

El Fénix remonta el vuelo: visiones sobre Lope de Vega en la dramaturgia última

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna

La presencia de Lope de Vega en la literatura contemporánea ya ha sido apuntada en el dominio de la poesía a la luz del centenario en 1935 y de la recuperación por algunos miembros del Grupo del 27 (Díez de Revenga 1995 y 2003), de su recepción crítica (García Santo-Tomás 2000), de la fundamentación de su repertorio teatral en el canon actual (Doménech 2011) o del viejo teatro clásico en la escena global (monográfico de *ArchiLetras* 2023). En relación con la contemporaneidad dramática del Fénix la historiografía crítica ha hecho recuento de las versiones y reposiciones teatrales de sus piezas en el repertorio profesional del teatro posterior, como prueban los volúmenes emanados de los congresos de teatro clásico en Almagro, especialmente los monográficos consagrados al Fénix (Pedraza y González 1996, y Pedraza, González y Marcello 2015) y, en general, la reformulación de la escena áurea en los festivales de teatro clásico (López Antuñano 2023); sin embargo, menos atendidas han sido las recreaciones ficcionales del dramaturgo o de su obra como materia dramaturgica. Nos centraremos en cuatro de las propuestas más inmediatas de la escena cercana: las formuladas por el actor y dramaturgo argentino Mariano Moro en su *biopic* metatextual *Quien lo probó lo sabe* (2006), con una decena de premios, la del actor y dramaturgo canario Ricardo del Castillo en su *Informe Lope* (2019), la del catalán Nando López en *Inventando a Lope* (2020) y la de Julieta Soria con *Que de noche lo mataron* (2023). La tentación más frecuente en las recreaciones dramáticas en torno a Lope es acudir al recurso de su jugosa biografía, atravesada de episodios y circunstancias que ejercen de imán para su transformación en materia literaria; esta faceta es, tal vez, la menos interesante en las resurrecciones del Fénix como personaje de ficción si solo se resignan a componer un *biopic* del dramaturgo madrileño. Las propuestas que, partiendo del azaroso y novelesco periplo vital de Lope, nos conducen a otras derivaciones ideológicas y estéticas trascenderán el umbral de la crónica existencial para instalarse en planteamientos de mayor alcance dramático y dramaturgico. En este caso adoptamos la terminología de Tato (2023: 30), que realiza «una distinción básica: llamaremos versión a un texto teatral procedente de otro texto teatral y adaptación al que tiene como origen una obra no dramática».

Las propuestas que se analizarán son versiones libres que intercalan textos del Fénix en el discurso de un trabajo de dramaturgia propia: las citas del Fénix adquieren mayor resorte dramático en el caso de Ricardo del Castillo y de Mariano Moro, pues funcionan como apoyatura de la trama y garantizan su evolución; no así en el caso de Nando López donde los intertextos de Lope, de Zayas y de Ana Caro se insertan como material complementario de la fábula dramática. El caso de Soria es singular porque articula una narrativa escénica mixta en la que se combinan los versos de Lope con un equivalente contemporáneo en un relato bicéfalo sobre un *doppelgänger* o ‘doble andante’, el caballero taciturno lopesco y un motorista actual, que «caminarán uno al lado del otro (de Medina a Olmedo), llevando consigo el augurio de muerte» (Amestoy en Soria 2023: 11).

Mariano Moro, bajo el lema del conocido remate del célebre soneto de las *Rimas*: *Quien lo probó lo sabe*, articula una pieza mitad teatral mitad lírica en la que Lope, regresado de la tumba, oficia de maestro de ceremonias donde alterna el propio discurso del personaje con los textos de algunas comedias suyas y de otras obras líricas en una disociación de voces que procura un diálogo interficcional: así Lope va presentificando los personajes de su pluma al hilo del soliloquio con el que se dirige al público —alterando la frontera entre la realidad y la representación— que queda emplazado como testigo, juez y espectador.

Al tiempo que Lope rescata y cita los textos de sus obras se yergue en anotador y comentarista aportando observaciones y apostillas que van engarzando analepsis a secuencias de su biografía vital y literaria —a menudo contempladas como una sola identidad por la crítica—: las circunstancias de su muerte y de su nacimiento, la ciudad de Madrid como centro de su inspiración, sus orígenes cántabros, el proceso por Elena Osorio, el rapto de Isabel de Urbina y sus consecuencias legales, su participación en las expediciones a la Isla Tercera y en la Invencible, su servicio como secretario del Duque de Alba, las alusiones a sus hijos, sus episodios amorosos fuera del matrimonio y del sacerdocio y las tristes y desoladoras circunstancias de su vejez en la casa de la calle de Francos. Pero importan más las referencias puestas en boca del mismo Lope sobre sus desavenencias con Cervantes, Góngora o los autores de comedias como precedentes de la conciencia autorial y de los derechos de propiedad intelectual como ejercicio profesional del oficio de la escritura: Lope de Vega desarrolló como nadie una retórica de la autofiguración, en palabras de Antonio Carreño (2020: 436), aquí subrayada por la dialéctica en espejo del autor frente a sus textos que da pie a una reflexión de Lope *in effosa corporis* sobre los derroteros póstumos de su obra y sobre la valoración del intelectual en su tiempo. Moro construye una biografía cargada de lirismo en boca del propio Lope, que sazona sus recuerdos y melancolías con prosas y

