

EL TEXTO DRAMÁTICO
Y LAS ARTES VISUALES.
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO
Y SUS HEREDEROS
EN LOS SIGLOS XX Y XXI

EDS.
URSZULA ASZYK,
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

URSZULA ASZYK,
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ (EDS.)

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LAS ARTES VISUALES:
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO
Y SUS HEREDEROS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-29-9

Depósito Legal: M-26848-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

LA EXHUMACIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES
COMO FUENTE DE MODERNIDAD
EN LA DRAMATURGIA LORQUIANA

*Eszter Katona*¹
Universidad de Szeged

«Nuestro teatro moderno —moderno y antiguo;
es decir, eterno, como el mar»².

El teatro clásico español representa una fuente ineludible en el desarrollo de la escena hispánica desde hace más de cuatrocientos años. Cada generación dramaturgica tiene su propio concepto cómo aprovechar o rechazar esta herencia. Incluso los autores contemporáneos deben mucho a los grandes maestros del Siglo de Oro y, para ilustrarlo, basta citar las palabras de Laila Ripoll, ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática³ en 2015: «Los clásicos necesitan que alguien los quiera y que los representen sin tantas reverencias»⁴.

Pero volvamos casi un siglo atrás, a la década de los años veinte y treinta del siglo pasado, cuando el teatro clásico tuvo un papel decisivo en la renovación teatral en cuanto fuente de inspiración para acabar con el realismo decimonónico imperante en la escena española de aquel entonces. Una de las claves de la modernización fue la recuperación

¹ La participación de la autora en el Simposio fue apoyada por la *National Cultural Fund of Hungary*.

² En adelante utilizaremos la abreviación OC para referirnos a García Lorca, Federico, *Obra completa*, tomo VI, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008.

³ Por el drama *El triángulo azul*, escrito en coautoría con Mariano Llorente.

⁴ Francisco, 2001.

del teatro clásico, puesto que su dramaturgia y sus recursos expresivos coincidían con muchas de las innovaciones propugnadas por las corrientes más vanguardistas: multiplicidad de escenarios, ritmo escénico, interrelación con la música y el movimiento coreográfico, simplicidad de los decorados, para destacar solo algunas coincidencias⁵. La necesidad de renovar a fondo el teatro español fue también el principal objetivo de Federico García Lorca que realizó esta renovación en doble sentido y en doble camino. Por un lado, con sus propias obras y, por otro, con la dirección artística de la compañía itinerante *La Barraca*.

«Todo lo que existe ahora en España está muerto» —meditó Lorca en 1929 sobre la situación teatral de su país en una carta escrita a su familia desde Nueva York y luego sigue: «O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución»⁶. Sin duda alguna, unas palabras muy radicales en las que es descifrable el fuerte descontento de Lorca con la actual situación teatral de su patria, un disgusto que se alimentó de un teatro comercial de calidad muy baja, imperante en aquel entonces en España.

En 1929 Lorca ya fue un poeta consagrado después del éxito del *Romancero gitano*, sin embargo, como dramaturgo no logró aún triunfar⁷. Incluso cosechó un rotundo fracaso con *El maleficio de la mariposa* (1920) y también el estreno de *Mariana Pineda* (1927) recibió solo un aplauso moderado. Aunque la mencionada carta de 1929 no dice nada concreto sobre el cambio que quiere realizar el joven dramaturgo, sugiere enigmáticamente que «He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir»⁸. Podríamos decir que este proceso era natural, ya que durante su estancia americana Lorca fue un visitante asiduo de los teatros neoyorkinos, y podía entonces constatar la gran diferencia entre la situación teatral de la metrópoli americana y la española. En consecuencia de eso, en el joven artista maduró el deseo de la renovación teatral. Es bien sabido que el *teatro del porvenir*, expresión utilizada en la carta citada arriba, marca la nueva dirección dramaturgica de Lorca, la que se puede de relieve básicamente en tres textos redactados en Nueva York y en Cuba, *El público*,

⁵ Aguilera Sastre, Lizárraga Vizcarra, 2001, p. 12.

