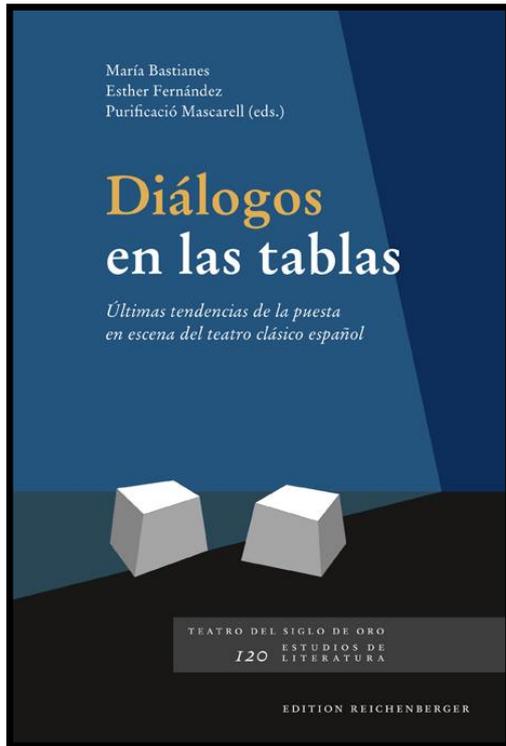


Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo
mariafferreiro@gmail.com



BASTIANES, María, FERNÁNDEZ, Esther y MASCARELL, Purificació (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014. 384 pp.
ISBN: 978-3-944244-23-5

El núcleo de *Diálogos en las tablas* está compuesto por nueve capítulos que tratan la situación del teatro clásico español en la escena. Al final del volumen se presentan, además, cuarenta breves entrevistas a personas relacionadas con el teatro clásico, desde directores, dramaturgos, actores, escenógrafos, iluminadores o figurinistas hasta críticos teatrales, profesores de teatro o investigadores, a las que se añaden las entrevistas de mayor longitud que acompañan cada uno de los textos teóricos. Este formato de textos teóricos más entrevistas hace de este libro un ejemplar realmente atractivo para cualquier interesado en el teatro del Siglo de Oro y un volumen imprescindible para comprender el teatro clásico español en la actualidad.

En el prólogo, Joan Oleza destaca la vocación de actualidad del volumen y su voluntad de vincular la investigación teatral a la práctica escénica, de forma que, señala, se desprende de él «cierto aire de manifiesto» (p. XIII). El mismo prologuista realiza, ya desde estas páginas iniciales, una llamada a la atención sobre la necesidad de asociar la investigación del teatro clásico español con la preservación, producción y difusión del patrimonio que representa.

En el capítulo primero, Sergio Adillo se interroga sobre la terminología empleada para nombrar los acercamientos a los textos del Siglo de Oro y propone una escala de reescrituras, de mayor a menor fidelidad al texto original. Analiza posteriormente tres acercamientos a *La vida es sueño de Calderón* por parte de la CNTC, de cuyo análisis Adillo concluye que el objetivo general de las tres puestas en escena es eliminar las barreras que pudieran existir entre el texto barroco y el público actual, mediante modificaciones lingüísticas o del discurso y diferentes recursos escénicos, siempre aportando, aun sutilmente, cierta interpretación del texto a través de su adaptación. Cierra este primer capítulo una entrevista con Juan Mayorga, centrada en los procesos de adaptación y que complementa a la perfección el texto anterior, ya que Mayorga es el autor de la última versión de Calderón que allí se comenta.

El segundo capítulo se dedica a *La Celestina* y sus puestas en escena desde 1909, año en que se tiene constancia de la primera representación que incluye la trama completa de la obra. Para llegar a esta, María Bastianes comienza por describir el contexto teatral y literario que a finales del siglo XIX explica la presencia de *La Celestina*. Comenta, después, ese primer montaje en 1909 junto a otros cuatro posteriores, incluida la versión de Alejandro Casona de 1965, que fue su mayor éxito comercial. Con posterioridad al franquismo, Bastianes destaca la versión de Ángel Facio estrenada en Bogotá en 1979 y la del grupo Atalaya en 2012, en cuyo análisis se detiene, concluyendo que esta última propuesta es una de las más exitosas en la historia de las puestas en escena de *La Celestina*.



