

Más vivo que nunca: el legado clásico español en la actualidad. Julio Vélez Sainz, *Clásicos subversivos/clásicos subvertidos: apropiación y vigencia del teatro áureo*

Amy BERNARDI
Università degli Studi di Torino

Julio Vélez Sainz, director del Instituto del Teatro de Madrid y catedrático de la Universidad Complutense, nos presenta *Clásicos subversivos/Clásicos subvertidos: apropiación y vigencia del teatro áureo*, un volumen que recorre las etapas del “uso y abuso del Siglo de Oro”, según la definición propuesta por Ignacio García, exdirector del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, al escribir su Presentación de la obra (1-3). Un estudio, el de Vélez, que, combinando la sociología de la cultura, la historia del teatro, los estudios teatrales propiamente dichos, el arte dramático y el análisis de la construcción escénica, se centra en la manipulación ideológica experimentada por el teatro clásico desde don Marcelino Menéndez Pelayo hasta nuestros días, un tema de gran importancia para cualquier estudiante o estudioso de los mundos académico, teatral y cultural. En palabras de García, “conocer la vida de los textos a través de sus escenificaciones, y la instrumentalización de los mismos [...] nos permite de un lado conocer el poder del teatro como herramienta de propaganda, y de otro comprender el potencial escénico de esas piezas”: detectar “los mecanismos de transmisión, apropiación o traición de los textos”, por tanto, nos ayuda a comprender que las piezas del Siglo de Oro constituyen una “fuente inagotable de interpretaciones bien o malintencionadas, y estas evolucionan con los tiempos y se adaptan a ellos en las ideas, la estética, la forma y las condiciones de representación” (1-2).

El libro, publicado por la editorial Reichenberger, se edita en tapa blanda y consta de 332 páginas. Una breve Introducción (5-19) sirve al autor para sentar las bases del discurso: el teatro es un acto colectivo, escrito pensando en su escenificación, fruto de una autoría múltiple que, además del dramaturgo, implica figuras imprescindibles como las del director de escena y del director de programación (o programador), al encarnar el primero “el exegeta último de la intención del autor dramático” y al encargarse el segundo de las programaciones, marcando “las tendencias de los teatros comerciales y de la escena alternativa” (6). Este interés hacia el estudio del texto representado y su

comparación con el texto publicado se desarrolla relativamente tarde, bien entrado el siglo XX, y principalmente en el mundo alemán: es justamente en ese contexto donde se empieza a equiparar las autoridades de todas las figuras comprometidas en el hecho dramático, es decir, no solamente el autor, sino también el director, los actores, dramaturgos, iluministas y todos aquellos que intervienen en el proceso creativo. En este sentido, Vélez destaca dos posibles fórmulas de cooperación entre todos los actantes que intervienen en dicho proceso: la primera considera la escenificación como una simple traslación del texto al tablado a través de un cambio de medio de expresión, mientras que la segunda otorga una mayor autonomía a los directores, quienes pueden trabajar con una escenificación que va más allá del texto dramático. Un estudio detenido de las obras permite la individuación de los temas en los que insistir en la escenificación y una toma de posición que resultará en una lectura concreta y contemporánea de la obra, capaz de poner en relación el contenido del texto fuente con el público de nuestros días y establecer un sentido principal y otros secundarios a través de la elaboración de una versión, una adaptación o simplemente con una lectura escénica. El concepto de 'lectura concreta y contemporánea' procede del excelente manual *El análisis de la escenificación* por Jara Martínez Valderas y José Gabriel López-Antuñano, y define una "lectura con una mirada ideológica, que interpreta un material" (7), apropiándose de un texto en función de los gustos y de los intereses de los espectadores contemporáneos. Otro concepto en el que insiste Vélez en su Introducción es el de la rúbrica, es decir, "la firma con la que el autor [o el director, *ndr*] espera ser reconocido en su ambiente inmediato" gracias a "características técnicas [...] o a partir de características ideológicas" (11). La idea de que existen rúbricas propias de los directores artísticos y de los programadores será fundamental a lo largo del estudio, considerado que es precisamente allí donde radica la intencionalidad última de una puesta en escena: "el hecho teatral contemporáneo no se puede entender propiamente sin la 'rúbrica' estética", afirma Vélez, y ese aspecto "será fundamental para deslindar los usos, apropiaciones y vigencia del legado clásico" (15).