⁶ García Lorca, 1997, p. 657.

⁷ García-Posada constata: «Si la obra lírica de Lorca apenas suscitado objeciones críticas de entidad, no ha ocurrido lo mismo con su teatro» (2008b, p. 9).

⁸ García Lorca, 1997, p. 657.

obra fragmentada, *Así que pasen cinco años*, un drama concluido ya en Granada, el 19 de agosto de 1931 y la *Comedia sin título*, obra inacabada. Lorca veía claramente que el público no estaba suficientemente maduro y preparado para aceptar innovaciones tan radicales que propuso, así él mismo engendró una nueva categoría a estas obras: las llamó como *comedias irrepresentables*, o *comedias imposibles*, o *teatro bajo la arena*⁹. Lorca sabía también que antes de presentar su teatro *imposible* tendría dos tareas: por un lado, «demostrar una personalidad y tener derecho al respeto»¹⁰ y, por otro, educar al público. La primera la cumplió con sus obras posteriores, como *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* y *La casa de Bernarda Alba* que realmente le llevaron la fama y el reconocimiento¹¹. Ahora, por la limitación de la extensión de este ensayo, no podemos profundizarnos en la influencia de los clásicos¹² en las mencionadas piezas lorquianas, pero es seguro que los préstamos, las referencias o los ecos procedentes del teatro clásico —el de Lope de Vega¹³, Calderón de la Barca¹⁴ y Cervantes¹⁵— para Lorca nunca fueron una imitación ni una emulación. Los utilizó en otro contexto como materiales literarios entendidos como un acervo común¹⁶, y con los

⁹ *El público*, según las declaraciones de Lorca, es «un poema para silbarlo» (OC, VI, pp. 564, 620).

¹⁰ OC, VI, p. 731.

¹¹ Valente (1976, pp. 191-201) opina que con estas obras Lorca contrajo un compromiso con el teatro comercial para estabilizar su situación profesional.

¹² Según Ernesto Pinto: «sólo hay una fuente para [Lorca]; la trinidad Calderón, Lope, Tirso —que no pasarán nunca, y que desde la altura de la montaña seguirán, aún por muchos siglos, marcando derroteros» (OC, VI, p. 620).

¹³ Junto a la influencia indudable de Lope de Vega sobre *Bodas de sangre* (tragedia colectiva, reminiscencias del final de *El caballero de Olmedo* —la noche, el bosque, la sombra—), no podemos pasar por alto «la dulce serenata» en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* que reproduce casi íntegramente *La serenata* escrita en homenaje a Lope de Vega (en el tomo *Canciones*, dentro de la sección *Eros con bastón*).

¹⁴ En una conversación de 1935 dijo Lorca sobre su propia obra dramática: «La raíz de mi teatro es calderoniana» (OC, VI, p. 717).

¹⁵ La herencia cervantina es más perceptible sobre todo en las farsas y el teatro guiñolesco de Lorca. Es interesante la expresión de Carlos Fuentes que constata que Lorca «a veces *cervantea* sin saberlo», pero es evidente que *cervanteó* también con plena conciencia (citado por Josa, 2007, p. 4).

¹⁶ A este acervo común pertenecía, por supuesto, otra amplia tradición literaria desde la Biblia, los *Diálogos* platónicos y el teatro griego, a través de Shakespeare —quizás, una de las más sólidas admiraciones de Lorca—, Molière, la *commedia dell'arte*, el teatro de títeres, para llegar al teatro de Pirandello, Synge o al teatro modernista.

que logró construir su propio universo dramático. La singularidad de Lorca reside en su capacidad —o, tal vez, es mejor llamarla como sabiduría— de encontrar el equilibrio entre la modernidad y la tradición. Nunca dejó arrastrarse por las vanguardias de los años 20 y «el teatro del porvenir» formulado en su carta de 1929 no equivalía con el arte «porvenirista»¹⁷ de los ultraístas rechazado por Lorca con no poca ironía en otra carta dirigida a José de Ciria y Escalante, fechada en el verano de 1923. El gran mérito del autor granadino fue que logró captar y perfeccionar las novedades de su época —aportadas por las vanguardias— e integrarlas en el riquísimo sustrato de elementos tradicionales. O sea, como constata García-Posada: «La obra lorquiana es el resultado de una síntesis plena de tradición y vanguardia»¹⁸.

