

## DESAFÍOS EN LA PUESTA EN ESCENA DE TEXTOS CLÁSICOS<sup>1</sup>

Conviene comenzar con una pregunta, quizá, obvia: ¿qué es, en realidad, un texto clásico? ¿Se podría considerar «clásica» toda obra escrita en tiempos pasados y alejados de los nuestros? ¿Qué naturaleza debe poseer un texto teatral para merecer tal acreditación? ¿O cómo debe ser para que el único mérito al que pueda aspirar sea el de ser declarado como «antiguo»? Supongo que las respuestas a estas cuestiones dependerán en gran medida de la perspectiva (histórica, literaria, teatral, etc.) desde la que se formulen. Pero incluso en lo referido al ámbito teatral no es lo mismo el interés como material escénico, representable, que otros que pudiera suscitar.

Desde la óptica de la representación, el valor que debe tener un texto para poder ostentar la categoría de «clásico» tal vez resida, únicamente, en la posibilidad de que llevándolo a escena pueda seguir aportando algo al público al que se le ofrece. Sería, por tanto, responsabilidad de las gentes del teatro la de agraciarse a los textos con el distintivo de «clásico» logrando que siga teniendo sentido llevarlos a escena. Esto podrá conseguirse bien por la vigencia de los temas y/o conflictos que planteen, bien porque (al, quizá, quedarse estos anticuados)

---

<sup>1</sup> Entregado: 23 de noviembre de 2020. Aceptado: 3 de enero de 2021

puedan, mediante nuevas lecturas, exponerse otros que sí sean vigentes, o bien por lograr cautivar al espectador de hoy por medio de otros alicientes posibles. Por tanto, los desafíos a debatir residen, fundamentalmente, en la dificultad de encontrar los atractivos que pudieran seguir teniendo (o que se les pueda imprimir) para que siga resultando interesante y pertinente ofrecerlos al espectador de hoy.

En España esta cuestión siempre ha estado presente entre las gentes de teatro, y tiene un determinante punto de inflexión en el año 1978 cuando, bajo la dirección de Rafael Pérez Sierra como Director General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, se celebraron las primeras Jornadas de Teatro Clásico en Almagro; que tenían como objetivo el reunir diferentes personalidades y expertos del universo teatral y académico para (a través de ponencias, coloquios, debates, presentación de alguna puesta en escena, etc.) tratar de vincular ambos mundos con la finalidad de «buscar un acercamiento de los clásicos al público actual y una auténtica revitalización de su obra»<sup>2</sup>. Los debates en esas primeras Jornadas giraron, fundamentalmente, en torno a la falta de tradición, la validez de los textos, su vigencia, la adaptación dramaturgica, la puesta en escena, y el eterno asunto de cómo decir el verso.

Hubo en esas Jornadas del 1978 una opinión prácticamente unánime de que la falta de tradición era un gran lastre y desafío a superar. Manuel Conejero en su ponencia afirmaba: «los últimos cuarenta años han entorpecido considerablemente el desarrollo del teatro en España» (Conejero: 1979: 12) y exponía que se estaba en «un momento en que la falta de auténtica tradición teatral ha hecho que no sepamos qué es lo que debemos hacer» (Conejero: 1979: 14):

[el problema], en definitiva, es el de si los clásicos nos sirven o no nos sirven, si pueden interesar al hombre de hoy o no; o se trata, simplemente, de una necesidad culturalista, conservando nuestra tradición o unos hermosos textos que nos han quedado del pasado, y que tenemos que mantener como las catedrales o como los palacios, como algo un poco mezcla de burocratismo y de necesidad de conservación de los monumentos, y no como un hecho auténticamente cultural de primer orden y que importa a los hombres de hoy. (Conejero: 1979: 44)

---

<sup>2</sup> Prólogo de Jornadas de Teatro Clásico: 1978 (6).

Años más tarde Adolfo Marsillach, cuando José Manuel Garrido (director general del INAEM en esa época) le propuso en 1985 la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), tampoco sabía muy bien qué es lo que se debía hacer:

¿Qué es lo que en realidad me estaba ofreciendo? ¿La creación de una Comédie Française a la española? ¿Con trescientos años de retraso? ¡Qué pereza! ¿Por dónde se empezaba y en qué línea se quería ir? ¿Y los intérpretes? ¿Qué hacemos con el verso? ¿Cómo lo decimos? ¿Cuál es el modelo? Casi todas las representaciones que había visto de nuestros clásicos —con inteligentes excepciones y, en especial, las de José Luis Alonso— me habían resultado infumables. ¿Se podría evitar el ladrillazo pedagógico sin caer en experimentos supuestamente «modernos»? (Marsillach: 1998: 442)

Se atribuía a esa falta de tradición al rechazo que sentía el público de entonces a «lo clásico». Seguramente, en aquel tiempo, la utilización propagandística del Siglo de Oro por parte del Régimen durante la dictadura había provocado un alejamiento hacia estas obras, y como decía Fernando Fernán Gómez: «la actitud del público español ante el teatro clásico es de ausencia» (1979: 81); por tanto el primer desafío era según manifestó Luciano García Lorenzo: «conseguir que el público español se sienta orgulloso de sus clásicos» (García Lorenzo: 1979: 69).

En cualquier caso, hoy en día, la falta de tradición quizá ya no debiera ser planteada como un desafío a superar. Precisamente el éxito de esas primeras Jornadas fue, tal vez, la chispa que encendió el motor de todo un nuevo desarrollo de la puesta en escena de los textos clásicos en España, que provocó, a su vez, otros capítulos determinantes en su evolución: el nacimiento, al año siguiente, del Festival de Teatro Clásico de Almagro, la celebración en 1981 del tercer centenario de la muerte de Calderón de la Barca, la creación en 1986 de la CNTC, la proliferación en los siguientes años de otros Festivales dedicados también al Teatro Clásico por todo el territorio nacional (Alcalá, Olmedo, Olite, Cáceres, Alcántara, Almería, Chinchilla, Peñíscola, etc.), el nacimiento de compañías privadas comprometidas y especializadas en teatro clásico, el compromiso de las Escuelas de Arte Dramático con el verso del Siglo de Oro, etc. Todo ello contribuyó, sin duda, a alcanzar el llamado «esplendor actual» (tal como expone Purificació Mascarell en su interesante artículo *El teatro clásico*

*español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual* donde realiza todo un análisis de ese recorrido nombrando los montajes, compañías, directores, etc.) y ha provocado que el espectador de hoy se acerque a los clásicos sin los temores que parece ser había entonces.

