

PRESENTACIÓN: LA ESCENA Y LA PANTALLA. LOPE HOY

ALBA CARMONA (Universitat Autònoma de Barcelona)

PURIFICACIÓ GARCIA MASCARELL (Universidad Complutense de Madrid)

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.264>>

Un giro copernicano. Eso consiguió la Estética de la Recepción al situar al espectador en el centro de los estudios teatrales, con una mirada crítica y permitiendo distintas lecturas de una obra en función de su contexto. Aunque no es cierto que fueran los primeros en hablar del receptor teatral —la catarsis aristotélica ya fijaba su atención en el espectador—, los teóricos de la recepción sí instauraron una corriente crítica de prestigio que sigue produciendo frutos en la actualidad. Hoy nadie duda de que la hermenéutica de un texto no se limita ni a su superficie lingüística ni al contexto histórico que lo produjo, sino que debe ampliarse a todos los sedimentos —comentarios, paráfrasis, relecturas, versiones— que ha ido acumulando a lo largo de su historia. En este mismo sentido, Lévi-Strauss [1998:264] enlazaba la Antigüedad griega con la Viena de principios del siglo xx al sugerir que el complejo edípico teorizado por Freud ya formaba parte inseparable del mito de Edipo.

Antes de la difusión de la Estética de la Recepción, la crítica filológica se había ocupado de las recreaciones artísticas de obras y de motivos literarios, aunque más como un rastreo de fuentes e influencias que como una tradición de artefactos capaz de dialogar entre sí en un plano de igualdad. Así, la llamada «crítica hidráulica» tradicional acostumbraba a tomar un texto hegemónico como unidad de medida o puerto estratégico al que llegaban las mejores naves y del que partirían los más ilustres conquistadores; una óptica fuertemente localizada que impedía el desafío a una jerarquía de valores donde los nuevos significantes y significados se entendían como elementos subalternos y marginales. En efecto, Walter Benjamin [2003] sugere

ría que cuando reproducimos una obra de arte antigua en un molde nuevo, perdemos su aura más primitiva, pero también obtenemos ganancias: nuevas posibilidades de dialogar con el arte y, en definitiva, de ver el mundo.

La posmodernidad ha sabido fabricar otras auras y lo vemos en los procesos de transducción que comportan hoy las relecturas de la obra de un clásico como Lope, pues es evidente —por las múltiples formas que adoptan en un contexto cambiante— que el agente que transmite esta tradición, por el mero hecho de transmitirla, la transforma. En virtud de la supervivencia que implica la adaptación de una especie al medio y del fenómeno de la repetición y de la variación, como espectadores del siglo XXI hemos podido atestiguar que sus textos no solo han pervivido con el cambio de los tiempos y de las formas, sino que han sido muchas veces conducidos a nuevos mundos no contemplados por el referente. Se trata de un movimiento de reinterpretación que nos obliga a entender la obra o el autor a modo de palimpsesto, en el sentido que estudia Linda Hutcheon [2006] en la literatura en general, o Duncan Wheeler [2012], específicamente en las comedias del Siglo de Oro.

Estamos de acuerdo con Joan Ramon Resina y su forma de entender los clásicos como elementos en permanente resignificación gracias a la mirada del receptor:

La característica esencial del clásico [es su] adaptabilidad a múltiples recreaciones, a experiencias de lectura distintas y siempre recomenzables. La fascinación del clásico no se ejerce mediante la adaptación del lector a una esencia intemporal, sino a la inversa, mediante una sorprendente docilidad del clásico (docilidad que nada tiene que ver con facilidad) para reconstituirse en experiencia actual de lectores situados en distintos planos históricos o culturales [1991:29].

Una afirmación que también puede servir para las lecturas escénicas que ofrecen los directores y para las lecturas que realizan los espectadores desde las butacas del teatro.