Precisamente acompaña a este segundo texto académico la entrevista a Ricardo Iniesta, director de Atalaya, en la que expone y explica su montaje de la obra de Rojas.

Purificació Mascarell firma el tercer trabajo presentado en este volumen y que se centra en la figura de Eduardo Vasco, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico entre 2004 y 2011. Mascarell estudia los rasgos que definen el sello de Vasco y, no obstante varias apreciaciones positivas sobre sus montajes, resulta interesante que la autora cierre su texto con dos consideraciones en el sentido opuesto, criticando su falta de puestas en escena verdaderamente heterodoxas, transgresoras y novedosas, y el escaso compromiso ideológico y político con la realidad contemporánea que estas presentan. Sin embargo, no por ello deja de destacar la belleza de los montajes de Vasco, su respeto por el texto original y el logro del director por identificar a la CNTC con un proyecto artístico reconocible y de calidad. Como no podía ser de otra forma, acompaña a este texto la entrevista a Eduardo Vasco, en la cual se indaga sobre su paso por la CNTC, sus objetivos, sus logros, su valoración de sus antecesores en el puesto y su opinión sobre la situación del teatro clásico en la actualidad.

En el capítulo cuatro, Gema Cienfuegos examina la dramaturgia de Calderón de manos de Teatro Corsario, compañía que se acercó al autor en seis ocasiones entre 1989 y 2012. Utiliza la autora de este estudio material del archivo personal de Fernando Urdiales (director de la compañía hasta 2010), legado al Ayuntamiento de Olmedo, para enriquecer el texto con fotografías de montajes y reproducciones de apuntes de dirección y dibujos y comentar, a partir de este material, no solo las puestas en escena calderonianas de Teatro Corsario sino también su proceso de construcción. A este cuarto capítulo le corresponde la entrevista a Jesús Peña, actor y director de Teatro Corsario, donde se aborda la trayectoria de la compañía y se comentan varios de sus montajes, haciendo hincapié en su relación con los textos clásicos y sus puestas en escena de Calderón.



El siguiente apartado de este completo volumen es el firmado por Esther Fernández, dedicado a *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez y Laurencia*. Ambas obras, estrenadas en 2010, adaptan la obra de Lope de Vega para denunciar los feminicidios de Ciudad Juárez. Destaca la autora de este trabajo que, a pesar de sus diferencias, las dos obras coinciden en tres aspectos destacables: la denuncia de la violación de derechos humanos en Ciudad Juárez, la presentación de la mujer como portavoz y agente de justicia y el homenaje explícito a las víctimas. La entrevista relativa a este capítulo corresponde a Lucía Miranda, directora de la compañía The Cross Border Project, quien montó *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*. En la entrevista se comenta el origen de la propuesta, las técnicas dramáticas empleadas en ella y, finalmente, las líneas futuras de trabajo de la directora.

El sexto capítulo lo dedica Noelia Iglesias al repaso por las puestas en escena de *El galán fantasma* de Calderón desde el montaje de José Luis Alonso Mañes en 1981, propuesta que influenciaría las siguientes por su relevancia en el año de la celebración del tercer centenario de la muerte del dramaturgo. La autora comenta cuatro montajes de esta obra en el siglo XX, comprobando en ellos las posibles influencias de aquel de 1981, y hace lo mismo con otras cinco puestas en escena del siglo XXI, entre ellas la de Mariano de Paco Serrano en 2010, que la autora considera «la puesta en escena más trascendente de la obra durante el siglo XXI» (p. 173). A partir de este estudio, Noelia Iglesias concluye que el montaje de *El galán fantasma* realizado por Alonso Mañes ha sido un hito en la historia del renacimiento del teatro calderoniano en la actualidad y ha inspirado la mayor parte de sus adaptaciones posteriores. La entrevista a Eduardo Galán y Patxi Freytez cierra el capítulo sobre *El galán fantasma*, adaptador y actor protagonista, respectivamente, de la adaptación dirigida por Mariano de Paco.

