

RESEÑA

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *El último Lope (1618-1635) y la escena. XXXVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2013*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2015, 288 pp. ISBN: 9788490441404.

ENRICO DI PASTENA (Università di Pisa)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.228>>

Tras la ya canónica periodización de Juan Manuel Rozas, con sus correspondientes consideraciones («Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», 1982, reimpresso en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-131; «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega», ed. R. Doménech, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 163-190), y la réplica que en su día les escribió Profeti («El último Lope», en *La década de oro del teatro español. XIX Jornadas de teatro clásico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, pp. 11-39), el Lope de senectute o anciano ha gozado en los últimos lustros de una serie de acercamientos que, a veces con oscilaciones en el año de inicio de la etapa de madurez, han ido profundizando en ella. Baste recordar los trabajos de Oleza («El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX, 2003, pp. 603-620; «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Significados y proyección internacional del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, eds. J.M^a Díez Borque y J. Alcalá Zamora, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 257-276) o la visión, especialmente anclada en las implicaciones cortesanas, ofrecida por Jesús Gómez —*El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013—. También se adscribe a la postrera fase creativa de Lope el volumen que aquí reseñamos, que establece como fecha de

arranque de la etapa el año 1618, en correspondencia con el segundo catálogo de su obra dramática que el Fénix brinda en los preliminares de la nueva edición de *El peregrino en su patria*, y que presenta la novedad de reconocer mayor atención al ámbito escénico.

El libro consta de cuatro secciones: la primera («El viejo Lope: escena y música») versa sobre la moderna puesta en escena del Lope anciano a través de la experiencia de Eduardo Vasco (pp. 15-30), y sobre la presencia de la música en la producción y en algunos montajes del dramaturgo, estudiada por Javier Suárez-Pajares (p. 31-52). Vasco, que pertenece a una generación de directores que ha podido recibir en los años de formación los estímulos de una programación cultural de carácter auténticamente internacional, trata de seis de sus puestas en escena lopescas a lo largo de más de quince años, desde 1994 hasta 2010, incluyendo títulos de cariz diverso, que van de una primera puesta en escena de *La bella Aurora* (en 1994) a *La moza de cántaro* (2010), pasando por obras maestras como *El castigo sin venganza* (2005) o *Las bizarrías de Belisa* (2007). Destacaría entre los recordados, el montaje de *El castigo sin venganza*, llevado a cabo cuando Vasco tenía a su cargo la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Según una lectura “política”, el director situó el comienzo de la historia de Federico, Casandra y el Duque en el marco espacial de una felicidad aún posible para hacerlo derivar hacia la oscuridad y la represión de la época fascista, con evidente alusión a la historia de Italia en el período previo a la Segunda guerra mundial, un duque que recordaría a Mussolini y el uso, en la dimensión sonora, de himnos de aquellos años (pp. 23-25). Todo ello teniendo claro que el Lope postrero busca su lugar no ya en el mundo, sino en el Parnaso, y que la principal aportación procedente de los ambientes de la interpretación en las últimas décadas ha consistido en devolverle «planos más complejos y profundos» a los personajes delineados por los dramaturgos del Siglo de Oro (p. 29).

Suárez-Pajares observa que la variabilidad de las soluciones adoptadas por los directores de escena contemporáneos ante la música presente en el teatro áureo deriva en primer lugar de que, del repertorio dramático, se transmitieron los textos y no se fijó la música (p. 40). Al igual que otros dramaturgos, Lope no se preocupó de legarla con precisión, «más por desinterés que por descuido» (p. 36), convencido de que era algo cuyo control quedaba en manos de las compañías o de los músicos que las integraban. Si bien el Fénix no llegara a cultivar la música —cuando en el v. 56 del *Arte Nuevo* usa el vocablo se refiere a la cualidad sonora de la poesía (en

