

*Luciano García Lorenzo*

## «Teatro clásico español: texto y puesta en escena»

Del 25 de octubre al 15 de noviembre del pasado año Luciano García Lorenzo, profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Teatro clásico español: texto y puesta en escena». Los títulos de las ocho conferencias fueron: «De los clásicos del Imperio a los clásicos en libertad»; «La adaptación textual en el teatro clásico»; «De la iniciativa pública a la producción privada en el teatro clásico»; «Cervantes en escena: de la *Numancia* a *La gran sultana*»; «Lope en escena: *Fuente Ovejuna*»; «Calderón en escena (I): *El Alcalde de Zalamea*»; «Calderón en escena (II): *El auto sacramental*»; y «Tirso en escena: *El Burlador de Sevilla*». A continuación se ofrece un resumen del ciclo.

A cabada la guerra civil, la actividad teatral desarrollada en España (prácticamente, en su mayor parte en Madrid) va a tener a los autores clásicos como referencia fundamental; esto no supone ningún rasgo de altruismo, ya que las puestas en escena que se llevan a cabo con los clásicos serán utilizadas por el régimen imperante como muestras de una serie de valores de carácter no sólo político sino también moral y queriendo testimoniar con obras y personajes determinados el camino a seguir por ese nuevo régimen. Ideologización utilitarista, pues, de nuestro teatro áureo, aunque cierto es también que estos montajes serán los mejores que podrán verse en la escena de aquellos años, pues van a contar con muchos más medios que el teatro de carácter privado, van a poder conformar más amplios y mejores repartos por tratarse de los teatros nacionales y las puestas en escena tendrán como responsables a algunos de los mejores directores del momento y cuya labor ha comenzado a ser reconocida como merece (Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena...). Son los clásicos del Imperio. Frente a esto, un camino a recorrer largo y carente de adecuada continuidad,

y a partir de los ochenta una esperanzada realidad, pues la presencia de los clásicos se irá haciendo más habitual en los teatros, a lo cual contribuyen las ayudas de las instituciones públicas, el esfuerzo de compañías privadas, el trabajo de directores como José Luis Alonso, José Tamayo, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach o Miguel Narros, la creación del Festival de Almagro en 1978, la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1986... Son los clásicos en libertad.

Una de las cuestiones que tradicionalmente más se ha debatido tanto por parte del mundo del teatro como, especialmente, por los estudiosos de la literatura dramática ha sido y es la adaptación del texto clásico a la escena. ¿Hasta dónde modificar los textos para hacer más cercanos a Lope, a Tirso o a Rojas Zorrilla...? ¿Qué diferencias implican términos como adaptación, versión o refundición hoy y a lo largo de la historia...? ¿Hasta dónde la palabra y hasta dónde los elementos no verbales...? ¿Cuál es la función del adaptador y del director en relación al equilibrio entre texto y puesta en escena...? ¿Es más acertado que el adaptador sea el propio director, lo sea alguien del

mundo de la escena o un poeta, novelista, ensayista o dramaturgo...? Numerosas preguntas y no tantas respuestas en un campo de actividad todavía en mantillas, a pesar de aportaciones recientes desde la historia de la recepción o las cuestiones planteadas en torno a la intertextualidad. En fin, un mínimo índice desde que acercarse al problema debería tener en cuenta, al menos, el análisis lingüístico (sobre todo fonético), léxico (arcaísmos, cultismos, extranjerismos...), sintáctico, versificacional (rimas, alteración en el orden de los versos, desaparición y creación de otros nuevos...), estructural (supresión de escenas, alteración en el orden de las mismas...); añádanse también los cambios nacidos por la reducción de personajes (cada vez esto es más habitual), la fusión de diferentes textos del mismo autor e incluso los préstamos tomados de otros autores, las reducciones como consecuencia de limitaciones escenográficas... El abanico de posibilidades y el resultado de su puesta en práctica es, como puede deducirse de lo anterior, muy amplio: desde la leve alteración aclaratoria de carácter semántico hasta el cambio de sentido del texto original.

El teatro clásico, como otras muchas manifestaciones de carácter artístico, tendría muy difícil su producción y exhibición pública sin la ayuda, sin el patrocinio público o privado. Frente a la, para nosotros, insostenible opinión de carácter ultraliberal —el arte, el teatro, depende de la taquilla, de la ley de la oferta y la demanda— debe ponerse en evidencia que las manifestaciones culturales, artísticas, son un servicio público y que la socialización de los bienes culturales supone una premisa incuestionable de todo Estado moderno. Por lo que se refiere al teatro clásico, su presencia en los escenarios de cualquier país sólo será posible si la iniciativa privada tiene la ayuda necesaria desde las administraciones públicas o si el propio Estado, a través de esas diferentes administraciones, crea los estamentos idóneos para producir los es-

pectáculos con el rigor que éstos demandan. En las últimas décadas, y sin echar las campanas al vuelo, podemos afirmar que las obras clásicas han llegado a los escenarios con cierta regularidad, se han presentado montajes muy estimables y con frecuencia sugestivos, se ha multiplicado considerablemente el número de espectadores, prácticamente todos los mejores directores se han acercado a los textos clásicos, y no pocos repetidamente, las escenografías han estado con frecuencia lejos de la pobreza que los costes llevan consigo; en fin, la sensibilización social hacia los aspectos culturales ha empujado a las instituciones públicas a fomentar, bien directamente con sus propias compañías o a través de ayudas a las privadas, un teatro clásico español y extranjero cada temporada con un número de representaciones discreto pero esperanzador.