Ya no tiene sentido, por tanto, la recomendación de Fernán Gómez que alertaba en esas primeras Jornadas de ofrecer el teatro del Siglo de Oro como «cultura» ya que, en su opinión, ese término era una etiqueta que más que producir atracción provocaba aversión:

Habría que convencer al posible público de que el teatro clásico no tiene una relación especialmente directa con la cultura, de que es una diversión como otra cualquiera, de que hubo unos tiempos en que era casi la única diversión que tenía el pueblo y de que actualmente puede ser una de tantas. Porque, como he dicho insistentemente, es notoria la aversión que tiene el español medio a la cultura, y más que al hecho cultural en sí, a la palabra que lo denomina. (Fernán Gómez: 1979: 92)

Este recelo al término «cultura» no era exclusivo de España. Peter Brook, por ejemplo, en su libro *El espacio vacío* (1968) hablando del «teatro muerto» exponía cómo la cultura era asociada a la sensación de aburrimiento: «uno asocia la cultura con un cierto sentido del deber, así como los trajes de época y los largos discursos con la sensación de aburrimiento; por lo tanto, y a la inversa, un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito» (Brook: 1986: 8). Y también se refería a cómo el «teatro mortal» se podía apoderar fácilmente de los clásicos:

El teatro mortal se apodera fácilmente de Shakespeare. Sus obras las interpretan buenos actores en la forma que parece la adecuada; tienen un aire vivo y lleno de colorido, hay música y todo el mundo viste de manera apropiada, tal como se supone que ha de vestirse en el mejor de los teatros clásicos. Sin embargo, en secreto, lo encontramos extremadamente aburrido, y en nuestro interior culpamos a Shakespeare, o a este tipo de teatro, incluso a nosotros mismos. (Brook: 1986: 7)

Esta aversión a «la cultura» y el asociar el «teatro clásico» con algo aburrido probablemente ya esté más que superado. Hoy el sello de

«clásico» (unido al de «cultura») es un irrefutable valor que puede abrir sólidas posibilidades a las compañías y profesionales, ya que existe un jugoso mercado de «lo clásico» en festivales y programaciones. Eso ha provocado que tal distintivo sea sumamente deseado; y el mérito que tiene que tener un espectáculo para merecerlo no se limite a las puestas en escena de textos clásicos. Por ejemplo, la convocatoria del Festival de Almagro para el 2021 especifica: «el género, estilo, formato, estructura o temática serán libres y estarán basados o inspirados en textos dramáticos o no dramáticos del siglo XVI y del siglo XVII».

Hoy en día la acreditación de «clásico» se ha ido extendiendo de manera natural incluyendo obras «basadas o inspiradas» no solo en textos clásicos (dramáticos o no dramáticos) sino también en autores, personajes, episodios, figuras, temáticas o cualquier otro elemento que pueda ser amparado por ese término. Incluso, por ejemplo, un texto contemporáneo, escrito y concebido íntegramente en la actualidad, pero que contenga algunos ingredientes o vínculos con algún componente «clásico» también podría formar parte, con absoluta naturalidad, de cualquier programación fundamentada en teatro clásico.

En cualquier caso, dejando aparte las infinitas opciones escénicas que puedan posibilitar el enmarcarse dentro de este tipo de programación, y concretando, únicamente, en aquellos espectáculos que tienen como germen una «obra dramática clásica», tratar de enumerar los desafíos y dificultades que se dan a la hora de realizar una puesta en escena de la misma resulta algo complicado; ya que hoy en día, en principio, todo parecen ventajas. Las primeras de ellas, son las ya expuestas: el interés que en la actualidad suscita en público y programadores el teatro clásico, y el mercado que existe dentro de los Festivales que resulta estimulante para un buen número de directores y compañías que se animan a emprender puestas en escena de este tipo de textos. Pero, además, los textos clásicos están libres de derechos de autor, por tanto, no hay límites para cualquier tipo de adaptación o manipulación de los mismos. Las dificultades que se pueden encontrar, como la falta de vigencia, lo anticuado de sus tramas o la dificultad de comprensión pueden solventarse con la adaptación dramaturgica y escénica. Por otra parte, si nos referimos concretamente al teatro de los siglos XVI y XVII, teniendo en cuenta dónde se representaban, lo cierto es que no obligan a utilizar demasiados recursos escenográficos, haciendo que la producción de los mismos pueda resultar más asequible económicamente. Es cierto que un lastre económico que

puede dificultar la producción, es que en este tipo de textos suelen aparecer muchos personajes demandando un número elevado de actores y actrices; pero se pueden reducir los elencos suprimiendo personajes, fusionándolos o planteando propuestas escénicas donde los actores puedan representar varios personajes. Es decir, gracias a la manipulación y alteración del texto puede resultar sencillo y fácil adecuar la puesta en escena a los recursos propios (materiales y humanos) que los equipos creativos posean.

Hoy en día no existe una puesta en escena de una obra clásica que no se presente como una adaptación, refundición, recreación, versión, versión libre, versión (y añadir cualquier tipo de calificativo: actual, urbana, gamberra, cabaretera, irreverente, poética, etc.), reescritura, revisión, visita a..., nuevo acercamiento a..., diálogo con..., y un larguísimo, etc. Por otra parte, nuevas formas de teatro (teatro multidisciplinar, de autoficción, inmersivo, performance, teatro fórum, teatro documento, teatro de documentación, y teatro de todo tipo de experiencias (sensorial, física, digital, perceptiva...), etc. También se han explorado con textos clásicos aumentando incalculablemente las posibilidades de adaptación. Además, el término «off» se ha ido fusionando con naturalidad a lo «clásico» apareciendo diversa programación (en ocasiones como paralela a la «oficial» de un festival de teatro clásico) donde se demandan innovadoras propuestas escénicas; lo que ha ocasionado que numerosos directores y equipos de jóvenes (que ven ese tipo de programación una posibilidad de impulsar su trayectoria profesional) se acerquen a los clásicos aportando nuevas miradas, introduciendo nuevos lenguajes y recursos, y presentando nuevas dramaturgias sobre textos clásicos o sobre algún elemento considerado «clásico».

Es decir, el debate «fidelidad o adaptación del texto», presente en varias de las primeras ediciones de las Jornadas de Teatro Clásico en Almagro, parece no tener ya sentido. De poco sirvió la advertencia de Luciano García Lorenzo en las Jornadas del 78 cuando decía «lo que hay que evitar es que un aficionado se acerque a un texto y haga lo que quiera con él» (1979: 74). La realidad en este sentido es innegable y anula cualquier posibilidad de debate sobre el adecuado tratamiento del texto clásico. De poco sirve reflexionar sobre lo que debería «valer» o «no valer» cuando la realidad parece demostrar que todo es posible, dejando el asunto en el subjetivo ámbito de los gustos y preferencias personales. Si alguien se atreviera a sugerir algunos preceptos o normas sobre cómo se debería

proceder, qué miradas y acercamientos al texto son la adecuadas, cuáles los estudios y análisis más apropiados, cuáles deberían ser las limitaciones a las que habría que ajustarse, las licencias que se podrían tomar, etc., algún otro podría nombrar, sin duda, varias puestas en escena que, a pesar de que pudieran haber vulnerado esas supuestas premisas, hayan conseguido una gran aceptación del público y de la crítica. Por ejemplo, el prestigioso director inglés Mike Alfreds se manifiesta en contra de:

...encontrar temas relevantes de la actualidad para embutirlos en ellas [las obras de Shakespeare], de tal manera que, de repente, Enrique V va sobre Tony Blair, y luego - ¿quién lo habría pensado? - Ricardo II resulta ir sobre Tony Blair también; y Enrique V va sobre Bosnia, Ricardo III sobre Iraq, y santa Juana parecer ser una terrorista suicida... Y suma y sigue. Para los críticos estos planteamientos son buenos clavos de los que colgar con ingenio sus críticas. Pero este tipo de interpretación está ya muy trillada. Produce un escalofrío de placer a las mentes abotargadas y huele tímidamente a gente de teatro intentando demostrar desesperadamente que pertenece al mundo real como todos los demás. Si queréis hablar de temas contemporáneos, por supuesto hablad de ellos, pero esta forma de tratar los grandes textos es reduccionista. Las grandes obras son capaces de expandirse y resonar en muchas direcciones, complejas, a diferentes niveles y con multitud de referencias. El público es capaz de ver por sí mismo la vigencia de las obras, sin necesidad de que se lo expliquen con todo lujo de detalles y se lo hagan tragar. Esta tendencia a decirle qué tiene qué pensar es como ponerle una camisa de fuerza que le priva de su derecho a interpretar la función que está viendo y ser parte creativa de ella. (Alfreds: 2019: 215-216)