Agustín Moreto centra el capítulo séptimo. En él, Francisco Sáez Raposo comenta la inclusión de algunas de las obras de Moreto en el canon dramático del Siglo de Oro español. Sáez Raposo analiza la originalidad discutida del autor, planteando que no exista la originalidad en la literatura y



que el objetivo de un texto literario sería sobrevivir en el tiempo a sus competidores. En este sentido, destaca la puesta en escena de *El lindo don Diego* (obra inspirada en *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro) por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la temporada 2012/13 como una muestra del favor continuado del público a esta obra moretiana. En la entrevista relacionada con este capítulo, Carles Alfaro, quien dirigió el montaje de *El lindo don Diego* de la CNTC, comenta ampliamente su experiencia con la obra.

En el penúltimo capítulo, el octavo, Julio Vélez Sainz presenta un estudio sobre la recepción del teatro prebarroco en el siglo XX, centrándose en Lucas Fernández y Gil Vicente, reuniendo todos los datos fundamentales sobre las puestas en escena de sus obras en este siglo. Destaca el resurgimiento de la representación del teatro prebarroco en un contexto de ampliación del canon dramático y señala, aquí, a la compañía Nao d'amores (fundada en 2001 por Ana Zamora) como la más importante en este ámbito. Finalmente, realiza una reflexión sobre la creación del canon como «elemento histórico (...) marcado por la producción cultural de un momento» (p. 234) y la importancia de compañías como Nao d'amores para, precisamente, modificar el canon dramático español introduciendo en él el teatro prebarroco. La entrevista a Ana Zamora profundiza en el acercamiento de la directora de Nao d'amores, y su compañía, a este primer teatro clásico.

El último capítulo, marcado como tal en el índice, lo firma Jonathan Thacker. En él se presenta un panorama de la recepción del teatro del Siglo de Oro español en Gran Bretaña, donde, no obstante el escaso número de representaciones, Thacker destaca la positiva recepción de estas por parte de los críticos teatrales. En relación con los directores que han dado a conocer las obras españolas en Gran Bretaña, señala a Laurence Boswell, de quien el autor afirma que «sin su influencia, las puestas en escena serían verdaderamente escasas y esporádicas» (p. 250) y destaca su voluntad de establecer contactos con académicos e hispanistas. Jonathan Thacker analiza también en este trabajo los obstáculos a la recepción del teatro clásico español



en Gran Bretaña, así como sus ventajas y, finalmente, para ahondar en aspectos concretos de la puesta en escena de obras teatrales áureas, el autor comenta, con detalle, tres representaciones de Lope (Londres, 2003), Calderón (Bath, 2011) y Tirso (Londres, 2012). La entrevista que acompaña a este trabajo corresponde a Laurence Boswell, donde el director de escena reflexiona sobre su relación con el teatro clásico español, la actitud del público británico hacia este y cómo afrontar la puesta en escena de una obra áurea en su país.

El apartado más extenso de este libro, introducido por Luciano García Lorenzo, lo componen las entrevistas breves, esos «diálogos en las tablas» que dan nombre al volumen, con cuarenta expertos en el tema que nos ocupa, en su vertiente práctica o teórica. Como habíamos apuntado, esta conjunción entre escena y academia es lo que pone de relieve este libro: no hay teatro sin estudio, así como no hay posibilidad de investigación filológica alejada de lo que sucede en la realidad del escenario. Por otra parte, sorprende gratamente que las preguntas (tres por persona) están totalmente personalizadas y consiguen dirigir a cada entrevistado a su campo de experiencia para que sus respuestas resulten extremadamente precisas y, de esta forma, la polifonía de visiones sea completa y complementaria.

Diálogos en las tablas se cierra con un epílogo, los resúmenes de los estudios —tanto en español como en inglés— y los perfiles biográficos de sus autores. En el epílogo, Javier Huerta Calvo vuelve a subrayar la idea que vertebra el libro: «El teatro como texto, el teatro como espectáculo: un dilema ya superado en la mentalidad de los más» (p. 361).

En conclusión, este volumen presenta una magnífica combinación entre academia y profesión escénica, reflejada en la conjunción de las entrevistas y los textos teóricos que las preceden. Hay una pregunta recurrente en las entrevistas que cierran los capítulos: la de la pertinencia y relevancia del teatro clásico en la actualidad y qué significa poner en escena, hoy en día, un clásico español. La respuesta se mueve siempre en la línea de la necesidad de



recuperar nuestro pasado, pero no como una muestra antropológica sino como espejo de nuestro presente.

