dentro del encomiable proyecto las Huellas de la Barraca.⁷ En 1962, el TEU del Sindicato Español Universitario

polvar el texto y aprovechar las subvenciones del INAEM (Arjona 1992). En cualquier caso, resulta elocuente que a la compañía en cuestión y a su director no se les conozca ningún otro montaje de un texto clásico.

5. Este sería el caso de los dos montajes de *La conquista de Canarias, o los guanches de Tenerife* de Lope de Vega que se han presentado en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife: en 1962, con dirección y adaptación de Claudio de la Torre y Gustavo Pittaluga, y en 1996, por la compañía Troysteatro (reestrenado en 2008). Este último se pudo ver en un espacio muy significativo: el Museo de Historia de La Laguna. ¿Influyó este contexto en la recepción de los espectadores? ¿Entendieron el texto de Lope como una pieza museística sobre un pasado historiográfico al que rendir memoria o como una obra de arte viva?

6. Se trata de una comedia urbana en la que, no obstante, intervienen con un papel relevante personajes históricos como el rey don Pedro el Cruel y el infante don Enrique (futuro rey). Esto, unido a la gravedad del asunto (una insinuada pero no perpetrada traza de lujuria del déspota), le otorga un aspecto de drama historial de hechos particulares.

7. Dentro de este proyecto también se ha podido ver un montaje del drama histórico de Lope *Las almenas de Toro*, por el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid. Dado que este trabajo se centra en el análisis del teatro profesional, obviamos los trabajos del teatro aficionado

de Madrid realizó un montaje de *El galán de la Membrilla*⁸ que pudo verse en el Teatro María Guerrero, dirigido por Eugenio García Toledano. Teatro Cachivaches, ya en el año 2010, recupera *El galán de la Membrilla* para el Teatro Auditorio de Chinchilla (Albacete) con dirección de Antonio Malonda y versión de Ernesto Filardi.

El siguiente cuadro sintetiza toda la información hasta aquí expuesta sobre montajes de dramas históricos de Lope en el siglo xx obviando los cinco títulos canónicos que sabemos multiplicados sobre las tablas:

TÍTULO DEL DRAMA HISTORIAL	DIRECTOR	AÑO DEL MONTAJE
<i>Las famosas asturianas</i>	Miguel Muñoz	1918
<i>La niña de plata</i>	Enrique Chicote	1925
<i>El nuevo mundo</i>	Salvador Salazar	1962
<i>El galán de la Membrilla</i>	Eugenio García	1962
<i>La conquista de Canarias</i>	Claudio de la Torre	1962
<i>Los siete infantes de Lara</i>	Adolfo Marsillach	1966
<i>Asalto a una ciudad</i>	Fernando Urdiales	1991
<i>El nuevo mundo descubierto...</i>	Juan Miguel Ruiz	1992
<i>Mudarra</i>	Laila Ripoll	1994
<i>Los guanches de Tenerife</i>	Troysteatro	1996
<i>Los comendadores de Córdoba</i>	César Barló	2008
<i>El príncipe despeñado</i>	Miguel Munárriz	2009
<i>El galán de la Membrilla</i>	Antonio Malonda	2010

En todo un siglo, tan solo se han llevado a las tablas nueve títulos alternativos al canon lopesco de los dramas históricos. No es necesario señalar, pues, el escaso interés que estas piezas suscitan en el ámbito de la práctica teatral y la exigua proyección social que poseen entre el público estándar. Esta realidad contemporánea contrasta con el reconocimiento del que, durante la época de Lope, gozaron entre el público áureo, a tenor de los datos conservados.

Mediante la consulta de la base de datos CATCOM —en fase de elaboración por parte del equipo de investigación dirigido por Teresa Ferrer—, he podido

o *amateur*, aunque respetamos el trabajo del TEU por su significado histórico-cultural durante el Franquismo.

