

El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX¹⁷²

Purificació Mascarell
Universitat de València
purixinela@hotmail.com

Según el teórico del canon Frank Kermode “la interpretación asegura la vida de una obra, es decir, un texto canónico o clásico perdura mediante el comentario, pues este le proporciona el medio que asegura la continuidad de la atención a esa obra” (Sullà, 1998, p. 22). Dicho de forma más sencilla, cuantos más comentarios genera una obra a lo largo de un mayor número de años, más posibilidades tiene de sobrevivir a su época, ya que los frecuentes comentarios le aseguran una permanente modernidad. Si aceptamos con George Steiner (1989, p. 19) que toda puesta en escena es una interpretación de la obra, una exégesis, una lectura, o sea, un comentario, llegamos a la conclusión de que el canon teatral de una época se conforma a fuer de puestas en escena.

Este artículo pretende estudiar las variaciones que ha experimentado el canon escénico de las obras del Siglo de Oro a través de un examen comparativo entre los siglos XVII y XX, centrándonos en la producción de dos dramaturgos, Lope de Vega y Calderón. Para ello se empleará la base de datos CATCOM, *Catálogo de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (FFI2008-00813), que se encuentra en fase de elaboración por parte del equipo DICAT¹⁷³ dirigido por Teresa Ferrer Valls. El análisis partirá de las comedias áureas más representadas durante el siglo XX para contrastar su éxito escénico con el que tuvieron esos mismos títulos durante la etapa barroca. Una vez presentadas las obras que han dejado un mayor número de testimonios de su representación en el XVII, se observará su permanencia o no en las tablas modernas.

¹⁷² Este trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

¹⁷³ Los miembros y proyectos de este equipo especializado en crear herramientas digitales para la investigación filológica pueden consultarse en [DICAT](#).

Antes de comenzar, se hace imprescindible una petición de cautela hacia las conclusiones que van a exponerse aquí. En primer lugar, porque se extraen a partir de un trabajo todavía incompleto, como lo es hoy la base de datos CATCOM. Y, por lo tanto, este acercamiento no deja de ser una tentativa a partir de los datos que se poseen sobre las 2.669 obras referenciadas que alberga CATCOM en estos momentos. Y en segundo lugar, porque en el caso barroco, como no puede ser de otro modo, se presenta un canon hipotético construido a partir de fragmentos de lo que fue la realidad teatral del XVII. Se trata, entonces, de una aproximación al canon confeccionada gracias a la información que los documentos teatrales conservados nos han legado. El objetivo es ofrecer una imagen del canon escénico barroco jugando con las teselas que han sobrevivido del gran mosaico teatral del Siglo de Oro.

El canon escénico de Calderón en el siglo XX y su reflejo en el XVII

Lo primero que llama la atención de este canon escénico es la destacada presencia de autos sacramentales entre los siete títulos. *El gran teatro del mundo*, ocupando la tercera posición y, ya con un menor número de montajes, *La cena del Rey Baltasar*, *La hidalga del valle* y *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. Hay que tener en cuenta que hemos recogido el teatro de Calderón que se montó durante los treinta y seis años de la dictadura franquista, y que los autos fueron piezas utilizadas por el régimen con fines propagandísticos aprovechando su condición dogmático-religiosa.

Tabla I. Canon calderoniano en el siglo XX¹⁷⁴

Obras de Calderón de la Barca	Núm. de montajes entre 1939-1989
<i>La vida es sueño</i>	30
<i>El alcalde de Zalamea</i>	27
<i>El gran teatro del mundo</i>	14
<i>La dama duende</i>	13
<i>La cena del rey Baltasar</i>	8
<i>La hidalga del valle</i>	6
<i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma</i>	5

¹⁷⁴ El motivo de centrarnos en esta horquilla temporal se debe a que utilizamos el trabajo de vaciado de las carteleras españolas realizado por Manuel Muñoz Carabantes para su tesis doctoral *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)* dirigida por Luciano García Lorenzo y leída en 1992 en la Universidad Complutense de Madrid. Hasta hoy, se trata del trabajo de recogida de datos más completo sobre el tema que nos ocupa, pues todavía no existe una base de datos que recoja, de forma sistemática, todas las representaciones de clásicos en España a lo largo del siglo XX.

