



## LECTURAS DE LOS CLÁSICOS

Ricardo Doménech



En las páginas que siguen vamos a centrarnos en este tema de reflexión: las diversas lecturas de los clásicos —entendiendo por clásicos, básicamente, los del Siglo de Oro— que se han propuesto en nuestros escenarios españoles del siglo XX.

Los clásicos... ¿Qué miramos en los clásicos? ¿Cómo nos miramos en ellos? Cada época responde de manera distinta a estas preguntas, y al hacerlo nos suministra una información muy valiosa acerca de sí misma. Situados frente al teatro español del siglo XX, la primera respuesta interesante la debemos a los años de la II República, y se resume en dos nombres: Margarita Xirgu y Federico García Lorca. De Margarita Xirgu recordemos, como ejemplo muy significativo, su campaña con Enrique Borrás al frente del madrileño Teatro Español, de 1932 a 1935. Antonina Rodrigo describe el planteamiento general en estos términos:

El programa previsto para dicho periodo era el de divulgar la historia del teatro español, desde los autores primitivos a los contemporáneos, representados por las obras más características de unos y de otros. No solamente se darían a conocer autos, dramas y comedias, sino también una antología de piezas breves de nuestra dramaturgia: el bululú, el ñaque, la tonadilla y otras piezas musicales de origen popular. Con las representaciones clásicas se alternarían las conferencias, las lecturas poéticas y las audiciones musicales a cargo de orquestas de cámara. Culminaría este ciclo histórico con la celebración de los centenarios de Lope de Vega y del romanticismo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 186.

Según esto, no se trataba sólo de hacer teatro clásico, ni sólo de hacer un teatro de calidad, sino de recrear determinados textos clásicos con una pretensión educadora. Esa pretensión aparece también —e incluso con intensidad mayor— en el otro ejemplo que queremos aducir: el de La Barraca, que dirigió García Lorca. En la Memoria correspondiente a la creación y primeros pasos de este Teatro Universitario, en 1932, se pueden leer los siguientes propósitos:

El Teatro Universitario (La Barraca) se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas, desde tiempos lejanos, del espectáculo teatral<sup>2</sup>.

El calderoniano auto sacramental de *La vida es sueño*, la *Fuenteovejuna* de Lope o varios entremeses de Cervantes son algunos de los textos dramáticos más destacados en el repertorio de La Barraca. Curiosamente, *Fuenteovejuna* lo es también en el del Español, aunque Margarita Xirgu presentó *Fuenteovejuna* sin cambios importantes, en tanto que La Barraca ofreció una versión en la que desaparecía la figura del rey. En un teatro municipal, se entiende lo primero: está en consonancia con un horizonte cultural que le es —que debe serle— propio. En un teatro universitario, y por lo tanto, joven, experimentalista, se entiende lo segundo: la aproximación de *Fuenteovejuna* a la coetánea España rural, conocedora durante mucho tiempo de los abusos del cacique de turno... Aparte el hecho obvio de que, recién estrenada la II República, tenía poco sentido que un rey viniera a solucionar las cosas en un *Deus ex machina* final<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Apud Luis Sáenz de la Calzada, "La Barraca", *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, encarte entre pp. 42 y 43. Hay reedición muy reciente de este libro.

<sup>3</sup> La derecha arremetió contra García Lorca y "La Barraca" por esta versión de *Fuenteovejuna*; versión que se puede encontrar en: Suzanne W. Byrd, ed., *La "Fuenteovejuna" de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984. Es interesante

Durante la guerra civil llama la atención el relevante estreno de la *Numancia*, de Cervantes, en versión actualizada de Rafael Alberti y bajo la dirección de María Teresa León, en el Madrid cercado de 1937. Al lado de correspondencias muy inmediatas (el cerco de la ciudad de Numancia y el cerco de Madrid, el saludo de los soldados romanos y el saludo fascista, etc.) la versión de Alberti tiende a aligerar el texto (por ejemplo, las escenas mágicas, rituales) y prolonga el monólogo del Río Duero: Cervantes hizo que este personaje alegórico llegara con sus profecías hasta el Imperio español del siglo XVI, y Alberti le obliga a venir más acá, hasta el asediado Madrid republicano. Es aleccionador comprobar cómo una obra clásica puede adaptarse a circunstancias históricas tan excepcionales<sup>4</sup>.