8. Obra con distintos rasgos genéricos que la definen, en principio, como comedia villana (con algunas características de comedia urbana), pero también, en segundo nivel, como drama histórico de hechos particulares. Esto es debido a que buena parte de la intriga, así como la ambientación histórica de la acción en famosos hechos públicos, le proporcionan un notable aspecto de drama de hechos particulares con conflicto de honra.

constatar (Mascarell, en prensa) que los títulos lopescos con un mayor éxito escénico en el siglo xvii se encuadran dentro del género de los dramas históricos, a excepción de la comedia palatina *El cuerdo loco*:

TÍTULO DE LA COMEDIA	NÚM. DE REPRESENTACIONES EN CATCOM
<i>Carlos V en Francia</i>	13
<i>El cuerdo loco</i>	12
<i>La desdichada Estefanía</i>	11
<i>El príncipe despeñado</i>	11
<i>El cordobés valeroso</i>	9

En efecto, del total de 265 obras con una atribución fiable a Lope de Vega que alberga esta base de datos, el título que atesora el mayor número de noticias de representación en el siglo xvii es *Carlos V en Francia*, drama histórico que narra los encuentros y desencuentros del emperador Carlos V con el rey de Francia y el papel mediador del Papa. El podio lo comparte con otras tres piezas del mismo género: *La desdichada Estefanía* —ambientada en la España medieval del rey Alfonso VII de Castilla—, *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* —sobre el aciago final del guerrero andaluz Pedro Carbonero, cuya labor de rescate de cristianos apresados en territorio musulmán durante los años previos a la Conquista de Granada queda aquí ensalzada— y *El príncipe despeñado*. Tan solo de esta última obra se documenta una representación moderna, tal como se recoge arriba.

Hasta aquí hemos ofrecido la cartelera teatral de todo un siglo en lo que a dramas históricos lopescos se refiere. Interesa ahora penetrar en propuestas escénicas concretas para comprender qué lectura del Lope histórico-legendario se ha estado ofreciendo desde los escenarios y, en consecuencia, cómo ha sido recibido por los espectadores.

II. EL DIRECTOR ANTE EL DRAMA HISTÓRICO LOPESCO:

PROPUESTAS DE LECTURA ESCÉNICA

Regresemos al canon escénico de Lope en el siglo xx y recuperemos esos cinco títulos de dramas historiales que ha montado la Compañía Nacional de Teatro Clásico a lo largo de su trayectoria: *El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*, *La estrella de Sevilla*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *El castigo sin venganza*.

Todas estas puestas en escena se caracterizan o bien por ambientarse en otro tiempo histórico distinto al de la trama, o bien por fusionar elementos de distintas épocas para multiplicar las lecturas de su posible ubicación, o bien, en última instancia, por presentar la acción en una época absolutamente indeterminada. En cualquier caso, ninguna puesta en escena responde a un criterio historicista o, lo que es lo mismo, ninguna pretende crear un cuadro fiel de época en el escenario.

Los dos caballeros de Olmedo jugaban a desorientar al espectador en cuanto a su ubicación temporal, puesto que el juego polifónico de signos escénicos remitía a diferentes épocas. *El caballero de Olmedo* de Miguel Narros (1990), con una escenografía abstracta de paneles metálicos, alarmó a la crítica por sus —hoy anecdóticos— anacronismos: pantalones camperos, navajas, capotes y chaquetillas toreras. Lázaro Carreter [1990] no entendía por qué Fabia comía pipas en lugar de altramuces, en coherencia con el tiempo histórico del drama. Por su parte, el montaje de José Pascual proponía un vestuario medieval deconstruido que rozaba el surrealismo: la armadura se integraba en el vestuario masculino en forma de fragmentos de hierro, acentuando así la osada exposición a la muerte de los personajes, según la idea del director.

En esta línea se sitúa también el *Fuente Ovejuna* de Marsillach de 1993. Carlos Cytrynowski [2006:136], escenógrafo y figurinista, diseñó un espacio frío, metálico y rectilíneo, en nada semejante al de una población rural durante el reinado de los Reyes Católicos, y planteó un vestuario que trazara paralelismos entre «la vestimenta medieval y la ropa actual, haciendo coincidir los tejidos, el corte de las prendas y el calzado de fácil adquisición en cualquier tienda. Sumando a todo esto otro ingrediente: que todo tuviera un ligero aspecto a la ropa de ensayo que usan los actores: sudaderas, camisetas, pantalones cortos».

