

EL CASTIGO SIN VENGANZA, A LA CONQUISTA DEL REPERTORIO

YOLANDA MANCEBO SALVADOR (Compañía «El viaje entretenido»)

CITA RECOMENDADA: Yolanda Mancebo Salvador, «*El castigo sin venganza*, a la conquista del repertorio», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 200-242.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.244>>

Fecha de recepción: 22 de junio de 2017 / Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2017

RESUMEN

El artículo da cuenta de todos los montajes de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, desde su estreno en 1632 hasta 2014, tanto en España como en el extranjero. Se recogen las representaciones de la pieza en el ámbito profesional y en el escolar, con especial atención a los espectáculos de las escuelas de arte escénico (ESAD) y de las universidades. Se analizan los signos que intervinieron en las más destacadas puestas en escena desde el reparto a la escenografía, vestuario, música, versión del texto y lectura dramatúrgica del director, comentando las circunstancias de cada estreno y su repercusión posterior, así como el aparato crítico que la acompañó. El estudio de la fortuna escénica de esta pieza fundamental de nuestro teatro áureo abre un campo de investigación interesante que relaciona texto literario-dramático y praxis escénica, y nos permite un conocimiento más profundo del fenómeno teatral como expresión artística y producto sujeto a los gustos del público.

PALABRAS CLAVE: tragedia; comedia; *El castigo sin venganza*; repertorio; dramaturgia; puesta en escena.

ABSTRACT

The essay gives an account of all the stagings of Lope de Vega's *El castigo sin venganza*, from its debut in 1632 to 2014, both in Spain and abroad. The representations of the piece are gathered in the both the professional and school fields, paying special attention to the productions in the Performing Arts Schools and universities. We analyse the signs that intervened in the most praised productions, from the cast to the scenery, costumes, music, text version and dramaturgical reading of the director, commenting on the circumstances of each premiere and its subsequent impact, as well as the critical apparatus that accompanied it. The study of the scenic fortune of this fundamental pillar of our Golden Era drama opens an interesting field of investigation that relates literary-dramatic text and theatrical praxis, and allows us a deeper understanding of the theatrical phenomenon as artistic expression and also as a product subject to the tastes of the public.

KEYWORDS: tragedy; comedy; *El castigo sin venganza*; repertoire; dramaturgy; staging.

A MODO DE LOA

¿Por qué *El castigo sin venganza*, una de las piezas clave del teatro áureo, una de las tragedias más hermosas escritas por el último Lope ha padecido una suerte de destierro del repertorio dramático más editado y representado?

Mi formación como filóloga, dramaturga y directora de escena me ha impulsado a responder esta pregunta, que abre un campo de interesantes posibilidades para la investigación de las relaciones entre público, texto y escena y que permite estudiar la evolución de los lenguajes escénicos a lo largo de un determinado periodo. El mismo prólogo a la edición *Suelta* (1634) aludía a los problemas de su estreno, cuando se representó «en la corte solo un día».¹ Después, las carteleras teatrales, por ejemplo la sucinta de René Andioc y M. Coulon [2008], no anuncianaban su reaparición en los coliseos hasta bien entrado el siglo XIX, cuando un telón del pintor-escenógrafo Muriel fechado en 1866 se destinó a un *Castigo sin venganza*. ¿Cómo es posible que una pieza tan perfecta, con tan complejos caracteres, de lirismo tan sutil no forme parte del canon lopesco, al lado de obras como *El caballero de Olmedo*, *El villano en su rincón* o *La dama boba* ni se represente habitualmente como *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* o *El alcalde de Zalamea* de Calderón? Tampoco se contó con un estudio detallado de la obra hasta 1928 de la mano de un hispanista holandés, C.F.Z. van Dam.

Del mismo modo que se han aportado, para explicar las circunstancias de su estreno, razones sociológicas (la censura por el tema del incesto y la alusión a las controvertidas relaciones entre el príncipe Carlos y su padre Felipe II), literarias (el conflicto entre Pellicer y Lope) o teatrales (las complicaciones propias de la vida escénica) me propuse encontrar las causas que dieran cuenta de esa desafortunada ausencia a lo largo de los siglos, sobre todo porque se trata de una obra que me ha proporcionado un enorme placer estético y a la que me une una relación profesional.

1. Para Díez Borque [1987:12], «representar un día» no es sinónimo de una única función, sino que es expresión sinecónica que puede referirse a un corto periodo de tiempo en la escena. Por otra parte, según este hispanista no era extraño que una comedia estuviera en cartel una única jornada, en un tiempo en que la demanda de comedias exigía el cambio continuo de la programación.

Así es que hube de sumergirme en la memoria de algunos de los implicados en los montajes de la obra: Carmen de la Maza, Ángel Fernández Montesinos, Gemma Cuervo, Adrián Daumas, Eduardo Vasco, Rodrigo Arias, Francisco Civit, Macarena Baeza de la Fuente... Había que investigar por qué la pieza no triunfó hasta bien tarde, en los albores del siglo xxi, casi cuatrocientos años después de su estreno. Quizás no haya una única razón: el género (una tragedia casi pura, cuyos elementos cómicos están neutralizados) y el reparto (tres personajes protagónicos con un elenco que no constituye una mera comparsa, sino que se implica directamente en el conflicto principal) no se ajustaban a la vida escénica y a los gustos del público hasta hace bien poco. Razones, pues, literarias, vinculadas a los prejuicios sociales que rechazaban la crudeza de unas pasiones poco ejemplarizantes y razones propias de la praxis teatral y el funcionamiento de las compañías, en las que se supeditaban las necesidades artísticas del espectáculo al lucimiento del divo.

Lo cierto es que *El castigo sin venganza* había pasado sin pena ni gloria por los homenajes a Lope; no estuvo presente en las celebraciones con motivo del centenario de su muerte en 1935 y en las de su nacimiento, en 1962, solo se representó en el ámbito universitario del TEU barcelonés. Una pieza visiblemente hermosa, pero invisible para editores y gentes de teatro. Veamos cómo ha salido de las sombras para conquistar las carteleras de la vida escénica actual.

PRIMERA JORNADA: PANORÁMICA GENERAL

En la primera década del siglo xxi se han sucedido varios montajes de *El castigo sin venganza*, la mayoría de los cuales han podido verse en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: el de Adrián Daumas en 2003; el dirigido por Eduardo Vasco para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en 2005 y el de Rakatá Teatro de la temporada 2010-2011, que coincidió con otros dos espectáculos latinoamericanos, el argentino de Francisco Civit y el de la compañía mejicana Seres Comunes, programado en la sección Almagroff para jóvenes creadores. Fuera de España, La Calderona lo representó en Chile (2005) y Laurence Boswell, en Londres, durante la temporada 2013-2014. Siete espectáculos en total, a los que habría que añadir, también desde el 2000, algunas escenificaciones en el ámbito universitario español y foráneo, y el trabajo de la Compañía T'Imaginas para un público escolar.

Resulta curioso este ramillete de sucesivas puestas en escena, después de una década en la que apenas si había aparecido como ejercicio escolar en la ESAD de Málaga (1997), en algunos festivales universitarios como el del Paso o en la escena alternativa inglesa, dirigido también por Laurence Boswell para el Gate Theatre (1991 y 1997) con el título *Punishment Without Revenge*. Desde el último montaje profesional que Miguel Narros había estrenado en el Teatro Español (1985), con enorme éxito de público y crítica, se había prodigado poco.

El estudio de Enrique García-Santo Tomás [2000] en torno a la recepción de Lope, así como los artículos parciales de Fernando Doménech [2009] y de Luciano García-Lorenzo sobre la fortuna escénica de *Fuenteovejuna* [2000] y *El caballero de Olmedo* [2007], han determinado el canon del Fénix que figura en los actuales repertorios teatrales. A las obras citadas habría que sumar, según Doménech, *La discreta enamorada*, *El rufián Castrucho*, *El perro del hortelano*, *La dama boba*, *El acero de Madrid*, *Los locos de Valencia*, *El arrogante español* y *La vengadora de las mujeres*. *La viuda valenciana*, que se montó para el último *Estudio 1* televisivo en 2010, completa la lista de las piezas más representadas. Si consideramos el número de representaciones lopescas en comparación con los títulos de Calderón (*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*) o incluso de Tirso (*Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio*) y habida cuenta el corpus proteico y numeroso que salió de la pluma del Fénix, podemos afirmar que todavía se nos presenta como un gran desconocido.²

La fundación, en 1978, del Festival de Teatro Clásico de Almagro y la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en 1986, han sido dos hitos fundamentales para la recuperación del corpus teatral áureo. En Almagro se han podido ver hasta treinta y una piezas de Lope desde su inauguración con *El despertar a quien duerme* y *La Estrella de Sevilla*. *El perro del hortelano* y *Fuenteovejuna* han sido las más representadas (ocho veces), seguidas por las siete de *El caballero de Olmedo* y las cinco de *El castigo sin venganza*.³ Algunos fueron montajes esporádicos, motivados

2. He de subrayar que en países latinoamericanos como Chile apenas si se representa a Lope, sin embargo Cervantes, especialmente *El cerco de Numancia*, está muy presente en la cartelera. En la Universidad Católica ignoraban la existencia de la tragedia que nos ocupa hasta que la monté como profesora invitada en un taller de teatro clásico, en 2004. Desde entonces, forma parte del repertorio de la Compañía La Calderona.

3. Citando los montajes más significativos, vistos en la CNTC y el Festival de Almagro, obtenemos: 8 montajes de *Fuenteovejuna* en España y 14 en el extranjero; de *La dama boba*, 2 en España y 3 en

por las circunstancias (efemérides, exigencias de la producción, temática del festival...) y no lograron incorporarse al canon de Lope: *Porfiar hasta morir* (1989), *La noche toledana* (1990), *La malcasada* (1991), *Asalto a una ciudad (El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma)*, 1992), *El nuevo mundo descubierto por Colón* (1992), *El bastardo Mudarra* (1995), *La boba para otros y discreta para sí* (1995), *La fuerza lastimosa* (2001), *No son todo ruixeñores* (2000), *El cuerdo loco* (2008), *Los comendadores de Córdoba* (2008). A este corpus hay que sumar espectáculos creados a partir de textos de Lope como *El retablo de San Isidro*, estrenado en 1988; *Desvelos de amor*, antología de zarzuelas inspirada en obras suyas (2000) y dos montajes sobre textos no teatrales (*La Dorotea*, en 2001, y *La gatomaquia*, de 2008), además de un ballet sobre *Fuenteovejuna* a cargo del Ballet Nacional de España en 2002 (García Lorenzo y Peláez Martín 1997).⁴

SEGUNDA JORNADA: *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, «ENTRE CAJAS».

DESDE SU ESTRENO HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX

El castigo sin venganza, editado por los estudiosos pero excluido de las tablas, constituye un curioso ejemplo de esta presencia fantasmal del poeta que, tras haber sido «el monstruo de la naturaleza» en vida, se convirtió casi en una naturaleza muerta. El exilio escénico de la obra parte desde el momento mismo de su estreno, que «se hizo en la corte solo un día», «pese a los tantos deseos de verla», como afirma el mismo Lope en el prólogo a la edición *Suelta* de 1634.⁵ La crítica ha especulado sobre las razones por las que la compañía de Manuel Vallejo representó tan poco la obra y por qué la licencia para su puesta en escena no se obtuvo hasta el 9 de mayo de 1632. Un amplio sector de estudiosos atribuye el retraso a la censura que pudo ejercerse sobre un texto que aludía a los supuestos amores del príncipe don Carlos,

el extranjero; de *El perro del hortelano*, 8 puestas en escena en España y 13 en el extranjero y para *El caballero de Olmedo*, 7 y 14, respectivamente. *El acero de Madrid*, *Los locos de Valencia* y *La vengadora de las mujeres* fueron montadas en cuatro ocasiones.

4. Las zarzuelas utilizadas en el espectáculo son *Doña Francisquita*, inspirada en *La discreta enamorada*, *La villana*, basada en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, y *La rosa del azafrán*, versión de *El perro del hortelano*.

5. La edición suelta puede consultarse también en facsímil en la edición de M. Artigas, *Poesía, novela, teatro* de 1935.

hijo de Felipe II, con su madrastra, la hermosa Isabel de Valois o a la presencia latente de un Felipe IV, tan amante de las juergas nocturnas como el propio duque de Ferrara (Van Dam, Díez Borque y Carreño, en sus prólogos a las ediciones de la pieza, fechadas en 1928, 1987 y 2010, respectivamente). Incluso se ha argumentado que Pellicer, enemigo de Lope, al que el personaje de Ricardo satiriza en la primera jornada por sus gustos gongorinos, pudo denunciar el caso. Para Pedraza [1999:32-33], Kossoff [1985:35] y Rennert y Castro [1963:220] los motivos pueden hallarse en los avatares de la vida escénica; es posible que los espectadores de la época, acostumbrados a los «procedimientos modernos de los teatros», con sus complejas tramoyas de gusto italiano, recibieran sin ilusión estas comedias (Van Dam 1928:58), a pesar de la presencia de una actriz tan afamada como María Riquelme. José Sánchez Arjona [1898:317-319], en *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, cuenta que:

era tan impresionable por naturaleza, que, con asombro de todos, mudaba representando el color de su rostro, demostrando sus facciones la alegría, si su papel lo demandaba, o la tristeza más profunda en los pasos patéticos, y figurando los afectos más opuestos con sus más rápidas transiciones de tal modo que era inimitable y única en este género de mímica.