He hablado otras veces de la importancia del teatro que nuestros exiliados de 1939 crearon en Latinoamérica<sup>5</sup>. Ese exilio, además de dramaturgos, tuvo también directores, actores, escenógrafos, que mantuvieron —hecho insólito en la historia del teatro— una actividad continuada. Y en los repertorios de sus varias compañías encontramos una significativa presencia de obras del Siglo de Oro: expresión del común pasado cultural de estos artistas y de su nuevo público hispanoamericano.

Margarita Xirgu, en tanto que directora y primera actriz, es la gran figura de este teatro exiliado. En su repertorio aparecen, al lado de comedias y dramas contemporáneos, títulos como *La Celestina*, *Numancia* (en la segunda versión de Alberti, ahora sin apenas cambios en el texto original), *El retablo de las maravillas*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El gran*

---

comprobar hoy que ya se había suprimido la figura del rey en un montaje muy anterior de esta obra, según adaptación de Manuel Bueno y Valle-Inclán. Cf. Antonio Gago Rodó, "1903, Manuel Bueno y Valle-Inclán adaptan *Fuenteovejuna*", en *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, pp. 447-474.

<sup>4</sup> Se ocupan ampliamente de la versión, del estreno, etc.: Hub. Hermans, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 172-187. José Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto-Fundación Rafael Alberti, 1990, pp. 191-205.

<sup>5</sup> Aparte mis ensayos sobre Max Aub o Alberti, véase como estudio de conjunto: "Aproximación al teatro del exilio", en J. L. Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1977, pp. 183-246.

teatro del mundo... Recordemos asimismo a directores como Cipriano Rivas Chérif (*La guarda cuidadosa, La vida es sueño, El alcalde de Zalamea...*), a José Estruch (*La dama boba, Medora...*), a Álvaro Custodio (con su Teatro Clásico de México: *La Celestina, Fuenteovejuna, La vida es sueño, La hidalga del valle, El mágico prodigioso...*).



A lo largo de la Dictadura del general Franco cabe distinguir una primera etapa, coincidente en el plano político con la fantasmagoría “imperialista” (la consigna oficial de los años cuarenta, los años del hambre, era ésta: “Por el imperio hacia Dios”), en la que se acude al teatro del Siglo de Oro, en busca de un instrumento acorde con la nueva situación española. Pondré dos ejemplos.

Primero: un espectáculo de Felipe Lluch en el Teatro Español, en 1940-41, que consiste en una trilogía compuesta por *La loa de la unidad, La comedia heroica de la libertad y La fiesta alegórica de la grandeza de España*. Se trata de un *collage* de textos dramáticos y poéticos —y de fondos musicales— de los siglos XVI y XVII. Ya los títulos —que reproducen un conocido lema franquista— lo dicen todo.

El segundo ejemplo es más general: el auge que adquieren los autos sacramentales, según la peculiar lectura que del Siglo de Oro va a hacer la postguerra<sup>6</sup>. Autos de Calderón como *La cena del rey Baltasar*, bajo la dirección de Luis Escobar; *El pleito matrimonial del alma y del cuerpo*, en versión de Felipe Lluch, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, etc., darán pie a

---

<sup>6</sup> Entre los dramaturgos de la Generación del 27 hubo un gran interés por el auto sacramental. Aparte la programación de *La vida es sueño* (auto) en La Barraca, no debemos olvidar actualizaciones del género en obras como *El hombre deshabitado, Así que pasen cinco años, Pedro López García*, etc. Creo que debió de influir mucho la oportuna edición que Ángel Valbuena Prat hizo de los *Autos Sacramentales*, de Calderón, en la Col. Clásicos Castellanos, 2 vols., 1926-27. Señalada la coincidencia con la postguerra, la diferencia salta a la vista: en la postguerra, el auto sacramental se convierte en un instrumento de propaganda político-religiosa del momento.