Se puede estar de acuerdo o no con lo que Alfred manifiesta, pero la realidad le quita toda la razón que pudiera tener, ya que ha habido numerosas puestas en escena que, a pesar de hacer lo que él censura, han conseguido una inmejorable acogida del público y de la crítica. Incluso lo que manifestaba el poeta José Hierro, por citar otro ejemplo, en las primeras Jornadas de Teatro Clásico en 1978 defendiendo que no se le puede despojar el verso al teatro clásico del Siglo de Oro porque si no le quedaría bien poco:

¿Es de verdad tan importante, tan necesario el verso en el teatro español de los siglos XVI y XVII? Para averiguarlo vamos a

hacer una prueba. Vamos a ver qué le queda a ese teatro cuando se le despoja de su lenguaje metrificado y rimado. Tras una ojeada rápida, me aventuro, bajo mi exclusiva responsabilidad, a afirmar que le queda bien poco: unos problemas transcendentales, filosóficos y teológicos en Calderón; unas psicologías admirables en Tirso. Y apenas algo más. [...] ¿Qué le queda a Lope «traduciéndolo» a prosa? Muy poco: un episodio de solidaridad popular -«Fuenteovejuna»-, una situación cargada de misterio -el presagio de la muerte del caballero de Olmedo- y una lección constante acerca de la arbitrariedad de los señores y del espíritu de justicia que preside todas las acciones del rey, el mejor alcalde que puede darse. Lo demás, celos, lances, equívocos, viejos sesudos y mozos alocados, personajes y situaciones convencionales repetidas de acuerdo con unas fórmulas creadas para complacer a la clientela de los corrales de comedias. (Hierro: 1979: 111-112)

Estas palabras hoy pudieran ser replicadas refiriendo algunas exitosas puestas en escena fundamentadas en un intenso juego escénico, con un lenguaje versionado que ha prescindido del verso.

No sé si existe otro termómetro, más allá de las opiniones personales, para determinar la calidad de un espectáculo que la buena acogida por parte del público y de la crítica. Pero ¿cabría preguntarse si también es el adecuado para evaluar lo lícito o no lícito a la hora de enfrentarse a la creación de una puesta en escena de un texto clásico y para determinar si las decisiones tomadas y los medios utilizados han sido los razonables y justos? De nada sirve tratar de contestar a esta pregunta. El espectador que va a ver una función de un texto clásico no tiene por qué saber el grado de manipulación que se ha realizado sobre él; y las impresiones de la crítica se limitan a analizar cómo funciona el espectáculo, y no suelen entrar a valorar cuánto se ha adulterado el texto original. No se puede negar lo evidente: al enfrentarse a un texto clásico se puede hacer lo que se quiera con él y, por tanto, no tiene por qué suponer ningún desafío especial el hacerlo. Es inútil, entonces, defender cualquier punto de vista al respecto porque, hoy en día, no existen diferencias entre el desafío al enfrentarse a un texto clásico o hacerlo a un texto contemporáneo.

Esa falta de comedimiento a la hora de manipular sin límites el texto clásico viene avalada por algunas ideas establecidas y perfectamente asumidas por las gentes de teatro. Por un lado, independientemente de la época en la que se pudo haber concebido el texto, la representación teatral



solo tiene sentido desde, por y para el momento presente en el que se produce. Por otro, la única finalidad del hecho teatral es conectar lo más profunda e intensamente con los espectadores, la ciudadanía y la sociedad del momento en el que sucede. Amparándose en estos razonables argumentos y con la digna pretensión de alcanzar la mayor conexión posible con el público (y considerándose que para tan estimable aspiración no deben existir límites ni mandamientos) se ha instalado ese «todo vale» inapelable que impera en la realidad teatral actual.

En cualquier caso, las infinitas maneras de relacionarse con el texto clásico y los innumerables modos y procedimientos de maniobrar con él podrían delimitarse entre dos extremos, que se podrían definir como:

1) Hacer una puesta en escena «*del*» texto clásico; 2) Hacer una puesta en escena «*a partir*» del texto clásico. El creador (o equipo creativo) tendrá que determinar en qué lugar entre ambos extremos decide situarse dependiendo de cuán fiel desee ser a la obra original y el grado de modificación del texto que esté dispuesto a realizar. Cuanto más cerca esté de la primera posibilidad («*del*» texto clásico) los desafíos a los que tendrá que enfrentarse más dependerán de la naturaleza del texto original. A medida que se separe de ese primer extremo, acercándose al otro, los desafíos que plantea el texto serán únicamente los que voluntariamente decida asumir. Y cuanto más cerca se esté del otro extremo («*a partir*» el texto clásico) menos dependerán del texto original.

Debe quedar claro que las dos opciones señaladas (que enmarcan todas las posibles) no se refieren, en ningún caso, a la contraposición de «puesta en escena convencional–puesta en escena contemporánea». Esos calificativos obedecen a otras cuestiones. Una puesta en escena «*del*» texto clásico pudiera estar cimentada en lenguajes y recursos escénicos extremadamente contemporáneos; al igual que una puesta en escena «*a partir*» del texto clásico podría usar recursos muy convencionales (y lógicamente, también a la inversa). Y también conviene aclarar que fuera del límite de los dos citados extremos quedaría la desprestigiada «reconstrucción arqueológica» del texto, que siempre se ha considerado inútil: «un texto del XVI o del XVII no puede ofrecerse ya como lo vieron en los corrales de comedias los espectadores de aquellos tiempos». (García Lorenzo: 1979: 61). Creo que no hay mayor unanimidad entre las gentes de teatro en cualquier otro asunto como la hay en este: la recreación arqueológica de los clásicos no tiene sentido. Resulta curioso, sin embargo, que (a pesar de esa establecida opinión unánime) aquellos que se enfrentan

a la puesta en escena de un texto clásico no dejan de señalarlo o advertirlo como fundamento de sus pretensiones. Como si en realidad hubiera dos posiciones contrapuestas al respecto; como si acaso hubiera personalidades o sectores teatrales que defendiesen que sí, que los clásicos sólo debieran ser escenificados, únicamente, desde una perspectiva arqueológica. No digo que no existan algunas personas dentro del universo teatral a favor de esa postura, pero desde luego nunca he leído a nadie, ni me he encontrado con alguien que defienda tal posición. Por eso resulta llamativa esa necesidad de recordar en todo momento lo inútil de la «reconstrucción arqueológica». Obedecerá, tal vez, a que esa expresión se asocia con una puesta en escena «antigua» o «convencional», o quizá sea debido a otro tipo de temor artístico que predispone a advertir de ello.