Lo cierto es que en aquel siglo XVII se vieron varias funciones de la pieza: Vallejo la estrenó entre el 9 de mayo y el 31 de julio de 1632 y quizás después en Valencia, donde trabajó la compañía durante cinco meses. Más tarde la representó en palacio, ante los reyes, el 3 de febrero de 1633. La última función documentada en ese siglo fue unos días después de la muerte de Lope, el 6 septiembre de 1635, a cargo de la compañía de Juan Martínez.⁶ Para Díez Borque [1987:17] «no tuvo la presencia en los escenarios» que merecía frente a otras de «peor hechura», tales como *El niño inocente de La Guardia*, *El rey don Pedro en Madrid* o *Los Tellos de Meneses*.⁷

6. No hay acuerdo en cuanto a la datación de estas representaciones. Mientras que Héctor Urzáiz [2014] defiende las expuestas arriba, Carreño [2010:26] sitúa la representación de Martínez en 1636 y no en 1635. En su prólogo a la edición de Cátedra, resume también las tesis de Shergold y Varey [1963] al respecto. El estreno, según estos autores, habría tenido lugar en 1633 (Carreño 2010:27).

7. La primera parte de esta obra fue muy alabada por Menéndez Pelayo [1949:216] Desarrolla temas extraídos de la tradición folclórica, como el anillo de la infanta o la alabanza de aldea frente a la corte, en una trama novelesca pero bien estructurada: la infanta de León, doña Elvira, huye de

La cartelera de Andioc y Coulon [2008] otorga a Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto el dominio absoluto de la escena madrileña en el siglo XVIII, junto con una pléyade de poetas menores.⁸ En el siglo ilustrado Lope se programó poco. Las carteles documentan dos funciones de *La hermosa fea* en 1735, otras dos en 1757 de *Las doncellas de Simancas* y dos éxitos discretos: las cincuenta y cuatro representaciones de *La esclava de su galán* y las sesenta y dos de *Los Tellos de Meneses*, cuya segunda parte, atribuida a Lope, resultó más aplaudida que la primera. Las siguieron *El mejor alcalde, el rey*, que tuvo cierta repercusión en las tablas madrileñas en 1784-85, refundida por Antonio Martínez de Meneses y *El villano en su rincón*, reescrita por Juan de Matos Fragoso.⁹

En la primera mitad del siglo XIX Andioc y Coulon [2008: II, 976] documentan treinta y cinco estrenos, de los cuales dieciséis se pueden ver en los primeros ocho años de la centuria.¹⁰ La recuperación romántica del Fénix llegará de la mano refundidora de Cándido María Trigueros, Dionisio Solís, Félix Enciso, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega o Hartzenbusch, entre otros, que presentaban las obras como propias.¹¹

La estimación de Lope de Vega en los tablados madrileños se vio favorecida por el nombramiento de Leandro Fernández de Moratín como director de teatros, lo cual respondía al deseo ilustrado de renovar el repertorio con comedias refundidas y oponerse a los delirios barrocos en el estilo que alababa Luzán en su *Poética*. De

su palacio al saber que su padre quiere casarla con el rey moro de Valencia. Acabarán en casa de los Tellos de Meneses, donde, como criada, se enamora de Tello, hijo de un rico labrador.

8. Podría afirmarse, según los datos de Andioc y Coulon, que el XVIII fue el siglo de Calderón, que competía con Matos Fragoso, Diamante, Cubillo de Aragón, los hermanos Figueroa, Bances Candamo o Belmonte Bermúdez, cuya comedia de santos, *El diablo predicador*, obtuvo gran éxito en el siglo ilustrado.

9. Martínez de Meneses rebautizó la obra de Lope como *El mejor alcalde el rey y no hay cuenta con los serranos*.

10. Refundiciones como *La boba fingida o engañar para reinar*, *Dejar lo cierto por lo dudoso*, *La niña de Plata* y originales como *La esclava de su galán*, *La hermosa fea*, *La mayor victoria*, *La mujer de Peribáñez*, *El perro del hortelano* —que documentan una sola vez en 1806—, *Los Tellos de Meneses*, *Por la puente*, *Juana o Sembrar en buena tierra*. No se tiene la certeza de que títulos como *La creación del mundo* o *Las doncellas de Simancas* remitan a comedias de Lope.

11. Así, *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, *Juan Labrador* apareció como obra de Juan de Matos Fragoso en la *Parte treinta y tres de comedias nuevas* en 1670 y *El mejor alcalde el rey y no hay cuenta con serranos* se publicó bajo el nombre de Antonio Martínez en la *Parte veinte de comedias variadas*, en 1663. En cambio, la edición de *Sancho Ortiz de las Roelas*, publicada por Sancha en 1800, adjudicaba la tragedia a Lope de Vega, indicando simplemente que estaba *arreglada* (es decir, ajustada a las reglas neoclásicas) por Cándido María Trigueros.

hecho, Moratín debía desempeñar el cargo de corrector de comedias antiguas, aunque el dramaturgo no era amigo de estas intervenciones y solo corrigió *La niña de Gómez Arias* de Calderón.¹² Aun así, el público reclamaba cada vez más comedias *arregladas*, por lo que los ingenios de la época se convirtieron en versionadores de los títulos barrocos. El estreno de la tragedia *Sancho Ortiz de las Roelas*, refundida por Cándido María Trigueros, a partir de *La Estrella de Sevilla*, supuso la entrada triunfal de Lope en la cartelera prerromántica.¹³ Desde ese 22 de enero de 1800 la pieza se mantuvo en el repertorio madrileño y se popularizó en los teatros sevillanos hasta la década de los cincuenta (Vallejo y Ojea 2001).

Sin embargo, los esfuerzos de los dramaturgos neoclásicos para adaptar a los gustos de la época las mejores obras del teatro español, según su criterio, no pudieron evitar que triunfaran los melodramas de Kotzebue (*Misanthropía y arrepentimiento*) o las comedias de magia (*Los polvos de la madre Celestina* de Juan Grimaldi). El propio Trigueros, en su obra *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros* [2001:100-101], ensalza el teatro español frente al extranjero siempre que las obras «pasen por una prudente corrección», como la que él aplicaría a varias comedias de Lope en las últimas décadas del siglo XVIII: *La moza de cántaro*, *Los melindres de Belisa*, *El anzuelo de Fenisa*, *La Estrella de Sevilla*, *La esclava de su galán* y *El mejor alcalde, el rey*.

Ante la pregunta de por qué el público prefería las adaptaciones, no siempre brillantes, de estos dramaturgos hoy olvidados a las piezas originales, Sala Valldaura [2000:179-180] responde remitiendo a la configuración de un «nuevo mapa del gusto»:

la recepción crítica del teatro de Lope de Vega cambia un tanto por el debilitamiento del tradicionalismo estético, por el eclecticismo de la práctica teatral de aquel fin de siglo [...], a raíz de la aceptación del llanto —el drama sentimental— y de la sonrisa —la comedia de caracteres—, lo que desplaza la mirada del teórico, el crítico y el censor hacia otros paisajes.

12. Puede consultarse para completar esta información a Doménech [2003].

13. No entramos en este estudio en la discusión sobre la autoría de la pieza. Aunque la crítica actual parece inclinarse a favor de Andrés de Claramonte, Trigueros no tenía dudas de que era del Fénix. Sería de sumo interés seguir la pista de las intervenciones dramatúrgicas que acometieron ilustrados y románticos en los textos áureos, en un estudio específico.

Aun así, piezas como *El perro del hortelano* obtuvieron el beneplácito del público en 1806, año en el que, por cierto, triunfará la comedia burguesa más taquillera del periodo, *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. La nueva y moderna sensibilidad demandaba sobre las tablas una dramaturgia que reflejara las inquietudes de la burguesía, con personajes y tramas verosímiles. Los amores de la condesa de Bellflor con su secretario respondían a ese gusto por la poética de las lágrimas que el drama romántico exacerbará en sus tramas históricas y novelescas. Así pues, la recuperación del Fénix se debió, en parte, al empeño de algunos ilustrados admiradores del teatro español, siempre y cuando pasara por su lúcido bisturí y por otro lado, a la evolución natural de los gustos del público, que encontraba en algunas de las antiguas piezas un reflejo de sus inquietudes. Lo que resulta curioso a los ojos del investigador es que se ausentaran de las carteleras las grandes obras que hoy constituyen el canon de Lope: ni *Fuenteovejuna*, ni *El caballero de Olmedo*, ni *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, apenas *El perro del hortelano* y nunca *El castigo sin venganza*.

Las primeras noticias sobre esta última nos llegan a través de un telón pintado de Luis Muriel, en 1866. A partir de entonces, en la España de la Restauración y hasta la Guerra Civil, la tragedia recaló en el repertorio de compañías de mayor prestigio, adscrito al antiguo Corral del Príncipe, hoy Teatro Español de Madrid. En este contexto, el teatro áureo ocupaba un espacio indiscutible, aunque no primordial, en la cartelera de entre siglos.¹⁴ Las piezas más frecuentadas por las compañías de mayor prestigio, como las de Rafael Calvo, su hermano Ricardo Calvo o María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, eran *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* de Calderón, *La Estrella de Sevilla*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La hermosa fea* de Lope de Vega y *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio* o *La villana de Vallecás* de Tirso de Molina. La práctica refundidora característica de todo el siglo XIX había convertido en *La niña boba* el título de Lope, firmado por Hartzenbusch. Villegas, Carlos Moor o Emilio Álvarez hicieron lo propio con *El castigo sin venganza*. Este último interviene el texto de Lope en su versión para la compañía de Rafael Calvo, que la puso en escena en 1874, con Elisa Boldún en el papel de Casandra y Donato Jiménez en el del Duque.¹⁵

14. Véanse Menéndez Onrubia [1984], González Blanch-Roca [2005], Ochando Madrigal [2006] y Somalo Fernández [2006], entre otros estudiosos de las carteleras teatrales.

15. El reparto figura en la edición de la pieza publicada en 1901.

En conclusión, durante este periodo, que abarcaría las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, representan *El castigo sin venganza* cuatro compañías: la de Rafael Calvo, en 1874, que lo incorpora al repertorio del actor hasta su muerte en 1888; la de Ricardo Calvo y Donato Jiménez, que heredan la sociedad anterior y reponen sus éxitos; la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que la estrenan en 1895 y lo muestran en la programación de los Lunes Clásicos del Español; la de Manuel Salvat, entre 1906 y 1910 y, por último, la de Benavente-Ricardo Calvo Agostí, a lo largo de la década de los veinte.¹⁶

En todos estos montajes se repiten los tópicos heredados de la escena decimonónica, según las descripciones de los críticos de la época y la documentación gráfica conservada. El *Tratado de arte escénico* de Sebastián J. Carner [1890:47-220] detalla la práctica teatral, enumerando sus aciertos y sus numerosos vicios:

- Tiranía del público, cuyos pateos se temían. Para evitarlo se le hacen concesiones que atentan contra la verosimilitud escénica (saludos en los mutis, repeticiones de fragmentos aplaudidos), lujo en el vestir...¹⁷
- Preferencia por los telones pintados y la atmósfera italianizante.
- Gusto por la refundición del texto (Emilio Álvarez, Carlos Moor), con el que se reconstruyen los fragmentos del acto II que exponen la pasión incestuosa de los amantes, a favor de la lucha entre el deber religioso-moral y el sentimiento amoroso. En el proyecto que Cotarelo y Mori presentó al Ayuntamiento de Madrid para convertir el Teatro Español en Nacional se prohíbe arreglar los textos clásicos, al considerarlos un bien patrimonial (cit. Peláez 1997:194).

16. La iniciativa de los Lunes Clásicos no dejaba de ser novedosa y respondía al propósito de convertir el Español en un teatro nacional. Sin embargo, ni la burguesía selecta que frecuentaba los teatros ni las capas más populares, atraídas por los precios más asequibles, se sintieron seducidas por aquellas representaciones. El éxito de aquellos años fue para el teatro poético, el drama rural y los géneros dramático-musicales, herederos del teatro por horas. Ello no desluce la programación de los Lunes Clásicos de Guerrero y Mendoza y menos se habría deslucido su esfuerzo de no recurrir a «refundiciones y adaptaciones a la medida de su persona», o «las toilettes de la actriz» (Menéndez Onrubia 1984:138). Aun así, la compañía quiso dotar a sus espectáculos de un lujo elegante, que constituía uno de los atractivos para el selecto público del Español primero, y después para el de la Princesa. Les guio el espíritu naturalista de André Antoine, al que habían conocido en sus frecuentes visitas a París.