Para realizar la segunda tarea, pues la educación del público, la proclamación de la Segunda República Española le brindó a Lorca una excelente ocasión. Uno de los pilares de la misión cultural republicana fue la creación y el apoyo estatal de *La Barraca*, un grupo teatral de jóvenes universitarios con el entusiasmo de difundir el teatro clásico por todo el país, hasta los rincones más alejados de España. Hay que ver que estos dos caminos —la creación dramática de Lorca y la dirección artística del grupo— no se iban separadas ya que la labor como director de escena fue una experiencia altamente positiva para Lorca que le enseñó al poeta mucho sobre el arte teatral. Tal vez, sin aquella experiencia incluso su carrera, como autor teatral, habría podido ser diferente y él mismo reconoció los frutos de su trabajo con el teatro ambulante diciendo que: «esta labor mía en *La Barraca* es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director»¹⁹.

Es bien conocido el entusiasmo de Federico García Lorca por la difusión del arte teatral ante un público compuesto de bajas capas sociales. En los años veinte, él mismo proyectó la organización de una compañía de teatro ambulante de títeres, con el apoyo de Manuel de Falla que, al final, no se realizó. Tal vez por aquel sueño truncado se lanzó Lorca tan vehementemente a la aventura de la organización de *La Barraca* que recibió apoyo gubernamental durante los primeros gobiernos de la

¹⁷ García Lorca, 1997, p. 198.

¹⁸ García-Posada, 2008a, pp. 30-31.

¹⁹ OC, VI, p. 650.

República²⁰. Además, el poeta andaluz se interesó intensamente por el teatro no solo como arte, sino como instrumento divulgativo y educador también. Como un ardiente apasionado del teatro de acción social, expresó su opinión en su famosa *Charla sobre el teatro*:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera²¹.

Lorca creía profundamente en la función educativa del teatro: «hay que educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Ese teatro tan tristemente abandonado por los españoles»²²—dijo en 1931. Pero Lorca consideró que justamente aquel teatro tan vergonzosamente hurtado del pueblo era capaz de llegar a la gente más sencilla, hasta los campesinos analfabetos, siempre que se representara de manera moderna y viva, sin complejidades²³. Veía en el teatro clásico un *instrumento de cultura con eficacia pedagógica*²⁴ y el más seguro vehículo de la elevación cultural²⁵ de un pueblo. Opinó que el teatro era «una escuela de llanto y de risa»²⁶ que:

se debe imponer al público y no el público al teatro. [...] el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan

²⁰ Hay que destacar los esfuerzos de Fernando de los Ríos, ministro de instrucción pública —antiguo profesor de García Lorca en la Universidad de Granada y amigo cercano de la familia del poeta— que defendió personalmente ante el parlamento el proyecto de la fundación de *La Barraca* y apoyó la subvención asignada al grupo teatral. Durante el bienio negro disminuyó considerablemente el apoyo estatal, ya que el gobierno de la CEDA, presidido por José María Gil Robles, fue contrario al proyecto de *La Barraca*. Sin embargo, el optimismo de *los barracos*, y sobre todo de García Lorca, quedó firme aún en circunstancias desfavorecidas.

²¹ OC, VI, p. 428.

²² OC, VI, p. 510.

²³ Gibson, 2010, p. 500.

²⁴ OC, VI, p. 512.

²⁵ OC, VI, p. 616.

²⁶ OC, VI, p. 428.

los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar. Al público se le puede enseñar...²⁷

Estas ideas de Lorca coincidían perfectamente con el eslogan tan querido de la República: *instruir al pueblo*. El objetivo de la compañía universitaria fue instruir deleitando y para alcanzar este precepto tan horaciano utilizaron la divulgación del teatro clásico por todo el país. Podemos decir que el grupo cumplió su misión elevada: su itinerario abarcó toda la geografía española²⁸, llegando entre el verano de 1932 y el invierno de 1936 a unas 74 localidades, desde ciudades grandes hasta aldeas diminutas. En la programación²⁹ de la compañía aparecieron en total 13 obras de teatro, esencialmente, obras de los autores del Siglo de Oro.