No obstante, en este canon del XX está presente la “Santísima Trinidad” calderoniana: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*. El drama filosófico, el drama del honor y la comedia de enredo que configuraron, precisamente, el proyecto de homenaje diseñado por Andrés Amorós (2006, p. 218) durante su breve etapa en la CNTC para celebrar el centenario de Calderón en el año 2000.

Cabe ahora observar la presencia del canon calderoniano del XX en la base de datos del grupo DICAT. Al consultar CATCOM, se observa que la obra más representada de Calderón en los escenarios españoles durante el siglo XX, *La vida es sueño*, tan solo ha dejado ocho noticias de su representación durante el siglo XVII.

De *El alcalde de Zalamea*, obra que comparte con *La vida es sueño* el puesto de honor en el canon actual de Calderón sobre las tablas, CATCOM recoge doce noticias de representación. El auto *El gran teatro del mundo*, que durante los años centrales del siglo XX español contó con catorce montajes distintos, tan solo ha dejado cinco noticias de representación durante el siglo XVII, en las fiestas del Corpus de Valencia, Sevilla y Valladolid.

No obstante, de las siete obras más representadas de Calderón entre 1939-1989, la que mayor número de testimonios de representación en el siglo XVII nos ha legado es *La dama duende*, en total, quince entre 1672 y 1696. Todos estos testimonios son noticias de representaciones en palacio llevadas a cabo por autores como Antonio de Escamilla, Manuel Vallejo y Manuel Mosquera, excepto cuatro en corral (tres en Valladolid, una en Madrid).

Por su parte, el auto de *La cena del rey Baltasar*, que ha contado con míticos montajes en el siglo XX, como el de Luis Escobar recién terminada la Guerra Civil en 1939 o el de José Tamayo con la compañía “Lope de Vega” en 1953 en el Vaticano como homenaje al papa Pío XII¹⁷⁵, presenta tan solo tres referencias de representación en nuestra base de datos. Finalmente, otros dos autos con cierto éxito en el siglo XX, *La hidalga del valle* y *El pleito matrimonial entre el cuerpo y el alma*, presentan escasas noticias en CATCOM.

Aproximación al canon escénico de Calderón en el siglo XVII y su pervivencia

La obra de Calderón que ha dejado un mayor número de noticias de representación es *Afectos de odio y amor*. Escrita hacia 1650, se trata de una comedia palatina que cuenta cómo la reina Cristina de Suecia es conquistada por Casimiro, duque de Rusia, haciéndose pasar este por

¹⁷⁵ Sobre estos dos montajes de Escobar y Tamayo, véase *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)* (p. 82 y p. 111).

soldado suyo. Junto con *También hay duelo en las damas* y *Agradecer y no amar* (con las que comparte el género de la comedia palatina) conforma el núcleo de las obras calderonianas más representadas en el XVII, según se documenta en CATCOM. No es posible localizar ninguna puesta en escena de estas tres comedias durante el siglo XX.

Tabla II. Las comedias de Calderón más representadas en el XVII

Obras de Calderón de la barca	Noticias de representación en el siglo XVII
<i>Afectos de odio y amor</i>	24
<i>También hay duelo en las damas</i>	21
<i>Agradecer y no amar</i>	18
<i>El secreto a voces</i>	17
<i>Dicha y desdicha del nombre</i>	15
<i>La dama duende</i>	15
<i>Antes que todo es mi dama</i>	15