versos: tiene el mérito de articular un puzle de referencias intertextuales en las que la ficción reemplaza a la anécdota biográfica y en el que el escritor *regresado* del más allá hace valer su talento y su trayectoria como avales de la dignidad de la escritura y de la profesionalidad del oficio, en disputa siempre con la estimación social externa: en esta dialéctica la obra del dramaturgo argentino alcanza la universalidad.

En la segunda de las recreaciones, *Informe Lope* de Ricardo del Castillo, dos especialistas —uno en comedias y otro en teatro contemporáneo— revisan en un depósito, a instancias de un organismo superior, los textos del dramaturgo para calibrar su vigencia en el mundo actual sobre el *leitmotiv* del rol que desempeña la mujer en su teatro. El escrutinio (como reverso *serio* del quijotesco) pone de manifiesto dos posiciones en liza: González postula una defensa de la mirada inclusiva del Fénix mientras que Ramírez aboga por una declarada postura en contra del pretendido feminismo del autor. Al hilo de fragmentos de comedias en los que la desenvoltura de la mujer parece manifestarse (la Leonarda de *La viuda valenciana*, la falsa mentecata Finea en *La dama boba*, la curiosa Leonarda de *El galán escarmentado*, la Casilda de *Peribáñez* y la Laurencia de *Fuenteovejuna*, personajes que son encarnados por los propios censores en un juego ficticio doble), se delata la desnaturalización de la mujer en el ámbito ambiguo y artificial de la comedia y la desmentida equidad de los sexos en la escena áurea, como lo atestigua el disfraz varonil de la dama como obligación forzada y no como libre emancipación. El desenlace de la pieza se presenta como un ingenioso *quid pro quo* en el que los personajes de la obra mutan en don Alonso Manrique —González— y su rival don Rodrigo —Ramírez— en la secuencia del crimen de *El caballero de Olmedo*: la resolución de la pieza comitragica de Lope consume a la vez un triple efecto en la obra de Del Castillo, la eliminación del opuesto litigante, la imposición de la gravedad de la tragedia sobre la liviandad de la comedia en la *disputatio* y el triunfo fulminante de una interpretación relativizadora del tratamiento de la mujer en la comedia nueva, desembarazada de idealismos en la desconsideración de una lectura feminista de sus damas y criadas. En una fusión de realidad y ficción la pieza se remata con la muerte del caballero de Olmedo en un juego de espejos entre actores y personajes dentro y fuera de la fábula dramática que termina por invadir el espacio extratextual como delata la acotación final:

ALONSO. ¿Sabe quién soy?

RODRIGO. El Caballero de Olmedo. Vengo a matarle. (*Dispara. Le tira los folios. GONZÁLEZ cae al suelo, fulminado.*)

(RAMÍREZ se va.)

GONZÁLEZ. Apaga y vámonos.

(Oscuro. Se vuelven a encender las luces para los saludos. Solo saluda el actor. La actriz no sale a saludar en ningún momento. Ni siquiera si el público lo demanda.)