Por tanto, el primer extremo expuesto (hacer una puesta en escena «*del*» texto clásico) descarta, también, la «reconstrucción arqueológica», pero se sustenta en disponer del texto original como fundamento esencial del espectáculo; para que, a través del estudio, análisis y lectura profunda de todos los elementos y detalles que lo componen, descubrir el sentido que puede tener en el presente a partir de la significación que pudiera haber tenido en el pasado; y que su puesta en escena brote de la naturaleza que le es propia manteniéndose lo más fiel posible a él; es decir, tratando de realizar únicamente las modificaciones imprescindibles que puedan ayudar a una buena comprensión y a potenciar ese «nuevo» sentido.

No podemos (y no deberíamos molestarnos en intentar) recrear las condiciones teatrales que pensamos que regían, digamos, hace cien años; no podemos reaccionar a la obra de la misma manera que lo hizo su público original. Solamente podemos trabajar desde dentro de nuestras propias ideas culturales, de las que no podemos escapar. No podemos pensar como los isabelinos; entre ellos y nosotros se interpone demasiado conocimiento. Pero deberíamos respetar ciertos principios fundamentales subyacentes de esa cultura, deberíamos intentar situarnos mentalmente en ese espacio (después de todo, el placer de crear debería ser eso en gran medida) y reconocer la expresión de lo eternamente humano que, sin duda, nos ha llevado a trabajar sobre esa pieza. (Alfreds: 2019: 214)

El director (o equipo creativo), por tanto, es el mediador entre la obra y autor de entonces y el público del presente poniéndose al servicio del texto; fundiéndose en él y sumergiéndose en su estudio y análisis;

«escuchando lo que la obra dice en lugar de oír lo que quieren oír» (Alfreds: 2019: 214); huyendo de forzar el texto para que se adecue a las posibles ideas preconcebidas; confiando en que todas las respuestas están en el texto y las dudas se irán aclarando a medida que se profundice en su estudio; evitando intervenir *sobre* él de manera precipitada; aceptando las rígidas estructuras que inapelablemente están en la obra y en su lenguaje, para estudiarlas y tratar de comprenderlas como fuente de información dramática. También, abrazar los posibles estudios de ámbitos distintos al teatral (académicos, históricos, literarios etc.) no para plegarse a ellos y condenarse a materializar las tesis que defiendan, sino con el humilde ánimo de que tal vez en ellos se puedan encontrar claves reveladoras y útiles. Y, finalmente, una vez que se alcance una visión clara, global y profunda sobre el texto, sobre su significado y sentido en la época que fue escrito y los posibles porqués de cada detalle estructural, confiar en que se descubrirá el sentido y significado vigente que pueda ofrecerse al espectador de hoy, y que determinarán las decisiones dramatúrgicas y escénicas, así como los recursos escenográficos y resoluciones estéticas a utilizar.

El otro extremo (hacer una puesta en escena «*a partir*» del texto clásico) consistiría en recurrir al consabido «usar el texto como pretexto» para realizar una puesta en escena *sobre* el texto o *sobre* algún elemento que contenga. El director (o equipo creativo) utiliza el texto original para crear un espectáculo con el propósito de transmitir su propia visión sobre alguna cuestión del texto original o, incluso sobre algún tema de otro ámbito pero que para ello le pueda resultar útil tomar como punto de partida un texto clásico. No consiste en adentrarse en el universo del texto y del autor, sino de acercar el texto al universo del creador. Las distintas decisiones dramatúrgicas y escénicas, los recursos escenográficos y las opciones estéticas obedecerán a lo que este desee contar y al sentido que le quiera imprimir a la función; que poseerá un «nuevo texto», que pudiera mantener (o no) algo del original, o tener algunas reminiscencias o vínculos con algunos de los elementos que lo componían: trama, significado, tema, lenguaje, personaje o personajes, parlamentos etc. Es una opción creativa que, por supuesto, permite liberarse de la tiranía del texto original, pero no por eso garantiza que sea un proceso más sencillo ni deje de poseer sus dificultades y riesgos.

Ninguna de estas dos opciones creativas (y todas las innumerables que pueda haber enmarcadas entre ellas) resulta más fácil que las otras,

ninguna de ellas puede ser calificada como el camino más adecuado o correcto. Es indudable que la realidad demuestra que todas son posibles. Es el creador siguiendo sus propias ideas, gustos y preferencias (como no puede ser de otra manera) quien tendrá que decidir en cuál situarse<sup>3</sup>. Y debería tener presente que ninguna de ellas posee, a priori, un valor añadido, que ninguna garantizará la calidad de la función resultante que, más allá de opiniones personales solo podrá constatarse, seguramente, en la acogida del público y la determinación de la crítica.

### **Los desafíos de la puesta en escena «de» textos del Siglo de Oro español**

No sé si la mejor manera de defender y proteger el patrimonio teatral del Siglo de Oro consiste en tratar de conseguir que estos textos sigan estando vivos en el escenario mediante una opción artística lo más cercana posible a la «puesta en escena «*del*» texto». Seguramente es lo que han pretendido la CNTC y las numerosas compañías que se han comprometido, casi exclusivamente, con la puesta en escena de esas obras (aunque en numerosas ocasiones todos, en mayor o menor medida, se han despegado de esta opción modificando sobradamente el texto original para abrirse a otras posibilidades). Sea como fuere, esa opción es la única que permite exponer algunas reflexiones con cierta objetividad, ya que los desafíos a superar dependerán de la naturaleza del texto original y no de las pretensiones e intenciones del creador, en cuyo caso, todo lo que se pudiera decir estaría enmarcado en la subjetividad de los gustos y preferencias personales.

Refiriéndome, por tanto, a las obras del siglo de oro y a su puesta en escena, es posible que, tal y como afirmó Javier Huerta Calvo, hoy en

---

<sup>3</sup> Otra cuestión, difícil de resolver, sería determinar cuál es la dosis del texto original que debe mantenerse para que sea ético promocionar una función teatral bajo el título y la firma del autor clásico, y si a pesar de haberse despegado en exceso del original sería suficiente con algún epígrafe aclaratorio (tipo «adaptación» o «versión libre» u otro parecido) que sumado al título sirva como advertencia al espectador. Me parece imposible determinar cuál es la distancia prudente al texto original para que si se traspasa fuese conveniente ofrecer la función bajo un título distinto; y si se hace así, ¿sería apropiado añadir un epígrafe («inspirado en...», «basado en...» u otro similar) que recuerden al espectador el texto y el autor original para que la promoción del espectáculo sea más eficaz?

día «cada vez estén más aparcadas las viejas polémicas acerca de su validez ideológica, o su posible o imposible contemporaneidad» (Huerta Calvo: 2006: 25). Supongo que nadie se atrevería a realizar un ataque tan virulento a la validez de esos textos como el que les dirigió Agustín García Calvo, en las primeras Jornadas de 1978, cuando afirmó que el teatro del Siglo de Oro es simplemente malo: «es malo en cuanto que, en sus tramas y argumentos, sustenta actitudes morales y políticas depravadas y serviles» (García Calvo: 1979: 138).