17. Bien podría aplicarse al conjunto de los espectadores del siglo XIX la descripción que Mariano de Cavia publica en *La Ilustración Española y Americana*, en 1892 (cit. Rubio 1983:115): «Bastante bien vestido, bastante bien mantenido, y bastante bien educado [...]. Va allí principalmente a solazarse, a pasar una grata reunión, a olvidar las peleas de la vida, a ver y oír cosas que le interesasen... sin que le exciten demasiado los nervios, ni le obliguen a ir más allá del nivel general de la cultura literaria, [...] pero, ¡que no le mareen con fórmulas nuevas!».

- Tendencia a potenciar la interpretación de los actores principales, especialmente de los intérpretes de Federico y Casandra, que son asumidos por los titulares de la compañía, frente al conjunto-comparsa.
- Tono melodramático, dado que el público se rendía a las maneras románticas de entender a los clásicos, impuestas por nuestros escritores del siglo XIX y que seguía gustando en la segunda mitad del XX, representada en actores de la talla de Guillermo Marín.¹⁸
- Pervivencia de los tópicos en la caracterización de los tipos teatrales, como describe con humor Alfredo Marqueré en *El teatro que yo he visto* [1969:15]:

El galán primer actor se pegaba con mástic el correspondiente bigote de erizadas guías que se atusaba con aire irresistible en las escenas de amor, pero el característico tenía que pegarse las terribles barbazas que definían su edad y su respetabilidad.

Los actores, que habían fomentado los cambios en el siglo XVIII, «torpedearon las innovaciones para preservar sus privilegios [...]”; tampoco las disposiciones legales [...], que acabaron con los monopolios anteriores, significaron una transformación espacial de los teatros» (Rubio Jiménez 1983:12).

Con estos datos, podemos afirmar que en el primer tercio del siglo pasado se representan pocos autores clásicos y Lope no es de los favoritos (Silva de Baya 2002; Letón Rojo 2003). Dougherty y Vilches [1990 y 1997] constatan el escaso interés por el teatro del Siglo de Oro entre 1918 y 1931. La obra más representada del Fénix fue *El perro del hortelano* con veintisiete funciones entre febrero y marzo de 1931, a cargo también de la empresa Guerrero-Díaz de Mendoza, que había estrenado *Fuenteovejuna* en 1903. Algunas compañías con pretensiones renovadoras protagonizaron la recuperación de los clásicos en la década de los treinta, favorecidas por el programa cultural de la II República, que celebraría el tercer centenario de la muerte de Lope en 1935. El Cántaro Roto de Valle-Inclán estrenó *Peribáñez* y la de

18. De Quinto, en su crítica al Pedro Crespo de Guillermo Marín en *El alcalde de Zalamea*, describe esa manera de actuar heredada del siglo XIX: «Es muy posible que en los años veinte y aun en los primeros del treinta los espectadores gozasen más con esa zona melodramática que tan bien supo explotar don Ricardo Calvo, pero ello a pesar de que el problema de las jurisdicciones, ya denunciado por Unamuno en 1906, no era en absoluto despreciable. El público de aquel tiempo acaso todavía rendía acatamiento a las maneras románticas de entender a los clásicos, [...] pero resulta inadmisible que en la actualidad Guillermo Marín siga esa misma línea» [1997:235].

Rivas Cherif (Teatro Escuela de Arte, TEA) montó *La moza del cántaro*, en un programa extraordinario dedicado al poeta.

Durante la posguerra, el franquismo se apropió del teatro barroco, como justificación de «los valores patrióticos, morales y religiosos que el nuevo régimen pondrá en práctica para ofrecer al mundo la imagen de la nueva España que [...] se está forjando» (García Lorenzo 2000:87-88). El repertorio se vio invadido de lopes, calderones, tirso y rojas zorrillas, con puestas en escena tan acartonadas como sus subrayados apologéticos. El exilio había esparcido por Latinoamérica y Europa a los profesionales que iniciaron el camino de la renovación dramatúrgica; sin embargo, tampoco en sus países adoptivos pudieron continuar con el trabajo escénico o editorial sobre los clásicos que habían iniciado en tiempos de la república.¹⁹

TERCERA JORNADA: PAULATINA CONQUISTA DE LA CARTELERA

Los primeros atisbos renovadores vinieron con los teatros nacionales, en concreto de la mano de Cayetano Luca de Tena, en 1943, que pretendía superar los tópicos decimonónicos, otorgando al director de escena un papel artístico en su concepción de la pieza y en la elección de los signos plásticos que la configurarían como texto espectacular (Bobes Naves 1997:296).

Manuel Muñoz Carabantes [1992:70] afirma que Luca de Tena fue el primero en ver realizado el sueño reformador de Leandro Fernández de Moratín, en su paso por el Teatro Español, al que dio «un toque de prestigio cultural, desgraciadamente separado del resto de las programaciones de los teatros comerciales», ya que podía acometer extensos repartos y producciones costosas, «impensables para las compañías al uso». La valoración que la crítica hace de su puesta en escena aporta algunos datos sobre el modo como fue llevada a las tablas: su atmósfera italianizante en el diseño del palacio, del que destaca el camarín de Casandra, construido a modo de laberinto de espejos, que debió favorecer los juegos lumínicos, o el jardín palaciego

19. Rivas Cherif, Bartolozzi, Margarita Xirgu, entre otros, tampoco lograron convertir en habituales a los clásicos españoles en las carteleras de sus nuevos destinos, aunque sí rompieron con algunos vicios heredados, como la inverosimilitud entre actor y personaje. Margarita Xirgu interpretó papeles acordes con su edad y carácter, frente a colegas como María Guerrero, que siguió siendo doña Inés hasta el final de su vida.

y la «selva» salpicada de realistas hojas secas con el «puentecillo practicable» (Entrambasaguas 1944:39). Las imágenes conservadas dan cuenta de la convivencia de los telones pintados con las escenografías corpóreas que poco a poco irán ganando terreno en el Teatro Español y paralelamente en el María Guerrero con Luis Escobar en su dirección. Los logros artísticos de algunos de estos montajes carecían de precedentes en la escena española y no «[tenían] que envidiar a las mejores y mayores consecuciones de un Bragaglia o de un Piscator, de un Meierhold» (Peláez 1993: I, 72). En el caso de la obra de Lope, más que la originalidad del lenguaje plástico elegido, habría que ensalzar el sentido unitario de los distintos códigos teatrales (desde el vestuario, el maquillaje y los complementos, a la música del maestro Parada) cuidadosamente dispuestos a favor de una lectura polisémica del texto. Quizás ese acabado explique la calurosa acogida del público que, rompiendo el ilusionismo escénico, obligó a los protagonistas a salir varias veces tras su mutis.

Desde entonces ha habido varias propuestas profesionales: la Compañía Moratín, en 1968, con su escenografía innovadora;²⁰ la itinerante Retablo, en el 80, que sigue la estela de La Barraca;²¹ la extraordinaria puesta en escena de Narros, en el

20. En general, la crítica alabó su diseño de iluminación, aunque el espacio sonoro, compuesto por el padre del director, José Bohr, recibió críticas adversas por solaparse con el verso e impedir su correcta audición. Respecto a la interpretación, fue subrayado el trabajo de Luis Prendes y el oficio del resto de los actores, instruidos en la nueva escuela que «reprodu[cía] de forma invertida un proceso involutivo en los sistemas de interpretación y la concepción del actor», al reivindicar el modelo del actor-juglar y de la comedia del arte, que explicaría su dominio gestual y las rupturas de la cuarta pared, cada vez más frecuentes en los sesenta (Cornago 2000:219). Sin embargo, se censuró la falta de unidad estilística del conjunto, en el que disonaba el verso. «Lo que Bohr no consiguió en absoluto [...] es una unidad, una misma línea para todos en la que converjan intención, sentido y matiz» (Pérez de Olaguer 1968:61).

21. El espíritu de popularización de la cultura, de la que fueron baluartes La Barraca o las Misiones Pedagógicas, se revitalizó durante la transición política; los grupos de teatro independiente (Tábano, Los Goliardos...) habían ampliado los sectores del público y lucharon por mejorar las condiciones de trabajo de la profesión, intentando resolver los problemas empresariales de los grupos con subvenciones y apoyo institucional. Retablo respondía a todas las exigencias de la convocatoria, con lo cual pudo beneficiarse de la subvención en concepto de gira nacional e internacional. Las exigencias de la itinerancia determinaron en gran medida la elección de los elementos plásticos, que habían de ser económicos, eficaces y de fácil montaje, a la vez que habían de eximir al máximo sus posibilidades expresivas. Para ello, se diseñaron cuatro tapices en la Real Fábrica de Madrid, uno de los cuales presentaba manchas rojas que resaltaban en la tercera jornada de la pieza su sentido trágico. Aunque un primer diseño situaba los tapices sobre un suelo donde se movían las figuras con una indumentaria barroca, finalmente se trabajó sin él y con un vestuario que solo en los jubones recordaba la época. El traje femenino se asimilaba más a las túnicas que a las sayas abullonadas del Barroco, como tampoco se buscó en el peinado o el maquillaje la imaginería áurea. En este sentido, los figurines no parecían responder a un criterio plástico, sino a un propósito simplificador y de

85, y la pléyade de montajes ya citados que se pasearon por los festivales de teatro clásico en la primera década del siglo XXI, cada uno con su particular lectura.

El castigo sin venganza de Miguel Narros contó con un presupuesto de treinta millones de las antiguas pesetas; es decir que el espectáculo no escatimó en materiales nobles (mármol o el suelo de chapa galvanizada, por ejemplo) ni en colaboradores especializados que prepararon a los intérpretes durante los meses previos a su estreno.

Así explicaba Miguel Narros su concepción escénica y su trabajo dramatúrgico en una entrevista concedida a Ana García Rivas [1985]:

[*El castigo sin venganza* es] antecesor de la frecuencia cinematográfica, ya que utiliza planos que se van interponiendo en una misma acción y en un mismo momento [...]. *El castigo sin venganza* es poéticamente una perfección y dramatúrgicamente un modelo. Son actuales todos los personajes, aunque no creo que la obra tenga que ver con el tiempo de ahora. Pero nuestro tiempo del Siglo de Oro se tiene que dar a conocer como son conocidas las obras de Bach o Mozart y, además, hay grandes directores de cine como Dreyer, que tienen presente a Lope, porque dicen que está en el origen de la cinematografía. [...]. No he cambiado ni una sola palabra del texto; he podido cortar, que es distinto, porque sí creo que hay que peinar cosas que a lo mejor son disonantes en este momento, pero lo que no voy a hacer es erigirme en autor.

El cuaderno de dirección (Narros 1985) nos permite reconstruir el espectáculo, con su diseño de movimientos, intenciones de los personajes y soluciones plásticas de la puesta en escena, aunque no se disponga de una grabación del mismo. La propuesta adopta soluciones que recogen la intuición cinematográfica de Lope, señalada por el director. Este “cinematografismo” convivió con el concepto de metateatralidad introducido por el Fénix desde los primeros versos, cuando los personajes viajan por las calles de Ferrara, disfrazados, convertidos en otros, viviendo la comedia de la vida, hasta la escenificación del castigo sin venganza dirigida por el Duque. La tragedia contiene una reflexión sobre el papel del individuo en el gran teatro del mundo, donde ha de representar y cuidar que los otros aplaudan su condición de perso-

comodidad en la articulación del espectáculo. Quizás ello explique algunas críticas adversas como las aparecidas en el periódico *Lanza*, el 20 de septiembre de 1980. Con el título «Un poco de respeto», C. apunta la profesionalidad de los grupos de teatro aficionados que han visitado Manzanares (Ciudad Real), frente a la de esta compañía que parecía actuar sin ganas, en el cine Avenida de la localidad, un 15 de septiembre.

naje. Para ello, la elección de una escenografía alusiva a los teatros renacentistas como el de Palladio en Vicenza, con sus gradas y su imponente *frontis scenae*, aunó el *topos* del *theatrum mundi* con el lenguaje de la tragedia, adscrita a un contexto espacial palatino y desnudo.

Narros, en su montaje barroco y metateatral, propone un final que aporta dos interesantes matices: la expresión amorosa de Aurora hacia Federico muerto, que quiebra su compromiso con el Marqués, mostrando por unos instantes una pasión reprimida hasta entonces y una sinceridad que el protocolo de la corte escondía tras el diseño filipino de su traje. Por otro lado, la imagen del Duque, de la mano de su único confidente leal, el Bufón. El poderoso, sostenido por la figura vulnerable y tierna del enano, como un niño que conduce al viejo héroe caído, como un lazaro que guía al ciego por aquel escenario en sombras. El director construye así una imagen connotada, que alude a modelos literarios y teatrales muy presentes en el espectador: Edipo con Antígona (*Edipo en Colono* de Sófocles), *Woyceck* de Büchner o *Rey Lear* de Shakespeare. Lo trágico cobra una dimensión de extraordinaria poesía, por lo que no se comprende sino como un añadido intelectual, la aparición del niño portando el cuento de Bandello. El empeño de vincular la pieza de Lope a su fuente no siempre enriquece los significados de *El castigo sin venganza*; su condición de tragedia se diluye, entonces, en el proceso narratológico.