La tercera propuesta escénica, la de Nando López y su *Inventando a Lope*, nos sitúa en el invierno solitario del dramaturgo, en la huertecilla de sus sinsabores donde rumia sus pesares y sus pérdidas. En su recreación López convoca las figuras de María de Zayas y de la dramaturga Ana Caro, que acuden al maestro para que interceda por ellas en la Corte, poniendo de manifiesto la dificultad de acceso de la mujer a la cultura y a la industria editorial. Este ardid le sirve al dramaturgo contemporáneo para exponer la injusta situación de la mujer creadora en aquel siglo de monopolio masculino («Escribo para poder vivir lo que me niegan», arguye Ana [2020: 39]). Entre versos de unos y otros, apreciaciones críticas y apostillas, en las que también interviene la exactriz Antonia de Valbuena, dirimen de comedias, Cervantes o el amor como catedrático ilusorio («Poco realista es presentar al amor como maestro que todo lo enseña» [2020: 37], aduce con severidad la dramaturga a propósito del desenlace de *La dama boba*). Y así el maestro con sus visitantes compone una curiosa *academia* en su jardín al uso de las de su tiempo donde Lope vierte sus desengaños por sus aspiraciones (frustradas) al cargo de cronista real o por la dificultad de vivir de su teatro a pesar de su fama consolidada entre los autores de comedias y el público. Con un juego de desorden temporal, sobre el paisaje melancólico de la soledad en que lo ha postrado la muerte de Marta de Nevares y el rapto de su hija Antonia Clara, Nando López articula en contrapunto la fiesta de máscaras organizada por Lerma en la noche de san Juan a la que acuden Lope —fingiendo ser el duque de Sessa—, Antonia de Valbuena suplantando a Lucía Salcedo, Ana Caro a Marta de Nevares y María de Zayas al propio Lope, *quid pro quo* factible merced a la máscara y al disfraz. De este modo se confunden realidad y fantasía, vida e imaginación, existencia e ilusión, esencia misma de la comedia: «Juego es el teatro donde somos solo lo que fingimos ser» dirá María de Zayas (López 2020: 76), que ha obtenido el apoyo de Solórzano para imprimir sus novelas, circunstancia que Lope admite con prevención: «Tened cautela, no vayan a atribuir a su nombre vuestras obras, que costumbre es poner duda a quienes aventajan a su tiempo» (López 2020: 75), haciendo un guiño a la controvertida autoría de las *Novelas amorosas y ejemplares* de la novelista. Las licencias de López trazan una relación homoerótica entre Caro y Zayas que se despiden con un beso «largo, apasionado, adulto» (López 2020: 98) —según reza la acotación— en el espacio-refugio del huerto lopesco frente al mundo real extramuros, mientras el Fénix en el cuadro final se entrega a la desolación existencial con el deseo de entregar la vida y reencontrarse con quien «hizo de mi vejez una juventud eterna» (López 2020: 98). La obra tiene una

estructura circular: en el jardín —ya «huerto deshecho»— donde cultiva sus añoranzas, presa de las ausencias y en el invierno de sus afanes, Lope se entrega al refugio de la literatura, esencia y aliento del escritor que se contempla en el propio espejo de tinta y en su mejor creación: él mismo.

La última recreación del universo lopesco, *Que de noche lo mataron* (2023) de la dramaturga Julieta Soria, escrita por encargo de Ainhoa Amestoy para el actor Juan Cañas (miembro de la compañía Ron Lalá), traza un monólogo *in extremis* en el que el destino del Caballero se entrecruza, en distopía, con el de un motorista que cruza la carretera que va de Medina a Olmedo en busca de su amante. El itinerario parece trazar una justificación antitética: don Alonso se aleja del amor por imperativos forzosos y el motorista cruza la noche en busca de los brazos de su amante. Pero en ambos se da el desarraigo existencial que alimenta esa tránsito frenético hacia el refugio (*ubi amat*) y en ambos el paisaje (la noche, la autopista, las sombras, los ruidos, el galope del caballo, el ronquido de la motocicleta) engarza dramáticamente la melancolía en el laberinto de las cavilaciones y presentimientos: Francisco Rico en su análisis de *El caballero de Olmedo* (1990: 187) determina que el diálogo consigo mismo «no es sino la culminación del proceso a que hemos asistido a lo largo de toda la obra: el progresivo quedarse solo», imputable también al motorista. Se trata de un diario escénico con un ritmo de cuenta atrás que imprime dinamicidad a la trama escindida en dos perspectivas temporales. El *acelerando* está asociado al sino común compartido por ambos protagonistas que se hace visible en la disolución del texto hacia la nada que es la meta, el kilómetro cero en el que se funden las voces del doliente don Alonso y del motorista temerario como escisiones de una única identidad. El actor múltiple de este ñaque contemporáneo (también interpreta a los padres de Alonso e Inés, al criado Tello, a la vieja celestina Fabia) cumple el mandato de la ironía trágica en este *travelling* hacia la muerte o hacia la vida, compartido en la nebulosa de una presencia sugerida en el vértigo del relato que se dice a sí mismo, como puro ejercicio de exhibición metatextual donde la música es un componente esencial de la atmósfera (Vila 2023). La pieza de Soria explora el peso del misterio y del viaje como proceso ontológico con deudas estructurales de Propp, Jung, Campbell, Vogler, Borges o Cather, reconocidas por la autora en este doble monólogo interior en el que el tiempo es heraldo y no solo dimensión cronológica del trayecto. La palabra dramática no es solo soporte de la soledad sino un conjuro contra el miedo y la pérdida mientras se perfila la entidad antiheroica, aunque compartan características del arquetipo.