El principal objetivo del dramaturgo de Fuente Vaqueros fue recuperar, representar, modernizar, actualizar y vulgarizar el olvidado repertorio clásico, huyendo de las refundiciones realizadas sobre todo por los románticos. En más entrevistas y declaraciones expresó Lorca su disgusto por estas refundiciones *absurdas* y *sentimentales* que hizo el Romanticismo del teatro clásico y con las que distorsionaron las obras áureas quitando su *eternidad* y *verdor*³⁰. Lorca con sus versiones quería huir de «la enfática declamación romántica, sin olvidar el acento barroco del poema»³¹. En otras declaraciones manifestó Lorca también su deseo de romper con el teatro realista y sin sabor³². Lorca expresó su orgullo por la herencia del teatro español del Siglo de Oro y, al mismo tiempo, formuló su indignación porque su época no valoraba debidamente las joyas del siglo XVII: «se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos ocultos»³³.

²⁷ OC,VI, p. 429.

²⁸ Incluso llegaron a ciudades africanas, como Ceuta, Melilla, Tetuán y Tánger. Sabemos que el grupo recibió invitaciones desde Francia (Jean Prévoist) e Italia (Ezio Levi), sin embargo, estos viajes no pudieron realizarse por el viraje político de España (OC,VI, p. 650).

²⁹ Los espectáculos con repartos completos se puede consultarlos en *La Barraca. Teatro y universidad...*, 2011, pp. 76-79.

³⁰ OC,VI, p. 394.

³¹ OC,VI, p. 398.

³² OC,VI, p. 405.

³³ OC,VI, p. 393.

La recuperación de los clásicos no fue un proceso espontáneo sino que supuso muchos esfuerzos y un trabajo concienzudo. La cuestión de la adaptación ya en si misma engloba la problemática de la modificación y transcripción de la obra original con el fin de acercar la obra al público del momento, en el caso del dramaturgo granadino, construyendo un puente entre textos dramáticos del siglo xvii y los espectadores del siglo xx. Es interesante que Lorca mismo utilizó términos diferentes en sus entrevistas y conferencias —por ejemplo, *adaptar*, *versionar*, *refundir*, o *antologizar*— y ya con eso quería indicar los matices del trabajo adaptador del dramaturgo. ¿Qué hizo Lorca con los textos del Siglo de Oro? Se dirigió a «estas joyas clásicas» con libertad pero con *profundo respeto* y *devoción*³⁴ y su trabajo adaptador se concentró básicamente en cuatro direcciones:

- cortó partes consideradas superfluas, así despojando la obra de lo que «solamente se entendía en su tiempo³⁵ y carece ahora de virtud poética»³⁶;
- igualmente eliminó los añadidos de las adaptaciones realizadas posteriormente, que desvirtuaban, en cierta medida, el sentido de la obra³⁷;
- añadió algunas canciones y bailes que armonizaban con las costumbres del siglo xvii, pero con el ritmo³⁸ y la escenografía modernos, adecuados al gusto del público xx;
- no añadió nada «de su cosecha» y dejó las obras correr como una «fuente de maravilla en todo su color antiguo [y] eterno»³⁹.

El trabajo de cortar fue el más difícil y Lorca nos da las dos claves de su razonamiento porqué cortó las obras: por un lado, por la extensión

³⁴ OC,VI, pp. 414, 419 y 688. El respeto lo manifiesta también en cómo habla Lorca de su propia posición: «No quiero daros una lección, porque me encuentro en condiciones de recibirlas» (OC,VI, p. 430) —dijo en una entrevista de 1935.

³⁵ Por ejemplo, las referencias mitológicas e históricas, que en la época de Lope eran obligatorias, pero en el siglo xx ya nadie las entendía.

³⁶ OC,VI, p. 414.