Es muy probable que, en la tan inmensa cantidad de textos que hay de ese periodo, gran parte de ellos no posean los méritos suficientes como para ser ofrecidos al público de hoy en día y deban, mejor, poblar antes las bibliotecas que los escenarios, para ser considerados como objeto de estudio académico, literario o histórico y no como material escénico. Pero, por otra parte, también resultaría poco creíble que al menos un buen número de ellos no posean cierta validez, calidad e interés que les hagan dignos de ser llevados a escena. En las Jornadas del 1978, se buscaba la validez de los textos debatiendo sobre sus vigencias y su contemporaneidad. «¿Cuál es el carácter contemporáneo de los clásicos?» «¿Dónde está ese fondo real que nos permite afirmar que los clásicos pueden ser nuestros contemporáneos?» se preguntaba Juan Antonio Hormigón en uno de los coloquios de las Jornadas del 1978<sup>4</sup>. *Shakespeare, nuestro contemporáneo* había escrito Jan Kott, y se entendió que si Shakespeare era nuestro contemporáneo cómo no iban a serlo nuestros Calderón, Lope o Tirso.

Las obras clásicas que han conseguido mantener viva, en la actualidad, cierta esencia de lo que en ellas se plantean son aquellas que bucean en lo profundo de la condición humana desvelando cómo los personajes son movidos por ciertas pasiones que son universales. Pero debe reconocerse que, en el teatro del Siglo de Oro, generalmente, la tensión de los conflictos no reside en la relación del personaje con sus pasiones, sino del personaje con las normas y preceptos sociales; que en su mayoría han quedado anticuadas u obsoletas. Tenía razón García Calvo cuando afirmaba que son escasísimas las obras del Siglo de Oro en que la cuestión del honor y la honra no esté presente en la trama:

---

<sup>4</sup> Intervención de Juan Antonio de Hormigón en el coloquio sobre la ponencia de Manuel Ángel Conejero “Los Clásicos, nuestros contemporáneos”. (1979: 47-48).

el argumento por excelencia es el de la honra. Ustedes recuerdan lo que esto significaba: el esclavizamiento de los hombres, el menosprecio de las mujeres que había en todo este tinglado de la institución de la honra de los siglos XVI y XVII. No oirán ustedes una sola línea, donde la voz se levante contra esta institución opresora de la vida privada; esta institución se acepta y se utiliza. Los dramas en general, están basados en ella. (García Calvo: 1979: 139).

Y no funcionando como una simple característica del periodo histórico donde se enmarca el texto sino actuando como motor esencial que mueve a los personajes, que condiciona sus decisiones y que influye rotundamente en el desarrollo y resolución de la obra. Por eso, creo que se debe seguir cuestionando la contemporaneidad de esos textos (no para descartarlos escénicamente, sino para entender los desafíos que conlleva su puesta en escena), porque la inmensa mayoría solo pueden llegar a entenderse de forma plena atendiendo al momento específico, a los valores sociales de la época y a las circunstancias históricas en las que fueron concebidos.

Esto, hay que reconocerlo, es algo que no pasa exactamente igual con Shakespeare, como expone Francisco Ruiz Ramón en su libro *Estudio de teatro español clásico y contemporáneo*, citando a *Otelo* de Shakespeare para compararlo con *El médico de su honra* de Calderón.<sup>5</sup> Otelo, al sospechar de la infidelidad de su esposa, se deja arrastrar por los celos, está sometido a una pasión del corazón, y llega a cometer un homicidio inadmisibles y que, al darse cuenta de la atrocidad de lo que ha hecho, termina suicidándose. Esta situación y planteamiento puede invitar (tanto al espectador del XVII como al espectador de hoy) a reflexionar sobre lo peligroso que puede resultar dejarse arrastrar por una obsesión e, incluso, a cuestionarse sus propias pasiones internas. En cambio, don Gutierre (de *El médico de su honra*) ante la misma situación de la posible infidelidad de su esposa, no es arrastrado por los celos, ni otra pulsión interna, sino por el estricto código del honor. La tensión del conflicto no reside en el personaje con su interior sino entre el personaje y un precepto social ineludible. Don Gutierre no mata apasionadamente (como lo hace Otelo); lo hace «fríamente» haciendo pasar el asesinato de doña Mencía por obra de unos desconocidos. Y, además, a pesar de que al final se desvela la inocencia de

---

<sup>5</sup> Ver capítulo 2, «El universo cerrado del drama de honor» (1978: 45-70).

ella, el Rey (que solía actuar en las obras del Siglo de Oro como *deus ex machina*, dictando sentencias sobre lo sucedido) perdona a don Gutierre que no muestra muchos síntomas de arrepentimiento. La situación, comportamientos y resolución de *El médico de su honra* (y de todos los dramas de honor del Siglo de Oro) se fundamentan en normas y valores sociales que, afortunadamente, ya no están vigentes, dificultando que el espectador de hoy conecte con los conflictos que plantean.

Las comedias también contienen este problema. Los comportamientos de los personajes femeninos en esas obras podían transgredir, en principio, las convenciones y la moral establecidas: «...la mujer pasa de ser un objeto pasivo, sujeta a las decisiones del hombre, bien su marido, bien su padre, a ser la que controla la situación, con sus artimañas, y sus engaños, que en la mayoría de las ocasiones suponen un atentado al esquema social de la época» (González González: 1995: 13).

En numerosas comedias la mujer es presentada como la heroína que posee el carácter y carisma suficiente para no rendirse a su condición de engañada por el hombre, ante el que ha caído rendida con la promesa de matrimonio; y mostrando una gran inteligencia y valentía urde, disimula, se disfraza, embauca, miente, enreda y no desiste hasta alcanzar su objetivo: el matrimonio que le evite quedar sin honra. En otras comedias las protagonistas femeninas intentan rebelarse ante su condición y exponiendo subversivos discursos (que hoy podrían ser calificados de feministas), manifiestan su deseo de ser libres y declaran la injusticia de no poder tener la independencia a través de la lectura, formación y estudio. Pero todas ellas, a pesar de su empeño de no estar sujetas a la voluntad del padre o del pretendiente, terminan sumisas ante el esforzado galán que por su atractivo o por alguna ingeniosa artimaña consigue que ella acepte el matrimonio rendida amorosamente y abandonando sin problema sus primeros anhelos de libertad y formación. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que el teatro no pretendía reflejar la realidad social: «Ni la literatura ni el teatro pueden ser tomados como reflejo fiel de la sociedad real. Ni la literatura ni el teatro, aun cuando se presenten con pretensiones costumbristas, puede esperarse que nos den una estampa realista» (Maravall: 1980: 41).

La mujer es retratada de esa manera precisamente porque eso no era lo que sucedía en la vida real: «La mujer es más ingeniosa y atrevida, quizá en contraste con la vida real donde parece ser había una total sumisión de la mujer al hombre. No cabe duda de que esto era lo que

producía la hilaridad entre el público porque no era habitual en la vida real» (González González: 1995: 13). Esas tramas eran exclusivamente «ficción» y su única finalidad era el entretenimiento. Aun así, muchas de ellas podrían tomarse, incluso, como muy avanzadas para su época por ofrecer en el escenario transgresores comportamientos que no ocurrían en la realidad de entonces, pero que, al ser sugeridos en la ficción, pudieran resultar, incluso, «ejemplares».