realidad traduciendo y adaptando la *Explicatio...* de Robortello: véase ahora la anotación en las pp. 186-187 de la edición de F.B. Pedraza y P. Conde, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016)—, le era familiar esta arte y muchos de los que la practicaron: firmó Lope, por ejemplo, el prólogo del *Libro de misas...* de Sebastián López de Velasco (Madrid, 1628); entretuvo una larga amistad con Juan Blas de Castro, músico de cámara de Felipe III y Felipe IV, autor de las melodías de al menos una comedia lopesca (*Los amantes sin amor*) y figura a la que el dramaturgo dispensó referencias encomiásticas; también fue muy buen amigo, como es sabido, de Vicente Espinel, al que el Fénix atribuía innovaciones en el campo técnico-instrumental y estrófico. Lo interesante es que Lope se sitúa en una época en que se manifestó un cambio de gustos musicales, comenzó a popularizarse una guitarra con cinco órdenes de cuerdas (llamada «española» para distinguirla de la «chitarra italiana», que tenía forma de laúd) y se produjo un antagonismo entre este instrumento, rasgueado y popular, y la vihuela, punteada y cortesana. El Fénix vivió más cerca de los espacios en que se cultivaba la música para guitarra y sus canciones que de los círculos elitistas, cortesanos y, ya a lo largo de su existencia, marcados por la decadencia de la polifonía (p. 44). Un mérito de la contribución de Pajares consiste en haber intentado esclarecer los méritos de Filippo Piccinini, uno de los encargados de la composición musical de la primera ópera española, *La selva sin amor*, cuyos versos firmó Lope (p. 47).

La segunda articulación del presente libro, titulada «Varia lección sobre el viejo Lope» aborda en efecto cuestiones diversas, como la plasmación escénica de las resultantes de una controversia teológica en *La limpieza no manchada* (Celsa Carmen García Valdés, pp. 55-84); la dinámica entre fuentes e innovación en la comedia palatina *¡Si no vieran las mujeres!* (José Cano Navarro, pp. 85-103); la presencia de poemas y piezas dramáticas breves en unos códices autógrafos de Lope (Abraham Madroñal, pp. 105-126). En el primer artículo, García Valdés reconstruye el contexto que dio pie en 1618 al encargo a Lope, por parte de la Universidad de Salamanca, de *La limpieza no manchada*, comedia religiosa de tema mariano destinada a enmarcarse en unos festejos consagrados a la Inmaculada Concepción, en una fase en que la Corona se esforzaba por superar las disputas entre maculistas e inmaculistas. Compuesta, en palabras de su autor, «al vuelo» (en realidad, en un mes y medio) y algo más breve de lo acostumbrado, carente de intriga y de tensión dramática (p. 77), la pieza, que fue representada por la compañía de Baltasar Pine-

do, se revela significativa del modo de producción de este tipo de obras. En el segundo trabajo, Cano Navarro explora los elementos de continuidad con respecto a las fuentes (la *novella* XVIII de la *Prima parte* de Matteo Bandello y *La mayor victoria* del propio Lope) y las variaciones que les imprime el dramaturgo en *¡Si no vieran las mujeres!*, comedia palatina publicada póstumamente que ya en el siglo XVII llegó a traducirse al neerlandés y se representó en Ámsterdam, y que aún mejor fortuna tuvo en el XIX, tanto en España como en Europa. El investigador, al que debemos la última edición de *¡Si no vieran las mujeres!* (recién salida en *La vega del Parnaso*, dir. F.B. Pedraza y P. Conde, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. III, pp. 595-746), demuestra que el entramado estructural de la obra está más cerca de Bandello que del mito de Eros y Psique, como en cambio otros estudiosos habían llegado a afirmar. En el trabajo que cierra la sección, Madroñal recupera para el lector algunos borradores lopescos de poemas (luego engastados en piezas teatrales) y de pequeños textos dramáticos, contenidos en códices autógrafos de Lope como el Durán-Masaveu, el Pidal y el Daza, todos redactados en años tardíos de su existencia. Es de indudable utilidad el conocimiento de estas composiciones: ayudan en cuestiones de atribución, contribuyen a la datación exacta o a un más pertinente encuadre genérico. Destaca la sugerencia de Madroñal, bien fundada, de que el romance «Espérame, Bras, afuera», del código Durán-Masaveu, puede ser la loa de la comedia *La noche de San Juan* (1631), que se creía perdida (pp. 118-122).