La Compañía Rakatá Teatro se sirvió de este mismo recurso, al sustituir gran parte de la jornada I por una voz en off que rescataba fragmentos del cuento italiano. El distanciamiento brechtiano podría haber sido rentable si la herramienta dramatúrgica hubiera tenido continuación, pero no fue sino un bucle prologuístico, que justificaba *el peinado* de la primera jornada. Narros, más sutil y cuidadoso con el concepto de tragedia, había insinuado que estos amores adulterinos pasarían al papel y la ofensa se haría pública en contra de los deseos del Duque. La idea de que las causas no se silencian sino que se perpetúan por escrito, también recogida en el montaje de la RESAD (2003), habría resultado interesante de haberse elegido a uno de los cortesanos implicados en la tragedia para su lectura pública. Pero introducir el anacronismo del niño-lector del cuento, a mi entender, es un subrayado que no enriquece la propuesta sino que emborrona el final, porque el espectador que no sepa quién es Bandello se preguntará qué hace un niño de nuestro tiempo en medio de tamaña tragedia, y quien lo conozca pensará que sobra el comentario. La crítica

cubrió el espectáculo de gloria, desde su gestación hasta el mismo momento en que abandonó la cartelera madrileña, el 16 de febrero de 1986.²²

El siguiente montaje profesional no se estrenó hasta 2003 bajo la tutela artística de Adrián Daumas. Su espectáculo fue recibido con expectación, presentado como un prodigo de originalidad por su desnudez escénica, ensalzado en la expresión plástica de las imágenes y vapuleado por la frialdad comunicativa que estos logros condonaban al espectáculo. Dos signos escénicos destacaron en la paleta de Daumas: el vestuario y el espacio escénico. En cuanto al diseño de los figurines, que firma un premiadísimo Pedro Moreno, se aplicó un concepto ahistorical: los personajes masculinos vestían con camisas amplias y abullonadas, abrigos-capa hasta los pies, de texturas móviles y colores intensos (granates, azulones, grises, negros). El vestuario femenino, por su parte, recordaba los años treinta en la indumentaria del personaje de Aurora; los cincuenta, en la de Casandra o el propio Barroco, en el concepto de falda sobre falda, de Lucrecia. Este eclecticismo estético subrayaba el espacio vacío, enmarcado por un suelo de cobre rojizo y un ciclorama que cambiaba de color según las necesidades cronológicas de la acción o servía para introducir subrayados dramáticos. En este «mar» de colores rojos, azules y blancos una enorme columna remitía a la idea del palacio propio de la tragedia y constituía un elemento útil para el juego escénico, al favorecer la ocultación de personajes. Destacaron dos elementos de *atrezzo*: el diván y una extensa y sugerente tela, convertida en *leimotiv* del espectáculo; sería río del que emerge la belleza de Casandra, capa-pasión que arrastra la Duquesa sobre sus hombros y tafetán-mortaja, que cierra el triángulo vida, amor y muerte.

Frente a los artículos que acompañaron su gira por los festivales de teatro clásico de la temporada estival (Chinchilla, Almagro, Olite, Alcántara) en los que se alaba la recuperación de un clásico, se insiste en las facultades de su director (Muñoz 2003:59) y se proclama la venta total de localidades (D.N. 2003:26), la prensa

22. Hay un conjunto de artículos referidos al estreno en Europalia (Bélgica), el 15 de octubre, que insisten en los problemas que presentaba el espacio donde tuvo lugar la representación: un auditorio poco apropiado para el arte escénico, que obligó a modificar la escenografía e impidió la correcta audición de los actores. Su llegada a Madrid se venía anunciando desde hacía meses. Los articulistas describen el espectáculo, entrevistan a su director, Miguel Narros y a sus actores principales, José Luis Pellicena, Ana Marzoa y Juan Ribó, y se reafirman en una valoración positiva del montaje, aunque subrayan las disonancias del verso, la dicción irregular y el exceso de espectacularidad que —en ocasiones— escondía el lirismo de Lope.

madrileña fue menos benevolente, aunque se aplaude la diligencia del asesor de verso, Roberto Alonso, cuyo trabajo de afinación pudo conseguir el tono «apasionado» de Daniel Ortiz (Federico), la dicción elegante de Sonia Almarcha (Aurora) y la contención de Víctor Benedé (Batín), que «nunca hizo el payaso», según Hernández [2003:8].²³

El artículo de Javier Villán [2004:50] considera que el director «ha puesto y hecho más en sus declaraciones que en su montaje». Y exige a los realizadores la renovación de la escena que predican, construyendo espectáculos «más sólidos, menos miméticos». El público debió sentir esa misma frialdad, pues contestó con silencio.

Si el montaje de Daumas insistía en la pintura polícroma de las pasiones, tan desnudas como el espacio donde se representaban, Eduardo Vasco prefirió subrayar la corrupción política, en una Europa donde desfilan los fascismos y, con ellos, la deshumanización, la perversión de las pasiones. Desde mi punto de vista, este espectáculo lleva la marca de su director: espacios vacíos, sutileza en el planteamiento del trabajo actoral, impecable trabajo de verso, claridad histórica del vestuario y música diegética y en vivo. La intervención del texto es tan sutil que apenas si se percibe la mano de un dramaturgista; Vasco confía en cada verso escrito por Lope, incluso en los arcaísmos, que contrastan con la época elegida para la acción dramática, los años treinta previos al nazismo. Esta ideología se erige como una fuerza emergente y triunfante al final de la pieza, cuando la venganza se convierte en castigo, lo cual prioriza la reflexión sobre los vicios del poder. La intolerancia, el silencio, la dictadura se imponen en la corte de Ferrara, del mismo modo que invade Europa el espíritu fascista. Rosana Torres [2005a:49] percibe, en el montaje de Vasco, una crítica al falso sentimiento religioso que se pone al servicio del poder político; sin embargo, aunque también insisten en afirmarlo Arturo Querejeta y el propio director en el reportaje que concedieron a la periodista, la presencia de la fe solo se vislumbra en el signo de la cruz que luce el Duque a su regreso de la guerra.²⁴

23. Quiero destacar, no obstante, el brillante ejercicio de Carmen del Valle, que dota a todos sus personajes femeninos de una delicada vehemencia y frescura. Queda patente su experiencia como intérprete de textos clásicos en la Compañía Nacional (*La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca o *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, dirigido por José Luis Alonso de Santos en 2003), como ocurre con el actor Carlos Manuel Díaz, como duque de Ferrara y Manuel Navarro en el papel de Gonzaga.

24. Querejeta interpretó al Duque de Ferrara, junto con Clara Sanchís en el papel de Casandra,

El universo privado y público se funden en esta lectura: los gigantes tienen pies de barro y terminan cayendo; en el ámbito familiar porque el Duque pierde su condición de padre al deshacerse de su linaje y como representante del poder porque su victoria militar y religiosa, marcada con las insignias del cristianismo y del fascismo, son también efímeras y cuestionables. La música final, que anuncia el triunfo de la ideología fascista, contrasta con la figura imponente de un militar abatido, desolado, en medio de un tablado vacío del que todos quieren huir. Un elemento alegórico convive con los personajes, la imagen de la comedia como *speculum vitae*, representada por la actriz Andrelina, sombra de las noches de juerga en las que el Duque definía el teatro como vida (vv. 215-233). Con esta alegoría Vasco recalca su interpretación del texto: el amor apasionado destruye al individuo y no es posible en un mundo dominado por la intolerancia, un mundo que es espejo de la tragedia.

No hubo unanimidad en las valoraciones de la crítica; mientras que algunos articulistas alababan la delicadeza y novedad de la lectura, otros le negaron cualquier aportación significativa. Para Villán [2005:55], por ejemplo,

[muestra] Eduardo Vasco la estimable metateatralidad con que estiliza la rudeza de esta tragedia. Este Lope crepuscular no abdica, sin embargo, de la comunión bastarda con el poder que aparece con frecuencia en su teatro [...]. Si la idea de poder y gobierno que, gracias a la iconografía mussoliniana que presenta Vasco, está clara, en el Fénix no lo está tanto o lo está, aunque a la inversa. Favor que le hace Eduardo Vasco al gran Lope de Vega [...]. La tragedia de Lope es inquietante por lo bestia, y el montaje de Eduardo Vasco lo es por lo sutil.

Haro Tecglen [2005] salva al lenguaje «maravilloso, su poesía en las grandes escenas, sublime» y a los actores que «dan emoción, pasión, entendimiento». Destaca la belleza del vestuario

por los figurines de las mujeres y un poco boba por los de los hombres con sus uniformes mussolinianos pero sin emblemas [...]. Debe ser una especie de pudor final de los directores de dejar que se suponga sin decir las cosas claramente. O un tabú.

e Israel Elejalde y Marcial Álvarez asumieron el de Federico. Como curiosidad, tanto Querejeta como Elejalde habían compartido elenco en el montaje de la pieza en 2003, al lado de otra actriz vinculada a la CNTC, Pepa Pedroche.

En general, el corpus crítico destacó la factura extraordinaria del conjunto, los valores poéticos de la pieza tratados con delicadeza y sobriedad, así como la calidad interpretativa del verso, pero no faltaron voces que establecieron disonancias entre los actores, detectaron «desequilibrios rítmicos» (García Saleh 2005:65) y consideraron gratuita la contextualización del espectáculo en la Italia fascista.²⁵ Vasco aclara el concepto de actualización, habida cuenta de que en el siglo xvii las representaciones se realizaban con trajes del momento, como justificó un amplio sector de la crítica (Carrión 2005:44; D.P.E. 2005:7; González 2006:20).

Julio Martínez Velasco (en Huerta Calvo 2008:221), tras compararla con el montaje de Cayetano Luca de Tena que vio de adolescente y con el de Miguel Narros, considera que la dirección de Eduardo Vasco confiere al espectáculo una

prudente medida y la potenciación de la belleza y la fuerza dramática de (tan excelente texto) [...]. Así como la acertada dirección de actores, desde la armonía en la ubicación de ellos, tanto en monólogos, diálogos o concertantes, como en el ritmo y definición de cada personaje... la homogeneidad estilística ha brillado en el desarrollo de la representación.

En resumen, valoraciones entre generosas y tibias, que encontraron los encomios más entusiastas en su gira por Argentina y México.

Tanto en su primera aproximación al texto en 2010 como en su reestreno cuatro años más tarde, con motivo del décimo aniversario de la compañía, Rakatá Teatro partió de Bandello, para contarnos un cuento con moraleja, en el que lanzaba al

25. Resumimos algunas críticas interesantes. Rosana Torres [2005b:56] titula su artículo «Una gran obra preciosa y desoladora»; Florentino L. Negrín [2005:94], en *La Clave* alaba el verso, «al servicio de la trama y del espectáculo, medido y tasado» y Carlos Sala [2005:5] advierte de que los jubones podrían haber distraído al público, con lo que aprueba el cambio temporal de la acción dramática. En contraposición a estas valoraciones favorables, María José Rague (2005:62) escribe una crítica demoledora, en la que arremete contra el espectáculo por su elegancia «pretenciosa», su «ambientación que choca sin enriquecer» y su ritmo desigual, que hacen fracasar el objetivo del director de inculcar el amor a los clásicos. Los artículos emanados de su estancia en Barcelona resultan aún más duros; Pep Martorell [2005:51] escribe una crítica devastadora, en la que habla de incoherencia entre la obra y su dirección «poco convincente» y de intérpretes «desbocados». Para Elena Hevia [2005:1] lo más interesante de este «montaje atípico» es la objetividad de un director, que «no toma partido» ese frío esteticismo del que habla Juan Carlos Olivares [2005:40]. Algunos reclamaron en la figura del director la responsabilidad de cuidar el patrimonio de nuestros clásicos, con montajes que no prosifiquen los textos a favor de una pretendida naturalidad (Rosalía Gómez 2005:66).

espectador una pregunta: «¿Sigues al corazón o a la razón?».²⁶ Uno de los artículos más completos que analizan todos los aspectos del espectáculo es el de Javier Vallejo [2011:6]. Con el título «Un Lope después de Lope», resume la falta de «artificio» del montaje, en cierto modo marcado por un tono «pedagógico», que otros autores, como Boadella, descargan de todo matiz arqueológico (cit. en Alvarado, 2011:10). Habla de la interpretación actoral en la que brilla el «categórico y afilado» Jesús Fuentes-Batín y la exactitud de Lidia Otón-Aurora. Termina enumerando los elementos sobrantes: el relato didáctico, la escenografía poco empastada en color y texturas con la iluminación y el vestuario, la música- «hacha» y la poda de la primera escena del texto. Juan Ignacio García Garzón [2011:57], en un artículo de tono satírico, «La cocina de los clásicos», censura también esta poda del «hermoso y desolador» texto de Lope, aunque «el chef sabe desplegar la embriagadora carga poética del segundo acto». Lo mejor de esta cocina para nuestro experto en platos teatrales fue el trabajo de Rodrigo Arribas, un Federico «estupendo y arrebatado», el «convinciente patrício» que hizo el Duque-Gerardo Malla y, de nuevo, el brillo de Lidia Otón y Jesús Fuentes. Deus [2011] insistió en la respetuosa pero «tímida» adaptación de la compañía, que presentó un Duque excesivamente convencional. Arias ha optado por un camino ambiguo: por un lado utiliza un narrador que da paso a la tragedia, una herramienta seudobrechtiana que, finalmente, se queda en herramienta de adorno. Por otro, incide en los aspectos más trágicos, retomando el discurso aristotélico favorable a la catarsis del espectador, mediante subrayados dramáticos que magnifican la anagnórisis o anuncian la catástrofe de la jornada tercera. Si la obra «disecciona su realidad más absoluta y [...] consigu[el] perturbarnos por el valor que le otorgamos a conceptos inquietantemente inquebrantables» (Breden 2011:12), no parece que la puesta en escena, con su planteamiento híbrido, contribuya a la expresión de esa complejidad laberíntica que el director veía en los versos de Lope. Poesía, solidaridad y buenas intenciones parecen reunir los tres vértices de *El castigo sin venganza* de Rakatá Teatro, en el montaje de 2010 y en el revisado cuatro años más tarde, con momentos interpretativos conmovedores, ensombrecidos por un lenguaje plástico, más que oscuro, oscurecedor.