En cualquier caso, el propósito e intención de los autores (tanto para los dramas de honor, como para las comedias) resulta ambiguo. ¿Pretendían confirmar, mediante la diversión, los valores establecidos tal y como afirmaba Díez Borque?:

La comedia acepta los valores y creencias de la época y se mueve en el férreo mundo conceptual, compartido por los espectadores, de religión, patria, monarquía, derecho, deber, etcétera, lejos de toda sospecha de caída o vacilación. La comedia no encierra ningún tipo de crítica, pues lo que se busca en ella es una diversión que además confirme el sistema de valores admitido como óptimo. (Díez Borque: 1976: 361)

¿O, por el contrario, el teatro del Siglo de Oro, como defendía Ruiz Ramón, sí que podía tener una finalidad crítica, y que, ante la imposibilidad de transgredir explícitamente los valores establecidos, no se revelaba discursivamente pero sí de manera implícita en el desarrollo de la obra?:

...en todo teatro producido en y para una sociedad con una fuerte censura, la crítica de la sociedad está expresada en forma dramática, no discursivamente. No está explícita, por tanto, en palabra de los personajes, sino implícita, escondida, en la estructura dramática. La significación crítica del sentido dramático clásico se hace aparente sólo cuando confrontamos la palabra de los personajes con la totalidad de la estructura dramática del texto, y comprobamos sus contradicciones y sus oposiciones. (Ruiz Ramón: 1980: 145)

Y, tal vez, las resoluciones de las obras no podían dejar de despertar en el espectador una inquietud o incomodidad al respecto de las mismas:



El comediógrafo, al final de la comedia, concilia a todo el mundo. Esa conciliación, que a primera vista nos parece un artificio técnico, una conversión propia del género teatral cómico, tiene en realidad, una función mucho más importante, eminentemente crítica: mostrar la esencial relatividad que sustenta el juego de las conductas sociales. (Ruiz Ramón: 1980: 142)

El asunto no está nada claro. Tal vez, en aquella época, la situación en la que el marido, obligado a seguir las rígidas normas del código del honor, llegara a provocar una terrible muerte a una mujer inocente (y se le concediese el perdón por ello) dejara en el espectador la incomodidad suficiente como para cuestionarse el mencionado código; o podría ser que el espectador teniendo absolutamente interiorizado esos valores, aun lamentando todo, aplaudiera felizmente la resolución final. Y en las comedias, ante las escasas expectativas que tenía la mujer (el matrimonio, el convento o la prostitución), pudiera ser que se viera como un éxito tranquilizador que la protagonista lograra casarse con el energúmeno que la había engañado con la promesa de matrimonio; y podría ser, también, que el espectador se regocijara como si fuera un triunfo y final feliz que la mujer con ansias de ilustración y formación intelectual renunciara a sus ambiciones y, enamorada, volviera al redil del precepto social dispuesta a casarse. Aunque, tal vez, esos finales dejaran latente en el espectador cierta sensación de incomodidad al respecto llegando a cuestionarse las normas y el orden social. No podemos saberlo y, en definitiva, tampoco importa demasiado. Tanto si fuera en uno u otro sentido el espectador de entonces podía conectar intensamente con la cuestión, ya que esa moral y convenciones formaban parte de su realidad. Pero es difícil que el espectador de hoy se relacione de la misma manera con esas obras sino es a través de una mirada distante, teniendo presente el marco histórico y ese orden social fundamentado en rigurosas normas que hoy resultan difíciles de comprender en esos extremos por anticuadas y obsoletas.

Por tanto, existe un interesante desafío en llevar a escena este tipo de textos y que, sin perder la potencialidad escénica que pudieran tener por otras cuestiones, se evite el peligro de seguir transmitiendo subliminalmente valores poco o nada beneficiosos para la sociedad actual. Por eso resulta muy sugestivo (aunque difícil de superar) el reto que, ya en 1932, planteaba Margarita Xirgu:

A los actores nos cabe la satisfacción y la responsabilidad de revivir las obras clásicas. Si un drama de Calderón o de Lope, pongo por ejemplos más insignes, no cobra en la representación una emoción rigurosamente actual -es decir del mismo instante en el que se está representando, sin que el público tenga que echar cuentas, retrospectivas y hacerse consideraciones históricas- inútil será pretender imponerlo a la admiración general. (Xirgu: 2009)

¿Se puede realizar una puesta en escena de un texto del Siglo de Oro sin que el espectador «tenga que echar cuentas, retrospectivas y hacerse consideraciones históricas»? ¿Cómo presentar *El alcalde de Zalamea* (por poner un ejemplo de una de las obras más emblemáticas), pretendiendo que el espectador no se haga «consideraciones históricas», cuando un padre, al verse en la situación de que su hija ha sido secuestrada y violada, busca su remedio suplicando al violador que se case con ella para que así le «devuelva su honra»? Es posible que en aquella época el casarse con quien te había secuestrado, violado y dejado tirada en medio del bosque era algo que resultaba salvador ya que permitía recuperar la honra perdida; y si esto no se lograba resultaría lógico que se condenase a la pobre muchacha al pasar el resto de su vida en un convento. Pero hoy en día, afortunadamente, esto ya no es así. Y poco ayuda tratar de determinar si Calderón, con *El alcalde de Zalamea*, pretendía realizar una crítica a esta cuestión o que su propósito sólo fuera defender que «el honor / es patrimonio del alma / y el alma sólo es de Dios» (Jornada I, vv. 874-876). El caso es que la trama está sustentada en un aspecto social rancio y muy anticuado, que hoy en día está tan superado que no tiene sentido, creo, ni su defensa ni su crítica. Y, por otra parte, ¿resultaría adecuado realizar una puesta en escena «de» *El alcalde de Zalamea* haciendo caso omiso a esa cuestión? El verdadero desafío es explorar cómo abordarla para que hoy tenga sentido en el escenario cobrando «una emoción rigurosamente actual» como decía Xirgu. A no ser, claro está, que el director decida rendirse al reto de la Xirgu y considere que no hay otro remedio que ofrecer la obra invitando al espectador a «echar cuentas, retrospectivas y hacerse consideraciones históricas» para que pueda contextualizar la historia en un tiempo que no es el suyo y que, con la distancia precisa, pueda disfrutarla.

Pero si ese es el único camino, ¿no sería condenar al teatro del Siglo de Oro a la limitada función de lanzar miradas al pasado para «ver de dónde venimos»? ¿La única posibilidad sería situar esas tramas en países

o lugares donde esos valores sigan estando vigentes para que, así, siga teniendo sentido ofrecerlas sin alterar el texto? Si el creador (o equipo creativo) no desea limitarse a estas dos únicas opciones, deben asumirse ciertos cambios en el texto original (quizá sobre todo en los finales). Pero eso no tiene por qué significar adulterarlo totalmente. Lo ideal sería recurrir todo lo posible a la natural *transducción* del texto al llevarlo a la escena con la que se pudiera (sin necesidad de alterarlo demasiado) transformar su supuesto sentido original para plantear otros que puedan resultar más interesantes o pertinentes. Porque como defendió Sanchis Sinisterra «es el contexto de la enunciación donde se produce, en último término, el sentido del texto»:

Atribuir a los textos dramáticos un papel exclusivo o siquiera primordial en el estudio de la realidad teatral comporta la pérdida de la perspectiva adecuada para captar la complejidad del arte escénico y de su articulación con la realidad. Nadie ignora que el texto es un ingrediente más—y no el fundamental—del espectáculo, y que no es el depositario del Sentido, sino que éste es producido en cada representación por el contexto. (Sanchis Sinisterra: 1981: 106, 107)

El último gran desafío del teatro del Siglo de Oro es el eterno debate sobre cómo decir el verso. Nuria Espert, en la II Jornadas de Teatro Clásico en Almagro, reconocía que ni siquiera ella misma sabía cómo había que hacerlo:

¿Cómo se dice el verso? ¿Como los poetas? ¿Como Manuel Dicenta? ¿Como los rapsodas profesionales? ¿Como los actores de Fernán Gómez en «Abre el ojo»? No lo sé. [...] Y si yo no lo sé, que he hecho toda mi vida teatro clásico, desde los catorce años, que lo he visto representado en medio mundo, que lo amo, que he vivido mucho tiempo de decir verso, que dedico parte de mi vida al estudio apasionado y heterodoxo de nuestros clásicos, que he leído lo habido y por haber sobre el tema, que tengo buen instinto musical, insisto, si yo no lo sé, ¿cómo es que lo sabe alguien?, ¿o es que no hay más teoría que la de: «El verso hay que decirlo bien», pobre revelación, en la que todos estamos de acuerdo, pero que no nos ayuda?. (Espert: 1980: 324)

La palabra y el verso, con su extremada complejidad formal y sus rígidas estructuras, son los elementos esenciales y medulares de la mayoría

de las obras del Siglo de Oro y la cuestión sobre cómo abordarlos parece estar condenada a no resolverse nunca. Seguramente es algo que obedece a que la forma de hablar en la sociedad es algo que evoluciona y varía constantemente separándose cada vez más de las características inherentes al lenguaje de ese tipo de obras. Parece que la palabra va perdiendo importancia en la comunicación y en las relaciones, donde la imagen y lo audiovisual adquieren, cada vez más, un excesivo valor. Esto influye, indudablemente, en la forma de expresarse oralmente en sociedad. No se habla de la misma manera hoy en día que hace 100 años (que es de cuando podemos disponer de las primeras grabaciones de actores diciendo verso). Es por ello, que al escuchar a esos actores del pasado (Margarita Xirgu, Francisco Morano, Ricardo Calvo, Manuel Dicenta etc.) nos pueden parecer, demasiado ampulosos, artificiosos, enfáticos y nada verosímiles en el decir; sin embargo, en el contexto de su época, ese «decir artístico» sí resultaba verosímil.

Creo que habría opinión unánime en que todo texto (prosa o verso) dicho en escena debe resultar: inteligible, verosímil, y sugestivo. Es decir, que todo lo que se diga en escena sea comprendido fácil y diáfano sin que el espectador tenga que realizar, para ello, ningún esfuerzo; que resulte lo más creíble, auténtico y verdadero y que suscite algo en el alma del espectador, (que emocione, que invite a la reflexión, que movilice, que indigne, que conmueva, etc.). Creo que estos tres aspectos son algo que todos los intérpretes (de cualquiera época, de cualquier lugar) han deseado alcanzar.

Al evolucionar y cambiar la forma de hablar en la sociedad ha ido cambiando también, generación tras generación, la consideración de «naturalidad» y «verosimilitud» en el «habla escénica». Pero es algo que en todas las épocas se ha demandado. Lope de Vega ya lo exponía en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa...» (vv. 269-271). Lope no dice «el que haga de rey», sino se refiere al «hablar» sugiriendo la necesidad de resultar verosímil. Cervantes en su *Pedro de Urdemalas* escribe, refiriéndose a las cualidades que debe tener un comediante, que debe ser «no afectado en ademanes, / ni ha de recitar con tono» (Jornada III, vv. 780-781). El único motivo de ello no puede ser otro que, si fuera afectado y recitase con tono, no resultaría verosímil. Recordemos también los consejos de Hamlet a los cómicos que van a actuar ante Claudio y Gertrudis: «Amolda el gesto a la palabra y la palabra

al gesto, cuidando sobre todo de no exceder la naturalidad, pues lo que se exagera se opone al fin de la actuación, cuyo objeto ha sido y sigue siendo poner un espejo ante la vida: mostrar la faz de la virtud, el semblante del vicio y la forma y carácter de toda época y momento» (Acto III, escena ii). Ese «no exceder la naturalidad» no puede tener otro propósito que alcanzar la conveniente «autenticidad» en la actuación.

Es posible que siempre exista una brecha entre el «decir artístico» y el «hablar como en la realidad». Pero en todas las épocas las nuevas generaciones tratan de que esa brecha se reduzca lo máximo posible, tal y como decía Brook: «Esto lleva al actor joven a una furiosa e impaciente búsqueda de lo que él llama verdad. Desea interpretar el verso de manera más realista, hacer que suene como Dios manda, como auténtico lenguaje» (Brook: 1986: 9). Esto es algo que lógicamente todavía hoy sucede, como recientemente ha dicho Declan Donellan: «Muchos jóvenes que empiezan en el teatro desprecian a la generación anterior porque les resulta falsa y artificial. Llegan creyendo que tienen la clave para un nuevo realismo» (Donellan: 2020: 107). Por mi parte, tengo comprobado que cuando se invita a los jóvenes de hoy en día, por ejemplo, a escuchar alguna grabación de algunos intérpretes que, hace poco tiempo, resultaban naturales y convincentes los perciben como artificiales y con demasiado énfasis en el decir. Hay que reconocer, por tanto, que lo que hoy puede resultar natural en el futuro sonará artificial.

Por eso, quizá, la cuestión del verso está condenada a no resolverse nunca, y en todas las épocas se huye de lo establecido considerándolo excesivamente impostado, ampuloso, enfático, etc. y no ha dejado de buscarse la naturalidad en el decir. Claro que no se trata de *cotidianizar* el texto, ni lograr ser realista bajando la intensidad de los conflictos o las pasiones de los personajes:

Otro problema del teatro es que es muy fácil ser realista si bajas tu nivel de exigencia. Cada pocos años, se pone de moda una nueva forma de hacer Shakespeare que parece muy moderna, pero lo que en realidad se está haciendo es domesticarlo. Bajas tu apuesta e ignoras el verso, porque el verso te coloca en un alto nivel de estilización. Los actores odian todo lo que parece fingido o falso, de modo que cuando encuentran una dificultad, huyen y bajan su apuesta. [...] Nos gusta que la actuación parezca real y es fácil que parezca real si bajas la apuesta; pero si la bajas, la trama no tendrá sentido y no merecerá la pena contar esa historia. Cuando la apuesta sube, la vida real deja de ser realista. (Donellan: 2020: 107-109)

Y tampoco consiste en reconocer que el verso sólo pueda ser dicho con cierta artificiosidad o de manera ampulosa. Por imposible y utópico que pueda parecer, los intérpretes, que deseen relacionarse con el verso del Siglo de Oro, no deberían renunciar a tratar de lograr tan difícil labor: mediante la actuación y su relación con la palabra, esclarecer un lenguaje, muy alejado a la forma de hablar de hoy en día, y hacerlo de la manera más natural y verosímil posible, y manteniendo el estilo elevado del lenguaje y su organización formal.

Lograr esta meta justificaría sobradamente que, aparte de que haya otras opciones artísticas, no se abandone el empeño de seguir realizando puestas en escena «de» textos del Siglo de Oro. Conseguir que el lenguaje de este tipo de obras cobre vida en el escenario logrando con ello seducir y cautivar al espectador contribuirá, sin duda, a defender y difundir de manera más elevada el gran patrimonio del teatro del Siglo de Oro. Por eso, en esta opción artística se debería huir todo lo posible de realizar cualquier adaptación dramática que persiga facilitar la comprensión. Las posibles modificaciones al respecto llevan implícitas un reconocimiento de la falta de capacidad de los intérpretes para que el verso sea posible en su plenitud en el escenario. Quizá tal labor sea imposible en su totalidad y se haga imprescindible cambiar ciertos vocablos o expresiones arcaicas que exigirían demasiado esfuerzo tanto para el intérprete como para el espectador. Es algo que debe ser tomado como las inevitables excepciones que confirman la regla.

