

RESEÑA

María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell, eds., *Diálogos en las tablas: últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2014, 381 pp. ISBN: 9783944244235.

ALBA CARMONA (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.172>>

Si bien en España las suspicacias y el desapego han marcado tradicionalmente las relaciones entre el mundo académico y los profesionales de la escena teatral, el libro que aquí reseñamos nos muestra que la colaboración entre las partes no es tan solo posible sino también absolutamente necesaria a la hora de estudiar, difundir y preservar nuestro patrimonio teatral clásico. Como advierte el profesor Oleza en el «Prólogo» de *Diálogos en las tablas*, el futuro del teatro áureo depende de la cooperación entre los distintos agentes que operan a su alrededor, pues «hoy está todavía vivo pero [...] podría llegar a correr peor suerte» (p. xiii).

Las jóvenes investigadoras María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell, que se han ocupado de la esmerada edición de este volumen publicado por Reichenberger, reflejan tal voluntad de diálogo incluso a través de la estructura de la obra, que se divide en dos partes. La primera está compuesta por nueve capítulos, abordables de forma independiente y acompañados de abundante material gráfico, en los cuales se estudia desde una pluralidad de planteamientos la recepción escénica de los clásicos áureos desde principios del siglo xx, haciendo hincapié en los montajes teatrales más recientes. Asimismo, cada uno de estos apartados se divide en dos secciones: la primera de ellas se articula desde un punto de vista teórico, mientras que en la siguiente se cede la palabra, a través del formato de la entrevista, a diversos agentes que han prestado su colaboración en alguna de las

propuestas escénicas anteriormente analizadas. Por último, la segunda parte del volumen recoge nada menos que cuarenta entrevistas breves planteadas a partir de tres preguntas, y a través de las cuales, según indica García Lorenzo, «aparecen representados todos los estamentos que componen el hecho dramático, desde la escritura hasta la opinión del crítico de periódico» (p. 271). De acuerdo con la lógica que fundamenta el libro, entre los entrevistados también se incluyen figuras del mundo académico.

En el capítulo que inaugura la primera parte, Sergio Adillo contribuye a paliar la ausencia de trabajos dedicados al examen de la labor dramática sobre los textos teatrales clásicos. El examen comparado de las intervenciones realizadas en las versiones de *La vida es sueño* de Sanchis Sinisterra (1996), Bieito (2000) y Mayorga (2012) para la Compañía Nacional de Teatro Clásico le permite observar una evolución en la práctica de la adaptación de la institución. Si bien en las primeras lecturas escénicas de la obra calderoniana por parte de la Compañía Nacional se tendía a «evitar la oscuridad del lenguaje barroco», en las más recientes se persigue que el espectador también comprenda el texto, pero respetando, siempre que sea posible, «el estilo del autor» (p. 18). Para Adillo, esto es síntoma de la «consolidación de una tradición» (p. 18), y del hecho de que la institución haya conseguido crear un público y también una escuela para el teatro clásico.

María Bastianes reconstruye a continuación la trayectoria escénica de *La Celestina* desde principios del siglo xx hasta la actualidad, atendiendo a los lenguajes escénicos empleados en varios montajes de la pieza rojana, cuyas distintas lecturas, según se demuestra en el capítulo, aparecen estrechamente conectadas con el contexto sociopolítico en el cual se produjeron. En este estudio diacrónico, Bastianes analiza con detalle la primera versión teatral moderna de la obra, dirigida por Fernández Villegas (1909), la recepción de esta y las circunstancias culturales que favorecieron su regreso a la escena contemporánea. Asimismo, después de dar cuenta de montajes como el de Lluch (1940), Osuna (1965) y Facio (1979), se centra en la puesta en escena de *Celestina, la tragicomedia* (2012), una versión ritual (deudora, en este sentido, de la de Facio), a través de la cual Ricardo Iniesta decidió reivindicar del texto de Rojas lo que este «tiene de moderno, de lucha de clases, de blasfemo, de ir contra las normas» (pp. 62-63).

Purificació Mascarell dedica el tercer capítulo a deslindar las premisas artísticas y conceptuales que configuran el «modelo Vasco», identificables en los

doce montajes que Eduardo Vasco dirigió en su paso por la CNTC (2004-2011). Al respecto, según sostiene la estudiosa, Vasco ha sido el director que, junto con Marsillach, «ha impregnado más profundamente a la institución con su impronta y su sello personal» (p. 71). De este sello Mascarell destaca rasgos como la sobriedad escénica y el vestuario detallista y fastuoso; la claridad interpretativa del verso; además de la elegancia, denominador común de todos sus trabajos. Si bien la autora elogia el «ejemplar *savoir faire*» (p. 84) de Vasco, critica la ortodoxia de su puesta en escena, como también el hecho de que resulte difícil encontrar en sus trabajos «un compromiso con la realidad social contemporánea» (p. 86). En este sentido, la idea de Vasco de que el teatro clásico está «llamado a ser un elemento de vertebración nacional» (p. 104) explicaría al menos parcialmente la despolitización y desideologización que aquí se le achaca.