Retomando la idea de Lévi-Strauss sobre Freud y Edipo, *mutatis mutandis*, los lectores críticos de la *Tragedia de Numancia* o de *Fuenteovejuna* no pueden obviar hoy el uso político que el siglo XX ha hecho de estas obras dramáticas —cargadas todavía de valores vigentes—, del mismo modo que no puede ignorarse que la propia figura de Lope de Vega ha alcanzado un estatuto mítico como consecuencia

de las construcciones biográficas que se han producido en el mundo de la crítica y en el de la creación artística, sobre todo en los últimos años a través de la pantalla y, especialmente, en la televisión. Este proceso ha ido configurando la mirada del espectador y del lector en relación a la vida y la obra del Fénix, de modo que el actual horizonte de expectativas cuando nos enfrentamos a la producción lopesca transita por unos circuitos complejos y en constante actualización. La suma de las carteleras teatrales, las novedades televisivas y cinematográficas y los índices de lectura y de audiencia revelan que Lope no solo no ha dejado de interesar, sino que ese interés va en aumento, plasmándose en nuevos diálogos con la tradición y nuevos discursos críticos, artísticos e incluso populares. A propósito, recordemos con Breden [2015:114], que tras la primera aparición de Lope en la serie *El Ministerio del Tiempo*, el poeta madrileño se convirtió durante 24 horas en *trending topic* en Twitter.

En la actualidad, disciplinas como los *Performance Studies* y la Teoría de la Adaptación Cinematográfica cuestionan ideas que aún se utilizan para valorar cualitativamente las relecturas de obras clásicas, por ejemplo las vinculadas con nociones como “fidelidad” o “lealtad”, que enmascaran jerarquías de valores con el objetivo de conceder primacía a la fuente artística y situar a la nueva obra por debajo, como una creación más débil y más prescindible o, directamente, como una distorsión o un ruido respecto del original. Llevado a sus últimas consecuencias, este dogmatismo hubiera quemado *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Castelvines y Monteses* de Lope para iluminar la novella de Bandello. Por no hablar de Cukor, Zeffirelli, Luhrmann y tantos otros interlocutores con esta tradición.

Con el objetivo de dialogar con Lope y la contemporaneidad a partir de relecturas, adaptaciones o interpretaciones sobre su figura o su obra, se presenta este monográfico, compuesto por diez artículos que exploran, desde distintas perspectivas, diversas categorías teóricas y prácticas a propósito de uno de los autores de la tradición literaria universal cuya obra cuenta con más versiones y recreaciones. A pesar de la pluralidad temática de los trabajos y la panoplia de enfoques que ofrecen sus autores, los artículos convergen en la voluntad de trascender la noción de “fidelidad” con respecto al texto *original* en su aproximación a las lecturas contemporáneas de la obra y/o de la vida de Lope. En este sentido, los autores hacen suyas las palabras de Hutcheon [2006:xiii], según la cual «to be second is not to be secondary; likewise, to be first is not to be ordinary or authoritative».

Los artículos de la sección monográfica se presentan siguiendo una estructura orgánica: en primer lugar, se encuentran aquellos dedicados a la presencia de la obra y la figura de Lope en la pequeña y la gran pantalla; siguen, a continuación, aquellos que estudian versiones filmicas y teatrales de *Fuenteovejuna*; en un tercer lugar, los trabajos que atienden lecturas escénicas de comedias del poeta, realizadas tanto en su tiempo como en la actualidad; la sección, por último, queda clausurada con una propuesta que pone de relieve la utilidad pedagógica de las adaptaciones teatrales y cinematográficas a la hora de difundir la comedia nueva entre los más jóvenes.

Siguiendo esta lógica, el monográfico se abre con el artículo de Esther Fernández, una de las pocas investigadoras en Estados Unidos especializada en la recepción contemporánea de los clásicos españoles. Su trabajo profundiza en la imagen que Televisión Española, el ente público de comunicación audiovisual, ha ido conformando de Lope de Vega. Su intenso y riguroso repaso a la programación de TVE desde los años sesenta al presente nos ofrece un análisis imprescindible de la creación del «mito Lope» en nuestra era, a partir de su presencia en la pequeña pantalla doméstica.

El siguiente trabajo de este número especial se acerca a la figura de Lope de Vega a través de tres producciones españolas recientes y merecedoras de cierto eco: la película *Lope* (2010), la serie televisiva *El Ministerio del Tiempo* (2015) y el film-documental *Cervantes contra Lope* (2016). Héctor Urzáiz, autor de importantes trabajos sobre la dramaturgia clásica en las tablas modernas, reflexiona aquí sobre el potencial de la ficción cinematográfica y televisiva en torno a personajes y obras del Siglo de Oro español y su controvertida actualidad, motivo de amplios y sugerentes debates.