Por eso, los intérpretes no deben dejar de incidir en la necesaria e imprescindible preparación para ello; que no se limitaría a conocer los distintos tipos de verso, las diferentes estrofas y las propuestas que los distintos teóricos formulan para el estudio del ritmo del verso. Como se suele decir: en teatro «saber» es «poder hacer». El intérprete debe formarse, ejercitarse y entrenarse técnicamente en todo aquello que influya en que el verso resulte lo más elocuente posible y sea dicho con la mayor organicidad: respiración, sonoridad, dicción, prosodia y todos los elementos expresivos del habla como pausas, cesuras, ritmo, dinámicas de frases, portadores de sentido, etc. Esta robusta preparación técnica resulta ineludible para poder trabajar a disposición del texto; y, por supuesto del director que, a su vez, no debería desentenderse del desafío del verso y de la naturaleza del lenguaje depositando toda la responsabilidad en el intérprete.

La verosimilitud debe estar enmarcada, sin lugar a duda, en el acuerdo con el código de interpretación escénica que establezca el director. La ausencia de ella puede deberse a diversas cuestiones que van más allá de una forma deficiente del relacionarse con la palabra y el verso. Podría residir, por ejemplo, en un cuestionable planteamiento escénico que exija al intérprete forzosos comportamientos que le lleven a una manera demasiado impostada de hablar, y que por mucho que se esfuerce en hacerlo con la mayor naturalidad le resulte absolutamente imposible.

Se podría definir el verso como una organización del lenguaje con el propósito de alcanzar una musicalidad del mismo. El verso del Siglo de Oro utiliza recursos muy específicos para conformarla, y que el director debería también conocer; ya que no se refiere únicamente a la musicalidad de un verso o a una estrofa en concreto, sino también a cada parlamento, a las situaciones, a las escenas, a los actos y a la obra en su totalidad. Para realizar una puesta en escena «de» una obra del Siglo de Oro resultaría conveniente comprender la propuesta de «musicalidad verbal» que sugiere el autor. Esta se puede intentar deducir mediante el análisis pormenorizado del tipo verso y de estrofas, de cómo las ideas y pensamientos del personaje encajan en la estructura versal y atendiendo a algunos principios de composición propios de la época que los autores solían seguir. Que el intérprete y el director estudien y analicen juntos el verso y sus estructuras ayudará, sin duda, a que ambos se relacionen con ellas no como martirizantes corsés, sino confiando en la beneficiosa información que puedan aportar y que, sin duda, les ayudará a comprender la musicalidad verbal de cada momento, así como la de toda la obra. Y no para que esta impere sobre las demás cuestiones escénicas e interpretativas, sino para que todas ellas (partitura escénica, tempo, situaciones, atmósferas, naturaleza de los personajes, la esencia de sus emociones, etc.) armonicen con la mayor coherencia y perfección. Todo ello ayudaría al intérprete a que su actuación resultase lo más verosímil y sugestiva posible, y a que el director consiga ofrecer una puesta en escena donde forma y contenido estén perfectamente conciliados para deleite del espectador.

En conclusión, el gran desafío de la puesta en escena «de» los textos clásicos reside en la distancia y diferencias entre tiempos: el tiempo histórico en el que fue concebido el texto y el tiempo presente en el que se escenifica. Esa distancia irá, obviamente, aumentando cada vez más; provocando que no dejen de aparecer nuevas dificultades. Por tanto, creo

que nunca se alcanzarán fórmulas, recetas o métodos que puedan ser considerados como definitivos para superarlo; porque aquellos que se crea que se han alcanzado estarán obligados a ser revisados con el paso del tiempo a medida que la sociedad evolucione. Pero, creo que es importante, que tampoco se dé la batalla por perdida considerando como únicas opciones posibles aquellas más cercanas a la puesta en escena «*a partir*» del texto. Quizá porque, hoy en día, sean estas las que más imperen habiendo, incluso, saturación de las mismas, el gran desafío resida simplemente en optar por la primera.

ERNESTO ARIAS  
ACTOR Y DIRECTOR ESCÉNICO



## Bibliografía

ALFREDS, Mike. (2019). *Diferente cada noche. El actor en libertad*. Barcelona. Alba Editorial.

BROOK, Peter. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona. Nexos.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1999). *El alcalde de Zalamea*. Edición de José María Ruano de la Haza. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch41p3>.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2003). *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx63h9>.

CONEJERO, Manuel Ángel. (1979). «Los clásicos, nuestros contemporáneos». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Dirección General de Teatro y espectáculos. Madrid. Ministerio de Cultura. 9-38.

DÍEZ BORQUE, José María. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVI*. Madrid. Ediciones Cátedra.

DONELLAN, Declan y Arantxa VELA BUENDÍA. (2020). *Donellan sobre Shakespeare*. Madrid. Bolchiro.

ESPERT, Nuria. (1980). «Punto de vista del actor». *II Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 321-325.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando. (1979). «Actitud del público español ante el teatro clásico». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 79-95.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO. (2020). «Abierta la convocatoria de presentación de propuestas para la 44 Edición». <https://www.festivaldealmagro.com/abierta-la-convocatoria-de-presentacion-de-propuestas-para-la-44-edicion/>

GARCÍA CALVO, Agustín. (1979). «Propuesta de un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 135-181.

GARCÍA LORENZO, Luciano. (1979). «Teatro clásico y público actual». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 57-70.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. (1995). «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español». *Teatro: revista de estudios teatrales*, N° 6-7, 41-70. <https://core.ac.uk/download/pdf/58905115.pdf>.

GONZÁLEZ VERGEL, Alberto. (1979). «La recreación escénica de los textos clásicos». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 221-238.

HIERRO, José. (1979). «El verso en el teatro clásico español». *Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 109-118.

HUERTA CALVO, Javier. (2006). *Clásicos entre siglos*. Cuadernos de Teatro Clásico 22. Madrid. Ministerio de Cultura.

KOTT, Jan. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán. Barcelona. Alba.

MARAVALL, José Antonio. (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid. Seminarios y Ediciones.

----- (1975). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid. Ariel.

----- (1980). «Sociedad barroca y ‘comedia’ española». *II Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 35-60.

MARSILLACH, Adolfo. (1998). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona. Tusquets.

MASCARELL, Purificació. (2017). «El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual». <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/24291>

RUIZ RAMÓN, Francisco. (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Fundación Juan March / Cátedra.

----- (1980). «Teatro clásico y crítica de la sociedad». *II Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 133-146.

SANCHÍS SINISTERRA, José. (1981). «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro». *III Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid. Ministerio de Cultura. 95-130.

SHAKESPEARE, William. (2011). *Hamlet*. Chile: Editorial Ercilla.

VEGA, Lope de. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>>

XIRGU, Margarita. (2009). Archivo Sonoro de RNE, emitido 25/04/09. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/archivo-sonoro/archivo-sonoro-margarita-xirgu-25-04-09/487478/>.