En el siguiente apartado Gema Cienfuegos reflexiona sobre el papel que ha cumplido Teatro Corsario a la hora de dar a conocer la obra de Calderón. El sintético análisis de varios montajes, como *El gran teatro del mundo* (1990) o *Amar después de la muerte* (1993), evidencia que el grupo ya desde principios de los años noventa apostó por una representación no arqueológica de la obra calderoniana, de la cual han ofrecido una lectura capaz de conectar con la sensibilidad contemporánea. De hecho, Fernando Urdiales, fundador y director de la compañía hasta su muerte, consideraba que don Pedro era el autor «más moderno de su tiempo» (p. 106). La entrevista con Jesús Peña, responsable desde 2012 de la compañía, prueba el compromiso con Calderón de la *troupe* corsaria, que inauguró su segunda etapa con *El médico de su honra*. Por otro lado, aunque en el coloquio Peña lamenta que la CNTC no haya acogido ninguno de sus montajes, hoy podemos celebrar que este drama de honor haya abierto por fin las puertas del teatro Pavón a la compañía vallisoletana.

Esther Fernández realiza en el quinto capítulo un análisis comparado de las propuestas escénicas de *Laurencia* y *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, cuyas respectivas directoras, Eugenia Cano y Lucía Miranda, sin tener noticia la una de la otra, se valieron en 2010 de esta comedia de comendadores para recrear sobre las tablas los feminicidios de la ciudad mexicana. Si bien Fernández destaca que las directoras emplean lenguajes escénicos distintos, «el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, en el caso de Miranda, y el *kathali* en el caso de Cano» (p. 142), hace notar que ambos espectáculos convergen en la voluntad de concienciar a los espectadores de una tragedia silenciada; en el hecho de que convierten a la mujer

en portavoz y agente de la justicia de estos hechos (ambos, por ejemplo, intensifican el levantamiento femenino descrito por Lope); y en que representan un homenaje a la memoria de las víctimas.

A continuación, Noelia Iglesias evalúa la influencia que ha ejercido el aplaudido montaje de *El Galán fantasma* (1981), dirigido por José Luis Alonso Mañes, en la historia escénica de esta comedia de Calderón, todavía por cierto poco representada. Según se desprende del estudio, el influjo de esta versión, que fue dirigida por Mañes con motivo del tercer centenario de la muerte del dramaturgo, se deja sentir en montajes como el de Guirau (1985), Boudeguer (2000) e, incluso casi treinta años después, a pesar de algunas divergencias, en el realizado por De Paco (2010), sobre todo en cuestiones relacionadas con el tratamiento de la base textual y en la caracterización ridícula y amanerada de los personajes del duque de Sajonia y su lacayo Leonelo.

Francisco Sáez se encarga en el séptimo capítulo de mostrar cómo Agustín Moreto, pese a no haber contado con la aprobación de la crítica académica, desde la cual se le ha venido acusando de plagario hasta fecha relativamente reciente, ha logrado hacerse un hueco en el canon dramático del Siglo de Oro gracias al reconocimiento que ha alcanzado entre el público teatral con comedias como *El lindo don Diego*. A propósito del protagonista de esta comedia, y movilizándolo conceptos procedentes de la teoría del canon de Bloom, el investigador expone el «oxímoron moretiano» (p. 196), según el cual el personaje de don Diego, aunque no sea creación inédita de Moreto —pues el texto parte de *El Narciso en su opinión* (1615) de Guillén de Castro—, es original debido a su capacidad de actualización; una cualidad que también ha destacado en la entrevista Carles Alfaro, responsable de la versión escénica de la CNTC (2012-2013). En este sentido, para Sáez la atemporalidad de este protagonista sería el principal factor que explicaría que tal comedia haya disfrutado del favor del público desde finales del XVIII.

Julio Vélez Sainz dedica el siguiente apartado a la recepción escénica contemporánea del primer teatro clásico, en especial de Lucas Fernández y Gil Vicente, cuya presencia en las tablas sigue siendo todavía anecdótica pese a ser dos de los autores de su época más representados. En relación con la labor de divulgación de la comedia renacentista, el autor pone de realce el papel cumplido por Nao d'Amores, desde la cual se ha venido realizando una lectura escénica modernizante de estas obras clásicas, que vienen a funcionar como espejo de vivencias personales de la

directora, Ana Zamora, y del resto de actores de la compañía. Asimismo Vélez Sainz anota la presencia de marionetas en algunas producciones del grupo, con las cuales, según Zamora, el público puede identificarse igual que con un actor, «o incluso mejor, puesto que los títeres tienen una función totémica» (p. 232).