una no disimulada propaganda religiosa y patriótica (digámoslo mejor: pseudo-religiosa y patrioter), muy de aquellos años; propaganda ésta que, por supuesto, se alcanza también con otros géneros teatrales... Como botón de muestra, citaré el estreno de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, en el Teatro Español y también bajo la dirección de Lluch (1940-41), y las palabras con que un crítico, Alfredo Marquerié, glosa las intenciones del montaje:

Obra exaltadora de nuestros valores imperiales, de la nobleza y del heroísmo que encarnaron en el personaje inmortal, símbolo de nuestra Patria. Con la representación de *Las mocedades del Cid*, el Teatro Español ofrecía la obra más adecuada por su inspiración y por su oportunidad escénica para el actual momento de España, en especial para enseñanza y devoción de las juventudes<sup>7</sup>.

Claro está que tanto Felipe Lluch, en el Español, como Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, en el María Guerrero, estrenaron otras muchas comedias y tragicomedias sin las connotaciones que acabamos de señalar (así, *La Celestina* o *Las bizarrías de Belisa*, en el Español; *La verdad sospechosa*, en el María Guerrero, etc.). Pero los ejemplos aquí aducidos —como los que adujimos en la época anterior— nos importan, especialmente, por su significativa radicalidad: son el techo, el límite al que llegan las nuevas lecturas de los clásicos en un momento determinado.

Transcurridos los primeros años, y después de la derrota del Eje, la Dictadura cede a la Iglesia mayor protagonismo todavía en materia de educación. En el terreno cultural —y, específicamente, teatral—, el Régimen carece ya asimismo de cualquier proyecto propio: su postura es defensiva, más o menos represiva según sean de audaces las sucesivas novedades que, hasta la muerte del Dictador en 1975, irán surgiendo en el teatro. Y esta postura es reconocible incluso en los Teatros Nacionales (Español y María Guerrero), donde el Gobierno tiene la potestad de nombrar o destituir a los directores, y de presionar a éstos en mil pequeñas

---

<sup>7</sup> Alfredo Marquerié, *Desde la silla eléctrica. Crítica teatral*, Madrid, Editora Nacional, 1942, p. 177.

cosas, pero deja a su albur la programación y la orientación estética del centro, siempre que la Censura —que depende del mismo Gobierno, claro está— no ponga reparos (la Censura, en sí, era igual de estricta con los Teatros Nacionales que con los teatros privados; si acaso, paradójicamente, un poco menos rígida con los primeros).

En consecuencia, directores tan prestigiosos como José Tamayo, el ya citado Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach, Miguel Narros, Alberto González Vergel, etc., dieron buena prueba de su talento en el Español o en el María Guerrero, pero la suya fue una aportación individual, discontinua; no fue el resultado de un proyecto de teatro, enmarcado en un proyecto colectivo, como el que hubo en los años treinta, o, a su manera, en la inmediata postguerra. Así, debemos ver estas contribuciones como chispazos aislados, que vino a apagar enseguida el desinterés del público —y de los propios profesionales del teatro— por los clásicos. Durante la Dictadura, el teatro del Siglo de Oro era para muchos sinónimo de aburrimiento, de hastío, de pesada —y no del todo comprendida— obligación cultural.



Resulta curioso que uno de los cambios más llamativos en el teatro, comparando la época de la Dictadura con la actual de la Democracia, sea precisamente la recuperación de nuestros clásicos<sup>8</sup>. Han contribuido a ello, de manera especial, la creación del Festival de Teatro Clásico de Almagro (a partir de unas “Jornadas” con debates y representaciones —éstas, en el Corral de Comedias— en 1977) y la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con sede en el Teatro de la Comedia de Madrid, en 1986. Directores de esta Compañía Nacional han sido, alternativamente,

---

<sup>8</sup> Rafael Pérez Sierra y José Manuel Garrido, directores generales de teatro en dos etapas diferentes —el primero, a finales de los setenta, con la UCD; el segundo con el PSOE, en los ochenta— han impulsado desde la Administración una verdadera política teatral; algo que habría sido imposible, claro está, en la época de la Dictadura.