³⁷ Lorca estaba especialmente contra las refundiciones del siglo xix que «llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en estas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo» (OC,VI, p. 414).

³⁸ En este aspecto se manifiesta más marcadamente que Lorca fue también poeta y músico.

³⁹ OC,VI, p. 414.

original de la pieza que fatigaba al público del siglo xx y, por otro, eliminó versos que eran menos bellos, jugosos y ajustados que la mayoría⁴⁰. García Lorca hace una distinción marcada entre las refundiciones y los cortes. Habló de manera muy negativa sobre la primera:

[Yo] no he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. [...] La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes enteras, sería muy fácil, pero es un sacrilegio⁴¹.

Así, él mismo optó por la segunda:

Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua que, no obstante, es la que he emprendido. [...] Cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía, es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es el que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en mis manos⁴².

Lo más importante del trabajo de García Lorca como adaptador de los clásicos fue, a nuestro juicio, que el granadino entendió la escena áurea *teatralmente* —o sea, como espectáculo— y no *textualmente*, o sea, como un hecho puramente textual. Lorca mismo imaginó el teatro como un *espectáculo total*⁴³ que integraba elementos musicales y plásticos, es decir, escenográficos: «La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía»⁴⁴ —dijo en una entrevista de 1935, pero ya desde el comienzo del trabajo con *La Barraca* siempre hablaba sobre «un criterio nuevo de plasticidad y ritmo»⁴⁵.

Para aumentar la plasticidad de la escena el dramaturgo prestó enorme importancia al cuerpo en la escena: «Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos [...]. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados [...]. Hay que

⁴⁰ OC, VI, p. 632.

⁴¹ OC, VI, pp. 631-632.

⁴² OC, VI, pp. 631-632.

⁴³ *La Barraca* inició su carrera con *La vida es sueño*, el auto sacramental de Calderón de la Barca, un género y una obra que constituyen un ejemplo perfecto de *teatro total*, la preocupación máxima de Lorca (García-Posada, 2008b, p. 29; Gibson, 2010, p. 484).

⁴⁴ OC, VI, p. 675.

⁴⁵ OC, VI, p. 393.

revalorizar el cuerpo en el espectáculo»⁴⁶ —declaró en 1933, en una entrevista dada en Buenos Aires. Igualmente aumentó la plasticidad de las adaptaciones el uso estratégico de la canción popular o popularizante aprendido del teatro de Lope de Vega. La canción tiene una doble función en ambos autores: por un lado, puede ilustrar el drama⁴⁷ y, por otro, puede crear un clima dramático⁴⁸. *Teatro total*, es decir, música, plástica y coreografía (cuerpo y ritmo) juntos; llevar arte y no puramente literatura al pueblo⁴⁹ —eso fue el principal objetivo de García Lorca en cuanto a la educación del público.

Entre las adaptaciones para *La Barraca* hay que destacar *Fuenteovejuna*, la famosa obra de Lope de Vega con el tema de la explotación de los campesinos por parte de un comendador brutal y corrupto. El tema —dado el compromiso social y democrático de Lorca y su grupo— le venía a *La Barraca* como anillo al dedo⁵⁰. Esta adaptación⁵¹ fue indudablemente la más política y más comprometida puesta en escena de *La Barraca* y, como era de esperar, escandalizó a las derechas. Criticaron sobre todo que Lorca quitó de la obra lopesca todas las referencias a los Reyes Católicos y, por otro lado, era inconcebible que Laurencia dijera unas palabras nunca oídas de la boca de una mujer. Al increpar a los hombres del pueblo, los chocantes adjetivos utilizados por la protagonista («hilanderas, maricones, amujerados, cobardes») escandalizó a muchos⁵².

Otra joya del teatro clásico fue *La dama boba* de Lope de Vega aunque fue un caso específico⁵³ entre las adaptaciones, ya que Lorca no hizo su versión para el grupo universitario sino para la compañía argentina de

⁴⁶ OC, VI, p. 605.

⁴⁷ Por ejemplo, el alba nupcial de *Bodas de sangre* y las canciones de *Peribáñez*.