26. El leve retoque de que hablaba la compañía se ha traducido, desde mi punto de vista, en un ahorro de elementos escénicos, en una mayor coherencia del vestuario y, sobre todo, en la verosimilitud del personaje del narrador. Como contrapartida, creo que se ha perdido la intensidad de la interpretación, que había encontrado en la dicción orgánica del verso su baza más interesante.

Como tragedia de cámara, sujeta a la investigación formal, se ha abordado en algunos países de Latinoamérica como Chile (La Calderona, 2005), Argentina (La Sudestada, 2010) y México (Seres Comunes, 2012). En cada una de las propuestas escénicas se ha generado una poética que se nutre del drama lopesco, polisémico y enigmático.

Al director argentino Francisco Civit [2011:3] le interesaba hablar de cómo el estado, que representa el Duque, se sirve de estrategias ilícitas para alcanzar sus intereses, porque «hay algo del poder que sigue cometiendo locuras constantemente». Y esta lectura sobrepasa los límites de la época en que fue escrita la tragedia, para actualizarse en cada representación. La universalidad de la obra le llevó a situarla en la Argentina de los años cuarenta o cincuenta del siglo XX, en una época dominada por la oligarquía terrateniente, que sirve de marco histórico a las andanzas del duque de Ferrara. Sin embargo, una crítica firmada por Rocío Mariel González [2011] resta a este signo capacidad de «actualización» y atribuye a la «aridez» de la tragedia grandes dificultades para conectar con el público de hoy, quizás por la falta de sinfonía artística de los actores del espectáculo, «cada uno preocupado por entregar sus líneas a la perfección», en un conjunto que «no propone líneas de re-lectura». Sierra [2011] tilda el montaje de «anodino», sin otro interés que el correcto uso del corral de comedias, «único atrezzo de esta propuesta». ²⁷ Estela Gómez [2011], por introducir una opinión contraria, destacó la espontaneidad naturalista del elenco así como el diseño de luces y el espacio sonoro de Miguel Rausch.

La compañía Seres Comunes ofrece al público un montaje en apariencia inacabado, que alienta la imaginación del público. La propuesta se inscribe en el proyecto que, desde 1999, lleva a cabo el colectivo artístico, cuyo propósito es estrechar relaciones entre el artista, la obra y el espectador, investigando en los lenguajes escénicos. El montaje encajaba con el espíritu del festival denominado Almagroff, que muestra el trabajo de jóvenes y arriesgados creadores en el Teatro de la Veleta. En la sala, los espectadores construyeron un polígono trapezoidal abierto en sus cuatro esquinas, por las que transitaban los personajes emergentes de la propia platea. Esta disposición inscribía al espectador en el espacio escénico, al situar en su ámbito a los propios actores. Una cinta roja, en manos del criado Batín y Ricardo, dibujaba en el suelo las aristas y líneas de una suerte de estrella carcelaria, en la

27. Son críticas a partir de su estreno en España, en el Corral de Comedias de Almagro, en 2011.

que quedan atrapados finalmente los personajes. El rojo de estas rayas va perfilando su trágico destino en medio de un laberinto oscuro apenas iluminado con cenitales, cuyas fronteras son los rostros de los espectadores. Como si se tratara de un ejercicio de entrenamiento, Ricardo marca, a golpe de palmada, el paso de unos actos a otros, mientras los actores se mueven por el espacio escénico cada vez más rápido. La economía de elementos, utilizados dramatúrgicamente con eficacia y sentido polisémico, subraya el concepto de ensayo, así como la elección de una indumentaria contemporánea. Las rupturas ilusionistas se suceden; además de las palmadas con que Ricardo abre paso a los ejercicios motores del elenco, los pitidos para marcar el comienzo de la acción o el dibujo mismo de las líneas del suelo sitúan al espectador en un ámbito si no reflexivo, interrogante, donde las preguntas sobre el destino encuentran en la escritura de esa cinta roja la respuesta: la tragedia del ser humano es inevitable y se genera a nuestro alrededor; a la vista de todos pisamos la delgada línea roja de ese aciago *fatum*, acompañados del sonido perturbador de una guitarra eléctrica. En ocasiones, el director propone acciones o interpretaciones curiosas que despliegan los sentidos ocultos del texto; por ejemplo, el momento en que —tras la fiesta del recibimiento de Casandra— el Duque se marcha a dormir y la deja sola y desamparada en su nueva casa. Frente a otros montajes en que se marchaban con ceremoniosa tensión o expresión libidinosa (Vasco, 2005), el Duque mejicano expresa claramente su desprecio por la boda de estado. Metateatralidad, economía, discurso metafórico del espacio, cercanía del espectador y un trabajo versal pobre.

El fin justifica los medios. He ahí la lectura que la compañía T'Imaginas Teatro quiso transmitir a su público de la comunidad canaria en 2012.²⁸ Y lo hizo en una puesta en escena que subrayaba dicho principio maquiavélico; había que contar una tragedia de grandes proporciones sin renunciar a la época en que fue escrita. Aforaron con telas el espacio escénico; al abrirse, el cortinaje central, en rojo brillante, dejaba ver un segundo término adornado con flores de plástico, que habría de anunciar el bosque o el jardín. El palacio se jalonaba con hornacinas también florales que, sin duda, permitirían al Duque asomarse para contemplar el adulterio. El mobiliario palatino pretendía recordar la sillería barroca, aunque el

28. No he tenido oportunidad de ver el espectáculo, de modo que mis afirmaciones se deducen de los materiales gráficos disponibles en internet.

diván hubo de cubrirse con una tela para no delatarse. Al eclecticismo de la escenografía se suma el cromatismo vivo del vestuario, que recuerda los trajes destinados a lucir en una elegante fiesta de carnaval, inspirados en los cuadros de Tiziano. En suma, no existe un criterio artístico en la elección de los signos escénicos, aunque sí un propósito de fabricar un espectáculo tan brillante como el raso de las cortinas o el falso terciopelo de las ropillas. Sin embargo, T'Imaginas Teatro se esforzó para conseguir un fin: el rescate de una pieza fundamental para un público poco entrena do en asistir al teatro y con pocas posibilidades de acceder al circuito comercial. Ignoramos si la compañía disponía de un elenco con la necesaria preparación técnica para defender los versos de Lope, dado que solo hemos podido ver fragmentos en internet, en los que destaca el trabajo de Ángelo Olivier como Duque. Observamos que la elección de Armando Jerez y María Rodríguez, codirectores e intérpretes de *Federico y Casandra*, parece respetar el criterio de los modelos heredados para galanes y damas, aunque ignoramos si pudieron desempeñar con suficiente brillantez ambas funciones. No sabemos si el montaje transmitió la belleza de los versos del Fénix y la humanidad que asigna a sus personajes, como afirman en su página web pero, si la elección del texto ya es loable en una compañía de estas características, su defensa no queda a la zaga. Fue el suyo un montaje “escolar”, por ser aplicados escolares sus artífices e ir destinado a un público de escuela.

Lawrence Boswell firma el último montaje profesional del drama en la escena inglesa; se anunció en la cartelera de la temporada 2013-2014. Esta nueva incursión del director en la dramaturgia áurea española difería del proyecto iniciado con los espectáculos de The Gate Theater (1991 y 1997), producciones más humildes y diseñadas para un espacio alternativo de aforo muy limitado. Sin embargo, con la Royal Shakespeare Company, Boswell reafirma su deseo de investigar sobre los textos con las orientaciones filológicas de especialistas como Jack Sag, Catherine Boyle y Johathan Thacker o el dramaturgo Paul Sirett, que seleccionan las obras, las traducen, adaptan y estudian. En el caso de *El castigo sin venganza* ha trabajado a partir de la traducción de Meredith Oakes, que desestima las versiones existentes en el mercado anglosajón, tanto la editada por la universidad de Oxford en 1999 como la de R.D.F Pring-Mill de 1961.²⁹ Las fotos del montaje muestran el in-

29. La primera incluye en el mismo volumen *Fuente Ovejuna, The Knight from Olmedo, Punishment Without Revenge*. Traducida con introducción y notas por Gwynne Edwards, sigue la edición de Jones [1966] y convierte la polimetría lopesca en versos octosílabos.

terés de su director por crear un espacio negro y vacío, limitado por paneles forrados de espejos en paredes y suelo, apenas enmarcados por unas líneas doradas. Solo la silla del trono se perfila en la mancha monocroma, empastada con un vestuario inspirado en el estilo renacentista inglés que recuerda el oscuro gobierno de Enrique VIII. En medio de la severidad negra de los figurines destaca la imagen angelical de Aurora vestida de blanco y con un guardainfante que le imprime una grácil movilidad. Casandra luce velo y una inmensa cruz al pecho, lo cual redunda en la ironía trágica que la acompañará durante la tragedia, dado que la presenta como una dama de extrema religiosidad que, sin embargo, se dejará vencer por el pecado del adulterio incestuoso.³⁰ En un contexto marcado precisamente por las guerras de religión que enfrentaron a la monarquía con la autoridad papal y condujeron al cisma protestante, el individuo se erige como intérprete o *hypocrités* de sus propias creencias. Federico, como el Calisto de *La Celestina*, abandona el credo oficial y abraza el de Casandra, *melibeo* de esta única fe, que le hace estar «sin Dios» por lo que la desea (v. 1918).

No hemos encontrado datos en Alemania, Holanda, Francia, Brasil o Portugal, a pesar de que existen traducciones de la obra publicadas en sus idiomas respectivos.³¹ Sin embargo, la pieza no es desconocida en Rusia, donde se pudo ver en 1998, dirigida por el italiano Alessio Bergamo, en el teatro de V. Vasilko en Ukrania (Ryjik 2010:187). También sabemos que en 1913 se estrenó en París una ópera, a partir del texto *La Parisina* de Lord Byron, basada en la pieza de Lope, con libreto de Gabriele D'Annunzio y música de Pietro Mascagni.

No podemos olvidar las curiosas incursiones de la pieza en el mundo televisivo y cinematográfico. En el año 1967 *El castigo sin venganza* se emitió en la pequeña pantalla, en uno de los primeros programas que llevaría el teatro a los hogares españoles durante décadas. El montaje corrió a cargo de Ángel Fernández Montesinos y fue interpretado por Luis Prendes, Charo Soriano y Francisco Valladares, en sus principales papeles. La representación tuvo lugar en el Corral de Comedias de Almagro, que se convertía en un teatro del Siglo de Oro. Allí, según el relato del propio director

30. No hemos tenido la oportunidad de ver el espectáculo en Londres, así es que hablamos a partir de los materiales audiovisuales disponibles en la red.