La estrella de Sevilla, cuya trama se desarrolla durante el enfrentamiento de Sancho el Bravo con su padre, Alfonso X el Sabio (entre 1282 y 1284), es ubicada por Narros en el barroco, con fondos abstractos y minimalistas del pintor Gustavo Torner. Y la de Eduardo Vasco, impregnada de un minimalismo que la crítica bautizó como «zen», presentaba a los protagonistas severamente vestidos con trajes de oficina en un espacio geométrico de madera para, según el director, devolver a la tragedia su esencia desnuda a través, únicamente, de la palabra y el gesto del actor (Santos 2009). El *Peribáñez* de Alonso de Santos no prescindió del ambiente rural y campestre, pero recreaba el ambiente de las grandes haciendas coloniales del XIX. *El*

castigo sin venganza de Vasco localizaba la acción de la tragedia medieval en la Italia fascista (Mascarell 2012a). Vasco justifica esta actualización porque acerca la historia de Lope al público contemporáneo:

Se nos antojaba necesario cambiar la época de 1500 a 1930, en los albores de la época de Mussolini. La situación encaja perfectamente y tan solo hemos tenido que ponerle vestuario. De este modo, el espectador no ve la situación alejada, sino con toda la política de principios y mediados del xx. La iconografía, por otro lado, nos recuerda a un pasado que hemos vivido muy de cerca, con el desarrollo del fascismo y su parafernalia (García Saleh 2005).

Los siete montajes a los que se ha aludido sucintamente ejemplifican distintos tipos de propuestas para conseguir la ansiada conexión entre la obra clásica y el público contemporáneo. En un extremo se sitúan los que, como *La estrella de Sevilla* de Vasco, desubican por completo las tramas y descontextualizan el hecho histórico-legendario que se narra con la intención de transformarlo en un hecho atemporal o universal. En el otro extremo se encuentran las puestas en escena que optan por situar la acción en una época más próxima al espectador con el objetivo de implicarlo mejor en la historia que está viendo representada, como *El castigo sin venganza* en los años 30 del siglo xx. Y entre uno y otro extremo se situaría el resto de propuestas, según su grado de abstracción o concreción epocal.

En esta dialéctica de acercamiento versus universalización de la acción lo-pesca, ¿dónde quedan las fuentes históricas o legendarias que inspiraron la pieza? ¿Es capaz el espectador medio de percibir el género del drama historial en estos montajes? ¿No le resulta tan ficticia e imaginaria la trama de *La dama boba* como la de *Fuente Ovejuna*, pese a estar basada esta última en hechos históricos, según defienden algunos especialistas? Resulta razonable considerar que ninguna de las grandes obras del canon de Lope es hoy recibida como drama historial, pese a que la mayoría tengan su origen en hechos documentados en diversas fuentes que la pluma del Fénix supo manipular sabiamente.⁹ Y, en cuanto a los directores, ¿pres-

9. Bajo mi punto de vista, y aunque no existen estudios empíricos de teoría de la recepción en este sentido, la mayor parte del público actual, por puro desconocimiento, percibe el drama histórico como creación imaginaria pura del autor, y es incapaz de discernir de los literarios los elementos históricos que lo conforman, a lo que contribuyen unas puestas en escena que juegan al anacronismo y la actualización (Mascarell 2012b). Explica Oleza [1994:240] que «la pluralidad de géneros que originaron el drama y la comedia barrocos (las comedias pastoriles, las mitológicas, las palatinas,

cinden de explotar el rasgo genérico de estas obras por miedo a espantar a unos espectadores que no buscan clases de Historia en las salas de teatro? ¿Cómo, entonces, aventurarse a montar títulos alternativos de dramas históricos de Lope sin temor al fracaso en el siglo XXI?

Un buen ejemplo lo ofrecen Teatro Corsario y la compañía Micomicón, que se atrevieron con dramas históricos (para mayor dificultad, «de hechos famosos públicos»), y lograron conectarlos magistralmente con el público actual. La compañía de Fernando Urdiales usó la «refundición libre» de Alfonso Sastre, *Asalto a una ciudad*,¹⁰ que ya desde el título prescinde de las referencias a Mastroque y el príncipe de Parma para abandonar lo específico y abrazar lo genérico universalizando el caso relatado. La adaptación de Sastre, estudiada por Di Pastena [2004] y Serrano [2012], se caracteriza por la fuerte modernización del vocabulario barroco y por su lectura antimilitarista del texto de Lope, considerado por el dramaturgo como «insólito» en la producción del Fénix por su retrato heterodoxo y crítico de la milicia:

Escribí esta versión de *El asalto de Mastroque...* de Lope de Vega en 1971, como efecto de la gratísima lectura que hice de esta obra, cuyo tema me había interesado leyendo la *Historia del teatro español* de Ángel Valbuena Prat y que enseguida busqué en la Biblioteca de Autores Españoles. Me pareció deslumbrante el texto de Lope, y eso que nunca he sido muy lopiano, en función de su estética populista y (hoy diríamos) mercantil y de su devoción por la Monarquía como una institución por encima de toda sospecha.

