



DEBATES INTERNOS

MITOS GRIEGOS EN EL TEATRO ESPAÑOL

Carmen Morenilla Talens



ÁTEDRA
DE EMÉRITOS

de la Comunidad Valenciana



DEBATES INTERNOS

MITOS GRIEGOS EN EL TEATRO ESPAÑOL

Carmen Morenilla Talens

Edita: ©



ÁTEDRA
DE EMÉRITOS
de la Comunidad Valenciana

C/ Pintor López, 7 - 46003 Valencia - Tel. 96 392 06 04
email: catedraemeritos@fvea.es

Autor:

© Carmen Morenilla Talens

Coordinan:

Vicente López Merino
Concha Albalat Criado
Salvador Aldana Fernández
Antonio Alegre Cremades

D. L.: V-3095-2006

Maquetación e impresión:

Gráficas Antolín Martínez. s.l.
Tel. 96 391 89 84 - www.grafamar.com

Esta publicación ha sido patrocinada por la Fundación de la Comunidad Valenciana.

"UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALENCIA"



ÍNDICE

Introducción	9
Los comienzos de la relación	15
I Usos de la mitología griega	15
II En el teatro español desde el Siglo de Oro al siglo XIX.....	17
El teatro español y el teatro clásico griego durante el siglo XX	25
I Los cambios del siglo XX.....	25
II La <i>reteatralización</i> del teatro a comienzos del siglo XX.....	28
III El teatro universitario en Valencia	37
IV Tras la Guerra Civil	41
Visiones nuevas de viejas tragedias	47
<i>Edipo Rey</i> de El Corsario	51
<i>Edipo XXI</i> de Lluís Pasqual.....	56
<i>Medea</i> de Urípides de M. Cacoyannis.....	61
<i>Medea, la extranjera</i> del Teatro Atalaya.....	66
<i>Antígona</i> de Tabares-Lázaro.....	72
<i>La Reina asesina</i> de Chema Cardeña.....	78
Nota bibliográfica	85

MITOS GRIEGOS EN EL TEATRO ESPAÑOL

Carmen Morenilla Talens

INTRODUCCIÓN

La Cultura Clásica, griega, romana o griega pasada por el tamiz de la romana, junto con el Cristianismo constituye la base de nuestra cultura, que se ha superpuesto y en parte asimilado culturas anteriores y a su vez ha experimentado el influjo de otras culturas posteriores. En este marco general que afecta a la cultura occidental, España, que comparte con el resto de Europa muchas características, ha tenido una historia peculiar en muchos aspectos, lo que ha comportado en ocasiones una diferente recepción del Mundo Clásico y ha dado lugar a un complicado y peculiar proceso de creación de nuestra propia tradición clásica grecolatina.

La mitología clásica ha sido una de las puertas de entrada de la Cultura Clásica desde época muy temprana; su capacidad de adaptación a nuevos lugares y contextos ha permitido una presencia y recreación ininterrumpida; y la posibilidad que ofrece de interpretaciones alegóricas, permitió su presencia incluso en épocas de rigidez religiosa. Uno de los vehículos predilectos de transmisión de la mitología y creación de una tradición propia basada en ella, junto con las artes plásticas, ha sido el teatro, cuya historia en España también tuvo peculiaridades con respecto al resto de Europa, como han mostrado investigaciones desde perspectivas distintas, entre ellas las que realiza el Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València, que en diversos proyectos de investigación, financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia y con la colaboración de la

Dirección General de Investigación de la Generalitat Valenciana, se ha dedicado al estudio del teatro grecolatino y su pervivencia en la cultura occidental¹.

Teniendo en cuenta estos precedentes, es obvio que en esta publicación no podemos pretender abarcar el estudio de los mitos griegos en el teatro español en su totalidad. Estudiar la presencia de los mitos griegos, incluso con la reducción a los mitos más relevantes, en el teatro español, es una magna empresa, que ya en parte se ha hecho y a la que siguen dedicándose investigaciones que muestran el verdadero alcance de la presencia del Mundo Clásico en la cultura española así como los diversos caminos de esta influencia; de las líneas más relevantes de estas investigaciones y de repertorios bibliográficos que puedan servir de orientación, ofrecemos una rápida panorámica en una nota bibliográfica final.