31. Citamos en la bibliografía estas traducciones para guiar a futuros estudiosos en su búsqueda de datos sobre la fortuna de la obra de Lope.

pusimos a mano izquierda una celosía para fabricar la cazuela; allí estaban las damas. A la derecha había otro palco, donde se sentaba el alcalde de Almagro, que recibía a los que habían venido de Madrid para el estreno. Y en otro palco, la orquesta medieval de Alejandro Masó, que era un músico estupendo. No puse ningún decorado en el corral, más que el sillón del trono. Como pasó en su estreno real. Y del texto no quitamos nada, ningún personaje. Algún verso, eso sí, para que durara dos horas y cuarto o así. Nadie se queda en casa tres horas, pegado a la televisión. Y el vestuario lo elegí yo, de Cornejo. Se me da bien. Cuando se han hecho doce zarzuelas y has vestido a sesenta del coro, ya sabes dónde están los trajes. El concepto era que no pareciera una función, sino una reproducción del estreno en Almagro. Y solo se hizo esa noche, como una prueba, que luego derivó en el festival de teatro clásico. (Extracto de la entrevista al director)

En el artículo firmado por «C.» [1967:1] en *Lanza* se advierte (y reproduzco con la ortografía original) de que «no se sabe si esta primera representación se transmitirá por la cadena nacional o solo por UHF. No obstante todo el ciclo se pasará en diferido, más adelante, según nos han manifestado, por la primera cadena nacional». Además, continúa relatando C.:

la representación será poco después de las diez de la noche, si bien, LAS PUERTAS DEL CORRAL DE COMEDIAS SE CERRARÁN AL COMENZAR LA REPRESENTACIÓN Y NO SE ABRIRÁN BAJO NINGUN PRETEXTO. Es comprensible esta medida, puesto que al transmitirse en directo la representación, la entrada del público, una vez comenzada, entorpecería la buena marcha de la emisión, por lo que se insiste en rogar al público asistente sea puntual.³²

A ello hay que añadir el proyecto nonato de la película que iba a dirigir Pilar Miró y que quedó truncado con la muerte de la realizadora en 1997. En él se barajaba la posibilidad de grabar en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, recogiendo la leyenda de los amores entre Don Carlos, hijo de Felipe II e Isabel de Valois.³³

32. Lamentablemente no se ha conservado la grabación del espectáculo.

33. Otra curiosidad. En el Palacio de Viana de Córdoba se mostraron varios fragmentos, sin especificar, de la tragedia lopescana, en el marco de una iniciativa de la fundación Cajasur denominada «Escenas de interior», que anuncia el periódico *Córdoba* [2004:57]. Ignoramos a cargo de quién estuvo la antología de esas escenas extraídas, además, de otras piezas clásicas como *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *Macbeth* de Shakespeare. El programa *Vive Viana* tenía como objetivo «acercar el Palacio [...] a la sociedad y mostrar un espacio único con sus magníficas colecciones

EPÍLOGO: *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, HACIENDO ESCUELA

El ámbito universitario ha contribuido sobremanera a la recuperación de esta excepcional tragedia, desde que el TEU barcelonés la eligiera para homenajear al profesor Joaquín Montaner en 1957. El «buen gusto», «la declamación» de «ritmo perfecto» (A.M.T. 1957:25), el «prodigo de [la] ambientación», el conjunto «todo cuidadosamente sencillo y aparentemente improvisado». En una palabra, la difícil facilidad conseguida (Kadura 1957:4), justificaron la selección del espectáculo para representar a España en los certámenes universitarios de Saarbobeken, cuyas Semanas Internacionales del Teatro Universitario venían celebrándose desde 1949. Los periódicos de la región (*Saarbrücker Zeitung-allgemeine Zeitung*) dan cuenta del evento y destacan la solemnidad de la obra de Lope, la interpretación «elegante», que «parecía descansar completamente en la tradición antigua» Ignoramos a qué se refieren estos calificativos recogidos por Cristóbal Tamayo [1957:23] en su artículo del uno de septiembre, ni qué significa la expresión «tradición antigua» para el crítico alemán al que cita, pero quizás se refiera al gusto por el *pathos*, la tensión creciente y la «belleza» de los crímenes. Lo cierto es que el numeroso público aplaudió fervorosamente un espectáculo interpretado «con el concierto de todas sus partes y la armonía de los catorce personajes, [...] casi siempre en escena», los decorados y los trajes «preciosos» (Tamayo 1957:23). El ajustado reparto, el retrato de profundos caracteres, que permite un trabajo actoral siguiendo los métodos stanislavskianos impartidos en las escuelas de teatro, así como la sobriedad de la obra en contraste con sus múltiples niveles expresivos (metateatralidad, tragicidad, fábula de amores, la temática escabrosa del incesto, clasicismo y modernidad...), la convierten en un reclamo para docentes y alumnos.³⁴

Desde los noventa se han documentado varios espectáculos escolares a partir de la tragedia de Lope. En la RESAD (2003), yo misma me licencié en Dirección de Es-

revisadas y reinterpretadas», amén de convertirlo en un recinto para el desarrollo de las artes. A las 21 horas de los días 23 y 24 tuvo lugar el espectáculo que no ha dejado otro rastro en las hemerotecas que una reseña, en la que se insiste en la recuperación del palacio como edificio teatral.

34. El llamado “método” ha generado distintas orientaciones desde que lo instituyó el maestro Constantin Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú. Indagaba en la investigación sicológica, el análisis de las circunstancias, la observación de los caracteres. De cualquier forma, solo en ámbitos escolares se podría aplicar un sistema tan novedoso. Los actores que participaron en estos montajes universitarios hicieron carrera en los escenarios (Gemma Cuervo, Fernando Guillén, Mario Cortés...).

cena y Dramaturgia con un montaje de esta obra. Mi *Castigo* campeó en el marco de las llamadas revoluciones liberales (entre 1834 y 1874) de la Inglaterra victoriana, la España isabelina o la Italia nacionalista. Este periodo contenía los rasgos que precisábamos para sugerir esa atmósfera metateatral, convulsa y tensa (Jover Zamora, Gómez-Ferrara y Fusi 2001:217): espiritualismo frente a progresismo, oposición entre el mundo oficial y el íntimo, doctrinarismo y eclecticismo; la doble moral burguesa y su protección del núcleo familiar. En la llamada Restauración conviven los presupuestos del Antiguo Régimen con los nuevos órdenes liberales; las clases altas (el duque y su corte política) han de compartir su hegemonía con los nuevos burgueses, con sus recién comprados títulos y con las maneras burdas de gentes como el marqués de Gonzaga o Ricardo. El contexto histórico elegido encaja con el marco de la peripécia en nuestra obra: Ferrara constituía una zona rural más conservadora, más próxima a la ideología de la Restauración, frente a Mantua, que vio una floreciente industria a lo largo del XIX. Además, en torno a 1849 algunos nobles hubieron de acudir en ayuda del papa para reprimir las revueltas de Garibaldi. Me interesaba aludir a un periodo en el que el periodismo, es decir, la voz del pueblo, se propaga y cuestiona los códigos dominantes. Febo, al que asignamos una mayor implicación en el conflicto dramático, vigila el orden familiar, le entrega el correo y, por supuesto, el periódico. El hombre del XIX leía desde *El Imperial* hasta *El Semanario Pintoresco Español* o *El Museo de familias* y esa voz propagaba las gracias y desgracias del poder y de los poderosos, destruía reputaciones o encumbraba líderes. Me propuse montar una tragedia de cámara, en un espacio íntimo que destacara la humana cercanía de los versos de Lope, para lo cual me resultó de enorme ayuda la versión de Felipe B. Pedraza, que había discriminado los largos parlamentos de analogías mitológicas, los cuentos ejemplares de Batín y había eliminado los personajes de Rutilio, Floro, Lucindo y Albano. Su presencia podría, sin lugar a dudas, justificarse como miembros de la servidumbre o de la corte del Duque —así lo hizo Miguel Narros o Eduardo Vasco—, como vigilantes de su honor y útiles del aparato de poder. Sin embargo, me parecía más significante el hecho de que los protagonistas se sintieran vigilados por ojos que no aparecen y, de este modo, aislarlos en medio del gigantesco y desértico espacio del salón burgués que los aplasta. En mi lectura hablé de la dislocación entre las pulsiones del individuo y el contexto político-social que las reprime, hasta el punto de teatralizar la existencia. El hombre, en su condición de criatura histórica, vive condenado a ser personaje de una sociedad que se le impone como el gran monstruo de la

razón. El castigo ejemplar protege el orden lógico de la convivencia, pero castigadores y castigados —víctimas y o verdugos— son iguales; el Duque evita el castigo público, pero no evita el dolor de «dar la muerte a un hijo» (v. 2867). Silencia su venganza privada con una invención, como Gutierre en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, cuando dispone la enfermedad de doña Mencía y contrata a un médico para sangrarla, “medicando su honra”. El honor se convierte en «a state of secular bliss: the perfectly defended ego validated by the society», tal y como lo define Mathew Stroud en su *The Plays in the Mirror* [1996:109]. El Duque opta por la defensa de su posición política, de su papel como ser social, que le obliga a un castigo ejemplarizante en lo público, pero vengativo en el ámbito privado. Aun así, ¿se silencian las causas? ¿se restaura el orden? Solo en apariencia, porque el Duque-padre queda destrozado y Aurora ha de casarse con el marqués, a quien no ama. El hombre no puede elegir su destino, unas veces conducido por los impulsos del instinto —Casandra o Federico— y otras, por las exigencias de la comunidad, como le ocurre al Duque. El trabajo fue aplaudido, a pesar de las limitaciones de una producción escolar y me permitió impartir un taller de teatro clásico en la Universidad Católica de Chile, cuyo objetivo sería abordar una nueva escenificación de *El castigo sin venganza*. En este otro trabajo despojé la puesta en escena de todo adorno.³⁵ Recordé las palabras de Tirso, en su comedia *La fingida Arcadia*, para quien el teatro debe hacerse

Escribiendo dulce y fácil
sin hacerle carpintero
hundirle ni entramoyerle;
entretiene al auditorio
dos horas, sin que le gaste
más de un billete, dos cintas
un vaso de agua o un guante.

(vv. 2426-2432)

35. En el montaje de la RESAD el trabajo plástico aplicado al espacio, los figurines y la música contextualizaron el texto en un salón de la burguesía decimonónica, en el que pugnaba la comodidad y el orden propio de una sociedad victoriana con el idealismo liberador que las revoluciones finiseculares traerían. Eliminé cualquier alusión histórica en el siguiente y realizamos el trabajo en la propia aula de ensayos, de por sí dotada de cierta belleza neoclásica, dado que la escuela se sitúa en un antiguo edificio decimonónico. Un cuarteto de cuerda, acompañado de un clavicémbalo, puso la nota barroca en un montaje en el que trabajaron alumnos y profesionales de la escena chilena como Alberto Vega o Macarena Baeza de la Fuente, que me había invitado a realizar este trabajo en la Universidad Católica de Chile, en su calidad de vicedirectora de la Escuela de Arte Dramático.

En diciembre de 2004 se estrenaría el espectáculo para un público de sesenta personas, sorprendido por la belleza de ese Lope ignorado. Cuando la Compañía La Calderona se hizo cargo del montaje, un año más tarde, Mario Costa introdujo algunas variaciones sobre el original: se redujo el número de personajes al Duque, Casandra, Federico, Aurora y Batín, interpretados por los más sobresalientes del espectáculo anterior y sacrificó la acción secundaria, relativa a los amores entre Aurora y el marqués. La Calderona lo estrenó en septiembre de 2005 en la Sala I del Teatro de la Universidad Católica de Chile y permaneció en cartelera durante varios fines de semana, merced a una subvención de cinco millones de pesos chilenos. Se trataba de una producción humilde, que obtuvo excelentes críticas a la interpretación actoral, a la elección de un texto desconocido y a una puesta en escena brillante, por su escenografía de luminosos paneles de acrílico y su vestuario de elegante actualidad que neutralizaba cualquier alusión historicista. Con trajes de chaqueta negros, los actores permanecían en escena durante toda la representación, acompañando la música emanada de un clavecín y una viola de gamba, herederos del taller que sirvió de germen a este proyecto. El barroquismo del espacio sonoro, en contraste con la sobriedad del conjunto plástico, acercaba al espectador a aquel 1631, cuando se gestó la pieza.

Pero el interés por *El castigo sin venganza* ya había germinado en Latinoamérica años atrás, en 1996, cuando dos compañías mexicanas, también vinculadas a la universidad, montan la obra y la llevan al certamen de El Chamizal en El Paso (Texas). La compañía Piedra de Sol, dirigida por Víctor Castillo y el Grupo Universitario de Ciudad Juárez, bajo la tutela del español Francisco Portes —un veterano de la obra—, mostraron dos trabajos muy distintos entre sí, con versiones propias del texto. El segundo obtuvo la máxima condecoración y llegó hasta España en diciembre de 1997.³⁶

En la propuesta de la compañía Piedra del Sol:

de un plumazo desaparecían los contrastes humorísticos, merced a un concepto de adaptación personal, en la que, por ejemplo, se inclinaban las simpatías por Aurora (auténtica narradora de la obra) frente a Casandra. Junto a él encontrábamos una apuesta por la plástica del rojo y el negro, una interpretación exteriorizada quizá, demasiado olvidada del verso, y una inteligente puesta en escena, que se advertía,

36. Recaló en España, en la II Bienal Internacional de Teatro Universitario. Pudo verse en el Teatro de la Universidad de Alicante, el 10 de diciembre; en Murcia, el 11 y en Valencia, el 16 de diciembre. Llamamos «veterano» a su director porque en el montaje de la Compañía Retablo, en 1979-1980, había interpretado el personaje de Batín.

sobre todo, en las escenas mudas, como la llegada del Conde [sic] de la guerra y consiguiente reparto de regalos (Oliva 1997:105-106).

