



JANUS 6 (2017) 32-55

ISSN 2254-7290

**El teatro clásico español en la escena nacional  
contemporánea: de la decadencia en la Transición  
al esplendor actual ·**

Purificació Mascarell  
Universidad Complutense de Madrid (España)  
[purixinela@hotmail.com](mailto:purixinela@hotmail.com)

JANUS 6 (2017)

Fecha recepción: 21/12/16, Fecha de publicación: 18/03/17

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=78>>

**Resumen**

En este artículo se reúnen por primera vez las causas dispersas del abandono escénico de los autores clásicos españoles durante la década de los setenta, su progresiva recuperación a lo largo de los 80 y 90, y su consolidación artística y social a partir del cambio de milenio. El trabajo expone las razones que influyeron en este proceso de recuperación y realiza un balance de la cartelera, desde 1975 hasta el presente, para constatar el auge actual del teatro barroco en España.

**Palabras clave**

Teatro clásico, recepción, puesta en escena, crisis, recuperación

**Title**

The Spanish classical theatre in the contemporary national scene: from the decline during the “Transición” to the current splendour

**Abstract**

This article recompiles for the first time the dispersed causes of the Spanish classical authors' stage abandonment during the decade of the '70s, their gradual recovery throughout the '80s and the '90s, and their artistic and social consolidation since the turn of the millennium. This paper discusses the reasons that influenced this process

---

\* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033, FFI2011-23549 y FFI2015-66393-P.

of recovery and takes stock of the theatre listings, from 1975 to the present, in order to highlight the current boom of Baroque theatre in Spain.

### Keywords

Classical theatre, reception, performance, crisis, recovery



Francisco Ruiz Ramón –maestro de filólogos fallecido en 2015– opinaba que el teatro clásico español había sido objeto de una recepción sociocultural anómala en la España moderna (1988: 195). No en vano, el periplo del teatro clásico español desde el siglo XVIII al presente pasa por todos los usos artísticos y políticos que lo han lastrado hasta la pasada década de los 80. Tras la época que lo vio nacer y erigirse como un fenómeno de masas –ese Barroco que ahora es conocido a través de las novelas y adaptaciones del *Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte–, el teatro áureo siguió representándose en el siglo XVIII pese a la creciente oposición de los neoclásicos, quienes no toleraban su carencia de unidad de tiempo, espacio y acción, justo el rasgo que dota a esta dramaturgia de su característica vitalidad y apreciado ritmo.

Tras los ataques de los ilustrados, los románticos reivindicarán a Calderón y sus coetáneos, pero creando un canon sesgado y *ad hoc* desde una óptica conservadora, nacionalista y católica. A principios del siglo XX, divas teatrales como María Guerrero, con pocos deseos de renovación escénica y muchos de lucimiento personal, los declaman pomposamente ante un público burgués. Tan solo Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca con su mítico proyecto teatral La Barraca– consiguen dignificarlos bajo el pensamiento estético modernista y acercarlos a las clases populares, las mismas que los disfrutaron y encumbraron en el Siglo de Oro.

Pero con la ruptura cultural que supuso el final de la República y la instauración del franquismo, los clásicos “cambian de bando” a la fuerza y la ideología dominante se apodera de ellos. Durante la posguerra se afianza esa fatídica identificación decimonónica del teatro clásico con el catolicismo recalcitrante y con una concepción política y social reaccionaria. De este modo, los autores barrocos ven ahogada su carga ambigua, lúdica y vital bajo el signo conservador y religioso que ha provocado la desafección de la intelectualidad liberal española hacia el teatro áureo hasta fechas muy recientes.

Dos décadas consecutivas del siglo XX fueron fundamentales en su decadencia y en su resurgir, cual ave Fénix, de entre las cenizas del pasado

franquista. Precisamente, este artículo pretende recoger las causas de su caída y los datos que avalan su recuperación en pocos años, hasta llegar al esplendor de la escena contemporánea que hace afirmar con rotundidad a Fernando Doménech que Lope de Vega es “hoy en día un autor más conocido para las generaciones actuales que para todas las anteriores desde el siglo XVII” (Doménech, 2011: 57-60).

### **LA TRANSICIÓN: EL ABANDONO DE LOS AUTORES DEL SEISCIENTOS**

El proceso por el que España abandona el régimen dictatorial franquista y pasa a regirse por una constitución que insta un Estado social y democrático de derecho, la denominada Transición española, ha sido enmarcado por la historiografía contemporánea entre las fechas de dos acontecimientos fundamentales: la muerte de Franco en 1975 y las elecciones generales de 1982. Precisamente, la etapa de la Transición coincide con el periodo más crítico para la supervivencia del teatro barroco en los escenarios españoles modernos: si, a mediados de los 70, los clásicos se enfrentan con una fuerte crisis escénica sin precedentes, a punto de culminarse el proceso democrático, Lope y compañía ven iniciarse una vía de reivindicación que les conduce al pleno reconocimiento actual. Las dificultades que atravesó el teatro clásico español durante aquellos años se deben a un conjunto diverso de causas que, a continuación, vamos a desgranar de manera pormenorizada.

La primera causa que explica esta crisis se relaciona con el retroceso general que experimentó el teatro como medio de comunicación y de diversión de masas desde finales del franquismo. La competencia del cine y, sobre todo, de la televisión habían relegado las artes escénicas a una posición secundaria en el gusto y en las preferencias del público, tal como ha estudiado Cantalapiedra (1991).

La segunda razón debe hallarse en la etiqueta de “cultura oficial” que los clásicos no lograban desasirse. Pesaba sobre ellos, sin duda, el uso ideológico que habían sufrido a comienzos del franquismo. Y también el hastío del público tras varias décadas de montajes repetitivos y acartonados de Lope y Calderón. El predominio de los aspectos técnicos y formales por encima del contenido de la obra, la hipertrofia de los elementos escenográficos, definieron los espectáculos de clásico auspiciados por el franquismo desde los Teatros Nacionales (Muñoz Carabantes, 1992: 182). Por la reiteración de este tipo de puestas en escena en las tablas públicas, el público acabó identificando el teatro áureo con el teatro “oficial” o de “escaparate” del régimen.

Así, en los años 70 no era difícil encontrar críticos e intelectuales

que pusieran en cuestión el valor artístico del teatro áureo (Huerta Calvo, 2006: 58). Les disgustaban sus temas, la obsesión desfasada por la honra, la puerilidad de los enredos, la pobreza psicológica de los personajes y los vicios retóricos del lenguaje. En las propias aulas universitarias existía la impresión general de que el teatro clásico español era una mera propaganda del sistema nobiliario y de la Iglesia católica. Cabe señalar el perjuicio sobre los clásicos que infligieron lecturas extremadamente sesgadas por parte de investigadores de, no obstante, probada valía. Los trabajos de José Antonio Maravall *Teatro y literatura en la sociedad del Barroco* (1972) y *La cultura del Barroco* (1975) se han convertido en cita recurrente para ejemplificar esta visión reduccionista del drama áureo, una visión que se propagó como la pólvora entre el gremio de los filólogos hasta contaminar la sociedad entera. Porque, ante una población ansiosa de libertades y saturada de moral conservadora, sustentar la tesis del teatro barroco como simple arma del poder monárquico y religioso en el siglo XVII equivalía a condenarlo a muerte en el presente. Probablemente, en la configuración de la teoría de Maravall pesó más el contexto histórico del siglo XX y la utilización franquista del pasado áureo, en general, y de Calderón y el resto de dramaturgos, en particular, que las propias cualidades del corpus dramático barroco en su conjunto.