Aunque sea de pasada quisiéramos indicar la especial complejidad que plantea ocuparse en un trabajo de investigación de obras dramáticas de todo tipo: no debemos olvidar que el teatro es un género literario especial en tanto que se realiza en un escenario y tiene, en consecuencia, un componente espectacular y efímero, y que no todas las obras representadas fueron publicadas, ni siquiera todas las obras que en su momento tuvieron éxito. La mayor parte de las obras publicadas lo ha sido en colecciones especiales dedicadas a la literatura dramática, salvo las escritas por autores consagrados, que encuentran cabida en editoriales comerciales². Para las obras no impresas, sólo desde épocas recientes se puede contar con los centros

¹ Este estudio está realizado en el marco del proyecto de investigación "El Teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones, en el marco de la interacción y de la acción dramática", BFF2003-03720 del Ministerio de Educación y Ciencia, y de la acción complementaria ACOMP06/183 de la Consellería de Empresa, Universidad y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

² Sirvan de ejemplo en su momento la colección *L'Espiga* de la editorial Torre, posteriormente la editorial Bromera o Tres i Quatre, la colección *Teatro del siglo XX* de la Universitat de València, o la de Autores de Teatro Valencianos de Alfons el Magnànim en lo que hace a la Comunidad Valenciana, y en general *Art Teatral* (Cuadernos de minipiezas ilustradas), *Artez* (revista de las artes escénicas), las publicaciones de la Asociación de Autores de Teatro y de la Asociación de Directores de Escena, *Assaig de Teatre* (de la Associació de investigació i experimentació Teatral), *Castalia*, *Fundamentos*, *Primer Acto*, etc.

de documentación o archivos que algunos teatros, en especial los oficiales, han creado para conservar los originales de las obras que representan y otra documentación relevante³. En ocasiones hay que acudir al autor o director de las obras, lo que sólo es posible en el caso de los artistas contemporáneos o en el de los que crearon una biblioteca o archivo propios que legaron a sus descendientes.

Nosotros aquí nos hemos de contentar con ofrecer una panorámica del estudio y uso desde perspectivas distintas de los mitos griegos en el teatro español. Haremos un repaso a las líneas de investigación más importantes, a las tendencias seguidas por estudiosos y creadores, haremos referencia de modo especial a obras y autores valencianos y, por último, ejemplificaremos esas tendencias con algunos mitos y obras concretos que en nuestra opinión pueden ser un buen referente. La selección del corpus de autores y obras sigue unos criterios que consideramos adecuados para el carácter de esta publicación.

En primer lugar nos interesan de modo especial las obras que recrean mitos o tragedias griegas, es decir las obras originales de autores españoles que utilizan como materia sobre la que crear su obra, los mitos clásicos griegos o tragedias de los tres grandes autores de la época clásica, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Preferimos en este contexto para mayor claridad expositiva las obras que con claridad reenvían a los precedentes clásicos, dentro de las cuales hay un amplio abanico que va desde la adaptación con transformación de tiempos y circunstancias externas de referencia, a la producción de una obra que toma como pretexto o contraste el mito o tragedia clásicos y se aleja de un modo esencial de él. Por poner un ejemplo clarificador, la *Antígona* que protagonizó María Fernanda D'Ocón los días 26 y 27 de agosto de 2003 en el Teatro Romano de Sagunto, con dirección de Eusebio Lázaro, es una adaptación de las tragedias homónimas de Anouilh y Sófocles, con el resultado de una obra en

³ Como es el caso del Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat o la Sociedad General de Autores, las publicaciones del Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, el INAEM, el EGAEM de la Xunta de Galicia, así como las publicaciones de las Escuelas de Arte Dramático, como ejemplo las de la RESAD.

la que el cuerpo central, con sus personajes y acciones representadas, es una traducción/adaptación de la obra clásica a la que se han superpuesto textos que dan lugar a que la protagonista de la obra, que en el original es una joven, pueda ser representada por una actriz veterana como nuestra María Fernanda D'Ocón. Éste es un caso de obra propia que sigue en lo que hace a la forma, estructura, constelación de personajes etc., la tragedia clásica, aunque el resultado sea totalmente distinto a lo que pretendieran Sófocles y su adaptador posterior, Anouilh.