Simon Breden, profesor en la University of Nottingham y especialista en teatro español, estudia la representación de Lope a través de las tres primeras temporadas de la serie *El Ministerio del Tiempo*. A lo largo del artículo, Breden evidencia que esta exitosa serie ha aproximado la figura del Fénix de los Ingenios a un amplio público, presentándolo como un personaje mucho más humano que el habitualmente reflejado en las biografías académicas. De acuerdo con el investigador, *El Ministerio del Tiempo* también ha conseguido trasladar a los telespectadores las ansias de éxito que acompañaron al dramaturgo, así como las características de su fórmula teatral, que encuentra puntos de conexión con la propia serie en lo que a la mez-

cla de géneros se refiere. En los anexos del artículo, Breden reproduce una entrevista con Javier Olivares, creador de la serie.

Veronika Ryjik, profesora titular de literatura española en Franklin & Marshall College (Estados Unidos) y especialista en la recepción de Lope en Rusia, ofrece en este artículo un análisis sobre la versión musical para la televisión soviética de *El perro del hortelano*, *Sobaka na sene*, dirigida por Yan Frid y estrenada en 1978. La realización, a pesar de haber pasado desapercibida en Occidente, sigue siendo considerada en Rusia un clásico, y, según demuestra Ryjik, en tal valoración ha jugado un papel destacado la música, compuesta por Gennadi Gladkov. El elemento musical, de hecho, influye de manera decisiva en la caracterización de los personajes y en la interpretación que se ofrece en esta lectura de la comedia palatina, convertida en una historia puramente cómica, impregnada de una atmósfera lúdica y primaveral.

Desde la Universitat de les Illes Balears, Patricia Trapero analiza *Fuenteovejuna* a partir de las producciones cinematográficas de Antonio Román y de Juan Guerrero Zamora. Al haberse realizado en contextos históricos distintos —1947 y 1972, respectivamente— y por diferentes subjetividades, la investigadora reconstruye los discursos hermenéuticos vinculados a cada una de las situaciones sociales y políticas del franquismo en virtud de lo que ofrece Lope a principios del siglo xvii. Siempre teniendo en cuenta el contexto de recepción y gracias al cotejo de los distintos grados de intervención en el texto lopesco, Trapero pone de manifiesto diversas técnicas y estrategias fílmicas que inciden en el imaginario colectivo nacional del que forma parte *Fuenteovejuna*.

También en *Fuenteovejuna* se centra el artículo de Sergio Adillo, actor e investigador sobre la puesta en escena contemporánea del teatro clásico español, que ofrece una mirada crítica a dos montajes recientes que parten del texto de Lope: *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas*, de la compañía Obskené, dirigida por Ricard Soler y estrenada en 2012 en el Castillo de Montjuïc en Barcelona, y *Fuenteovejuna*, de Atalaya - Territorio Nuevos Tiempos, dirigida por Pepa Gamboa, protagonizada por gitanas de un poblado chabolista y estrenada en 2016 en el Teatro Central de Sevilla. Adillo analiza el trabajo de los dramaturgistas para demostrar cómo ambas producciones parten de la teoría teatral de Brecht y cómo expresen varias de las propuestas que el dramaturgo alemán hiciera con el fin de vivificar los clásicos. El texto de Lope se revela como

una matriz para promover el pensamiento crítico y, en última instancia, el cambio social.

El trabajo de Christopher D. Gascón, investigador norteamericano interesado en la recepción de los clásicos españoles en el ámbito escénico anglosajón, presenta un análisis en profundidad de otro montaje de *Fuenteovejuna*, concretamente el realizado en 2013 por la compañía neoyorkina Repertorio Español. Gascón observa el empleo de las nuevas tecnologías en escena y sus efectos de distanciamiento entre el público y la fábula. Con el fondo teórico de Baudrillard y su concepto de hiperrealidad, este ensayo se adentra en una compleja lectura contemporánea de la célebre pieza lopesca, cuyas reinterpretaciones —también a nivel internacional— se multiplican con el paso de los siglos.

Yolanda Mancebo, directora teatral e infatigable investigadora de la fortuna escénica y editorial de *El castigo sin venganza*, ofrece aquí un completo recorrido por todas las versiones escénicas de esta tragedia lopesca, desde su estreno en 1632 hasta el año 2014, tanto fuera como dentro de España. El extenso corpus es comentado, en sus hitos más destacables, a través de los elementos fundamentales del espectáculo y su recepción crítica. Un trabajo pormenorizado que ensancha la historia de la puesta en escena del teatro clásico español a partir de un título fundamental de Lope de Vega.