Sí es posible, en cambio, de *El secreto a voces*, comedia que Amaya Curieses y José Maya dirigieron e interpretaron con su compañía de teatro clásico Zampanó Teatro en el año 1988. El montaje contó con una escenografía de Andrea D'Odorico y se estrenó en el Corral de Comedias de Almagro. Diez años después, en 1998, la misma compañía madrileña volvió a realizar un montaje con aires vodevilescos de *El secreto a voces*. Zampanó venía a completar así una trilogía calderoniana que comprendía también *La vida es sueño* y *Con quien vengo, vengo*. En declaraciones a la prensa, Amaya Curieses sostuvo que “si Calderón hubiese nacido en Inglaterra, todo el mundo conocería los personajes y el contenido de *El secreto a voces*” (Siles, 1998), reivindicando el montaje de una obra que tan solo su compañía se ha atrevido a presentar en España.

Tampoco hemos logrado localizar puesta en escena alguna de la comedia *Dicha y desdicha del nombre* durante el siglo pasado. Aunque, si existe una obra de Calderón en la que el número de representaciones documentadas del XVII coincide plenamente con su éxito en las tablas modernas, ésa es *La dama duende*. Para evitar ser prolijos, mencionaremos tan solo unos pocos montajes clásicos del siglo XX¹⁷⁶: el de Cayetano Luca de Tena con escenografía de Sigfredo Burmann para la Compañía del Teatro Español en 1942; el de Miguel Narros con la compañía “Pequeño Teatro” en 1958 durante los Festivales de España; el de José Luis Alonso en 1966, que contó con escenografía y vestuario de Francisco Nieva y también participó en la campaña de Festivales de España; el montaje de Antonio Guirau en 1979 con la Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid que se montó en la plaza de Santa Ana de la capital; o el de José Luis

¹⁷⁶ Puede encontrarse información ampliada sobre estos montajes calderonianos en Andura Varela (2000) y en Peláez (2001).

Alonso de Santos el año 2000 para la CNTC. En definitiva, *La dama duende* no ha dejado de estar presente en las tablas españolas del pasado siglo.

Finaliza este repaso al hipotético canon barroco de Calderón con la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama*. Resulta recurrente, entre los especialistas en teatro áureo, el tema de la necesidad de ampliación del repertorio clásico en la escena. Los filólogos suelen reivindicar la vigencia y el valor de títulos alternativos al canon escénico para que las compañías se lancen a insuflarles vida. Con toda probabilidad, resultaría un riesgo invitar a los “teatros” a ocuparse de los títulos calderonianos que en la base de datos CATCOM brillan por la cantidad de noticias que han dejado, aunque quizá un acercamiento para tantearlos podría sorprender a más de un escéptico.

Toda la crítica reconoce que Adolfo Marsillach logró consolidar a la CNTC en el panorama cultural español gracias a un título jamás montado por compañía alguna en el siglo XX: *Antes que todo es mi dama*. Su elección es rememorada por Marsillach de este modo:

Un domingo por la mañana del mes de enero de 1987 nos reunimos Carlos Cytrynowski y yo para meditar sobre el futuro de la compañía. Cabían dos opciones: o retrocedíamos hacia posiciones más conservadoras que disminuyeran la agresividad de algunos críticos o, por el contrario, dábamos un paso más hacia delante acentuando nuestra provocadora “osadía”. (...) La obra [escogida fue] *Antes que todo es mi dama* de Calderón: una comedia de capa y espada poco conocida y menos representada. ¿Un texto “menor”? Puede, aunque yo desconfío de este tipo de clasificaciones: con un texto “menor” se puede conseguir un formidable espectáculo y con otro “mayor” se puede hacer un bodrio. De nuevo, el enojoso enfrentamiento entre los teóricos y los prácticos de la escena (Marsillach, 1998, p. 461).

Antes que todo... se convirtió en un éxito de público y de crítica en 1987 y, precisamente, se cuenta entre las comedias de Calderón con mayor número de representaciones en CATCOM. Es decir, la apuesta por una obra alternativa o periférica al canon fue el pasaporte para la aceptación social de la CNTC (Urzáiz, 2006, pp. 173-188).