Este es un texto extraordinario, o sea: insólito. Su antimilitarismo y el talante desmitificador de los Tercios de Flandes me hizo recordar risueñamente aquella

las urbanas de capa y espada, los dramas privados de la honra, los dramas históricos de la honra, los dramas de hechos famosos) eran perfectamente identificables por el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir». Y Oleza establece un paralelismo entre el público teatral del XVII y el espectador actual de cine, el cual conoce el género del film que va a ver en la pantalla antes de sentarse en la butaca de la sala. Pero ¿lo sabe también un espectador medio de teatro clásico en la actualidad? ¿No coloca en el mismo «macrosaco» del «teatro clásico» cualquier pieza de Lope o Calderón? ¿Es capaz de identificar si determinado noble fue un personaje de la Historia de España o solo existió en la ficción? Y, en última instancia, ¿tiene alguna importancia fundamental saberlo? Aunque la localización de las fuentes históricas o legendarias de una comedia del Siglo de Oro sea materia prioritaria para la investigación filológica, no creo que resulte vital para disfrutar de la interpretación de una obra, no al menos para la inmensa mayoría que va al teatro a «pasarla bien», como dice David Mamet [2010:140].

10. Versión: Alfonso Sastre. Dirección y escenografía: Fernando Urdiales. Vestuario y marionetas: Olga Mansilla y Teresa Lázaro. Música: Juan Carlos Martín. Intérpretes: Jesús Peña, Pedro Vergara, Rosa Manzano, Beatriz Alcalde, Javier Semprún, Luis Miguel García, Fernando Urdiales y Miguel Bocos. Estreno: 19 de julio de 1991 en el Teatro Liceo de Salamanca.

obra, convencionalmente mitificadora, de Eduardo Marquina, *En Flandes se ha puesto el sol*, elegía modernista a la caída del Imperio español en aquellos territorios. ¡Qué obra tan moderna este Mastrique de Lope de Vega! ¡Qué obra tan antigua *En Flandes se ha puesto el sol!* (Sastre 1991:138).

La puesta en escena de *Corsario* en 1991 destacó por su concepción expresionista de los elementos del espectáculo, como es característico en esta compañía. El atractivo tratamiento de la luminotecnia, el empleo de marionetas para suplir personajes de carne y hueso, el olor a pólvora en la sala y un uso magistral de los anacronismos —verbigracia, la recreación actoral del cuadro *La rendición de Breda* de Velázquez en los últimos compases de la representación—, hacen de *Asalto a una ciudad* un montaje de drama histórico que atrapa por su acertada propuesta estética. Pero también por su vigencia temática. En palabras de Fernando Urdiales: «*Asalto a una ciudad* trata un tema que, desgraciadamente, está muy de actualidad, como es la invasión de un país por otro, aunque los parámetros históricos en los que se mueve la obra y los nuestros sean absolutamente distintos» (cita extraída de Royo-Villanova 1991).

La actualidad del tema apuntada por Urdiales es también la piedra de toque del montaje de *Mudarra*¹¹ por parte de la compañía Micomicón, que ofrece un motivo de reflexión en torno al absurdo de la guerra y sus terribles consecuencias sobre el alma humana. No en balde, el compromiso ético y la reflexión sobre nuestro pasado —la Guerra Civil española y la Posguerra, sobre todo— son una constante en la trayectoria teatral de Laila Ripoll. Con motivo de este artículo, mantuve una entrevista con esta directora y le pregunté por qué había escogido un texto tan poco explotado sobre las tablas como *El bastardo Mudarra*, repleto de violencia, venganza y odio. Creo que su respuesta explica a la perfección las razones de su montaje, así como su implicación moral:

En el 94 estábamos en plena guerra en los Balcanes. Las noticias que nos llegaban a diario eran terribles. Los asesinatos entre vecinos, las violaciones, la guerra... pero sobre todo las venganzas y las venganzas de las venganzas y así hasta el infinito.