El artículo de Olivia Nieto Yusta, joven investigadora de la puesta en escena del teatro clásico español y autora de la tesis *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramaturgica de la escenografía* (2015), contribuye a ampliar un campo de investigación teatral con escasos estudios específicos: la escenografía actual en España. Con este análisis del trabajo del escenógrafo José Manuel Castanheira para el montaje de la comedia lopesca *¿De cuándo acá nos vino?* (2009), dirigido por Rafael Rodríguez para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Nieto Yusta profundiza en las relaciones que se establecen entre el texto dramático áureo y el diseño escenográfico contemporáneo.

Cierra la sección monográfica Duncan Wheeler, profesor en la University of Leeds y experto en la recepción de la comedia nueva en las tablas y en el cine, con un artículo que ofrece una panorámica sobre la docencia del Siglo de Oro en la enseñanza primaria y media en España. De acuerdo con el hispanista, desde la llegada a principios de los ochenta de los socialistas al poder, se habría producido un

progresivo arrinconamiento de este patrimonio en los currículos educativos: un proceso de marginación que estaría vinculado con las lecturas ideológicas de este legado efectuadas durante el franquismo. Para salvar la situación y basándose en su experiencia como docente en la universidad británica, Wheeler aboga por la incorporación de recursos audiovisuales (la puesta en escena o las adaptaciones cinematográficas de nuestros clásicos) como herramienta pedagógica que permita aproximar este patrimonio a las nuevas generaciones.

El conjunto de estos diez trabajos refleja el creciente interés que suscita entre los investigadores la traslación a la escena y la pantalla contemporáneas del teatro del Siglo de Oro —y de Lope, como *primus inter pares*—. Asimismo, el monográfico pone de relieve las múltiples posibilidades que ofrece este campo de estudios. Se trata de una disciplina de difícil aclimatación en la academia española, cuyos departamentos de Filología Hispánica, tradicionalmente, han abordado el texto literario como producto de una era concluida y han relegado su potencialidad de actualización, en el mejor de los casos, a listados de datos acumulados bajo el lema de «fortuna escénica». A pesar de este déficit, que aleja a los dramaturgos áureos del tratamiento recibido por autores como Shakespeare, cada vez surgen más iniciativas docentes y de investigación, tanto dentro como fuera de España, que amplían las perspectivas y no reducen la hermenéutica de obras como *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza* o *¿De cuándo acá nos vino?* a la superficie lingüística fijada por la mano de Lope. Estos nuevos planteamientos abren el horizonte interpretativo a la comparación con otros textos, puestas en escena o producciones para la pantalla. Incluso especulan con posibilidades de actualización no materializadas todavía por un dramaturgista o guionista y que, por tanto, escapan a la lógica de la cita bibliográfica.

Este campo de experimentación y de posibilidades prácticamente infinitas debería ser el hábitat natural de Lope de Vega, si atendemos a la opinión de Italo Calvino y a su convencimiento de que un clásico «nunca termina de decir lo que tiene que decir» [1993:15]. Y, para que al menos lo intente, ahí están los profesionales de la dirección y de la interpretación actoral; ahí estamos los filólogos y, cómo no, todos los lectores.

Por todo ello, aplaudimos que la comunidad científica se lance al análisis del Lope más contemporáneo. Revisitar una obra o una figura emblemática a partir de nuevas creaciones es el mejor modo de insuflar vida y generar nuevos significados

en las letras clásicas. Basta con ver las estrategias artísticas y los procedimientos estudiados en los artículos de este monográfico para comprobar la capacidad que mantiene el Fénix de los Ingenios para electrizar a los nuevos públicos del presente. Los circuitos internos que conforman el *Arte Nuevo* están diseñados con un material que, cuatro siglos después de aquel tiempo, admite las más heterogéneas energías contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. A.E. Weikert, Itaca, México D.F., 2003.
- BREDEN, Simon, «“El Lope era un figura”: fingiendo lo verdadero», en *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»*, ed. C. Cascajosa, Léeme, Madrid, 2015.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, trad. A. Bernárdez, Tusquets, Barcelona, 1993.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Nueva York-Abingdon, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologie structurale*, Plon, París, 1998.
- RESINA, Joan Ramon, *Los usos del clásico*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.