El tercer lugar en este recorrido por las razones de la caída en desgracia del teatro clásico en los 70 lo ocupa el despertar del público hacia otras manifestaciones artísticas relacionadas de manera directa con el momento político y social que se vivía. Los espectadores encontraron nuevos estímulos y temáticas en fenómenos teatrales que ignoraban a los clásicos. A partir de los años 60, desde los teatros de cámara y ensayo o desde el teatro estudiantil, surgió una actividad al margen del sistema oficial que derivó en el Teatro Independiente, con grupos como Els Joglars (1962), Los Goliardos (1964), Los Cátaros (1966), Tábano (1968) o Els Comediants (1971). Ante el lamentable estado de crisis e inmovilismo que atenazaba la escena comercial española, sus espectáculos marcados por un afán experimentalista se convirtieron en el símbolo de un movimiento de protesta antifranquista y subversivo.

Al mismo tiempo que proliferaban estos grupos alternativos de vida efímera (tras el advenimiento de la democracia, la mayoría desaparecen), se daban a conocer títulos y autores que, hasta 1966 –año de la desaparición de la censura previa en virtud de la nueva Ley de Prensa–, nunca habían pisado las tablas españolas. José Tamayo estrenaba *Madre coraje*, de Brecht; Adolfo Marsillach llevaba por vez primera a un teatro nacional una obra de Valle-Inclán, *Águila de blasón*; o Ricard Salvat montaba en Barcelona otro Brecht, *La buena persona de Sezuan*. Los clásicos se revelaban incapaces de

rivalizar con títulos del teatro moderno censurados hasta la fecha. Mientras, los intelectuales de izquierdas se comprometían con el movimiento teatral realista para combatir contra la cultura domesticada de la dictadura<sup>1</sup>.

Como cuarta causa de la difícil supervivencia de los clásicos en esta etapa, debe señalarse la falta de programaciones coherentes y la supresión, en 1973, de las campañas de los Festivales de España. Creados en 1952 y dirigidos por el Ministerio de Información y Turismo, más allá de sus dimensiones ideológicas y de sus intenciones paternalistas, constituyeron un escaparate estival para los montajes de clásicos españoles durante sus visitas a las capitales de provincia. De hecho, aunque su finalidad era transmitir la cultura oficial del régimen, se trataba de un proyecto de ocio que ofrecía espectáculos con medios técnicos avanzados y dirigidos por nombres prestigiosos como José Tamayo, Luis Escobar, Alonso o Víctor Catena, Juan Guerrero Zamora y Armando Moreno (Santa-Cruz y Puebla, 1995). Con la supresión de los Festivales de España se oscurecía el verano en localidades que nunca gozaban de representaciones de calidad, a la vez que el teatro clásico perdía uno de sus ámbitos de difusión fundamentales.

En quinto y último lugar figura un suceso que tuvo drásticas consecuencias sobre la escenificación de los clásicos a finales de los 70: el incendio del Teatro Español de Madrid, la sala pública tradicionalmente reservada a los autores del Siglo de Oro, que cierra en 1975 y no reabre hasta 1980. Cuando por fin se produce la apertura, tras casi cinco años de demora en las obras, el teatro pasa a ser gestionado por el Ayuntamiento de Madrid y el Estado pierde uno de sus espacios emblemáticos de representación.

El conjunto de estas cinco causas apuntadas ayuda a explicar el abandono institucional de los clásicos durante la Transición, el cuestionamiento de la validez estética y la eficacia dramática de los textos áureos por parte de los profesionales del teatro español, y la pérdida de interés del público en general. Los datos reflejados en las carteleras no dejan lugar a dudas: de los nueve montajes calderonianos de la temporada 1969-70, se pasó a una ausencia absoluta durante dos temporadas y media sucesivas, entre 1973 y 1976. Y solo durante la de 1979-80, con seis montajes, aumentó mínimamente el número de representaciones (García Lorenzo y Muñoz Carabantes, 2000: 427).

Precisamente en el año 1979 se inicia una tímida recuperación de los clásicos en la escena. Esa temporada, Manuel Canseco estrena dos montajes de obras de Calderón en el Real Coliseo de El Escorial, *El cisma de Inglaterra* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En estos espectáculos se perfila ya una nueva actitud hacia los clásicos, pues la

---

<sup>1</sup> Un completo panorama de las diferentes tendencias del teatro español durante los años de la Transición lo ofrecen Berenguer y Pérez (1998).

dramaturgia a cargo de Juan Antonio Castro rompió con el respeto al texto y la puesta en escena se transformó en un juego alejado de la habitual solemnidad culturalista. Otro intento de renovación en el año 1979 se debió al director y actor Fernando Fernán Gómez, con su estreno en el Centro Cultural de la Villa de *El alcalde de Zalamea*. La crítica celebró la soberbia actuación de Fernán Gómez dando vida a un sencillo y cercano Pedro Crespo, interpretado desde su humanidad, sin la impostada grandilocuencia de siempre. En función única y con entrada gratuita, los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático actuaron en el Teatro María Guerrero el 21 de octubre de 1979. Representaron una comedia mitológica de Calderón infrecuente sobre las tablas: *La fiera, el rayo y la piedra*. Un ejercicio de escuela, con escenografía y figurines de Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón, que confirmaba una innovadora apertura hacia los clásicos.

Mientras en España se desmontaba la dictadura tras la muerte de Franco, se legalizaban los partidos políticos, se abolía la censura en 1977 y se aprobaba la Constitución del 78, el mundo de la escena comenzaba a experimentar las consecuencias del cambio político gracias a la llegada de las primeras ayudas de la Administración al teatro. La comedia barroca se revitaliza con el apoyo institucional y la creación de la Dirección General de Teatro y Espectáculos, dependiente del Ministerio de Cultura. El cargo de director general lo ocupa un afín a UCD, partido en el Gobierno, y un gran amante del Siglo de Oro español, Rafael Pérez Sierra. Los clásicos entran en la programación del recién creado Centro Dramático Nacional con sede en el María Guerrero (*Abre el ojo*, dirigido por Fernán-Gómez, y *Los baños de Argel*, de Francisco Nieva, ambos montajes de 1979), llamando la atención de grupos y compañías privadas.

Al mismo tiempo, en aquel efervescente año 1978, se inauguran las primeras Jornadas de teatro clásico de Almagro, acompañadas por tres representaciones de piezas barrocas. Se trata de un acontecimiento trascendental para el devenir de los clásicos en la etapa contemporánea. Cinco años después se constituye formalmente el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

Poco a poco se iba tomando conciencia del “estado de postración en que había quedado la herencia histórica del Siglo de Oro tras casi cuatro décadas de forzadas interpretaciones ideológicas, escenografías espectaculares y tensiones entre partidarios de la tradición y de la innovación” (Muñoz Carabantes, 1992: 184). Con la democracia se iniciaba una etapa de rescate y actualización de la dramaturgia áurea, que se enfrentaba a una sociedad sin escuelas ni compañías estables de teatro clásico español y, lo que resultaba más grave, sin un público familiarizado con la recepción de estos textos desde las tablas. Una fecha marca el fin de la

época de penurias y anuncia un periodo de prosperidad escénica para el teatro clásico español: 1981, año de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Calderón.