11. Versión: Laila Ripoll. Dirección, escenografía y vestuario: Laila Ripoll. Iluminación: Juan Ripoll. Intérpretes: María José Arjona, Aurora Herrero, Mariano Llorente, Santiago Nogales y Vicente Rodado y las voces de: Noemí Atienza, Tania Checa, Miguel Ángel Escalona, Julio Provencio y la Señora Valeriana. Estreno: 7 de octubre de 1994 en la Sala Triángulo de Madrid, dentro de la Muestra Alternativa Internacional de Teatro.

Destilamos el texto hasta dejar siete personajes (Bustos, Ruy, Lambra, Constanza, Gonzalo, Mudarra y Arlaja, que aparecía un segundo y no hablaba) y utilizamos una estética cercana a la imaginería religiosa castellana, muy ritual y estática. El espacio era un círculo de arena, como una plaza de toros, y el público rodeaba a los actores como en un sacrificio. Utilizábamos música en directo, primitiva, ritual, sagrada, muy tradicional (que no folklórica) con chácaras, panderos, cajón, almi-rez, campanas... En fin, estábamos hablando de Bosnia, de guerras religiosas, de Ruanda, de la Segunda Guerra Mundial, de muerte y, sobre todo, de venganza. Tú lo has dicho: violencia, venganza y odio, que era con lo que se desayunaba a diario la Europa de los años 90 (luego llegó Kosovo...). El público lloraba a chorros y tuvimos hasta un ataque epiléptico en el momento en que Bustos se lamenta ante las cabezas cortadas de sus hijos (un espectador en Granada que decía que no podía soportar la visión de la sangre, ¡y no había sangre!).

Ripoll reduce la escenografía estrictamente a lo esencial para contar la historia y trenza sabiamente la trama de la obra lopesca con los conflictos bélicos vigentes en la época de su montaje. El resultado es un fuerte *shock* en la conciencia del espectador de 1994, gracias a un episodio medieval dramatizado en el siglo XVII por Lope. Se trata de aludir al presente mediante una historia del pasado, práctica que también frecuentaron los dramaturgos del barroco y que puede ser la clave para devolver a las tablas decenas de títulos lopescos hoy visitados únicamente por los filólogos.¹²

III. «LOS USOS DEL CLÁSICO»: LA INTERCONEXIÓN DEL PASADO Y EL PRESENTE

La escasez de propuestas escénicas sobre dramas históricos de Lope señala una falta de interés por parte de las compañías que temen, a su vez, una falta de interés por parte del gran público y prefieren abrazarse a las comedias de temática amorosa, como puede ser *El perro del hortelano*, o a los dramas metafísicos, como *La vida es sueño*, en una inercia que ni siquiera la CNTC, con capacidad económica suficiente para ampliar sin reparos el repertorio, se atreve a romper, tal como ha quedado aquí demostrado.

12. La inherente doble temporalidad del drama historial (pasado evocado frente al presente del dramaturgo que escribe) se transforma, actualmente, en triple (se añade el momento de la recepción actual) y ofrece la posibilidad de una lectura múltiple que interconecte nuestro pasado con nuestro presente para hacer más entendibles ambos.

Alguien podría argüir que los hechos históricos que se dramatizan en *Carlos V en Francia*, por utilizar el título que más huellas de su representación en el siglo xvii ha legado, están muy alejados de la realidad del público actual y a nadie interesan ya. Pero entonces cabría preguntarse por el rotundo éxito en el que se ha instalado, desde hace una década, la novela histórica, por la proliferación de revistas de divulgación sobre Historia que triunfan en los quioscos, por el cine de temática histórica que nunca ha dejado de funcionar bien, o por las series de televisión, como las más recientes sobre Isabel la Católica o los papas Borja, con considerables índices de audiencia. La Historia, y la Historia unida a la ficción, forma parte de un ocio de masas e interesa al gran público, ¿por qué no al público concreto del teatro?