El primero de los seis capítulos que componen el volumen, "Frente a la Bardolatría: Maravall, desactualización y apropiación ideológica del legado clásico (a modo de introducción)" (21-59) es de carácter narrativo y confronta los casos contrapuestos del éxito internacional del canon shakespeariano con el fracaso del canon español. La presencia exigua del teatro del Siglo de Oro en las tablas de todo el mundo, según Vélez, es el resultado de cierta apropiación de dichas piezas por parte de los agentes académicos españoles con una función ideológica. Frente a la bardolatría hacia el poeta de Avon, que ha supuesto y supone aún la presentación de Shakespeare como "el escritor más grande y el maestro de toda experiencia humana y de su análisis intelectual" en el canon literario mundial (28) y cuyo divulgador contemporáneo más célebre fue, sin duda alguna, Harold Bloom, en la tradición española nunca se ha tratado de esta manera a ninguno de los escritores que podrían haber alcanzado la misma fama

que el bardo. A lo largo del XIX, insiste Vélez, “Calderón y Cervantes son iconos paralelos y contrastivos” y “ninguno de los dos funciona como símbolo nacional global sino como representación de una corriente política”: el primero del conservadurismo y el segundo del ámbito liberal (37). Dicha ideologización sigue acentuándose en el siglo XX, con la República primero y el franquismo después apropiándose del legado del teatro clásico. El uso propagandístico de las obras del Siglo de Oro por parte del nacionalcatolicismo, en particular, alimentó cierto perjuicio hacia el legado clásico con la instauración del nuevo régimen democrático a partir de 1978, complicando durante mucho tiempo una recuperación seria de los clásicos españoles: durante los años 60 y 70, de hecho, ese tipo de teatro “era visto como un repositorio de pensamiento reaccionario, lo que hacía difícil su defensa” (38). Asimismo, el autor subraya la falta de un agente cultural que promocionara el teatro clásico español al igual que Bloom hizo con el mito shakespeariano: los estudios de José Antonio Maravall –quizás el único promotor teórico a la altura de Bloom–, en concreto, más que decretar la consolidación de la posición de relieve de las obras del Siglo de Oro dentro del canon, sirvieron “para recalcar bien su falta de vigencia y de actualidad bien su relación con valores tradicionalistas y conservadores” justamente en un momento tan clave como el de “conformación de las jornadas de teatro clásico de Almagro y de la inmediata puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ya en tiempos de Felipe González” (50). El legado clásico teatral, en definitiva, resulta “maleable, apropiable, reutilizable desde usos ideológicos más o menos torticeros”, por eso Vélez se propone “hacer un análisis de los procesos que han llevado a esta apropiación ideológica” con la esperanza de que “los futuros intérpretes de nuestro legado (exegetas académicos o creadores artísticos) sean conscientes de esto mismo para evitar seguir con este proceso de apropiación que ha lastrado la recepción y la difusión del mismo” (56-59).

Diferentemente del primero, los capítulos centrales del volumen (2-3-4-5) pertenecen más propiamente a la tradición hermenéutica de los estudios teatrales, deteniéndose en un conjunto de puestas en escena que ofrecen interpretaciones de las piezas del teatro clásico español a partir de los parámetros de la antropología, la identidad colectiva nacional, el feminismo, la globalización y el post-colonialismo.

El segundo capítulo, “Primitivismo y modernidad: la clave antropológica (de la Barraca a Nao d’amores)” (61-100), se centra en la clave antropológica con la que muchas veces se han interpretado y puesto en escena los textos del teatro clásico: en palabras de Vélez, en concreto, “los prácticos de teatro de los siglos XX y XXI vieron en las obras más externas al canon tradicional una serie de valores relacionados con el primitivismo escénico”, dejándose llevar por una “búsqueda romántica del espíritu del pueblo” (61). Se trabaja mayormente con piezas breves, como los entremeses cervantinos, y con el conjunto de textos teatrales compuestos durante la primera mitad del siglo XVI por autores como Juan del Enzina, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro y Gil Vicente.

En el tercer capítulo, “Personajes colectivos e identidad: *Numancia* y *Fuenteovejuna* en clave nacional” (101-146), en cambio, se estudian dos de las tres obras que Elena García-Martín ha definido “la triada ‘militante’ de obras áureas, *El alcalde de Zalamea* de Calderón, *Fuenteovejuna* de Lope y *Numancia* de Cervantes, cuya presencia dentro de las tablas de los siglos XX y XXI es innegable, quizás incluso excesiva” (100). Textos como los citados han sido utilizados a menudo para representar en escena los distintos bandos políticos en disputa, desde la Guerra Civil hasta los conflictos contemporáneos. Además, según Vélez, *Numancia* y *Fuenteovejuna*, interpretadas a partir de la clave ideológica nacional, presentan un rasgo común, al ser textos que ofrecen “la posibilidad de una heroicidad colectiva conjunta de un pueblo en la que un grupo (numantinos, fuenteovejunaes) se enfrenta con un poder superior (Roma, el Comendador Fernán Gómez) aunque con resultados opuestos (derrota, victoria)” (101).