⁴⁸ Buenos ejemplos son la canción de muerte que penetra en la celda de Mariana Pineda antes de su ejecución y la que augura la muerte del Caballero de Olmedo.

⁴⁹ Gibson, 2010, p. 485.

⁵⁰ Gibson, 2010, p. 529.

⁵¹ Estrenada el 31 de mayo de 1933 en Valencia. En el caso de *Fuenteovejuna* Lorca realizó una adaptación más radical, con supresiones más amplias e importantes, así el resultado fue considerado por el propio dramaturgo como *una antología* de la obra.

⁵² Gibson, 2010, p. 530.

⁵³ *La dama boba* es particular también porque es la única versión de los clásicos de las múltiples que realizó Lorca de que tenemos noticia fidedigna —las otras, o se han perdido o han tenido que ser reconstruidas a base de testimonios y recuerdos de sus colaboradores. A base del texto, encontrado en 2001 en el Archivo de Alcalá de Henares, hicieron Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra su excelente monográfico.

Eva Franco. *La dama boba* lorquiana fue estrenada por primera vez en Buenos Aires (4 de marzo de 1934), luego también en Madrid⁵⁴ para celebrar el tricentenario de Lope de Vega, y en Barcelona (el otoño de 1935), protagonizada en estas dos ciudades ya por Margarita Xirgu. Esta adaptación cosechó, sin duda alguna, el mayor éxito entre las adaptaciones del teatro clásico de Lorca, llegando a más de doscientas representaciones consecutivas solo en Buenos Aires⁵⁵.

Lorca dio una descripción poética —fiel a su *ars poética de los cinco sentidos*⁵⁶— sobre cómo imaginaba él a su *dama boba*: la obra abre la puerta «al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni»⁵⁷. Lorca entendía la obra lopesca siguiendo sus propios principios de adaptación, para llegar a una comedia «aligerada, cortada, nunca refundida». Así quedó «no sólo lo esencial, sino lo mejor» de la obra. No profanó la versión lopesca, porque si encontró «un verso de soberana belleza, aun sin ser esencial a la acción o a la idea», lo dejó y lo respetó en su integridad⁵⁸.

En cuanto al texto, Lorca no hizo más que suprimir algunos versos del original. A la pregunta del periodista Joan Tomás «¿qué ha suprimido de la obra?», respondió Lorca que solamente quince versos. Unos versos no necesarios y malos, y que resultaban pesantes y alternaban el ritmo, y que eran «los puntos muertos de la obra»⁵⁹. Además, Lorca se ocupó de la parte musical e introdujo varios bailes y canciones del siglo XVI: «La canción de los gatos y las seguidillas del final. Nada más»⁶⁰ —dijo en la entrevista mencionada. El dramaturgo razonó así el motivo de la introducción de canciones y bailes: «En el teatro español de la época se bailaba y cantaba constantemente [...]. Se mezclaban con las comedias [...] las danzas y canciones más variadas»⁶¹.

⁵⁴ El estreno fue el 27 de agosto, en el paseo de la Chopera del Retiro. Fue un estreno muy esperado y en los días previos, la prensa madrileña le dedicó abundantes notas y comentarios, de entre ellos es especialmente interesante la entrevista que concediera García Lorca a Miguel Pérez Ferrero (1935, p. 7). El director del estreno fue Cipriano Rivas Cherif.

⁵⁵ OC, VI, p. 687.

⁵⁶ OC, VI, p. 241.

⁵⁷ OC, VI, pp. 414-415.

⁵⁸ OC, VI, p. 632.

⁵⁹ OC, VI, p. 698.

⁶⁰ OC, VI, p. 700.

⁶¹ OC, VI, p. 420.