En el otro extremo, el de la creación de una obra original que sólo remite a mitos o tragedias, se encuentra *La Reina asesina* de Chema Cardeña, dirigida por el autor y representada en el mismo marco, el Teatro Romano de Sagunto, el 26 de agosto de 2004. Esta obra recoge sólo el ambiente de la saga de los Atridas, no sigue ninguna tragedia en concreto, ni siquiera sigue los hechos más representativos que conocemos del mito, sino que utiliza nuestros conocimientos sobre la Antigüedad Clásica y sobre este mito en concreto, procedentes tanto de tragedias como de los poemas épicos de Homero, *Ilíada* y *Odisea*, como un fondo sobre el que construye una obra totalmente original, cuyas diferencias con respecto a las obras clásicas son indicios de la finalidad del autor.

Entre uno y otro extremos, se encuentran obras que siguen con mayor o menor fidelidad los modelos, por ejemplo, la *Electra* de José María Pemán, estrenada el 14 de diciembre de 1949 en el teatro María Guerrero de Madrid, sobre la que el autor, en un artículo publicado en *ABC* el día del estreno, indica que su intención es contar el mito original, pero acercándolo al público contemporáneo, para lo que convierte a Clitemnestra en "la frívola madurez que choca con la juventud intransigente", Egisto en el político egoísta que se mantiene en el poder adulando, Electra siente una antipatía casi instintiva hacia su madre y Orestes es un joven irresoluto, al que ha de forzar Electra a actuar y aún así no puede creer en la implicación de la madre, por lo que sólo mata a Egisto, y Clitemnestra se suicida. Es evidente,

pues, que en este acercamiento de la tragedia clásica al público contemporáneo Pemán ha hecho algo más que adaptar la obra.

Aparte de estas obras originales de autores españoles también nos interesan las versiones de las tragedias y comedias que han realizado autores y directores españoles por dos razones. En primer lugar porque no siempre está tan clara la diferencia entre la versión, es decir, la traducción relativamente fiel de la obra con los cambios imprescindibles para ser entendida por el público actual, y la adaptación, que admite los cambios necesarios con la finalidad de provocar el mismo efecto que se supone que buscara el autor clásico en su público hace 2.500 años; y entre adaptación y obra original los límites son muy difusos. Sírvanos, como ejemplo de adaptación a las circunstancias y las convenciones dramáticas actuales, los cambios que M. Cacoyannis introduce en la escena final de *Medea*, que estudiaremos en el capítulo final de esta publicación, unos cambios que aparentemente subvierten el original, pero que en realidad dan lugar a una buena transposición de lenguajes, una adecuación a convenciones dramáticas actuales de un procedimiento escénico habitual en la época clásica.

Pero además la representación de traducciones de obras clásicas es un referente claro de las nuevas corrientes dramatúrgicas en el ámbito de la dirección escénica, en tanto que se trata de obras que han sido puestas en escena en momentos diversos por directores con postulados propios, lo que permite una fácil comparación de sus modos de trabajar y sus resultados; por ello son una importante fuente de información sobre la dramaturgia contemporánea. Veremos, por ejemplo, al hablar de *Edipo XXI*, algunas características de esta recreación que son propias de la dramaturgia de Lluís Pasqual, presentes en mayor o menor medida en las restantes obras que ha dirigido. No debe olvidarse que cada autor-director responde de un modo determinado a los interrogantes conceptuales y dramatúrgicos que presentan las obras originales y que, al responder a esos interrogantes en su versión escénica, crea nuevos interrogantes.

Como no es posible abarcar todas las obras, tal y como decíamos al comienzo, hemos decidido, además de presentar una panorámica, detenernos en la última parte del trabajo en algunas obras recientes que con enfoques, formatos y finalidades distintos han recreado famosos mitos griegos, en especial las que han sido representadas en el Teatro Romano de Sagunto; en algún caso estas obras han pasado antes o después por teatros de otras ciudades de la Comunidad⁴. Hemos seleccionado estas obras en la idea de que se dan las circunstancias para que el lector las haya visto y pueda seguir mejor las explicaciones e interpretaciones que formulamos sobre ellas. Cabe señalar, con todo, que sólo realizaremos una rápida presentación de estas obras, puesto que su estudio en profundidad excede las posibilidades de esta publicación.