No es Cervantes el autor más representado en España desde 1939 hasta el presente, pero sí algunas de sus obras se han repetido en escena durante las últimas décadas, de la misma manera que una de ellas, *La gran sultana*, se vio por vez primera en las tablas en 1992 desde que saliera cuatro siglos antes de la pluma cervantina. Fue un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Adolfo Marsillach, en este caso, y nunca mejor recordado, con escenografía de Carlos Cytrynowski. De las decenas de puestas en escena cervantinas que se han podido ver en la últimas décadas, los textos que han dado origen a ellas se han repetido continuamente, formando un pequeño repertorio que tiene como títulos la *Numancia*, los *Entremeses*, en mucha menor medida *Pedro de Urdemalas* y diferentes adaptaciones del *Quijote*. Los *Entremeses*, además, han sido y siguen siendo buena cantera donde abundan los grupos no profesionales, aunque bueno sería recordar algún montaje como el titulado *Maravillas* que también la Compañía Nacional de Teatro Clásico ofreció recientemente. Sin embargo, es la *Nu-*



**Luciano García Lorenzo** es profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha sido profesor regular o invitado en las Universidades Complutense de Madrid, Montreal, del Estado de Nueva York en Albany, Washington, Burdeos, Middlebury College, McGill University, etc. Ha sido miembro por elección de la Comisión científica y de la Junta de gobierno del CSIC. Es autor de una treintena de libros y de más de cien artículos publicados en revistas españolas y extranjeras, especialmente sobre teatro español de los siglos XVII y XX.

---

---

---

*mancia* la obra que ofrece al estudioso amplias posibilidades de testimoniar reflexiones de sumo interés, ya que los montajes de 1948 en Sagunto, en Mérida en 1961, o en el Teatro Español, de Madrid, en 1966, están ligados a la situación político-social de cada una de esas fechas e interpretadas esas realidades desde posturas ideológicas muy diferentes. Son montajes con cargas «intencionales» como también intencional, y muy intencional, lo había sido el de Alberti en el Madrid sitiado de la guerra civil. Por otro camino, en fin, habría que caminar para hacer el oportuno análisis del sugestivo montaje que ofreció Francisco Nieva de *Los baños*

de Argel en 1979.

La historia literaria y también la de la puesta en escena ha establecido un repertorio cervantino y, naturalmente, el resto de los autores también ha sufrido las reglas del canon. Por eso, de Lope seguimos escuchando en escena repetidamente los versos de *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*... Y, naturalmente, de *Fuente Ovejuna*... A esta obra de Lope se han acercado compañías y directores en muy diversos lugares y en circunstancias y tiempos muy diferentes, utilizando sus diálogos y su significado último, aunque también alterando el texto con muchísima frecuencia y cortando versos y escenas; recordar la desaparición de las secuencias finales con los reyes como máximos protagonistas es sólo tópico testimonio de una cadena de repetidas «actualizaciones». Tres fechas, como con la *Numancia* cervantina, recordaremos para, con *Fuente Ovejuna* como motivo, hacer historia de momentos importantes (y alguno decisivo) de la España última. La primera es 1965, que iría acompañada de la versión llevada a cabo por Alberto Castilla de la pieza de Lope para el teatro universitario, pero que sobrepasó amplia e internacionalmente el ámbito académico; la segunda tuvo lugar el 19 de enero de 1993 con el montaje que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ofreció de *Fuente Ovejuna* en una España ya política y socialmente «normalizada»; montaje que, en consecuencia, puede ser analizado más socio-dramáticamente que los anteriores en y fuera de España; la tercera fecha, en fin, es 1999 y en ella la versión que el Centro Andaluz de Teatro, bajo la dirección de Emilio Hernández, hace de la obra lopesca y con sólo mujeres españolas y palestinas en escena, para ofrecer una versión textual muy libre de la obra de Lope y con ella un grito contra la opresión y a favor de la libertad.

Si Lope de Vega y Calderón (junto con Shakespeare y, en menor medida,



Escena de «Los Baños de Argel», de Miguel de Cervantes, en versión de Francisco Nieva. Teatro María Guerrero, de Madrid (1979). Fotografía de Manuel Martín Muñoz.