Del canon aproximado de Calderón en el XVII, resalta el hecho de que, excepto dos comedias de enredo o de capa y espada, *La dama duende* y *Antes que todo es mi dama*, el resto pertenecen al género de la comedia palatina. De algún modo, esto rompe con la imagen sobria del Calderón de los dramas de honor y los autos sacramentales que viene arrastrándose popularmente desde el siglo XIX hasta casi nuestros días. La CNTC recuperó el texto de *Las manos blancas no ofenden* en 2008, una comedia palatina en la línea de las tres primeras de este listado que, bajo la dirección de Eduardo Vasco, dio un atractivo resultado sobre las tablas. Con una puesta en escena de ambientación dieciochesca gracias al magnífico vestuario de Lorenzo Caprile y la música en directo ejecutada a partir de dos partituras originales del siglo XVIII, *Las manos blancas no*

ofenden amplió el repertorio de géneros calderoniano de la CNTC. *Afectos de amor y odio* o *También hay duelo en las damas* son títulos que podrían proseguir con esta ampliación.

El canon escénico de Lope de Vega en el XX y su reflejo en el XVII

Basta un golpe de vista para apreciar el profundo contraste entre las dos épocas. De entrada, tres obras del canon lopesco del XX no dejan pistas de su representación en el XVII, y otras dos tan solo se representaron en una ocasión, según los documentos que conservamos. Del resto, las cifras de noticias de representación son muy bajas.

Tabla III. Canon lopesco en el siglo XX y su presencia en el Barroco

Obras de Lope de Vega	Núm. de montajes entre 1939-1989	Noticias de repres. en el siglo XVII
<i>El caballero de Olmedo</i>	18	0
<i>Fuenteovejuna</i>	17	0
<i>La discreta enamorada</i>	10	2
<i>La dama boba</i>	9	4
<i>La estrella de Sevilla</i>	7	0
<i>El castigo sin venganza</i>	5	3
<i>El perro del hortelano</i>	5	1
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	5	1

Paradójicamente, no poseemos noticias seguras de representación de *El caballero de Olmedo* durante el siglo XVII. Sabemos que fue escrita hacia 1620 y que se publicó en la *Parte 42* de las comedias del Fénix (Zaragoza, 1641), pero las noticias sobre representaciones de una obra titulada *El caballero de Olmedo*, en total ocho según CATCOM, parecen apuntar más bien a la fiesta burlesca de Francisco Antonio Monteser basada en la obra homónima de Lope que a reposiciones de la tragicomedia.

El hecho de que la obra de Lope diera lugar a la comedia burlesca de Monteser hace pensar en que la tragicomedia fue una obra popular en su época, pues el tema del caballero se mantuvo durante más de un siglo en los escenarios. Sin embargo, no se rescata para las tablas hasta el reciente año de 1934, cuando la compañía de Benito Cibrián y Pepita Melià la presentó en el Teatro Español de Madrid en versión de Julio de Hoyos, en medio de los actos del tercer centenario de la muerte del Fénix. Y fue precisamente en el año del centenario, 1935, cuando se dio la recuperación definitiva de *El caballero de Olmedo* con la puesta en escena de García Lorca para “La Barraca” (2011, p. 100).

Desde ese momento, las puestas en escena de *El caballero de Olmedo* se suceden en España y alcanzan el número de veintiocho, según recoge García Lorenzo (2007). Entre los

directores que han montado *El caballero de Olmedo* durante el pasado siglo se encuentran José Tamayo, José Osuna, Miguel Narros, Ricard Salvat, César Oliva o José Estruch.

Fuenteovejuna corre una suerte escénica semejante a la de *El caballero de Olmedo*. Como pieza indiscutible del canon contemporáneo lopesco ha contado con importantes montajes durante el siglo XX. “La Barraca” la incluyó en su repertorio el año 1933 y Rivas Cherif la montó con Margarita Xirgu en 1935 en el Teatro Español. Posteriormente, Cayetano Luca de Tena la lleva a las tablas del Español en 1944 y 1947, y directores tan dispares como Enrique Rambal, José Tamayo o Alberto Castilla (al que le costó su exilio tras el estreno en 1965) han realizado montajes de esta comedia.