Ante los dramas históricos lopescos, cualquier director se plantea una comprensible pregunta: ¿cómo atraer a un público contemporáneo, heterogéneo y globalizado con historias de godos y ortodoxia católica, de sagas de héroes militares y aguerridos nobles, con leyendas míticas de la épica y el romancero repletas de castigos al infiel o al rebelde? Si en la división de funciones que desarrolla la institución teatral barroca a la comedia «se le confía una misión esencialmente lúdica» y al drama «una decidida voluntad de impacto ideológico [...], la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico» (Oleza 1981), es lógico que el desfasado mensaje propagandístico de los dramas históricos enfríe el deseo de su puesta en escena entre los directores teatrales. David Mamet [2011:78] sostiene que la primera pregunta que todo director debe hacerse antes de llevar a escena un texto es «¿de qué sirve esto al público?». Y, en el caso que nos ocupa, tal vez la respuesta se halle en montajes como *Mudarra* y *Asalto a una ciudad*.

La propuesta de Corsario abre una vía de investigación ineludible para la filología durante el siglo xxi: el rescate de títulos lopescos marginados por la tradición y que suponen una grata toma de contacto con esa polifonía de matices ideológicos que se escucha, según Oleza [1994:37], cuando se amplía el círculo canónico de las lecturas del Fénix. Se trata de reivindicar al Lope menos ortodoxo para borrar, por fin, su imagen tópica y monolítica de fidelidad absoluta al trono y al altar, posible causa del poco éxito de los dramas históricos en el ámbito de la práctica escénica. El antimilitarismo de *El asalto de Mastroque por el duque de Parma* —salvando las distancias con lo que entendemos hoy por antimilitarismo— está hermanado con otras posturas heterodoxas de Lope que cabe detectar entre los dramas históricos del autor.

Por su parte, la adaptación de *El bastardo Mudarra* de Micomicón demuestra que, según el enfoque que se otorgue a los dramas históricos de Lope, estos son capaces de transmitir un tipo de mensaje u otro —incluido su contrario—. Los dramas de Lope pueden hablar al público del siglo XXI porque todavía existen déspotas poderosos, sistemas opresores contruidos sobre la propaganda, guerras y enfrentamientos religiosos, violencia y abusos sobre los más débiles, desigualdades sociales, racismo e injusticia.

Lope hacía uso de la Historia para crear sus obras dramáticas, los directores contemporáneos pueden usar los textos lopescos para proponer a los espectadores una reflexión alternativa sobre el pasado histórico. El teórico Joan Ramón Resina [1991:29], en su trabajo *Los usos del clásico*, explica que

La característica esencial del clásico [es su] adaptabilidad a múltiples recreaciones, a experiencias de lectura distintas y siempre recomenzables. La fascinación del clásico no se ejerce mediante la adaptación del lector a una esencia intemporal, sino a la inversa, mediante una sorprendente docilidad del clásico (docilidad que nada tiene que ver con facilidad) para reconstituirse en experiencia actual de lectores situados en distintos planos históricos o culturales.

Esa adaptabilidad, esa docilidad del clásico para acoplarse a todos los tiempos, es la que debe ser explotada en los escenarios. Como muestra de ello, y para finalizar, es casi obligatoria la referencia a dos montajes recientes que nacen precisamente de esa adaptabilidad del clásico a todas las épocas. Se trata de dos excelentes lecturas feministas de *Fuente Ovejuna*.

En 1999, el Centro Andaluz de Teatro, a la sazón dirigido por Emilio Hernández, estrenó una versión producida con el teatro Al-Kasaba de Jerusalén. Doce actrices palestinas y andaluzas protagonizaron esta revisión de la obra de Lope de Vega, adaptada por la poeta Ana Rossetti, donde las mujeres dan vida a todos los personajes y reivindican su papel de inductoras del regicidio. Para Hernández, el levantamiento popular que se narra en *Fuente Ovejuna* ha de ser entendido como «un precedente en la lucha contra la impunidad, contra el abuso de poder del que, por cierto, las mujeres son las principales víctimas. En el texto de Lope, son las mujeres las que mueven la revuelta, aunque solo haya dos personajes femeninos» (Guerenabarrena 1999), de ahí que en su versión las mujeres sean las auténticas y únicas protagonistas. No resulta baladí la presencia de mujeres palestinas y la gira

que se realizó por diversos países árabes, que empleó la obra de Lope para lanzar un mensaje de tolerancia y libertad femenina.