Aunque en líneas generales el volumen atiende a la recepción escénica del teatro clásico desde una perspectiva nacional, en el último capítulo el profesor Jonathan Thacker da cuenta de la presencia de los clásicos áureos en el Reino Unido, lugar en el que, a pesar de contar con el interés y la buena predisposición de la crítica, se han prodigado con escasa frecuencia. El análisis de los montajes de *Peribanez* (1997), *The Phoenix of Madrid (No hay burlas con el amor, 2011)*, y *Damned by despair (El condenado por desconfiado, 2012)* permite al hispanista reflexionar sobre las ventajas e inconvenientes que conlleva montar las obras áureas en su país donde aunque con la traducción se corra el riesgo de menoscabar la riqueza poética de las obras, el desconocimiento de estas favorece que se realicen sobre el texto clásico los ajustes oportunos para tratar de acomodarlo al horizonte de expectativas del público. Para nuestra satisfacción, en la entrevista que Thacker realiza a Laurence Boswell, principal «defensor» en la escena británica de los clásicos áureos, el director confirma que este ya está asentado en el Reino Unido, en la medida en que el National Theatre y la Royal Shakespeare Company están dispuestos a llevarlo a las tablas.

Ciertamente, no parece extraño que sea un inglés quién cierre esta primera parte del volumen, sobre todo si tenemos en cuenta, como señala Joan Oleza, que los británicos, gracias a la capacidad de combinar teoría y práctica, han conseguido que su tradición teatral haya sido «la más conocida, estudiada, difundida y representada del mundo» (pp. xi-xii). Y en este sentido resulta ineludible la referencia a la labor del profesor Thacker, el cual, además de haber participado como asesor en montajes del teatro aurisecular para compañías como la RSC, codirige el proyecto *Out of the Wings* con Catherine Boyle y David Johnston, desde cuya plataforma virtual se pretende ofrecer tanto a investigadores como a profesionales del teatro de habla inglesa información detallada sobre el teatro escrito en español y sus autores.

En su decidida apuesta por un modelo de colaboración semejante, consideramos que *Diálogo en las tablas* satisface sobradamente el objetivo de aunar, al menos sobre el papel, al mundo académico y teatral, agentes que en España han trabajado tradicionalmente de forma aislada. El libro, además, y esto es lo que resulta más

interesante, contribuye a subrayar, sobre todo a través de las entrevistas de la segunda parte, los beneficios que puede reportar para nuestro patrimonio teatral áureo la simbiosis entre estas dos instancias. Al respecto, Teresa Ferrer apunta que, por ejemplo, los trabajos realizados por especialistas sobre obras escritas por mujeres han logrado despertar el interés de algunas compañías por estos títulos (p. 293). Pero, asimismo, en el volumen comprobamos que la apertura del canon áureo también puede originarse en las propias tablas. Basta pensar en el caso de Nao d'Amores, cuya labor ha contribuido, según desarrolla Vélez Sainz, en que en los últimos años otras instancias teatrales, pero también académicas y gubernamentales, hayan comenzado a considerar este fenómeno teatral con la atención que merece.

No obstante, queda mucho por hacer en este sentido. Como indica Germán Vega, aunque las relaciones entre investigadores y representantes de la puesta en escena hayan mejorado en los últimos treinta años (p. 351), el principal lugar de encuentro entre las partes se ha producido de manera más bien puntual, fundamentalmente en el marco de los festivales y jornadas de teatro clásico. Es más, Huerta Calvo advierte en el «Epílogo» de la existencia de aquellos especialistas que, aunque opina que ya sean los menos, prefieren no ver los textos representados con tal de «no llevarse disgustos» (p. 361). Por otro lado, si bien personalidades como Pérez Sierra han indicado que el teatro del Siglo de Oro ha devenido un producto de consumo en los últimos treinta años (p. 330), no podemos perder de vista, de acuerdo con Evangelina Rodríguez, que se trata de un repertorio con una escasísima presencia en las carteleras —si dejamos a un lado la excepción de la capital y los festivales mencionados— (p. 343), llegando a darse el caso de que un crítico teatral como Marcos Ordóñez no conozca las compañías que representan nuestro teatro clásico, y que también considere que la puesta en escena de este patrimonio no goza de buena salud (pp. 320-321).

El panorama esbozado a lo largo del monográfico, en conclusión, evidencia, aparte de felices avances, algunas señales de alerta en lo que concierne al estudio, difusión y preservación del teatro áureo. Pero el volumen va más allá del diagnóstico, y sugiere qué senda se debería tomar. De este modo, además de contribuir a reforzar la aproximación a los autores clásicos españoles y sus piezas desde la perspectiva de su actual puesta en escena, funciona sobre todo como una invitación ilusionante y fundamentada al trabajo en equipo, capaz de incentivar

la voluntad de colaboración entre quienes siguen trabajando en solitario, y a la vez ratifica el acierto de aquellos que, queriendo asegurar el porvenir de este patrimonio teatral, ya se han inclinado por el diálogo.