Sin embargo, no consta que la comedia tuviese un éxito particular en su tiempo. Conocemos pocos datos, los que se suelen repetir: en 1619, año en que Lope la publica en su *Docena Parte*, la comedia pasa a América; pero no se guardan documentos de representaciones en Madrid; no nos han quedado ediciones “sueltas”, ni huellas de representaciones en los siglos XVII y XVIII; no sabemos para qué compañía fue escrita ni el reparto que la estrenó.

Ya en el siglo XX, concretamente entre 1975 y 2008, según se desprende de los datos recogidos por Javier Huerta (2008), *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo* han sido las obras lopescas con mayor proyección fuera de nuestras fronteras: se han visto en catorce montajes distintos cada una.

En el caso de *La discreta enamorada*, tan solo poseemos un par de noticias de su representación en la época barroca y esto gracias al *Diario de un estudiante de Salamanca*, donde Girolamo da Sommaia apunta que los días 25 de octubre y 1 de noviembre de 1606, se representó en el corral de Salamanca *La discreta enamorada* por parte de la compañía de Juan de Morales. Y, sin embargo, en el siglo XX su presencia sobre las tablas ha sido constante. En 1945, Cayetano Luca de Tena la monta en el Teatro Español con una escenografía de Sigfredo Burmann. En 1953, José Martín Recuerda la escenifica con el T.E.U. de Granada. Antonio Guirau la monta tres veces a principios de la década los 80. O Miguel Narros la estrena en el Festival de Almagro en 1995.

Dentro del canon lopesco moderno, la única obra que ha dejado cierto testimonio de su paso por el siglo que la vio nacer es *La dama boba*. Su manuscrito autógrafo está fechado en 1613 y es un original que perteneció a la actriz Jerónima de Burgos y a su marido Pedro de Valdés, como testimonia el propio Lope de Vega en una carta escrita al Duque de Sessa en 1617. La comedia fue impresa por primera vez en 1617 en la *Parte 9* de comedias del Fénix. En el manuscrito autógrafo de Lope se incluye un reparto de actores que correspondería, como ya señaló Rennert, a la compañía de Pedro de Valdés, la cual, por lo tanto, representaría la obra en

algún momento con posterioridad a la fecha de composición. En CATCOM, a partir del estudio de la documentación teatral, recogemos como posibles fechas de representación de *La dama boba* las siguientes: entre el 28 de abril de 1613 y el 6 de junio de 1613; entre el 30 de octubre de 1613 y el 11 de febrero de 1614; el día 21 de enero de 1615; y, probablemente, según hemos podido deducir a partir de la información reunida en DICAT, entre el 9 de enero de 1616 y el 16 de febrero de 1616 en Lisboa.

Si exceptuamos el siglo XVIII, *La dama boba* es posiblemente la única obra de Lope que siempre ha formado parte de su repertorio escénico. Durante el siglo XIX vivió el éxito, aunque siempre en versiones como *La niña boba* o *Buen maestro es amor*, y a finales del XIX se convirtió en la obra fetiche de la actriz María Guerrero. En 1935, Lorca restauró el texto original lopesco devolviendo la pureza a un texto excesivamente manipulado durante décadas. Desde que la estrenase con Xirgu y Borrás en la chopera del Retiro, no se ha vuelto a bajar de los escenarios españoles, divulgándose incluso entre el públicos más joven a través de versiones infantiles o juveniles¹⁷⁷.

La estrella de Sevilla, con una atribución problemática a Lope, carece también de noticias dentro de la base de datos CATCOM. En el siglo XX la montó José Tamayo en 1957 con la compañía “Lope de Vega”; Alberto González Vergel la dirigió en dos ocasiones, con la Compañía del Teatro Español en 1970 y con la Compañía “Cultura Viva” en 1978; la CNTC la ha puesto en escena en 1998 (Miguel Narros) y en 2009 (Eduardo Vasco).