Por un lado, el congreso organizado por Luciano García Lorenzo en el Centro Superior de Investigaciones Científicas presentó un Calderón inédito: lúdico, frívolo, transgresor, desmitificador, tolerante... Las ponencias presentadas durante este encuentro de casi doscientos hispanistas trataron de desactivar la imagen reaccionaria y hostil que pesaba, desde mediados del siglo XIX, sobre el creador de Segismundo. Por otro lado, ese año se presentaron montajes que hoy casi han adquirido un estatus mítico: *La hija del aire* de Lluís Pasqual, *La vida es sueño* de José Luis Gómez y, el de mayor éxito entre la crítica y el público, *El galán fantasma* de José Luis Alonso. La base para la recuperación de los clásicos en la escena contemporánea empezaba a perfilarse.

#### **LA DEMOCRACIA: LA RECUPERACIÓN DE LOS CLÁSICOS EN ESCENA**

La política teatral aplicada en los años 80 destaca sobre todo por la abolición de la censura estatal, el enorme aumento de las subvenciones, el establecimiento de un sistema teatral público, la ampliación cuantitativa y regional de la oferta de edificios para el teatro, centros de producción y funciones teatrales, la apertura del teatro hacia el exterior, la mejora de las condiciones de producción y distribución, así como la recuperación de los espectadores perdidos en los años de la Transición y la obtención del favor de un público nuevo joven. (Floek 1995: 15)

Tras la temporada 1981/82, las elecciones generales dan la victoria al Partido Socialista Obrero Español. La entrada en el Gobierno de un partido de izquierdas fue vista, por los artistas e intelectuales, como una ocasión excepcional para variar el signo de las relaciones entre el poder y los creadores. Como en el resto de ámbitos culturales, en el teatro español de principios de los 80 cunde una ilusionada expectación por el cambio y el hallazgo de soluciones para la acuciante (eterna, según algunos) crisis del sector. José Manuel Garrido Guzmán, primero al frente de la Dirección General de Música y Teatro desde 1982 y, a partir de 1985, como director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, emprenderá cambios estructurales profundos en el teatro español mediante una política cultural nunca antes aplicada en España. Aunque las reformas diseñadas por Garrido fueron discutidas desde sectores reticentes de la profesión teatral, como documenta Oliva (2004: 114-120), pues se cuestionaba la elección de los receptores de las ayudas públicas, las cantidades, los objetivos y los posibles efectos sobre el debilitado teatro privado, lo cierto es que las

políticas institucionales puestas en marcha beneficiaron al teatro clásico español como jamás a lo largo del siglo XX.

En 1985, Garrido concreta el proyecto definitivo para la reivindicación del teatro clásico en la etapa democrática: la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Desde su primer montaje en 1986, esta institución pública dedicará sus esfuerzos, fundamentalmente, a la recuperación, revisión y puesta en escena de textos de los Siglos de Oro. Por primera vez en la historia, el patrimonio teatral más importante de la cultura española, y una de las cuatro dramaturgias clásicas europeas por excelencia, contará con un equipo público de profesionales dedicados exclusivamente a su difusión escénica. Si la calidad artística y el prestigio social del teatro clásico inglés y francés habían ido acompañados de la presencia subvencionada de compañías nacionales especializadas desde los siglos XVII, en el caso galo, y XIX, en el anglosajón, en España, la aparición de la CNTC no se produce hasta el afianzamiento de la democracia en el último cuarto del siglo XX. Un retraso que, no obstante, se ha visto compensado con la profesionalidad y el mimado vínculo con el presente que ha caracterizado a la breve trayectoria, por comparación con sus hermanas europeas, de la CNTC.

La crítica coincide en destacar la alta calidad de la mayoría de los espectáculos ofrecidos por la institución, la dignidad con la que ha envuelto al teatro clásico gracias a la excelencia del trabajo de directores, actores y técnicos, y la encomiable tarea de divulgación y de creación de un público aficionado que, tras casi treinta años de actividad, ha conseguido afianzar esta compañía. Por encima de estos logros, ondea el de mayor calado cultural: el cambio de paradigma en la recepción y consideración social del teatro áureo que ha impulsado la Compañía. Sobre el significado de su fundación en 1986, escribe Serrano:

El hecho tuvo una innegable importancia, y hay que reconocer que los beneficios han sido múltiples. Los clásicos en España habían servido para todo: para un roto y para un descosido; para magnificar los valores patrios o para un final de curso en el colegio de jesuitas; para propagar lo eterno español en las embajadas culturales de nuestros emigrantes, o para actualizar lo tridentino. Para todo servían. (...) El teatro clásico español era un gigante del que todos hablaban con reverencia, pero que casi nadie leía ni representaba. Con otras palabras: Lope, Tirso, Cervantes o Calderón tenían mala fama: eran aburridos. Por eso estaban en el olimpo de los embalsamados. (1992: 188-189)

La CNTC romperá con todos los clichés de décadas sin la necesidad de crear un estilo homogéneo de interpretación de los clásicos; más bien, a



través de una apuesta por la visión personal que sus, hasta la fecha, seis directores (Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos, Eduardo Vasco y Helena Pimenta) y los más de cuarenta directores invitados a trabajar en ella han ido sedimentando sobre los autores clásicos. Pese a la mezcla de estilos y maneras, todas las propuestas son un intento poliédrico de conexión con el espectador contemporáneo desde el respeto y el amor al clásico. Esta línea innovadora que recorre la esencia de las puestas en escena de la CNTC ha dado lugar a controversias y polémicas de diversa índole pero idéntica base: si se está de acuerdo en que existe un límite en la adaptación de los clásicos para su escenificación moderna, ¿dónde se sitúa? Una pregunta que directores y críticos de toda tendencia han tratado de contestar en artículos, mesas redondas y entrevistas, fomentando un inagotable debate que pone de manifiesto el interés que despierta y la vitalidad que posee la comedia barroca.

Además de preservar el patrimonio dramático clásico y asegurar una tradición de sus representaciones, la CNTC siempre se ha mostrado abierta al estudio y a la investigación del patrimonio textual que escenifica. La producción de los espectáculos se ha completado, desde 1988, con la difusión académica mediante la publicación de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, una colección que cuenta con más de treinta números y en la que han participado como coordinadores algunos de los filólogos más reputados de las últimas décadas: Felipe Pedraza, Javier Huerta Calvo, José María Díez Borque, Mercedes de los Reyes, Antonio Rey Hazas o José María Ruano de la Haza. Asimismo, la CNTC mantiene un vínculo periódico con el público a través del *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, hoy en formato digital y de descarga gratuita. Otros dos puntales de la proyección impresa de la CNTC son los *Textos de Teatro Clásico*, donde pueden consultarse todas las adaptaciones textuales de las obras que se han llevado a escena junto con información detallada e imágenes del montaje en concreto, y los didácticos *Cuadernos pedagógicos*, destinados a los profesores de secundaria que acuden con sus alumnos al teatro.

La tarea de actualización escénica y normalización cultural realizada por la compañía pública ha encontrado correspondencia en el ámbito teatral privado, donde numerosos profesionales han defendido la producción dramática del Siglo de Oro pese a su complicada rentabilidad (sobre todo si se programan títulos desconocidos por el gran público). Así, la apuesta privada por el teatro áureo constituye el mejor indicador de la buena salud escénica de los clásicos. Y sería injusto minusvalorar la trascendental labor de los profesionales del teatro no oficial en la reivindicación de los autores barrocos durante la época contemporánea. Sin la constelación de pequeños

grupos y comprometidos directores que llevan tres décadas montando teatro clásico por toda España, la CNTC se hubiera convertido en una institución exánime para minorías. Al mismo tiempo, debe reconocerse el potente estímulo que han supuesto, para el ámbito privado, los sugerentes caminos abiertos gracias al trabajo de Marsillach y el resto de directores de la institución.