Adolfo Marsillach y Rafael Pérez Sierra<sup>9</sup>, y su fundación se enmarca en la ambiciosa reforma teatral que José Manuel Garrido, siendo director general del INAEM, llevó a cabo en los años ochenta. Pérez Sierra ha dirigido también el Festival de Almagro —hoy lo dirige Luciano García Lorenzo—, y a él se debe la concepción y puesta en pie del Centro Dramático Nacional, en 1978; Centro que dirigió Adolfo Marsillach, las dos primeras temporadas.

Además de *La Celestina*, por la cartelera del Teatro de la Comedia han pasado títulos de Lope de Vega, de Cervantes, de Tirso de Molina, de Calderón, de Ruiz de Alarcón, de Moreto, etc. En estos más de diez años de actividad, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha conseguido formar verdaderamente un público aficionado al teatro del Siglo de Oro. Pondré un pequeño ejemplo: he visto el brillante montaje de *La Estrella de Sevilla*, dirigido por Miguel Narros (temporada 1998-99), bastantes días después del estreno, un domingo por la noche... ¡y el teatro estaba lleno!

---

<sup>9</sup> En diciembre de 1999, Rafael Pérez Sierra deja la dirección de la CNTC, cargo que pasa a ocupar Andrés Amorós. Pérez Sierra se ha quejado de las constantes injerencias del Ministerio en su gestión; una queja compartida por otros directores de teatros públicos estos últimos años. Amorós ha anunciado ya la programación de este año calderoniano. En primer lugar, *La dama duende*, bajo la dirección de José Luis Alonso de Santos. Vendrán después *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

*La estrella de Sevilla*, CNTC. Foto: Antonio de Benito.

Además de la programación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, tanto en el Español como en el Centro Dramático Nacional y en otros teatros, con cierta frecuencia se han representado obras del Siglo de Oro. Recuerdo montajes — espléndidos— de José Luis Gómez (*La vida es sueño*), de Francisco Nieva (*Los baños de Argel*), de Narros (*El castigo sin venganza*), etc. Esta atención a nuestros clásicos ha sobrepasado en más de una ocasión el marco de los teatros o de las aulas académicas, y “ha salido a la calle”, como ocurrió en 1992 con la *Fiesta barroca*, que dirigió Miguel Narros en la Plaza Mayor de Madrid<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La mencionada *Fiesta barroca*, lo mismo que algunos espectáculos supuestamente costosos, ofrecidos por la CNTC, por el CDN o por el Español han suscitado con frecuencia, en sectores minoritarios, alguna que otra reacción escandalizada por creer ver en ello un despilfarro del dinero público. Pero lo cierto es que, si se comparan con otros gastos de la Administración, las subvenciones destinadas a la cultura caben en cifras que, desde una perspectiva general, resultan bastante modestas.



Reconocido el auge del teatro clásico en los últimos veinte años (no utilizo la palabra *boom*, porque amo el idioma en que escribo), es hora de que nos preguntemos ya cómo representamos hoy a los clásicos. Evidentemente, en cada puesta en escena hay unos componentes singulares —mejor: singularísimos— que conciernen a la creación artística de “ese” espectáculo por parte de un director, unos actores, un escenógrafo, etc. Y son estos componentes “únicos”, irrepetibles, lo que más importa en la comprensión de cualquier montaje teatral. Pero, a su lado, hay componentes que son comunes a otros montajes —del mismo director, de otros directores— y que constituyen una tendencia más general: el estilo de un director, el estilo de una época, etc. A esto me refiero. Y en el trance de proponer una respuesta, yo diría que, en primer término, hoy existe una diferencia radical con el teatro de la República y con el de la Dictadura: el uso de unos recursos materiales y de unos medios técnicos, inimaginables entonces.