De la tragedia *El castigo sin venganza* tenemos escasas noticias de representación. En el manuscrito autógrafa de Lope de Vega, fechado en Madrid el 1 de agosto de 1631, hay una licencia de representación fechada en Madrid el 9 de mayo de 1632, y figura un reparto que corresponde a la compañía de Manuel Vallejo, según se muestra en DICAT, la cual estaría vinculada a la mencionada licencia de representación. El 3 de febrero de 1633, la mencionada compañía hizo a su Majestad una representación de *El castigo sin venganza*. Y el 6 de septiembre de 1635, la compañía de Juan Martínez hizo una representación particular a Su Majestad.

Durante el siglo XX ha sido más valorada por la crítica que puesta en escena, pese a ser considerada una de las mejores tragedias de la literatura española. Y aunque debería ocupar escaños superiores en el pódium de las puestas en escena modernas, cabe recordar el montaje que realizó Miguel Narros en el Teatro Español en la temporada 1985-1986, que supuso la restauración definitiva de esta obra para el canon escénico contemporáneo de Lope. O el montaje

¹⁷⁷ Para más detalles acerca de los avatares escénicos de *La dama boba* a lo largo de la historia teatral española, consúltese Pedraza (2003).

de Eduardo Vasco con la CNTC, el primero que realizó tras tomar las riendas de la Compañía y uno de sus mejores trabajos.

Respecto a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, una única noticia en CATCOM da fe de que, probablemente, fue representada por Gaspar de Porres, pues este autor afirma haber poseído el original de la comedia en el prólogo de su publicación dentro de la *Parte IV*. Algunos montajes dignos de ser recordados son los de José Tamayo en 1954 con la Compañía “Lope de Vega”, José Osuna con la Compañía Dramática Española en 1979 y José Luis Alonso de Santos en 2002 con la CNTC.

También nos deja una única noticia en el siglo XVII la comedia *El perro del hortelano*. El 16 de mayo de 1616, el autor Alonso Riquelme se comprometió a ir con su compañía a Peñafiel (Valladolid) el martes 21 de junio para hacer cinco representaciones ese mismo día: dos autos de los ya representados en Valladolid el día del Corpus, que se representarían por la mañana, y tres comedias, *El poder vencido*, *El príncipe perfecto* y *El perro del hortelano*.

No obstante, la historia de la condesa de Belflor y su secretario ha gozado de un privilegio especial en el siglo XX: convertirse en un éxito cinematográfico de la mano de Pilar Miró en 1995, como recientemente ha estudiado Duncan Wheeler (2012, pp. 168-175). De hecho, no se sabe bien si por la influencia del film o por una tendencia natural, esta comedia de Lope no ha abandonado los escenarios desde ese año, e incluso ha sido programada por la Royal Shakespeare Company bajo la dirección de Laurence Boswell. Fue la obra que escogió Eduardo Vasco en 2011 broche final de su etapa al frente de la CNTC.

Tras este repaso al canon de Lope en el siglo XX, en líneas generales se puede afirmar que, quizá exceptuando el caso de *La dama boba*, el resto de comedias lopescas que han triunfado sobre las tablas modernas no lo hicieron tanto en su época, al menos a tenor de la documentación conservada. Cabría ahora contrastar esta realidad con los títulos de comedia que mayor número de testimonios de su paso por corrales o salones han dejado.

Aproximación al canon escénico de Lope en el XVII y su vigencia

No se documentan representaciones modernas de ninguna de estas obras, excepto de *El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado*, y en ambos casos en dos ocasiones muy recientes (2008 y 2009, respectivamente).