En su espectáculo, Portes desobedeció al mismo Lope, que había querido huir de «las sombras, nuncios y coros», con la presencia de unos espectros trágicos que comentaban los acontecimientos en tono recitativo, vestidos con anacrónicas túnicas. Domingo Adame [2000:3] considera «majestuosa» aquella versión, que construyó una poderosa metáfora de la «representación del tiempo», pero no todos los especialistas recibieron con tanto entusiasmo los fragmentos añadidos. A estas críticas Portes siempre respondía exhibiendo su respeto por los autores clásicos:

porque los amo profundamente, entonces lo que hay que hacer es limpiar como en un cuadro ese polvo que el tiempo ha dejado, que por una parte es bueno porque le da autenticidad a la pintura, pero que por otra parte hay que rescatar los colores originales (cit. en Campbell 2008:17).

No he tenido oportunidad de ver este curioso montaje, aunque me consta que existe una grabación en vídeo, propiedad de quien representó a Casandra, Ysla Campbell. Deduzco de las descripciones recogidas en su libro de homenaje a Francisco Portes, *Del texto al espectáculo* [2008], que fue una producción difícil, cuidada y exigente, a pesar de la no profesionalidad de los miembros del equipo. La escritura del texto que interpretaban las Sombras no carece de interés e, incluso, de belleza artística, pero el sentido trágico que Lope buscaba no residía en los comentarios poéticos de «nuncios» ni «coros», sino en la esencia misma del drama, en el desarrollo de los conflictos implicados en la acción, en el dibujo de caracteres e, incluso, en la expresión de un coro discretamente constituido en el personaje del criado Batín, quien comenta los hechos, observa a los actantes y se dirige al público. El riesgo asumido por Portes recibió su compensación en el festival de El Paso y en la acogida del público.

Existen otros montajes de interés, al menos académico, en la ESAD de Málaga (1997 y 2012), en la de Sevilla (2011) o realizados por grupos adscritos a una universidad, como el TECU de La Rioja.³⁷ Este último puso en escena la tragedia en la

37. Tecu o TECU, Teatro Crítico Universal, de la Universidad de la Rioja. Encontramos el nombre escrito tanto en mayúscula como en minúscula. Respecto a los montajes malagueños resulta interesante el dirigido por Pedro Hofhuis en 2012, que forma parte del repertorio de su compañía Scena Klásica.

Sala Gonzalo de Berceo de Logroño, durante las jornadas del ciclo teatral «Ponte en escena», en noviembre de 2013. La XXIX Muestra Para Grupos Jóvenes seleccionó siete compañías, cuyas representaciones se intercalaron con cuatro películas inspiradas en las obras de William Shakespeare y seleccionadas en colaboración con la Filmoteca Rafael Azcona (*Ser o no ser*, *El rey Lear*, *Romeo y Julieta* y *Coriolanus*).³⁸ TECU había estrenado esta versión libre de *El castigo sin venganza* en el segundo coloquio áureo internacional, que conjuntamente organizaron las universidades de la Rioja y Navarra en octubre de 2012.³⁹

En la actualidad, *El castigo sin venganza* suele aparecer en los escenarios escolares donde se estudia el Siglo de Oro español. Milagros Torres, profesora de la universidad de Rouen, por ejemplo, dirigió las últimas escenas de la jornada segunda en el XVI Congreso de AITENSO, donde había dictado la conferencia «Casandra y el instante: feminidad, tiempo y tragedia en *El castigo sin venganza*». La representación tuvo lugar en Aix-en-Provence el día 26 de septiembre de 2013.⁴⁰ En Estados Unidos una buena parte del teatro del Siglo de Oro se hace en las universidades, ya sea en versión original o traducida.⁴¹ No es extraño encontrar aproximaciones a *El castigo sin venganza*, como el desafortunado montaje del Ms. Vargas Manhattan Bridge High School en 2012, que prosificó y mutiló indiscriminadamente los versos de Lope, en un sugerente espacio palatino por donde circulaban sin tino estudiantes aficionados al arte dramático pero sin la preparación técnica ni la disciplina necesarias.

38. Además de TECU, participaron en esta muestra teatral Dinámica Teatral, Tripitaka, Teatro Pobre, Escenario Vacío, Dega y Calle Es-cultura, compañías constituidas por jóvenes creadores.

39. El tema del congreso, «La violencia en escena», estaba presente en la propuesta escénica del grupo que presenta una construcción de la trama y un desenlace propios, manteniendo el espíritu de Lope de Vega y actualizando el mensaje que se desea transmitir al público.

40. Creemos oportuno dar cuenta de una curiosidad. En 1987, el instituto de Enseñanza Secundaria Andrés Laguna presentó un *Castigo sin venganza* a la «X Muestra de Teatro Independiente de Segovia», celebrada del 4 al 12 de abril. No se tienen más datos del montaje, que debió responder a un propósito escolar.

41. También existen teatros especializados en montar teatro español; en Nueva York, el Repertorio Español; el Teatro Gala, en Washington D.C., aunque el festival de El Chamizal en El Paso (Texas) es la plataforma más importante para la escena clásica española. De hecho, «es el mejor homenaje que a la cultura y lengua española se le puede dar en la distancia, a ocho o nueve mil kilómetros de Castilla» (Oliva 1997:105).

RECAPITULACIÓN: *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, POR FIN, EN LOS REPERTORIOS

Aunque *El castigo sin venganza* no se había inscrito en el canon lopesco hasta las fechas señaladas, sus incursiones en la escena habían recorrido todos los ámbitos profesionales: el público, el privado, el universitario o escolar y el experimental, alternativo o independiente. Cabe matizar estos términos no siempre utilizados con propiedad; quiero referirme con ellos a compañías de cámara, que trabajan con presupuestos menos holgados y nacen con el objeto de investigar a partir de los textos del repertorio o de estrenar otros menos conocidos e incluso inéditos, amén de incluir en su trabajo la dramaturgia colectiva, la de objetos, la gestual o la danza. Ello no significa que algunos espectáculos nacidos expresamente para la escena comercial, siempre pendiente de la taquilla y atenta a los gustos de amplios y heterogéneos sectores de público, renuncie a la innovación.

El Teatro Español ha servido de sede a la obra de Lope; allí lo estrenaron compañías privadas como las de la familia Calvo o María Guerrero con su marido, Fernando Díaz de Mendoza o las que se vincularon al coliseo en calidad de teatro nacional (Cayetano Luca de Tena) o municipal (Miguel Narros). Las compañías de entre siglos obedecían a una serie de tópicos que condicionaban sus espectáculos a las exigencias del primer actor o actriz, a la tiranía de un público cuyos aplausos o pateos podían arruinar la carrera o el bolsillo del empresario y a las tendencias artísticas del momento, ancladas en el artificio de los telones pintados, la hipérbole declamatoria o el tono melodramático.

En estos *Castigos* ha primado la reproducción de un periodo histórico más o menos vinculado al siglo XVI o XVII, mientras que los más recientes han preferido trasladar la fábula al siglo XIX (Mancebo, 2003), al XX (Vasco, 2005) o inscribirla en un contexto atemporal (Daumas, 2003; Mancebo, 2004; La Calderona, 2005; Civit, 2011; Seres Comunes, 2012), con las excepciones del Boswell, que la situó en la época pre-isabelina, o Rakatá que se inspiró en un difuso Siglo de Oro. Las producciones más modestas prefieren actualizar el vestuario, que no siempre responde a un criterio artístico sino económico. En cualquier caso, el trabajo de cada compañía se ajusta a su público potencial, que marca las diferencias respecto a la versión elegida (por ejemplo, las de principios del siglo XX heredan un texto sin la escena final del acto II, censurada por razones de decoro). Los cortes del material más erudito proliferan en las versiones escolares

como la de T'Imaginas Teatro o en las experimentales, que modifican la estructura de la obra, poniendo a prueba la consistencia de la pieza de Lope (La Calderona, 2005).

La superación de los estereotipos en la puesta en escena comenzó a vislumbrarse en los teatros nacionales, por lo que *El castigo sin venganza* de Luca de Tena supuso un avance en el tratamiento de los elementos plásticos, aunque sin atreverse a una ruptura con el historicismo imperante en los cuarenta. La Compañía Moratín introdujo signos más próximos a la abstracción, siguiendo las pautas innovadoras que imperaron en los sesenta. Los siguientes montajes de la pieza han demostrado su versatilidad, vistiéndola con distintos ropajes, desnudándola otras veces, en busca de una pureza que había permanecido invisible a los ojos y a los oídos del público durante más de doscientos años. Hemos observado que el interés editorial por este drama ha ido creciendo en una proporción paralela a su éxito escénico. Esta comunión de texto y escena se pone de manifiesto en la publicación de las versiones correspondientes a algunos montajes, como el de Entrambasaguas (1944), Narros (1985), la CNTC (Vasco, 2005) o Rakatá (editado con PROLOPE en 2011), todos vinculados a la escena oficial o subvencionada. La aparición de las traducciones al holandés, inglés, francés, polaco, ruso y portugués, sin embargo, no van unidas necesariamente a algún montaje. Algunas de ellas son dramaturgias para la escena, pero no se ha documentado la representación a que dieron lugar. Otras veces, hemos conocido la puesta en escena (Laurence Boswell, 2013), pero no se ha podido consultar la versión traducida al inglés de Meredith Oates.

El castigo sin venganza ha ido conquistando a lectores y público tímida pero firmemente. Lope nos legó un texto de singular belleza en medio de los infortunios de su vejez. Nuestra fortuna es leerlo y aplaudirlo. Por eso, cuando Javier Villán [2004:50], a propósito del montaje de Daumas, preguntaba «qué sentido tiene poner ahora [...] este dramón, a no ser la fascinación [por] sus posibilidades ópticas y plásticas», ignoraba, creo yo, que esas «posibilidades ópticas y plásticas» son espejismos sin el talento del Fénix, y que, mientras ese

en fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios por lo que os deseo;

sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.

(*El castigo sin venganza*, 1999, vv. 1916-1920)

sigue emocionando, habrá poesía escénica, la de Lope.

APÉNDICE:

TABLA DE REPRESENTACIONES DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

AÑO	PAÍS	DIRECTOR-COMPAÑÍA	CARÁCTER DEL MONTAJE
1874	España	Rafael Calvo-Ricardo Calvo	Compañía privada
1884	España	Enrique F. de Jáuregui	Compañía privada
1895	España	María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza	Compañía privada
1906	España	Manuel Salvat	Compañía privada
1919	España	Ricardo Calvo Agostí-Jacinto Benavente	Compañía privada
1943	España	Dirección: Cayetano Luca de Tena	Compañía del Teatro Español. Teatro Nacional
1957 (Reposición en 1962)	España	TEU (Barcelona)	Universitario
1967	España	Ángel Fernández Montesinos	Grabación para la televisión nacional
1968	España	Compañía Moratín. Dirección de Daniel Bohr	Empresa privada con subvención
1985	España	Compañía del Teatro Español. Miguel Narros	Teatro municipal
1991 y en 1997	Gran Bretaña	Laurence Boswell	Sala alternativa
1987	España	I.E.S. «Andrés Laguna»	Montaje escolar
1997	México	Francisco Portes Universidad Júarez	Montaje universitario
1997	México	Piedra de Sol	Montaje universitario
1997	España	ESAD de Málaga	Montaje universitario
2003	España	RESAD Dirección de Yolanda Mancebo	Montaje universitario
2003	Uruguay	Escuela de Teatro de Montevideo	Montaje universitario
2003	España	Compañía de Adrián Daumas	Empresa privada

AÑO	PAÍS	DIRECTOR-COMPAÑÍA	CARÁCTER DEL MONTAJE
2004	Chile	Universidad Católica de Chile Dirección de Yolanda Mancebo	Montaje universitario
2005	España	CNTC-Dirección de Eduardo Vasco	Empresa pública
2005	Chile	La Calderona Dir. Mario Costa y Yolanda Mancebo	Empresa privada con subvención
2010 Reposición en 2014	España	Rakatá Teatro Dirección de Ernesto Arias	Empresa privada con subvención
2011	Argentina	La Sudestada Dirección de Francisco Civit	Compañía de teatro independiente alternativa
2011	Sevilla	ESAD	Teatro universitario
2012	México	Seres Comunes Dirección de Francisco Rojas	Compañía de teatro independiente alternativa
2012	España	T'Imaginas Teatro	Teatro escolar
2012	Estados Unidos	Ms. Vargas Manhattan Bridge High School	Montaje escolar
2012	España	ESAD de Málaga Dirección de Pedro Hofhuis	Montaje universitario
2012	España	TECU (Universidad de La Rioja)	Montaje universitario
2013	Gran Bretaña	Laurence Boswell	Teatro alternativo o experimental

BIBLIOGRAFÍA

- ADAME, Domingo, *Compañía de Teatro Clásico de la UACJ 1996-2000*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2000.
- ALVARADO, Esther, «Lope de Vega se pone serio», *El Mundo* (5 de febrero de 2011), p. 10.
- A.M.T., «El TEU. *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *La Vanguardia* (11 de mayo de 1957), p. 25.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, FUE, Madrid, 2008², 2 vols.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, ed., *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997.
- BREDEN, Simon, *El castigo sin venganza: textos de dramaturgia, estudios, guía didáctica, edición crítica*, eds. Prolope y Compañía Rakatá Teatro, PPU, Barcelona, 2011.
- C., «Un poco de respeto», *Lanza* (20 de septiembre de 1980).
- CAMPBELL, Ysla, coord., *Del texto al espectáculo. Homenaje a Francisco Portes*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2008.
- CARNER, Sebastián J., *Tratado de arte escénico*, Establecimiento Tipográfico La Hormiga de Oro, Barcelona, 1890.
- CARREÑO, Antonio, «Introducción» a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Cátedra, Madrid, 2010⁸, pp. 17-86.
- CARRIÓN, David, «Lope viaja a la Italia de Mussolini», *La Razón* (22 de abril de 2005), p. 44.
- CIVIT, Francisco, *El castigo sin venganza. Propuesta escénica*, texto cedido por el director.
- CORNAGO, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de «los realismos»*, CSIC, Madrid, 2000.
- D.N., «Lope de Vega y *El Lazarillo* cierran el Festival de Olite», *Diario de Noticias* (22 de agosto de 2003), p. 26.
- D.P.E., «Amor en tiempos de Mussolini», *La Provincia. Diario de las Palmas* (24 de junio de 2005), p. 7.
- DE QUINTO, José María, *Crítica teatral de los sesenta*, Universidad de Murcia, Murcia, 1997.
- DEUS, J.C., «Más venganza que castigo», en línea, <blogs.periodistadigital.com/arte

<http://2011/02/16/p289654> (16 de febrero de 2011). Consulta del 20 de septiembre de 2017.