Así pues, durante los años 80 y 90, el panorama teatral español se amplía con compañías dedicadas al teatro clásico y se ve enriquecido con espectáculos sobre textos barrocos a cargo de brillantes directores de escena. Muchos de estos directores ya habían demostrado su compromiso y pasión por el drama áureo durante los años del franquismo (su papel de valedores de la representación de los clásicos en la segunda mitad del XX no se ha encarecido lo suficiente), y siguieron montándolos durante la democracia: Alberto González Vergel (*Porfiar hasta morir*, 1986; *Tríptico de los Pizarro*, 1990; *La malcasada*, 1991), Ricard Salvat (*La gran Semíramis*, 1991), Miguel Narros (*La discreta enamorada*, 1995), Antonio Guirau (*La dama boba*, 1990), Gustavo Pérez Puig (*Las mocedades del Cid*, 1990 y 1997), Francisco Portes (*El lindo don Diego*, 1990; *El perro del hortelano*, 1992), Ángel Facio (*No hay burlas con Calderón*, 1994), Ángel Gutiérrez (*El maestro de danzar*, 1995) o Ernesto Caballero (*Eco y Narciso*, 1991). La labor de Manuel Canseco al frente de la Compañía de Teatro Clásico Español, cuyos comienzos a finales de los setenta se han apuntado arriba, merece un elogio aparte por su dedicación exclusiva al Siglo de Oro con montajes que huyen del riesgo estético pero siempre alcanzan una alta calidad, como *El mágico prodigioso* (1986), *No hay burlas con el amor* (1995) o *El cerco de Numancia* (1998).

Durante las dos primeras décadas democráticas, se fundan las primeras compañías privadas españolas especializadas en la escenificación del teatro clásico. Zampanó Teatro y Teatro Corsario son consideradas hoy las veteranas. La primera comienza su andadura en 1981, bajo la dirección de Amaya Curieses y José Maya. Entre los montajes de esta época destacan *Peribáñez* (1983), *El secreto a voces* (1988), *Con quien vengo, vengo* (1989), *La cisma de Ingalaterra* (1990), *La vida es sueño* (1992), que representó el estreno mundial de la primera versión del texto descubierta por José María Ruano de la Haza, y *El burlador de Sevilla* (1996).

Por su parte, Teatro Corsario se funda en 1982 con Fernando Urdiales como director hasta su fallecimiento el año 2010. Desde su característica estética expresionista, han estrenado montajes como *El gran teatro del mundo* (1990), *Asalto a una ciudad* (1991), basada en *El asalto de Mastroque por el duque de Parma* lopeco, *Amar después de la muerte*

(1993), *Clásicos locos* (1994), espectáculo de entremeses barrocos, *La vida es sueño* (1995) y *El mayor hechizo, amor* (2000).

La Compañía Micomicón se erige como la tercera agrupación más importante a nivel nacional en la puesta en escena contemporánea de los clásicos españoles. Laila Ripoll y Mariano Llorente, directores, adaptadores y actores, la conducen desde 1991 alternando montajes de autores barrocos con obras del teatro contemporáneo. Entre sus propuestas se encuentran *Los melindres de Belisa* (1992), *El acero de Madrid* (1993), *Mudarra* (1994), sobre *El bastardo Mudarra* de Lope y *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, *La dama boba* (1997) y *Los cabellos de Absalón* (1999).

Si la creación de una compañía oficial y el surgimiento de grupos interesados en presentar espectáculos de autores áureos dibuja un esplendente panorama para los clásicos, el florecimiento de festivales especializados para la exhibición de estas producciones caracteriza la realidad teatral de finales del XX. El Festival de Almagro, todo un hito en la recuperación social y artística de los dramaturgos españoles del Quinientos y el Seiscientos, convivirá desde el año 1983 con las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería y lo programación de espectáculos que acompaña esta reunión científica de investigadores.

Durante los siguientes años, el mapa nacional de festivales de teatro clásico adquiere contornos cada vez más definidos: el Festival de Teatro y Danza Castillo de Niebla (Huelva), que se celebra en el interior de esa fortaleza desde 1985; el Festival de Teatro Clásico de Cáceres, que comenzó su andadura en 1990 y hoy se ha convertido en el segundo evento teatral de la región, solo detrás del Festival de Mérida; el Festival Internacional de Teatro Clásico de Getafe (Madrid), fundado en 1996; el Festival de Teatro Clásico de El Escorial (Madrid), que desde 1998 da un uso continuado al Real Coliseo de Carlos III; el Festival de Teatro de Olite (Navarra), que data de 2000; la Mostra de Teatro Clásico de Lugo, que ha alcanzado en 2013 su XIII edición; el Festival de Artes Escénicas Clásicos en Alcalá (Madrid), en funcionamiento desde 2001 a raíz de la restauración de su viejo corral de comedias; el Festival de Chinchilla de Montearagón (Albacete), creado en 2002, y el Festival Olmedo Clásico (Valladolid), cuya primera edición se celebró en agosto de 2006.

Todas estas iniciativas determinan el auge escénico de los autores barrocos y el progresivo cambio de actitud del espectador contemporáneo hacia los textos áureos. Según Muñoz Carabantes, desde mediados de los 80, se detecta un público “nuevo, más selectivo y culto (también más pasivo), que revalorizó de manera inmediata todo tipo de teatro con textos de entidad literaria” (1992: 184), un público para el que consumir obras del patrimonio teatral clásico es seña de prestigio social.

Pero, sobre todo, se perfila un público joven, carente de prejuicios ideológicos, y deseoso de pasar unas horas agradables con un experiencia teatral diferente. Se trata de esa inmensa mayoría que va al teatro a “pasarlos bien”, según la escueta y contundente expresión del dramaturgo y director norteamericano David Mamet (2011: 140). Para ellos, la CNTC y las compañías privadas comienzan a ofrecer clásicos alejados de la expresión teatral rutinaria y previsible, del cartón piedra y el historicismo, de las maneras interpretativas pomposas y anticuadas, sumergiendo a Lope y demás autores áureos en una desprejuiciada y juguetona dimensión posmoderna.

### **EL CAMBIO DE MILENIO: LA CONSOLIDACIÓN ESCÉNICA**

Si en los años 80 y 90 el imaginario social en torno al teatro de los Siglos de Oro experimenta una evolución, su metamorfosis cristaliza con el cambio de milenio. Desde 1939 y, ya antes, con la celebración en 1881 del centenario de la muerte de Calderón y la serie de conferencias de Menéndez Pelayo en el Círculo de la Unión Católica, se había ido fraguando la identificación del Barroco con una ideología basada en la defensa del honor nobiliario, la monarquía absoluta y el catolicismo militante. Pero a finales del siglo XX, “la apacible sociedad finisecular, la aparente caída de las ideologías proponen un manejo de los clásicos más cercano al deleite y goce del espíritu que a cualquier otra función” (Oliva, 1995: 432). Los clásicos rompen definitivamente con su lastre ideológico, muestran sin tapujos su compleja y contradictoria esencia sobre las tablas y se abren a la belleza esteticista, a los problemas de la contemporaneidad, al experimentalismo libre: empiezan a tener valor por sí mismos y no por los tópicos que, durante décadas, se habían sedimentado sobre ellos ensombreciéndolos. Ya en el siglo XXI, puede afirmarse que las lecturas (escénicas o no) conservadoras, hijas de la época decimonónica y del franquismo, son meramente residuales: “La consideración de todo el teatro del Siglo de Oro como un simple vehículo de propaganda de los valores casticistas y aristocráticos resulta hoy inaceptable” (Doménech, 2000: 74).