La base de datos CATCOM alberga un total de 265 obras con una atribución fiable a Lope de Vega. Entre todas ellas, el título que atesora el mayor número de representaciones es *Carlos V en Francia*. Escrita en 1604 y publicada veinte años después en la *Parte XIX*, pertenece al género

del drama histórico al narrar los encuentros y desencuentros del Emperador Carlos V con el Rey de Francia y el papel mediador del Papa¹⁷⁸. Destaca el personaje de la loca Leonor, una francesa que se introduce en la comitiva del Emperador para estar cerca de él en sus viajes de Niza a Génova, de Génova a Toledo y de allí a París. Profundamente enamorada, enferma de locura cuando el emperador la rechaza y acabará convirtiéndose en una especie de “bufona” de la corte. Aunque la historia secundaria del paje Fernandillo (en realidad, Dorotea disfrazada para estar cerca del noble don Juan de Mendoza) resulta atractiva, el auténtico tema de la comedia es la problemática relación política entre Francia y España, una cuestión histórica bastante alejada de nuestros intereses actuales.

Tabla IV. Las comedias de Lope más representadas en el XVII

Título de la comedia	Núm. 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
<i>La prueba de los amigos</i>	8

En el segundo lugar de la tabla se encuentra la comedia palatina *El cuerdo loco*. La trama transcurre en la ficticia corte de Albania, en la que recientemente ha muerto el Rey Filipo. El príncipe Antonio, su hijo, corteja a Lucinda, hermana de su amigo el Conde Próspero, quien los sorprende en su casa al regresar de madrugada. El príncipe, ofendido, envía a Próspero como General de los Ejércitos a enfrentarse con el Bajá Otomano. Sin embargo, esta acción enfadará al Duque Dinardo, anterior General y pretendiente de Rosania, madrastra del príncipe. Para deshacerse de Antonio, Rosania y el Duque deciden darle un veneno que le vuelva loco, pero no cuentan con que el cocinero encargado de preparar la pócima desvelará sus intenciones. Por ello, el príncipe deberá fingir su locura para desenmascarar a los traidores. La compañía de teatro independiente creada por Carlos y Federico Aladro, “Teatro en Tránsito”, rescató en 2008 este texto olvidado de Lope con evidente aire hamletiano. Con una buena acogida por parte de la crítica, que destacó la interpretación de Israel Elejalde en su papel de Antonio y la modernidad del conflicto de la obra, este es el único montaje contemporáneo que he podido hallar.

La desdicha Estefanía es, de nuevo, una comedia de tema histórico, ambientada en la España medieval del rey Alfonso VII de Castilla. El componente histórico, con la invasión almohade en tierras andaluzas de fondo, es importante en la acción de la obra, pero el conflicto

¹⁷⁸ Nos servimos de la base de datos [ARTELOPE](#) para precisar el género y resumir el argumento de los títulos que se mencionan en este epígrafe del artículo.

central es el de la honra conyugal aparentemente agraviada. Estefanía está felizmente casada con Castro, caballero favorito del rey. Castro descubre a su esposa una noche conversando en el patio de la casa con otro caballero, Fortunio. Sin embargo, se trataba de la criada Isabel ataviada con un manto de su señora. A causa del equívoco, Castro asesinará a sangre fría a su esposa mientras esta duerme abrazada al bebé de ambos y sin llegar a saber la falsa causa por la que su esposo le clava repetidamente la espada en el pecho, de ahí el adjetivo de “desdichada” en el título.

En 2009, el público del certamen del Festival de Teatro Clásico de Olite presenció, 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. Se trataba de una lectura enclavada dentro del ciclo “La palabra mágica”, que desde 2008 se centra en los aspectos esenciales del teatro clásico: la palabra y el actor. 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 este ambiente, probablemente no tendría tanto interés. Esta elección está en sintonía con el reciente interés “regional” por los textos lopescos, que ha llevado, por ejemplo, a Teatros de la Generalitat Valenciana a producir en los últimos años montajes de *La viuda valenciana* y de *Los locos de Valencia*.

El cordobés valeroso, Pedro Carbonero pertenece, por cuarta vez dentro de este canon, al género del drama histórico. Escrita en 1603 y publicada en la *Parte XIV* (1620), cuenta la historia de final aciago 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.