En una entrevista Lorca explicaba los pasos que había seguido en su adaptación de *La dama boba* y de eso también podemos observar que se trataba de una adaptación más escénica que literaria que afectaba más el ritmo de la representación y el movimiento en escena que al texto:

He tratado de seguir fielmente el espíritu de Lope. [...] Creo haberme atendido estrictamente al espíritu del genio cuyo espíritu no puede corregirse [...]. He tratado de ponerme al servicio del Fénix de los Ingenios. [...] Mi deseo —y en esto he puesto todo mi esfuerzo— es que Margarita [Xirgu] dé una *Dama boba* con el ritmo de Molière. Ahí está llevada mi visión personal de los personajes. En el juego de los movimientos de escena [...]. En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación [...]. Pero [...] este juego escénico en nada merma el respeto enorme con que yo me he adentrado en la obra...⁶²

Después del estreno madrileño también en la prensa de la capital aparecieron críticas elogiadoras. Juan González Olmedilla resaltaba en su columna del *Heraldo* la «adaptación moderna» de Lorca, «sin perder nada de su sabor secular». El autor granadino, en palabras del crítico, «innova pero respeta», dándole a la obra un «aire espectacular perfectamente de hoy», pero «sin menoscabo de la traza antigua»⁶³. Antonio Espina —en *El Sol*— igualmente destaca «la versión hecha con criterio moderno, pero siempre fiel al texto original íntegro», y que el dramaturgo, con las canciones y músicas, logró «resalta[r] el espíritu de la obra»⁶⁴. El crítico Floridor, del *ABC*, elogia la adaptación «íntegramente original con algún ligerísimo corte en algunas escenas» y que Lorca dio a la obra «un ritmo del día» que presenta al público «toda la apariencia de un espectáculo moderno, sin que se evaporen sus permanentes esencias clásicas», concluyendo que el estreno fue «una gran fiesta de arte»⁶⁵.

Lorca aprendió mucho no solamente del *monstruo de la Naturaleza* sino también de otros genios del Siglo de Oro, sobre todo de Cervantes y de Calderón que, según el autor granadino, representaban las dos facetas del temperamento español: el primero, el aspecto terrenal y humano, el segundo el espiritual. «Tierra y Cielo. [...] Tierra Cervantes [...] Cielo

⁶² Pérez Ferrero, 1935, p. 7.

⁶³ Olmedilla, 1935, p. 8.

⁶⁴ Espina, 1935, p. 2.

⁶⁵ Floridor, 1935, p. 44.

Calderón [...] norte y sur del teatro»⁶⁶. En Cervantes admiró Lorca el drama del hombre mientras que en el teatro religioso de Calderón el hombre ocupó un segundo plano y el drama lo llevaba Dios. Los personajes de Calderón son ángeles, los de Cervantes son hombres mortales. El granadino destacó en Lope de Vega el mismo enfoque humano constatado también en Cervantes. Calderón escribió autos sacramentales, mientras que Lope «autos de sangre», «comedias de hombre»⁶⁷ —dijo en 1932. Lorca acentuó también la diferencia entre Lope y Calderón en el uso de los símbolos. Para el autor de *La vida es sueño*, los símbolos siempre son símbolos, no los humaniza, sino que se vale de ellos en su pura condición de símbolos. Mientras que en las obras de Lope «los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso»⁶⁸.

García Lorca no solo admiraba a los grandes maestros sino que reprochaba a su época que había «olvidado el ritmo, la sabiduría, la gracia totalmente modernos»⁶⁹ de los clásicos. Declaró que los clásicos «no son arqueológicos, no están anticuados»⁷⁰. Así, hay que sacar «[a Calderón, Cervantes y Lope] del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos»⁷¹. Entre lo clásico y lo moderno no hay ninguna contradicción, son reconciliables porque las obras tienen que conservar algún «anacronismo necesario para acercar[se] a nuestra sensibilidad actual»⁷².

El rescate del teatro clásico para Lorca fue un nexo ineludible entre una tradición irrenunciable y una modernidad necesaria. Podemos decir que Lorca desarrolló un diálogo vivo entre los dramaturgos del pasado y los espectadores del presente. La práctica teatral de Lorca como *adaptador* y director de escena de las obras clásicas estuvo regida por el convencimiento de que estos textos debían ser actualizados con respeto a su espíritu, pero con recurso a técnicas modernas que los hicieran atractivos al público del momento. A tal fin, no añadió a los textos nada de su invención, solo simplificó y estilizó el original. Hemos empezado este artículo con las palabras de Laila Ripoll sobre los clásicos y tenemos

⁶⁶ OC, VI, p. 396.