En las últimas dos secciones, de extensión dispar, se analizan desde diferentes perspectivas piezas cimeras de la última época como, respectivamente, *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*. En referencia a la tragedia de los amores infaustos de don Alonso y doña Inés, Carlos Brito sopesa la ascendencia cervantina en la dimensión metatextual del Lope maduro (pp. 129-141) y Blanca Santos y Manuel Piqueras repasan los “errores” en que incurren dama y galán (pp. 143-158). Asumida la presencia en todos los ciclos lopescos de elementos que remiten a la «escritura de la escritura» (p. 130), Brito percibe acentos más ambiciosos en las obras maestras del último período de Lope, haciendo referencia sobre todo a la *Dorotea* y a las *Novelas a Marcia Leonarda*, para ahondar a continuación en *El caballero de Olmedo*. En la conceptualización de la escritura tal como se da en estos textos el profesor de la Universidad de La Laguna capta una diferencia con respecto al sentido lúdico y a menudo autorreferencial que Lope había conferido anterior-

mente a las inflexiones metatextuales, que ahora se desplazan hacia una escritura que adopta una *maniera* más cercana al sentido especulativo que lo metaliterario asume en el autor del *Quijote* (p. 138). Santos y Piqueras reseñan los deslices en que incurren Alonso e Inés, considerando que el desenlace trágico que les corresponde está justificado por una serie de impropiedades en su actuación y maneras de expresarse (pp. 155-156). Están convencidos de que los protagonistas, dominados por el “loco amor”, llegan el primero a poner en entredicho el honor de su dama y anteponer su fama y valentía a la prudencia, y la segunda a engañar a su padre. Más que figuras negativas, son seres atravesados por el amor. Creemos que se podría traer aquí a colación la afirmación de Hegel sobre la ambivalencia de los héroes trágicos, «tan culpables como inocentes» (G.W.F. Hegel, *Estética 8. La poesía*, trad. A. Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985, p. 296), tal como recuerda Anne Cayuela en su trabajo sobre *El castigo sin venganza* que inaugura el último apartado del volumen.

En la cuarta sección se observa *El castigo sin venganza* desde el punto de vista de la moral católica (Anne Cayuela, pp. 161-177); desde un análisis del manuscrito autógrafo que nos ha legado la obra y sus finales (Ramón Valdés, pp. 179-220); a partir de los signos escénicos inscritos en su texto (Milagros Torres, pp. 221-232) y de su presencia en la escena contemporánea (Yolanda Mancebo, pp. 233-266). Anne Cayuela considera *El castigo sin venganza* un «drama católico», en la línea de una lectura que ya había sido de Aranguren y de Gerard, en el que se advierte la influencia de los tratados de teología, de los manuales de confesores y de los sermones, y donde se captaría, además, algún eco biográfico de experiencias del propio Lope. Ramón Valdés vuelve al manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza* y a los diferentes finales trazados por Lope, tras la colaboración llevada a cabo entre el grupo Prolope y la compañía de teatro Rakatá que dio como frutos la puesta en escena de la pieza (desde noviembre de 2010 y también fuera de España) así como una nueva edición de la misma (PPU, Barcelona, 2011). *El castigo sin venganza* cuenta con un número insólitamente elevado de testimonios caracterizados por un alto grado de autoridad; después de hacer un repaso de ellos, Valdés dirige su escrupulosa atención a las marcas autógrafas de control métrico-estrófico, a las correcciones en vertical y a las señales variadas, con función diferente y no siempre clara, presentes en el manuscrito. Todo ello nos confirma, junto a la muy elevada calidad final de la obra, el especial cuidado que Lope dispensó a la composición de

la tragedia. Sobre el desenlace, en concreto desde el v. 2998 en adelante, el dramaturgo volvió una y otra vez: desechó una primera versión del final, que probablemente no llegó a escenificarse; elaboró una segunda versión del mismo, que supuso delinear a un Duque más matizado y menos desaprensivo (ya no dirige este su propuesta de matrimonio a Aurora), ofreciendo en su conjunto mayor dramatismo y efectismo; y finalmente dio pie a una tercera versión, la escogida en la propuesta de edición de Prolope, que recoge las correcciones (y tiene presente las tachaduras) hechas en la segunda: el texto cobra mayor coherencia y se libra de alguna aspereza poética sin tener que acudir a enmiendas *ope ingenii*.