No hay noticia de puestas en escena modernas de la comedia urbana *La prueba de los amigos* escrita por Lope en 1604. Sin embargo, los ingredientes que la componen hacen de ella la obra más apropiada para su montaje contemporáneo entre todas las que figuran en este hipotético canon lopesco del XVII. Feliciano, rico tras la muerte de su padre, decide ignorar a Leonarda tras haberla gozado prometiéndole el matrimonio, y se dedica a dilapidar escudos con sus amigos junto a la cortesana Dorotea. En la línea de *El anzuelo de Fenisa*, que Pilar Miró dirigió para la CNTC en 1997, *La prueba de los amigos* se desarrolla en un ambiente canallesco donde no falta el militar arrufianado, la astucia de las prostitutas, la dama sufrida que se disfraza de hombre para recuperar su honor perdido, las riñas con espadas, los “gatazos”, el protagonista incauto, los falsos amigos, un ladrón que se hace pasar por indiano y la burla final a la cortesana Dorotea, para restaurar el orden perdido. En conclusión, una obra que podría dar un resultado sorprendente sobre las tablas.

En definitiva, y tras este repaso comparativo entre los cánones del XX y los hipotéticos cánones del XVII, se constatan o refuerzan varias ideas que la crítica viene apuntando. La primera es que, probablemente, el repertorio de Lope y de Calderón que hoy nos gusta es bien distinto del que gustaba al público contemporáneo suyo. La segunda es que la visión escénica contemporánea que tenemos de Lope y Calderón “se ha construido en varias fases en la época moderna, y ha quedado definitivamente configurada hace relativamente poco tiempo, poco más de setenta años, aunque empezó a crearse con la aparición de la sensibilidad romántica a comienzos del siglo XIX” (Doménech Rico, 2011, p.76) . Y la tercera es que cabría ampliar los límites del canon escénico actual del Siglo de Oro, puesto que la reproducción de los títulos de siempre acaba por constreñir la difusión de otros Lopes y otros Calderones que todavía no se han podido disfrutar por entero sobre las tablas.

Según el semiólogo Yuri Lotman, y su seguidor español, Pozuelo Yvancos (1998, p. 225), tan importante es para el canon lo que está dentro de sus fronteras como lo que queda fuera, porque, en realidad, el canon literario es el resultado del dinamismo dialéctico entre centro y periferia. En el siglo XXI, la periferia del canon escénico barroco debería presionar al centro estable para ofrecer visiones insólitas de nuestros autores clásicos. Y una forma de empezar a hacerlo sería, por qué no, partir de las obras más representadas en el Siglo de Oro.

Referencias bibliográficas

- AMORÓS, Andrés, «Aquel autobús», en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC, INAEM y Ministerio de Cultura, 2006 (pp. 217-218).
- ANDURA VARELA, Fernanda, «Calderón en la escena española. 1900-2000», en *Calderón en escena: Siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Las puestas en escena de El caballero de Olmedo*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo, 2007.
- Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)* (vol. I), dir. Andrés Peláez, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.
- HUERTA, Javier, *Clásicos sin fronteras*, Vol. II, Madrid, CNTC, 2008.
- La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011.

- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- 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.
- OLEZA, Joan et al. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*.
- PELÁEZ, Andrés, «*El alcalde de Zalamea, La vida es sueño y La dama duende* en los escenarios españoles en el siglo XX», en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, CNTC, 2001.
- POZUELO YVANCOS, José María, «I. Lotman y el canon literario», en *El canon literario*, ed. Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 223-236.
- SILES, Luis Eduardo, «*Zampanó Teatro lleva a Niebla El secreto a voces de Calderón*», en *El País*, 01/08/1998.
- STEINER, George, (1989), *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- SULLÀ, Enric, «El debate sobre el canon literario», en *El canon literario*, ed. Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 11-34.
- URZÁIZ, Héctor, «En el taller de los clásicos. Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Clásicos entre siglos*, Madrid, CNTC, 2006, pp. 173-188.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.