Concluimos: las variaciones creativas, a pesar de arrastrar el lastre que la atractiva biografía de Lope imanta sobre los dramaturgos, reflexionan sobre la concepción que el Fénix tenía de su posición intelectual, de su patrimonio literario disputado con poetas, autores de comedias y dramaturgos. Los disfraces de la voz lírica del Fénix, al que Carreño dedicó toda una monografía (2020), nos vienen a advertir de la conciencia de los derechos de autor y de la valoración del oficio de escribir por encima de rivales, mecenazgos o prebendas. No es otra cosa toda la obra de Lope que un sostenido programa de reivindicación del oficio, del reconocimiento de su status *profesional* y en gran manera de la manifestación del primer ejemplo de autoficción deliberada en la historia de nuestra literatura, desde sus primeros heterónimos en los romances de juventud hasta el lúdico y paródico Tomé de Burguillos de la fase *de senectute* que escribía *en seso*, tendencia metaliteraria que se hizo progresiva a partir de *La Filomena* en 1621 (Brito Díaz, en prensa) y que ya había sido apuntada por Rozas (1990: 75, nota 3) como constante de su obra. Lope hizo de sí mismo una marca literaria, una credencial ficticia, una denominación de origen que oscila de la realidad a la ficción, en el sentido contrario de Cervantes de la fantasía a la historia. En Lope el hipotexto, el palimpsesto siempre será el propio autor, pero ya transformado en naturaleza ficticia, en parodia, en recreación, en comentario, en apostilla, en prólogo, en sujeto amoroso o desengañado, en identidad (re)creada de cubiertas adentro, personaje de sí mismo y carácter dramático de su particular teatro del mundo. Y este ente plural y polimórfico es el que convocan Del Castillo, Moro, López y Soria, en los que los personajes a menudo son sometidos a un proceso de autorreconocimiento. Lope se escurre entre sus figuraciones literarias y da cuenta del proceso de transferencia con una intencionada tematización de su escritura en toda la gama de configuraciones que su tiempo le brindaba. Sentencia Carreño (2020, p. 438):

La transferencia no es tan solo de vivencias y motivos; es también de formas métricas (romances y letrillas, églogas y epístolas, silvas y liras, odas y seguidillas, estancias y endechas), de tonos (voz oída, voz recitada, voz cantada), de modalidades líricas (versos humanos, versos divinos), de poses y máscaras: «ya, sacerdote soy», «Antonio Pérez me llamo» y del melancólico Fabio contemplando sus penas a orillas de un arroyuelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO DÍAZ, Carlos (en prensa): “«Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza»: miscelánea y autoficción en *La Filomena* y *La Circe*, de Lope de Vega”.

- (en prensa): “«Tal es mi condición que siempre ha hecho / carta del alma y de la lengua nema»: la estrategia de la escritura en *La Filomena* y *La Circe* de Lope de Vega”.
- CARREÑO, Antonio (2020): *Que en tantos cuerpos vive repetido (Las voces líricas de Lope de Vega)*. Madrid: Cátedra.
- CASTILLO, Ricardo del (2019): *Informe Lope*, inédita.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995): “El “descubrimiento” de la poesía de Lope (1920-1936)”, en *Edad de Oro*, 14, pp. 109-120, reeditado en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 141-150.
- (2003a): “Gerardo Diego y varias estrofas de Lope”, en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 151-168.
- (2003b): “Alberti y la tradición áurea”, en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 169-178.
- (2003c): “Más sobre la recepción de la poesía de Lope (Lope de Vega-José Hierro)”, en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 179-188.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2011): “De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega”, en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.). *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 53-82.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000): *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (dir.) (2023): *El Teatro Clásico español hoy: los cauces globales de la vieja escena*, monográfico de *ArchiLetras Científica. Revista de investigación de lengua y letras* (ACRILL), vol. IX.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2023): “Los festivales de Teatro Clásico en España ¿hacia una reformulación?”, en *ArchiLetras Científica. Revista de investigación de lengua y letras* (ACRILL), vol. IX, pp. 113-128.
- LÓPEZ, Nando (2020): *Inventando a Lope*. Madrid: Ediciones Antígona.
- MORO, Mariano (2017): *Quien lo probó lo sabe*, Virginia Curet (ed.). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Disponible en: <file:///C:/Users/Carlos/Downloads/dla434.pdf> (10 de mayo de 2023).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.) (1996): *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena E. (eds.) (2015): *El último Lope (1618-1635) y la escena. Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha.
- RICO, Francisco (1990): *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- ROZAS, Juan Manuel (1990): *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- SORIA, Julieta (2023): *Que de noche lo mataron*, prólogos de Ainhoa Amestoy y la autora. Madrid: Ediciones Antígona.
- TATO, Álvaro (2023): “Torres de diamante: apuntes sobre la versión teatral de clásicos”, en *ArchiLetras Científica. Revista de investigación de lengua y letras* (ACRILL), vol. IX, pp. 29-43.
- VILA, José-Miguel (2023): “Crítica de la obra de teatro *Que de noche lo mataron*: la doble historia del caballero y el puto mecánico de motos”, en *Diario crítico (Cultura)*, 30 de abril de 2023.