Desde el año 2000, la comedia barroca española, con Lope de Vega y Calderón de la Barca como sus máximos exponentes, ha visto aumentar progresivamente el número de grupos teatrales y profesionales vinculados a su montaje contemporáneo. Una nueva generación de directores se ha dejado seducir por los textos áureos: Calixto Bieito, Helena Pimenta, Emilio Hernández, Sergi Belbel, Eva del Palacio, Alfonso Zorro, Joaquín Vida, Ana Zamora, Eduardo Vasco, Mariano de Paco... El fenómeno tiene visos de revolucionario si se piensa que España era víctima de un retraso secular en la

representación de los clásicos con respecto a Francia o Inglaterra, países que han explotado paradigmáticamente su patrimonio teatral clásico. Como dato de referencia sirva apuntar que, en el caso español, la institución equivalente a la *Comédie Française* (1609) o al *Royal National Theatre* (1879), es decir, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), se fundó en la reciente fecha de 1986. No obstante, a lo largo de las tres últimas décadas la sociedad española ha protagonizado una recuperación del teatro barroco sin precedentes.

La nutrida nómina de profesionales, compañías y productoras volcadas en el teatro barroco constituye, en la actualidad, una satisfactoria realidad. Merece la pena recopilar algunos nombres y títulos<sup>2</sup>. En 2001, un colectivo de intérpretes procedentes del teatro clásico y la música antigua se aglutina en torno a Ana Zamora para investigar el repertorio dramático castellano anterior al siglo XVII. Nace en Segovia la compañía Nao d'Amores, única en España por su especialización en el teatro renacentista a través de un lento proceso de preparación de los espectáculos que incluye el estudio en profundidad de la obra, de su contexto sociohistórico y de su significado artístico, por parte de todo el elenco. Hasta la fecha, Nao d'Amores ha llevado a escena la *Comedia llamada Metamorfosea* (2001) de Joaquín Romero de Cepeda, el *Auto de la Sibila Casandra* (2003), el *Auto de los cuatro tiempos* (2004), la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente (2006) en coproducción con la CNTC, el *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007), *Dança da morte* (2009), el *Auto de los Reyes Magos* (2008) y *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, de nuevo con la CNTC en 2012.

Noviembre Teatro funciona bajo la dirección de Eduardo Vasco desde comienzos del nuevo siglo, con un paréntesis de siete años durante la etapa del director al frente de la CNTC entre 2004 y 2011, y ha llevado a escena las obras lopescas *No son todos ruiseñores* (2000), *La fuerza lastimosa* (2001) y *La bella Aurora* (2003), aunque en las últimas temporadas se ha decantado por producciones de obras de Shakespeare. La compañía Rakatá, creada en 2003 y subsumida hoy en la Fundación Siglo de Oro, ha subido a las tablas *Desde Toledo a Madrid* (2006), *El perro del hortelano* (2007), *Fuenteovejuna* (2009) y *El castigo sin venganza* (2010). Amara Producciones ha escenificado *El astrólogo fingido*, (2004) y *La dama*

---

<sup>2</sup> Para ello, hemos utilizado: 1) La base de datos de espectáculos teatrales que, desde 1989, se encarga de actualizar el Centro de Documentación Teatral. Se encuentra a disposición del usuario para su consulta libre en la página web de esta institución; 2) Los programas de los festivales de teatro clásico de Almagro y Olmedo; 3) Las páginas web de las diversas compañías mencionadas, donde figura el historial del grupo y la documentación relativa a sus trabajos; 4) La cartelera y las secciones de cultura y espectáculos de los principales medios de comunicación españoles.

*duende* (2009), dirigidas ambas por Gabriel Garbisu. El año 2006 se crea la Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid con motivo del 175 aniversario de los estudios de interpretación en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. En su trayectoria, esta compañía ha llevado a escena *El arrogante español* (2006), dirigido por Guillermo Heras, *Morir pensando en matar* (2007), bajo las órdenes de Ernesto Caballero, y *La vida es sueño* (2008), con Juan Carlos Pérez de la Fuente. La compañía valenciana El corral de la Olivera, fundada por Rafa Cruz y heredada por Tono Berti, ha montado *La viuda valenciana* (2008), *Los locos de Valencia* (2009), *Los malcasados de Valencia* (2013), además del espectáculo *Lorca/Lope* (2008), basado en los vínculos simbólicos y líricos que existen entre *Bodas de sangre* y *El caballero de Olmedo*. Morboria Teatro, capitaneada por Eva del Palacio y Fernando Aguado desde 1983, monta su primer clásico español en 2001, *El condenado por desconfiado*, y más tarde presentará *El lindo don Diego* (2004). Teatro del Velador, compañía residente en Andalucía desde 1990 y dirigida por Juan Dolores Caballero, ha estrenado *La cárcel de Sevilla* (2003), sobre la obra anónima del siglo XVII *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, *Las gracias mohosas* (2008) de la poetisa sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán, en producción del Centro Andaluz de Teatro, y *El invisible príncipe del baúl* (2011), recuperando para la escena esta pieza de Cubillo de Aragón.

No en balde, una de las principales características de la recuperación del teatro clásico en el siglo XXI es el atrevimiento a la hora de bucear entre títulos poco representados o nunca abordados en el siglo XX. Erik Coenen, profesor universitario que compagina sus labores académicas con la práctica teatral, ha montado con la compañía La Redondilla dos obras calderonianas poco frecuentes sobre los escenarios, *La selva confusa* (2010) y *A secreto agravio, secreta venganza* (2011). Teatro en Tránsito montó en 2008 una insólita comedia palatina de aire hamletiano, *El cuerdo loco* de Lope. En 2006, la compañía Teatro Defondo llevó a las tablas *El maestro de danzar*, escenificado por primera vez en el siglo XX por Ángel Gutiérrez en 1995. La compañía aragonesa Teatro del Temple montó en el año 2000 *La vengadora de las mujeres*, anteriormente solo dirigida en 1984 por Juan Antonio Hormigón. En 2008, Cámara Negra Teatro realizó una versión libre de *La devoción de la Cruz* dentro del estilo del Teatro Ritual característico de esta compañía. Y en 2012, Galo Real Teatro montó *La gran Zenobia* calderoniana, bajo la dirección de Gustavo Galindo. Mientras, las productoras Pentación, Vània Produccions y Secuencia 3, han preferido títulos consagrados por el canon moderno: la primera se ha hecho cargo de montajes de *La dama duende* (2000) y *El burlador de Sevilla*, la segunda ha llevado a escena *El perro del hortelano* (2002) y la tercera ha producido los

espectáculos de *El galán fantasma* (2010) y *El caballero de Olmedo* (2013).

Compañías consolidadas como Zampanó, Corsario o Micomicón han seguido ofreciendo trabajos escénicos de alta calidad sobre textos barrocos durante la primera década del siglo XXI. Zampanó ha presentado *Calderón, ¿enamorado?* (2000), un original paseo a través de la obra del autor utilizando escenas de amor, celos y engaños, y *El condenado por desconfiado* (2001). José Maya, fundador de Zampanó junto a Amaya Currieses, sigue en la actualidad defendiendo el teatro clásico sobre las tablas como muestra su montaje de *La mujer por fuerza* de 2013. Teatro Corsario ha llevado a las tablas *Don Gil de las calzas verdes* (2002), *Los locos de Valencia* (2007), *El caballero de Olmedo* (2009) y *El médico de su honra* (2012). Y Micomicón ha montado *Castrucho*, en 2003, y *La dama boba*, en 2012.