Molière) han estado presentes, aunque con la irregularidad ya citada, en los escenarios, una obra de Tirso de Molina se ha repetido en los escenarios con poca asiduidad; naturalmente, nos referimos a *El burlador de Sevilla*, que, junto a *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa* o *El condenado por desconfiado*, conforman el repertorio tirsiano. De la interpretación trágica del mercedario a la chabacana y populachera parodia de finales del XIX o principios del XX, Don Juan recorre la literatura de los últimos cuatrocientos años en España. de la misma manera que en las manifestaciones literarias o musicales de otros países encontramos la del *Burlador* en versiones de muy diverso tipo. En la España de los últimos años y, entre las puestas en escena dignas de mención, merece recordarse la presentada en 1988 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires; y vale la pena recordarla, no precisamente por su bondad, sino porque significó cómo la crítica y el público pusieron en evidencia un error en el resultado general, error fundamentalmente fruto de una desafortunada interpretación y de una versión textual en la que tampoco acertó la admirada y en-

trañable Carmen Martín Gaité. Catalinón cierra esta interpretación de la obra tirsiana queriendo salvar a Don Juan, pero si Doña Inés puede hacerlo con el Tenorio romántico, el Don Juan barroco nunca podrá lograr que su «tan largo me lo fiáis» evite los infiernos después del convite macabro.

Desde Carlos Lemos y Guillermo Marín a José Luis Gómez o Jesús

Puente y desde Luis Escobar y José Tamayo a José Luis Alonso o Calixto Bieito, la producción teatral calderoniana ha estado bien presente en los escenarios españoles de los últimos sesenta años, pero de nuevo, como ocurría con los autores ya reseñados, ha sido con la repetición de obras canonizadas por la tradición del siglo XX: *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *La hija del aire*, *Casa con dos puertas mala es de guardar...Y, evidentemente, La vida es sueño*. Esta constatación se testimonia aun más acentuadamente si recordamos la presencia de los autos sacramentales, pues la nómina se reduciría a *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar* y, en menor medida, *La vida es sueño* y *El gran mercado del mundo*. Y si hemos tomado unas fechas para seguir la trayectoria cervantina y lopesca, lo mismo podemos hacer metodológicamente para mejor entender la presencia de don Pedro en los Teatros Nacionales, en los Festivales de España, en los teatros privados, a las puertas de las catedrales, en el Festival de Almagro... Estas fechas serían: los años cuarenta, sobre todo con los montajes de José Tamayo, y que llegan hasta nuestros días, curiosamente con su Compañía Lope de Vega; el año 1978, con los inicios del Festival de Almagro

y la constante presencia calderoniana en diferentes espacios; el estreno, entre otros montajes de interés, de *El galán fantasma* por José Luis Alonso durante las conmemoraciones calderonianas de 1981; también con puesta en escena de José Luis Alonso el magnífico espectáculo que ofreció con *El alcalde de Zalamea* en 1989 en el Teatro de la Comedia como producción de la Compañía Nacional de Teatro clásico; en fin, la muy discutida versión que Calixto Bieito hizo recientemente de *La vida es sueño* y que paseó por Edimburgo, Nueva York, Madrid...

Y los autos sacramentales. Un género dramático específicamente español y unas piezas en las que se condensa la intensidad de los contenidos y la espectacularidad de su puesta en escena. Un género que, durante decenas de años, no ha tenido para los estudiosos españoles especial interés (Valbuena Prat y pocos más son excepciones),

mientras la bibliografía calderoniana repite y repite nombres del hispanismo alemán, inglés, italiano o norteamericano, con envidiables aportaciones. Una situación que recientemente ha comenzado a cambiar como tanto ha cambiado en otras muchas actividades y en muy diferentes áreas de conocimiento. Preguntarse por las causas sería también hacerlo por la ausencia de los autos en escena y las respuestas siempre estarían en relación con una interpretación que se hizo de estas piezas no siempre relacionada con la calidad literaria y dramática del género. Y es que una vez más tendríamos que hablar de utilización ideológica. El auto sacramental (también con excepciones y en ellas José Tamayo en particular) ha estado ausente de las preferencias de los directores de escena, pero también lo ha estado, y en gran parte sigue estándolo, del debate intelectual y artístico en este país. □

*Félix Duque, en los «Seminarios de Filosofía»*

## «La suerte de Europa»

Sobre «La suerte de Europa» **Félix Duque**, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid, impartió en la Fundación Juan March, los días 17 y 18 de diciembre pasado, un *Seminario de Filosofía*,



compuesto de dos conferencias públicas, en las que habló, respectivamente, de «La cabeza del mundo. El espíritu y la guerra (1870-1945)» y «El límite y la membrana. Inmigración y terror (1945-2001)». El 19 de diciembre el conferenciante mantuvo, en la sede de la Fundación Juan March, un seminario de carácter cerrado, en el que debatió el tema con

**Pedro Cerezo**, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Granada; **Francisco Jara**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; **Javier Mu**, catedrático de Ética de la Universidad Nacional de Educación a

Distancia; y **Juan Manuel Navarro Cerdón**, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

Participaron también **Juan Barja**, **Ángel Gabilondo**, **Dragana Jellenic**, **Patxi Lanceros**, **Arturo Leyte**, **José Luis Molinuevo**, **Jorge Pérez de Tudela**, **Juan Antonio Rodríguez Tous** y **Diego Sánchez Meca**.