Tras unos trabajos recientes —de los que destaco «Lope, “*puesto ya el pie en el estribo*”: les gestes de la tragédie (*El castigo sin venganza*. Notes pour une mise en scène)», *Les Langues Néo-Latines*, CCCLXIII, 2012, pp. 17-32—, Milagros Torres reincide en una reflexión sobre la riqueza de la vertiente escénica de ese monumento teatral que es *El castigo sin venganza*, apoyándose en la puesta en escena parcial del texto realizada al frente de la compañía universitaria El Corral del Sol de la Universidad de Rouen. Tras observar la soledad de los tres personajes principales, la estudiosa subraya la sabia orquestación lopesca de la tensión en las secuencias que preparan y dan vida al desenlace, el maduro manejo de las acotaciones implícitas, la consabida economía de los medios escenográficos, el despliegue de un arte escénico que juega con el ver y el no ver, y se vale de una *mise en abîme* en que una sinécdoque de la corte contempla el horrible espectáculo de unos cuerpos ensangrentados y de un padre y señor roto, y a su vez el público (y nosotros con él) mira a quienes mira ella, pero viéndolo todo: lo que la corte ve y lo que no puede ver a raíz del engaño del Duque (p. 224).

Finalmente, Yolanda Mancebo, después de rastrear los montajes de *El castigo sin venganza* entre las centurias que van de la XVII a la XIX, se demora en la información sobre las puestas en escena de la magna obra de Lope en el siglo breve y en los últimos lustros. Luciendo una considerable riqueza de datos, la autora señala en particular el hito que supusieron los montajes de Cayetano Luca de Tena en el madrileño Teatro Español en octubre de 1943 y el dirigido por Antonio Chic y Antonio Cortés, en el fecundo marco del TEU, en agosto de 1957 en Barcelona; los flirteos del teatro con la televisión en los sesenta; la vuelta al Teatro Español de la pieza a manos de Miguel Narros, en noviembre de 1985, en un espectáculo opulento pero no impecable; y la experiencia de un *Castigo sin venganza* itinerante, llevado por la

Compañía Retablo a las universidades de la costa Este de Estados Unidos y luego por la geografía española. Ya en el siglo XXI, Mancebo dirige la mirada a la multiplicación de montajes profesionales, sobre los que no escatima apreciaciones, y entre los escolares recuerda el suyo propio, puesto que la autora se licenció en Dirección de Escena y Dramaturgia en la RESAD de Madrid armando *El castigo sin venganza* en 2003. Los números que Mancebo registra en la p. 260 puede que no sean del todo exhaustivos (no recoge de manera sistemática, y es comprensible, montajes universitarios de otros países, como con honradez reconoce en la n. 32, aunque extrañe que ni siquiera aluda al que menciona en Francia Milagros Torres en la aportación que en el volumen precede a la suya) pero resultan significativos del papel que *El castigo sin venganza* desempeña en el canon lopesco también en la escena. Eso sí, palidecen, como todo el mundo sabe, ante el número de montajes de piezas como *Hamlet* o *Romeo and Juliet* hechos en la misma época en Inglaterra.

El tomo se sella, como de costumbre en las actas de los encuentros de Almagro, con la transcripción sintética de los coloquios sobre las representaciones que se vieron en el transcurso de las XXXVI Jornadas de teatro clásico y con las crónicas del diálogo mantenido sobre el Lope trágico entre representantes de Teatro Corsario y de Rakatá. Una faceta más de una contribución que, en su conjunto, ofrece una heterogénea indagación sobre la dramaturgia del último Lope y de su puesta en escena, añadiendo unas juiciosas matizaciones al conocimiento de algunos de los clásicos de esa etapa y las conscientes reflexiones de quienes cargaron con la responsabilidad de devolverlos a los escenarios.