La mayoría de los espectáculos apuntados han circulado por el consolidado sistema de festivales de teatro clásico, y algunos de ellos han participado en la celebración de efemérides, uno de los fenómenos teatrales a los que está sujeto el mundo contemporáneo de la práctica escénica para recibir subvenciones o asegurarse plazas de gira. Desde comienzos del siglo XXI diversas efemérides han amparado una producción teatral vinculada al recuerdo o la reivindicación de un autor o una obra: en 2005, el cuarto centenario de la publicación del *Quijote*; en 2007, los cuatrocientos años del nacimiento en Toledo de Rojas Zorrilla; en 2009, el aniversario de la publicación del *Arte nuevo loresco* (1609).

Asimismo, se ha defendido el teatro clásico desde el ámbito universitario con la creación del proyecto «Las huellas de La Barraca», auspiciado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Desde 2006, diversas compañías estudiantiles han recorrido los pueblos españoles con sus espectáculos de clásicos emulando el periplo lorquiano durante la II República. *El caballero de Olmedo* (Universidade de Santiago de Compostela), *Fuente Ovejuna* (Universidad de Murcia), *El burlador de Sevilla* (Universitat de València) y *Entremeses* de Cervantes (Universidad Carlos III de Madrid) fueron los montajes que abrieron el camino «Las rutas de La Barraca», en la actualidad un proyecto paralizado desde 2012 por el Ministerio de Cultura.

Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha logrado afianzarse en el panorama cultural español como una institución prestigiosa y, a la par, cercana. Su línea inicial basada en la calidad y la experimentación no se ha torcido y, desde el año 2000, ha ampliado el número de producciones por temporada: si en el año 1999 se estrenó un único montaje (*Entre bobos anda el juego*, dirigido por Gerardo Malla), en el año 2007 se estrenan cuatro (*Romances del Cid* y *Las bazarrias de Belisa*, por Eduardo

Vasco; *Del rey abajo, ninguno*, de Laila Ripoll; *El curioso impertinente*, dirigido por Natalia Menéndez). Al mismo tiempo, la CNTC ha seguido con sus campañas de acercamiento al público más joven a través de las visitas de los institutos (estables desde la época de Adolfo Marsillach, el primer director de la institución), ha apostado por un teatro clásico en formato familiar (en las Navidades de 2012 pudo verse *Otro gran teatro del mundo*, una versión de *El gran teatro del mundo* calderoniano para público infantil, en coproducción con Uroc Teatro) y por las lecturas dramatizadas de textos considerados menores o externos al canon.

Sin embargo, probablemente la apuesta más significativa de la compañía oficial durante estos últimos años la constituye el proyecto de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. En marcha desde el año 2007 gracias a la insistencia de Eduardo Vasco, este elenco subsidiario de la CNTC realiza un montaje por temporada y se renueva, cada dos, con actores de menos de treinta años que deben superar unas pruebas de acceso. Con esta iniciativa, se pretende incorporar a la Compañía nuevos intérpretes formados en el propio seno de la institución. Vasco enlazó así con la voluntad frustrada de Marsillach por crear una cantera de actores capacitados para el teatro clásico. En 1989, la CNTC ofreció un curso de especialización en las disciplinas específicas que exige el repertorio barroco: verso, esgrima, danza, caracterización... De allí nació la Escuela de Teatro Clásico, que desapareció tres temporadas después, en 1992. Ya en el siglo XXI, la CNTC recupera sus funciones formativas e implica a las nuevas generaciones de actores en la historia de la institución.

También los teatros públicos autonómicos o municipales han recurrido, durante la última década, al Siglo de Oro español. El Teatre Nacional de Catalunya realizó *El alcalde de Zalamea* en coproducción con la CNTC en el año 2000; cinco años después, en versión de Juan Mayorga y dirigida por Ramón Simó, presentó *Fuente Ovejuna*. El Centre Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana ha producido espectáculos como *La viuda valenciana* (2008), bajo la dirección de Vicente Genovés, *El mercader amante* (2009) de Gaspar Aguilar, dirigido por Jaime Pujol, *El narciso en su opinión* (2009) de Guillem de Castro, por Rafael Calatayud y *Los locos de Valencia* (2011), por Antoni Tordera. El Centro Andaluz de Teatro ha montado *Fuente Ovejuna* (1998), a las órdenes de Emilio Hernández, y *El príncipe tirano* (2006), de Juan de la Cueva, con dirección de Pepa Gamboa. El Teatro Español, gestionado por el ayuntamiento de Madrid, ofreció en la programación de 2003 *El alcalde de Zalamea*, dirigido por Gustavo Pérez Puig.



## CONCLUSIONES: SUPERACIÓN DE UNA ANOMALÍA SOCIOCULTURAL

A la vista de los datos recopilados, el balance global de la presencia del teatro áureo en los escenarios del siglo XXI no puede calificarse de negativo. Nunca jamás en la historia moderna del teatro español se constata un conjunto tan plural de grupos teatrales, directores e instituciones públicas con la preocupación común de mantener el drama barroco sobre los escenarios actuales.

En 1988, tal como hemos señalado al inicio de este trabajo, Francisco Ruiz Ramón se refería a la recepción hispana del teatro clásico español como una anomalía sociocultural. Desde planteamientos pesimistas, definía a la sociedad española como una colectividad imposibilitada para gozar de sus clásicos en escena por considerarlos, todavía, unos ilustres antepasados sin relación con el presente, pasto de aburridos especialistas académicos. La culpa de esta percepción general, sostenía Ruiz Ramón, estaba en los directores que, por su desconfianza en el texto clásico, lo montan de forma arqueológica («como momia en sarcófago») o lo travisten de fastuosidad (como «objeto de consumo» y «a modo de reclamo»), alejando a la sociedad de la conexión natural con su patrimonio.

En 1991, el teórico y director teatral Juan Antonio Hormigón desea

que los clásicos pierdan la fijación y el lustre de su monotonía rutinaria, el esplendor de su culturalismo huero, vano y somnoliento, la inoperancia de su sacralización hipócrita. Que recuperen su vitalidad de origen, su capacidad de producir placer interrogando nuestra conciencia y nutriendo nuestra sensibilidad, incorporándose de forma sistemática al repertorio teatral contemporáneo. (538).

Y, veinte años después, estos objetivos se han cumplido en gran parte. Como resume Javier Huerta Calvo desde una mesurada euforia:

Después de años de tanteo los clásicos atraviesan hoy por un momento dulce en la historia de su recepción escénica. Cada vez más aparcadas las viejas polémicas acerca de su validez ideológica, o su posible o imposible contemporaneidad, ocupan hoy los escenarios con mayor vitalidad que nunca. Así lo acreditan su presencia en los festivales, su lugar cada vez más relevante en las escuelas de arte dramático y en la universidad, la consolidación de la CNTC, el funcionamiento de tres o cuatro compañías privadas de alto nivel, dedicadas con exclusividad a representarlos, la celebración periódica de jornadas de estudio, la edición crítica de obras completas, la respuesta positiva del público. (Huerta Calvo, 2006: 25)

También Fernando Doménech Rico, tras analizar la presencia de

Lope en las carteleras desde el XVII hasta hoy, concluye con una satisfacción inimaginable a mediados del siglo XX:

La fortuna escénica de Lope y de todo el teatro clásico español ha tenido un impulso decidido desde la desaparición de la dictadura. Se puede afirmar que, en estos momentos, cuando se han cumplido ya más de treinta años desde la muerte de Franco y treinta exactamente desde la aprobación de la Constitución española, el teatro del Siglo de Oro ha conseguido una presencia escénica que no tenía desde el siglo XVIII. (...) Todo este conjunto de estrenos, festivales y eventos de diversa índole que se vienen sucediendo desde hace treinta años han producido que Lope de Vega sea hoy en día un autor más conocido para las generaciones actuales que para todas las anteriores desde el siglo XVII. (Doménech, 2011: 57-60).