En el cuarto capítulo, “Meninas 2.0: lo clásico en clave femenina” (147-191), el autor se centra en la importancia que se atribuye a cuestiones relacionadas con la temática femenina como el lugar de la mujer la sociedad o la violencia de género en las puestas en escena contemporáneas de los clásicos. Primero, se estudian *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (2018, dirección de Helena Pimenta) y *En otro reino extraño*, una producción reciente de la Joven Compañía de Teatro Clásico que nace de algunos textos de tema amoroso del Siglo de Oro. A continuación, Vélez se centra en algunas obras que tratan detenidamente el tema de la mujer en la materia clásica tras el movimiento #metoo: entre ellas, destacan *Reinar después de la muerte* de Luis Vélez de Guevara en versión de Ignacio García y *Nise: la tragedia de Inés de Castro* de Nao d’amores. Finalmente, el autor se detiene en las múltiples *Fuenteovejuna* donde se presenta el clásico como “elemento de crítica social feminista” (150): las de Emilio Hernández y George Ibrahim (1999), *The Cross Border Project* en México (2010), Ignacio García y José Gabriel López Antuñano en Costa de Marfil (2019) y Pepa Gamboa (2017), obras estas que muestran de manera evidente “la permeabilidad del clásico al respecto de la temática contemporánea” (189).

El capítulo cinco, “La larga sombra del caballero: el *Quijote* escénico en las claves de la globalización y del post-colonialismo” (193-240) se focaliza en la figura del caballero cervantino, protagonista de un texto que se convierte frecuentemente en pieza de teatro a lo largo del siglo XX: si, por un lado, en las versiones europeas siempre destaca cierto mesianismo individual, por otro lado en América la figura del protagonista del *Quijote* se representa a menudo desde un mesianismo más bien colectivo, sin olvidar nunca el contexto post-colonial.

El capítulo final, “Ilustres aguafiestas: del ‘Brindis del Retiro’ (1881) a la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986) (a modo de conclusión)” (241-280), se configura como continuación del discurso iniciado en el primer apartado del volumen, al tratar los casos de cuatro episodios donde la discusión política se antepuso a la mera celebración cultural en los últimos siglos: las circunstancias del ‘Brindis del

Retiro' de Don Marcelino Menéndez Pelayo (1880), los acontecimientos relacionados con el boicot de la primera gira de la Barraca (1932), los actos inaugurales del Festival de Almagro (1978) y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986) –enturbiados por las posiciones hostiles de Agustín García Calvo y las críticas de Eduardo Haro Tecglen, respectivamente–, donde siempre aparecieron esos ‘ilustres aguafiestas’ a los que se refiere el título de la sección.

Clásicos subversivos / clásicos subvertidos, en definitiva, recoge material indispensable para quienes quieran abordar y profundizar en el estudio del proceso de instrumentalización ideológica experimentada por los clásicos españoles a lo largo de los siglos XX y XXI y hasta ofrece a sus lectores, a modo de conclusión, una “propuesta de desideologización del legado clásico, donde se dé prioridad, al menos desde el punto de vista de la interpretación académica [...] a los argumentos por los que el legado clásico puede ser tratado más allá de sus posibilidades de apropiación ideológica” (278). Diferentemente del teatro clásico inglés, francés y de la *commedia dell'arte* italiana, de hecho, el teatro clásico en español cuenta con unos rasgos únicos que pueden “servir para tratarlo desde el presente” (280): es un fenómeno global, puesto que se representaba con el mismo entusiasmo tanto en Europa como en América; recoge una cantidad impar de textos, por lo que su importancia en la historia de la imprenta fue muy superior a la de los demás teatro clásicos mencionados anteriormente; cuenta con una transmisión manuscrita e impresa altísima y tiene una cantidad de manuscritos de autor sin par; reúne una riqueza estrófica enorme y muy superior a la de los teatros asimilables y, por último, pero no por ello menos importante, es un teatro con una gran presencia de la mujer, tanto entre los intérpretes como entre los dramaturgos. A ver si, de una vez por todas, conseguimos restituir al legado clásico español el lugar que le corresponde en el ‘canon occidental’.