Asimismo, la opresión de los poderosos sobre las mujeres es denunciada en *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, el primer montaje de la joven directora Lucía Rodríguez que, tras su estreno en Nueva York, pasó por la edición de 2011 del Almagro Off, la sección del Festival de Teatro Clásico de Almagro dedicada a las nuevas creaciones. El montaje está contextualizado en Ciudad Juárez y aborda los feminicidios de una de las ciudades más peligrosas del mundo. En esta puesta en escena los músicos son tres mariachi mujeres, las labradoras andaluzas se convierten en trabajadoras de una maquila —las fábricas de las multinacionales afincadas en la frontera de México con Estados Unidos—, el gracioso es un huérfano de la calle, el alcalde un político corrupto y el Comendador un narcotraficante sin escrúpulos. Lucía Rodríguez explicaba así sus motivos en el programa de mano:

Me preguntaba por Laurencia, la protagonista. Dónde la situaría si existiera ahora, adónde mi voz de mujer del xxi tendría que hacer justicia a la contemporaneidad de Lope. Y la respuesta fue Ciudad Juárez. *Fuente Ovejuna* simboliza no solo el reconocimiento de la voz femenina frente a la opresión, sino la asimilación de la culpa colectiva, del drama social que es el silencio.

Sostiene Brook [2012:181] que hoy carece de sentido un teatro «que no esté en desarmonía con la sociedad, que no desafíe en lugar de celebrar sus valores aceptados». Para desmoronamiento de los tópicos, este objetivo puede cumplirse en escena a través de los dramas históricos de Lope de Vega, paradójicamente marcados por la tradición con la etiqueta de conservadores. Prodigios del teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA, Emilio, «*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega», en *ABC* (Madrid), 16/07/92, p. 97.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.
- CYTRYNOWSKI, Carlos, *20 años en escena (1986-2006)*, CNTC-INAEM, Madrid, 2006, p. 133.
- DI PASTENA, Enrico, «*Asalto a una ciudad: Lope de Vega riletto da Alfonso Sastre*», en *Anuario Lope de Vega*, X (2004), pp. 9-19.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2011, pp. 53-82.
- DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- FERRER, Teresa, *Las comedias y sus representantes: base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, <http://catcom.uv.es/>
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, en *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, ed. A. Peláez, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, vol. II, p. 97.
- GARCÍA SALEH, Alberto, «“El arte de dirigir teatro tiene que ver con captar sensibilidades y proyectarlas”», en *La Provincia, Diario de las Palmas*, 27/06/2005.
- GUERENABARRENA, Juan José, «Doce actrices andaluzas y palestinas desvelan a Lope», en *El Cultural de El Mundo*, 24/01/1999, http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/13112/Doce_actrices_andaluzas_y_palestinas_desvelan_a_Lope. Consulta del 29 de noviembre de 2012.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «*El caballero de Olmedo* en escena», *ABC*, 04/11/1990.
- MAMET, David, *Manifiesto*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- MASCARELL, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», en *Teatro de palabras*, VII (2013).
- MASCARELL, Purificació, «El erotismo del teatro clásico español: los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC», en *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, ed. J. Romera Castro, Visor Libros, Madrid, 2012a, pp. 297-309.
- MASCARELL, Purificació, «Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC», en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*,

- II (2012b), <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/index.php>
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)*, tesis dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, 1992, <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3000901.pdf>. Consulta del 29 de noviembre de 2012.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: El rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/>
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, eds. J. M^a Díez Borque y J. Alcalá Zamora, SEACEX, Madrid, 2004, pp. 257-279.
- OLEZA, Joan, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, <http://artelope.uv.es>.
- RESINA, Joan Ramón, *Los usos del clásico*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- ROYO-VILLANOVA, Ricardo, «Asalto a una ciudad: una tragicomedia de Lope de Vega que parece recién escrita», en *El Mundo*, 06/09/1991, p. 35.
- SANTOS, Felipe, «La esencia se desnuda», en *Actualidad Económica*, 01/05/2009, p. 54.
- SASTRE, Alfonso, *Asalto a una ciudad. Tragicomedia de Lope de Vega en versión de Alfonso de Sastre*, Hiru, Bilbao, 1991.
- SERRANO, Antonio, «Mastrique: una batalla, una comedia, una representación», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. Actas de las XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2012.