Pero, ¿cómo se escenifican hoy los clásicos? Es más, ¿qué funciones desempeñan y qué mensajes lanzan al espectador? Una doble tendencia se perfila en los montajes posmodernos. Por un lado, destaca la opción de proponer un espectáculo como mero disfrute del clásico en sí mismo. Esta línea está representada, sobre todo, por la vertiente festiva de las comedias de enredo, donde la belleza plástica de la imagen, el ritmo trepidante, los movimientos engrasados de los actores y la perfecta coherencia en el funcionamiento del aparato escénico en sus mínimos detalles, componen montajes cautivadores. En estos trabajos, se potencia la riqueza sensorial del teatro del Siglo de Oro, la fuerza de sus imágenes visuales y sonoras. La CNTC domina esta deriva (criticada por los que no admiten las costosas suntuosidades) gracias a su potencial económico para crear espacios escénicos, figurines y acompañamientos musicales de extrema complejidad o magnificencia, sin perder de vista la excelencia en la interpretación actoral y el rigor textual. En esta línea, Eduardo Vasco ha realizado montajes de cuidado esteticismo que embelesan al espectador: *Don Gil de las calzas verdes* (2006), *Las manos blancas no ofenden* (2008) o *El perro del hortelano* (2011).

Por otro lado, se observa un uso sociopolítico del clásico para incidir en aspectos de la realidad contemporánea que preocupan al director o a la compañía. En este sentido, *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones en torno a un tema cervantino* (2004), de Albert Boadella, con burlas a la frivolidad de la alta cocina de Ferran Adrià o al nefasto poder del Opus Dei en España, así como la *Fuente Ovejuna* de Emilio Hernández en el Centro Andaluz de Teatro en 1999, interpretada únicamente por actrices palestinas y andaluzas con el objetivo de reivindicar el papel de las mujeres como inductoras del magnicidio ante el abuso de poder masculino, son ejemplos de este tipo de lecturas posmodernas con clara intención crítica.

En efecto, el diálogo del clásico con la actualidad reaviva y amplía su sentido, a la par que conecta con las preocupaciones del espectador. El montaje de *Mudarra* (1994) de la compañía Micomicón quiso reflexionar en torno al absurdo de la guerra y sus terribles consecuencias sobre el alma humana. No en balde, el compromiso ético y la condena de episodios históricos infaustos, como la Guerra Civil española y la Posguerra, son una constante en la trayectoria teatral de Laila Ripoll. En entrevistas con esta directora, y ante mi insistencia por conocer las razones que la impulsaron a escoger un texto tan poco explotado sobre las tablas como *El bastardo Mudarra*, cargado de violencia, venganza y odio, su respuesta evidenció las posibilidades de los clásicos para cuestionar el presente:

En el 94 estábamos en plena guerra en los Balcanes. Las noticias que nos llegaban a diario eran terribles. Los asesinatos entre vecinos, las violaciones, la guerra... pero sobre todo las venganzas y las venganzas de las venganzas y así hasta el infinito. Destilamos el texto hasta dejar siete personajes (Bustos, Ruy, Lambra, Constanza, Gonzalo, Mudarra y Arlaja, que aparecía un segundo y no hablaba) y utilizamos una estética cercana a la imaginería religiosa castellana, muy ritual y estática. El espacio era un círculo de arena, como una plaza de toros y el público rodeaba a los actores como en un sacrificio. Utilizábamos música en directo, primitiva, ritual, sagrada, muy tradicional (que no folklórica) con chácaras, panderos, cajón, almirez, campanas... En fin, estábamos hablando de Bosnia, de guerras religiosas, de Ruanda, de la Segunda Guerra Mundial, de muerte y, sobre todo, de venganza. Tú lo has dicho: violencia, venganza y odio, que era con lo que se desayunaba a diario la Europa de los años 90 (luego llegó Kosovo...). El público lloraba a chorros y tuvimos hasta un ataque epiléptico en el momento en que Bustos se lamenta ante las cabezas cortadas de sus hijos (un espectador en Granada que decía que no podía soportar la visión de la sangre, ¡y no había sangre!). (Mascarell, 2012: 268)

Otra lectura feminista de *Fuente Ovejuna* demuestra que el potencial subversivo de los clásicos todavía está por explotar. La opresión de los poderosos sobre las mujeres es denunciada en *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, el primer montaje de la joven directora Lucía Rodríguez Miranda que, tras su estreno en Nueva York, pasó por la edición de 2011 del Almagro Off, la sección del Festival de Teatro Clásico de Almagro dedicada a las nuevas creaciones. El montaje está contextualizado en Ciudad Juárez y aborda los feminicidios de una de las ciudades más peligrosas del mundo. En esta puesta en escena los músicos son tres mariachi mujeres, las labradoras andaluzas se convierten en trabajadoras de una maquila (las fábricas de las multinacionales afincadas en la frontera de México con Estados Unidos), el

gracioso es un huérfano de la calle, el alcalde un político corrupto y el Comendador un narcotraficante sin escrúpulos. Rodríguez Miranda explica sus motivos en el programa de mano:

Me preguntaba por Laurencia, la protagonista. Dónde la situaría si existiera ahora, adónde mi voz de mujer del XXI tendría que hacer justicia a la contemporaneidad de Lope. Y la respuesta fue Ciudad Juárez. *Fuente Ovejuna* simboliza no solo el reconocimiento de la voz femenina frente a la opresión, sino la asimilación de la culpa colectiva, del drama social que es el silencio.

Una última vía posmoderna de trabajo escénico con los clásicos la ofrecen espectáculos como *Siglo de Oro, siglo de ahora* (2012), de la compañía Ron Lalá. En este caso se toma como pretexto el teatro clásico para crear un artefacto a caballo entre el entremés barroco y el musical tan en boga (sin despreciar la crítica social: el título indica que nos invaden las mismas lacras que ya denunciaron los autores áureos). Ron Lalá propone un teatro «metasiglodorista», pues hace de los apartes, el vocabulario antiguo, las notas a pie de página, los géneros dramáticos y la biografía de los escritores barrocos, la base de su exitoso espectáculo. Esta opción confirma hasta que punto el teatro clásico español está de moda.

No obstante, llegados a este punto, cabe relativizar los triunfos obtenidos: la situación contemporánea del teatro clásico español es mejorable y criticable en muchos de sus aspectos. Respecto a la compañía pública, es frecuente escuchar reproches sobre el repertorio hasta hoy manejado, en el que siempre falta una obra imprescindible por abordar o sobra el montaje injustificado de alguna otra. Aunque estas son cuestiones que dependen, en muchos casos, de gustos personales y subjetividades, otras demandas resultan inexcusables. La CNTC debería contar con una compañía «B», enfocada a un público minoritario o especializado, que montara textos insólitos o poco transitados, textos no canónicos a causa de su reciente puesta en valor por la filología o por su menor calidad respecto a los grandes títulos. De este modo, la compañía principal podría dedicarse a la explotación de los títulos canonizados con vistas a un público general e, incluso, avanzar hacia su introducción dentro del sistema del turismo cultural de calidad mediante campañas adecuadas, tal como ocurre en Francia o Inglaterra, donde un sector de los visitantes accede a montajes de *Romeo y Julieta* de Shakespeare o de *El avaro* de Molière como parte de su ruta turística.