DÍEZ BORQUE, José María, «Introducción» a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 9-80.

DOMÉNECH RICO, Fernando, *Leandro Fernández de Moratín*, Síntesis, Madrid, 2003.

DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en *Siglo de oro en la España contemporánea*, eds. H. Ehrlicher y S. Schreckenberg, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2009.

DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.

DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, ed., Lope de Vega, *El castigo sin venganza, tragedia de Lope de Vega, adaptada a la escena actual por Joaquín de Entrambasaguas*, Centro de Estudios sobre Lope de Vega (Colección «Fénix»), Madrid, 1944.

«Escenas de interior», *Córdoba* (23 de abril de 2004).

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «Hoy se estrena *El castigo sin venganza*, un Lope cinematográfico», *ABC* (15 de octubre de 1985), p. 89.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «La cocina de los clásicos», *ABC* (25 de febrero de 2011), p. 57.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «Puesta en escena y recepción de *Fuenteovejuna*», «Otro Lope no ha de haber». *Atti del convengo internazionale su Lope de Vega*, ed. M.G. Profeti, Alinea Editrice, Firenze, 2000, vol. I, pp. 85-105.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *Las puestas en escena de «El Caballero de Olmedo»*, Ayuntamiento de Olmedo, Olmedo, 2007.

GARCÍA LORENZO, Luciano, ed., *Aproximación al teatro español universitario*, CSIC, Madrid, 1999.

GARCÍA LORENZO, Luciano y Andrés PELÁEZ MARTÍN, *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. 20 años. 1978-1997*, Caja Castilla-La Mancha - Festival de Almagro, Toledo, 1997.

GARCÍA RIVAS, Ana, «Miguel Narros monta *El castigo sin venganza* de Lope, en el 350 aniversario de su muerte», *Diario 16* (7 de septiembre de 1985), p. 30.

GARCÍA SALEH, Alberto, «Una exquisitez sin ritmo», *La Provincia. Diario de las Palmas* (26 de junio de 2005), p. 65.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GÓMEZ, Estela, «Castigo a los inmorales», en línea, <<http://criticasespectaculos.blogspot.pt/2011/05/teatro-el-castigo-sin-venganza.html>> (9 de mayo de 2011). Consulta del 20 de septiembre de 2017.
- GÓMEZ, Rosalía, «Una versión menos clásica de un atípico Lope», *Diario de Sevilla* (27 de noviembre de 2005), p. 66.
- GONZÁLEZ, Ángel, «El Duque y el “Duce”», *El Mundo* (15 de enero de 2005), p. 55.
- GONZÁLEZ, Rocío Mariel, «*El castigo sin venganza* de Francisco Civit», *El Aura Cultural* (15 de mayo de 2011).
- GONZÁLEZ, Rocío Mariel, «*El castigo sin venganza* de Francisco Civit», *El Aura Cultural*, en línea, <<http://elauracultural.blogspot.pt/2011/05/obra-el-castigo-sin-venganza-de.html>> (15 de mayo de 2015). Consulta del 20 de septiembre de 2017.
- GONZÁLEZ BLANCH-ROCA, Paloma, *El teatro en Segovia*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.
- HARO TECGLENN, Eduardo, «¡El duque es Mussolini!», *El País* (24 de abril de 2005).
- HERNÁNDEZ, Fernando, «Todos son culpables», *Diario de Navarra* (26 de agosto de 2003), p. 54.
- HEVIA, Elena, «El TNC abre con una obra de Lope pasada a la Italia fascista», *Exit. El Periódico* (27 de septiembre de 2005), p. 1.
- HUERTA CALVO, Javier, ed., *Clásicos sin fronteras*, Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 24), Madrid, 2008.
- JOVER ZAMORA, José María, Guadalupe GÓMEZ FERRARA, y Juan Pablo FUSI, *España, sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*, Debate, Madrid, 2001.
- KADURA, K., «*El castigo sin venganza* en Barcelona», *Estilo*, IV (11 de diciembre de 1957), p. 4.
- «El laborioso y apasionante trabajo de ensayar una obra», *El País* (7 de septiembre de 1985), pp. 22- 23.
- LETÓN ROJO, Rocío, *La escena madrileña de 1906 a 1911*, número monográfico de *Teatro, Revista de estudios teatrales*, XVIII (2003), pp. 1-307.
- MARQUERÍE, Alfredo, *El teatro que yo he visto*, Bruguera, Barcelona, 1969.
- MARTORELL, Pep, «Artificis del poder», *El Punt* (1 de octubre de 2010), p. 51.
- MUÑOZ, Pilar, «Daumas recupera el pulso de Lope de Vega», *La Tribuna de Ciudad Real* (16 de junio de 2003), p. 59.

- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 hasta nuestros días)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, CSIC, Madrid, 1984.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949.
- MOLINA, Tirso de, *La fingida Arcadia*, ed. F. Minelli, Editorial Revista Estudios, Madrid, 1980.
- MUÑOZ, Pilar, «Daumas recupera el pulso de Lope de Vega», *La Tribuna de Ciudad Real*, (16 de junio de 2003), p. 59.
- NARROS, Miguel, *El castigo sin venganza*, Teatro Español y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985.
- NEGRÍN, Florentino L., «Lope en (gran) tragedia», *La Clave* (20 de mayo de 2005), p. 94.
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia, «El teatro en Albacete (1924 y 1939)», *SIGNA*, XV (2006), pp. 149-158.
- OLIVA, César, «El Paso. Veintidós años de clásicos españoles en la frontera», *Primer Acto*, CCLXX (1997), pp. 104-107.
- OLIVARES, Juan Carlos, «“Castig sense venjança ni rang”», *Avui* (1 de octubre de 2005), p. 46.
- OLIVARES, Juan Carlos, «Perduts en la tradición», *Avui* (10 de octubre de 2005), p. 40.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega, *El castigo sin venganza. Tragedia*, Octaedro, Barcelona, 1999.
- PELÁEZ, Andrés, ed., *Historia de los teatros nacionales*, INAEM, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1993, I volumen (1939-1962), II volumen (1960-1985).
- PELÁEZ, Andrés, «La comedia (1630-1640) en nuestro siglo», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, 1997, Festival de Almagro-UCLM, pp. 191-212.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «*El castigo sin venganza. Compañía Moratín*», *Yorick*, XXIX (1968), pp. 70-71.
- RAGUE, María José, «*El castigo sin venganza. Una tragedia clásica*», *El Mundo* (4 de octubre de 2005), p. 62.

- «Rakatá lleva a Escena *El castigo sin venganza*», *Córdoba* (4 de diciembre de 2010), p. 21.
- RYJIK, Veronika, «Traduttore, traditore: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Rusia», *Rilce*, XXVI 1 (2010), pp. 187-201.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, Playor, Madrid, 1983.
- SALA, Carlos, «El mejor Lope de Vega estrena la temporada del TNC», *La Razón* (23 de septiembre de 2005), p. 5.
- SALA VALLDAURA, Josep María, «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 163-193.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.
- SHERGOLD, D.N. y J.E. VAREY, «Some Palace Performances of the Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-244.
- SIERRA, M., «Un castigo sin venganza de Lope de Vega anodino», *La Tribuna de Ciudad Real.es*. (10 de julio de 2011).
- SILVA DE BAYA, Noelia, *La escena madrileña de 1900 a 1905*, número monográfico de *Teatro. Revista de estudios teatrales*, XVII (2002), pp. 9-311.
- SOMALO FERNÁNDEZ, M^a Ángel, «El teatro en Logroño (1901-1950)», *SIGNA*, XV (2006), pp. 159-186.
- STROUD, Mathew, *The Plays in the Mirror*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1996.
- TAMAYO, Cristóbal, «El T.E.U. de Barcelona aplaudido en Saarbrücken», *La Vanguardia* (1 de septiembre de 1957), p. 23.
- «Teatro televisado en Almagro», *Lanza* (8 de septiembre de 1967), p. 1.
- TORRES, Rosana, «Narros estrena en Bruselas *El castigo sin venganza*, como homenaje a Lope», *El País* (17 de octubre de 1985), p. 31.
- TORRES, Rosana, «Una gran obra preciosa y desoladora», *Guía del Ocio* (15 de abril de 2005a), p. 56.
- TORRES, Rosana, «Eduardo Vasco sitúa *El castigo sin venganza* en la Italia de Mussolini», *El País* (22 de abril de 2005b), p. 49.
- TRIGUEROS, Cándido María, *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, ed. M.^a J. Rodríguez Sánchez de León, Plaza Universitaria, Salamanca, 2001.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: Melisendra, Lope y sus censores», *Cincinnati Romance Review*, XXVII (2014), pp. 132-153.

- VALLEJO, Irene y Pedro OJEA, *El teatro en Madrid a mediados del siglo xix. Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001.
- VAN DAM, C.F.A., «Estudio preliminar» a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Groningen, P. Noord-hoof, 1928, pp. 3-120.
- VILLÁN, Javier, «El riesgo de Adrián Daumas», *El Mundo* (24 de febrero de 2004), p. 50.
- VILLÁN, Javier, «El Duque y el Duce», *El Mundo* (15 de enero de 2005), p. 55.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, imp. Pedro Lacavallería, Barcelona, 1634.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. E. Álvarez, Alonso Gullón, Madrid, 1874.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. E. Álvarez, Valverde, Madrid, 1901.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. C.F.A. van Dam, P. Noord-hoof, Groningen, 1928.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza, tragedia de Lope de Vega, adaptada a la escena actual por Joaquín de Entrambasaguas*, Centro de Estudios sobre Lope de Vega (Colección «Fénix»), Madrid, 1944.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. C.A. Jones, Fergamon Press. Oxford, 1966.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza. Cuaderno de Dirección para el montaje de Miguel Narros durante la temporada 85/86 en el Teatro Español*, Teatro Español y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. J.M. Díez Borque, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza. Tragedia*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Octaedro, Barcelona, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza. Versión de Eduardo Vasco*, Compañía Nacional de Teatro Clásico («Textos de teatro Clásico», 39), Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010⁸.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza: textos de dramaturgia, estudios, guía didáctica, edición crítica*, eds. Prolope y Compañía Rakatá Teatro, PPU, Barcelona, 2011.

- VEGA CARPIO, Lope de, *O castigo sem vingança*, trad. M. Salete Bento Cicaroni, ed. F.B. Pedraza Jiménez, La Factoría (Colección «Orellana»), Madrid, 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Five plays*, ed. J. Booty, Hill and Wang, New York, 1961.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuenteovejuna, The Knight from Olmedo, Punishment without revenge*, trad. G. Edwards, Oxford University Press («Los clásicos de Oxford mundo»), Oxford, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *De Kastijding zonder Wraak*, Haarlem, ed. G.C. van T. Hoog, NIV H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem, 1929.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Nakazanei ne mschenie*, en *Ispanskij teatr tsvetuschego perioda XVI i XVII vekov*, trad. S. Yurjev, Moscú, 1877.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Poesía, novela, teatro*, ed. M. Artigas, Colección Tesoro de Biblioteca Nueva, Madrid, 1935.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Richter, nicht Rächer!*, trad. H. Schlegel, Widukind, Berlín, 1941.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuenteovejuna, The Knight from Olmedo, Punishment without revenge*, trad. G. Edwards, Oxford University Press, Oxford, 2008.