⁶⁷ OC, VI, p. 397.

⁶⁸ OC, VI, p. 399.

⁶⁹ OC, VI, p. 425.

⁷⁰ OC, VI, p. 518.

⁷¹ OC, VI, p. 521.

⁷² OC, VI, p. 425.

que acabarlo con las de García Lorca que tienen mucho que ver con las de la dramaturga contemporánea: «abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, [...]. Hemos comprobado [...] que los clásicos son [...] actuales y vivos [...]» y que «[...] no hay, en realidad, ni teatro viejo, ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo»⁷³.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan, y Lizárraga Vizcarra, Isabel, *Federico García Lorca y el teatro clásico: le versión escénica de La dama boba*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2001.
- Espina, Antonio, «En el Retiro. *La dama boba*, por la compañía Xirgu-Borrás», *El Sol*, 28 de agosto de 1935, p. 2.
- Floridor, «A la gloria de Lope: *La dama boba*», *ABC*, 28 de agosto de 1935, p. 44.
- Francisco, Itzár de, «Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*. Risas de velatorio», *El cultural*, 21 de febrero de 2001. [En línea: <<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208>> [04/04/2017].
- García Lorca, Federico, *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- García Lorca, Federico, *Obra completa*, tomo VI, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008.
- García-Posada, Miguel, «Introducción general» en Federico García Lorca, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Akal, 2008a, pp. 9-94.
- García-Posada, Miguel, «Introducción», en Federico García Lorca, *Obra completa*, tomo III, Madrid, Akal, 2008b, pp. 9-87.
- Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010.
- González Olmedilla, Juan, «En la chopera del Retiro. *La dama boba*», *Heraldo de Madrid*, 28 de agosto de 1935, p. 8.
- Josa, Lola, «“De farsa humana eterna...” Federico García Lorca y Cervantes», *Theatralia: revista de poética del teatro* (ejemplar dedicado a *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*), 5, 2003, pp. 217-226. Manejo la publicación electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, pp. 1-15. [En línea]: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-farsa-humana-eterna-federico-garca-lorca-y-cervantes-0/>> [04/04/2017].
- La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*, ed. Acción Cultural Española, Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Teatro, Madrid, Vegap, 2011. [En línea]: <http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf> [04/04/2017].

⁷³ OC, VI, pp. 575, 675.

- Pérez Ferrero, Miguel, «Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de *La dama boba* que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires», *Heraldo de Madrid*, 22 de agosto de 1935, p. 7.
- Valente, José Ángel, «Pez Luna», *Trece de nieve*, 1-2, 1976, pp. 191-201.



El presente volumen recoge contribuciones de varios especialistas en la dramaturgia del Siglo de Oro y la de sus herederos de la Edad de Plata, la vanguardia, la posguerra española y la Posmodernidad, que reflexionan sobre el teatro como un espacio de encuentro de las artes poéticas y visuales. El enfoque multidisciplinar de los textos determina una gran variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar el teatro aurisecular, tales como los efectos escénicos y valores visuales del texto dramático, la representación escénica y la adaptación cinematográfica de las comedias, así como la influencia de la estética y los temas barrocos en el teatro contemporáneo español.

Urszula Aszyk es Catedrática de literatura española de la Universidad de Varsovia. Como profesora visitante ha impartido cursos en varias universidades extranjeras. Es autora de más de 200 artículos y de una serie de libros sobre el teatro español. Recientemente ha publicado *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014).

Juan Manuel Escudero Baztán es investigador del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y subdirector del *Anuario Calderoniano* y de la colección «Biblioteca Áurea Hispánica». Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro, en especial su teatro y la poesía colonial.

Marta Piłat Zuzankiewicz es investigadora de la Universidad de Varsovia. Su especialidad son el pensamiento político de la Contrarreforma, la literatura emblemática, la comedia barroca y las relaciones polaco-españolas. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos.



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio de las investigaciones del GRISO



Universidad de Navarra | GRISO