Por su parte, las compañías privadas vinculadas al teatro clásico lanzan su quejido eterno por la escasez de subvenciones y demandan un auténtico soporte institucional para la difusión de sus productos artísticos:

facilidades para el uso de locales municipales, mayor contratación pública, apertura al intercambio con la empresa privada, garantías de funcionamiento más allá del circuito estival de festivales... No por frecuente, el caso deja de ser paradójico: se subvenciona con dinero público el montaje de una compañía privada a la que luego no se le da cabida en la programación de ninguno de los teatros públicos españoles, una red que supone el 73% de los espacios teatrales del país, según un estudio de 2012 llevado a cabo por el Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid (Gómez González, 2013).

En el siglo XXI, el teatro no es un acontecimiento de masas, ni el clásico ni ningún otro (pues tan comercial o tan alternativo, según se mire, resulta hoy Calderón como Valle-Inclán, Ionesco o Koltès). De hecho, las artes escénicas únicamente adquieren aura mediática a través de determinados musicales de éxito. Aceptando esta premisa, es posible aseverar que los textos de Lope y compañía experimentan hoy un mayor reconocimiento escénico y social que durante los tres siglos precedentes. Casi treinta años después del nacimiento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y con una nómina considerable de compañías privadas que se decantan por los dramaturgos áureos, se ha logrado una normalización de la presencia de los clásicos en las tablas posmodernas asentada sobre dos principios: por un lado, el imprescindible apoyo institucional; por el otro, la ruptura con las lecturas ideológicas y con el concepto de «teatro ejemplar» que lastraban la continuidad escénica de los autores barrocos durante la Transición.

Respecto a la ayuda del Estado, el teatro clásico español ha sufrido un giro de 180° en tan solo cien años. Si a comienzos del siglo XX, el teatro en general era un apartado del ocio que se movía exclusivamente en la esfera privada, un ámbito que se organizaba en compañías de rígida y jerarquizada estructura que dependían empresarial y artísticamente de la personalidad del primer actor o actriz, a principios del siglo XXI, los clásicos (y los no clásicos) dependen de las subvenciones públicas para su pervivencia en las carteleras. Tanto la Compañía Nacional de Teatro Clásico como las compañías privadas de clásico resultarían proyectos insostenibles sin el respaldo de los presupuestos del Estado.

Respecto al cambio de paradigma sobre el teatro clásico, desde los años 80, directores y actores han trabajado para eliminar la opción de trabajo con los autores barrocos que Hormigón ha denominado «ilustrativismo o tradicionalismo», porque en ella:

La interpretación [se asimila a lo que se considera tradición] y es aceptado como respetable. Los decorados y trajes manejan un cierto monumentalismo de cartón piedra, costumbrismo superficial y

acumulación de lugares comunes. [...] Esta actitud, que toma la rutina perpetuada por concepción original, la declamación ampulosa, el cliché, la repetición de los mismos usos, por continuidad de una escuela, supone una noción banalmente culturalista en el tratamiento de los clásicos. Se acentúa su carácter museístico en la medida en que se montan por prestigio y obligación, nunca por convicción y placer; dejando que la pátina del tiempo, la suciedad y no la historia, se depositen sobre sus cadáveres amortajados con ornamentos de guardarropía. [...] Estamos ante una tendencia conservadora, temerosa de cualquier innovación de fondo. (1991: 525-7)

Si esta tendencia, con múltiples matices y variables, caracteriza en líneas generales al teatro clásico durante la dictadura franquista, la *libertad respetuosa* o el *respeto liberal* guía las propuestas escénicas de los directores contemporáneos. Del texto como elemento sagrado, como material intangible que la puesta en escena debía simplemente ilustrar, se ha pasado a su consideración como creación inestable y relativa. Esta nueva percepción permite una maleabilidad de lo escrito que se relaciona con sus orígenes áureos y con la potestad de los empresarios de las compañías del Setecientos para adaptar los textos a la escena.

Ya es un tópico, al hablar de cómo interpretar hoy el teatro clásico, referirse a la metáfora brechtiana de la pintura antigua sobre la que el polvo de los siglos se ha ido acumulando. El dramaturgo alemán recomendaba obviar las gruesas capas del polvo de los siglos y considerar la obra en su esencia primitiva. Solo de este modo se podría percibir su frescura original, la naturaleza de la época que la vio nacer y la fecunda inspiración que proporciona en el presente (Brecht, 2004: 63). El polvo ya no resulta un problema incómodo para directores y espectadores, pues se ha aprendido a prescindir de él sin cobardías ni recelos. Sobre todo, el polvo depositado durante los años centrales del siglo XX ha sido barrido en su totalidad: los clásicos se han desprendido de las etiquetas de aburridos y conservadores, ahora no poseen más etiqueta que la que cada director desee colgarles en su montaje particular. El público llena el patio de butacas para disfrutar durante dos horas de la pasión, la intriga y las aventuras que habitan en las tramas áureas. Y este es el mayor triunfo que puede reconocérsele a la trayectoria de la CNTC, junto a la del resto de compañías privadas desde los años 80: haber luchado por convertir a los clásicos en espectáculos divertidos, emocionantes o perturbadores, más allá de su condición reverencial de «clásicos», con el objetivo de garantizar su exitosa supervivencia. En el siglo XXI, y sin la necesidad de un consenso estilístico en el modo de llevar a escena a Lope, Calderón o Tirso, los profesionales de las artes escénicas y el público han

logrado apreciar en la obra de estos autores un valor superior a toda interpretación sesgada. El valor de su imponente teatralidad.



## Bibliografía

- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- Brecht, Bertolt, “Intimidación por los clásicos”, *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 103 (2004), pp. 37-38.
- Cantalapiedra, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Doménech Rico, Fernando, “Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 83 (2000), pp. 65-77.
- Doménech Rico, Fernando, “De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega”, en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-82.
- Floeck, Wilfried, “El teatro español contemporáneo (1939-1993): Una aproximación panorámica”, en *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, A. Toro y W. Floeck (coords.), Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-46.
- García Lorenzo, Luciano y Muñoz Carabantes, Manuel, “El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (2000), pp. 421-434.
- Gómez González, Javier, “Mapa de programación de los espacios escénicos asociados a la red (2012)”, *Red Escena*, [http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa\\_de\\_programacio&769;n\\_26\\_de\\_junio\\_de\\_2013.pdf](http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa_de_programacio&769;n_26_de_junio_de_2013.pdf) [13/12/2016]
- Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, vol. II. Madrid, Asociación de Directores Escena de España, 1991.
- Huerta Calvo, Javier (ed.), *Clásicos entre siglos. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006.
- Mamet, David, *Manifiesto*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Mascarell, Purificació, “Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI”, *Anuario Lope de Vega*, 18 (2012), pp. 256-273.
- Muñoz Carabantes, Manuel, “El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, 7 (1992), pp. 141-195.
- Oliva, César, “Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión”, en *La Comedia*, J. Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 427-433.
- Oliva, César, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid, Cátedra, 2005.
- Ruiz Ramón, Francisco, “Una anomalía sociocultural. La recepción hispana del teatro clásico español”, *Criticón*, 42 (1988), pp. 195-203.
- Santa-Cruz, Lola y Puebla, Lola, “Festivales de España: una mancha de color en la España gris”, en *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, vol. II., A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura, 1995, pp. 189-208.
- Serrano, Antonio, “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, A. de la Granja et al. (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 183-198.