La cuestión es más profunda de lo que parece en su enunciado. Efectivamente, la mayor holgura en los presupuestos y las posibilidades que ofrece la tecnología moderna han dado a la escenografía, y a la plástica escénica en su conjunto, una inesperada hegemonía. No se trata sólo de que los montajes actuales de obras clásicas sean más suntuosos, espectaculares, etc., de lo que fueron o debieron de ser los de otras épocas. No. Hay más, y es lo más importante. Repasando en nuestra memoria muchos de los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, así como otros que he citado del Español y del Centro Dramático Nacional, advertimos un rasgo insistentemente repetido: la escenografía, la plástica del espectáculo, ha contribuido decisivamente a concretar el mensaje dramático; en algunos casos incluso violentando el propio mensaje del texto (por ejemplo, en la escenografía obsesivamente metálica de *Fuenteovejuna*, en la CNTC). Esta característica general se inscribe, de otro lado, en una tendencia cultural bien conocida en nuestros días: el predominio de la imagen sobre la palabra. El teatro del Siglo de Oro, un teatro sensorial, rico en imágenes visuales y sonoras, se presta con facilidad a esta experimentación.

La vieja —y vana— discusión sobre la fidelidad o no a los textos clásicos ha surgido más de una vez; no, claro está, por versiones libres en la línea de la *Fuenteovejuna* de García Lorca o la *Numancia* de Alberti, pero sí por versiones que, con un propósito lúdico, artístico, han introducido transformaciones importantes en los textos. Creo que pueden tomarse como ejemplo *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, en adaptación de Rafael Pérez Sierra y bajo la dirección de Adolfo Marsillach (1987). Marsillach, que en *El médico de su honra* (con

*El médico de su honra*, CNTC. Foto: Ros Ribas.

que se inauguró la CNTC) se atuvo escrupulosamente al texto de Calderón, en esta comedia —una comedia ligera, una típica comedia de capa y espada— se proponía un experimento muy original: lo que los espectadores íbamos a ver era el rodaje de una película, en los años treinta —por lo tanto: un cine todavía ingenuo, primitivo—, sobre la comedia en cuestión. Una fina ironía impregnaba todo el espectáculo.

Observemos asimismo que el auge del teatro clásico ha

supuesto entre nuestros actores un esfuerzo y un interés crecientes por la buena dicción del verso. Rota en el teatro español, con el desenlace de la guerra civil, la mejor tradición teatral en la interpretación de textos metrificados y rimados, y descuidada esta tarea en los tiempos de la Dictadura, durante los últimos veinte años se ha ido afianzando la idea —por lo demás, obvia— de que la dicción del verso es básica en la formación actoral. En esta “recuperación del verso”, el teatro español debe mucho a José Estruch, desde su vuelta del exilio, y a varios y muy cualificados ortofonistas, que con mucho ahínco están trabajando en este campo.

Para terminar, fijémonos en el público. Ya he dicho que la CNTC ha conseguido formar un público aficionado, y éste me parece su mayor logro. Dando un paso más, podemos reconocer también un talante pedagógico, educador, visible incluso en esa frecuente presencia de grupos de estudiantes con su profesor en el Teatro de la Comedia... Pero, eso sí, hay una notable diferencia si comparamos, por ejemplo, con la República. En aquella época, la educación y la cultura se sentían como parte esencial de una lucha emancipadora. En nuestros días, el concepto de educación y cultura es muy otro. La educación consiste —cada día más— en la adquisición individual de conocimientos que permitan competir con nuestros semejantes. En cuanto a la cultura... Sobre el lugar que ocupa hoy la cultura en la sociedad, quizá lo viene a decir todo esa identificación que, con un rótulo impertinente, hacen todos los periódicos los fines de semana: “Cultura-Ocio”. ¡Ojalá que el teatro clásico, y el teatro en general, nos salven de esa educación competitiva y de esa cultura “ociosa”!

Este recorrido que hemos hecho en las diferentes lecturas de los clásicos nos ha demostrado algo que, cuando menos, resulta muy sugerente. Los clásicos son nuestro patrimonio, nos pertenecen, nos acompañan... Sí, pero también son nuestro espejo. En el modo de mirarnos en ellos estamos reflejando — para bien o para mal— lo que somos en nuestra propia época.