No nos queda más que agradecer el impulso para este trabajo a la Cátedra de Eméritos, que tan amablemente lo ha propiciado y publicado, y que con gran afecto acogió la conferencia que sobre este tema impartimos en el marco de sus actividades. Deseamos que estas páginas sean de interés, que despierten en sus lectores el deseo de acudir a los textos clásicos grecolatinos, a la vez que les animen a disfrutar del teatro como una forma de cultura entretenida y con frecuencia cargada de contenidos, reflejo siempre de la sociedad en la que viven sus creadores.

⁴ Debemos agradecer al Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat y al del Ayuntamiento de Sagunto la información y ayuda ofrecida, indispensable para la realización de esta parte de la investigación.

LOS COMIENZOS DE LA RELACIÓN

I. USOS DE LA MITOLOGÍA GRIEGA

La mitología clásica grecolatina ha estado presente en la cultura española antes incluso de los comienzos de la romanización, a través de la profunda influencia del Mundo Griego en los pueblos ibéricos, de la que dan prueba la cerámica y la escultura ibéricas⁵, y ha permanecido incluso en los momentos en los que la rigidez religiosa hacía muy difícil el contacto con otros aspectos de la Cultura Clásica, una cultura pagana, que por ello era considerada potencialmente peligrosa⁶. Durante la Edad Media la mitología, gracias a la posibilidad de su interpretación alegórica, se incorpora a los escritos apologéticos de diverso tipo, desde colecciones de *exempla* o de cuentos para uso de los maestros y predicadores hasta tratados teológicos, y de ellos a los objetos ornamentales de las iglesias y edificios religiosos, en los que conviven imágenes procedentes de la mitología y de la Biblia. Con el Renacimiento se renueva su presencia en las artes; en tanto que máximo exponente público de esa presencia es obligado referirse a los frescos mitológicos de los palacios renacentistas, como los de Cincinati en el de Guadalajara, los de Becerra en El Pardo o los del palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz (actualmente sede del

⁵ Tanto es así que incluso los investigadores llegan a dudar si algunas piezas con motivos mitológicos han sido hechas por artesanos griegos en Grecia o en nuestras tierras, o si han sido ya confeccionadas por artesanos íberos que aprendieron de los griegos. Para una panorámica general sobre la pervivencia del Mundo Clásico en las culturas hispanas remitimos a nuestro "Spanien-Kulturgeschichte. A. Vorbemerkung, B. Spätantike, C. Mittelalter, D. Humanismus/Renaissance, E. Kunst, F. Musik, G. Moderne, H. Fazit", *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart 2003, pp. 127-153.

⁶ Para darse cuenta de la ambigua y difícil relación de la temprana Iglesia con la cultura y en particular con la literatura pagana, basta leer los escritos de los primeros Padres; cf. W. Jaeger, *Cristianismo y paideia griega*, México 1974 y Jesús M^a Nieto, "La educación física en la paideia cristiana: ejercicio y espectáculo", *KOINOS LÓGOS. Homenaje al Prof. José García López*, E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (edd.), Murcia 2006, pp. 713-719.

En general, para la relación entre el Mundo Clásico y la Iglesia en España y para su influencia en la educación, cf. los estudios de L. Gil, por ejemplo *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid 1981.

archivo de la Marina y del Museo de Bazán), con sus varios miles de metros cuadrados de estucos y pinturas que recrean escenas mitológicas o de historia de Roma.

En general esta presencia de la mitología en las producciones artísticas encargadas por la Corte y por otros nobles dentro del ámbito de influencia de la Corte se debe al deseo de estas familias de incorporarse a las nuevas corrientes del pensamiento humanístico como reflejo en la cultura de una actitud de proyección hacia Europa, actitud que es fruto de la situación anímica que provoca la recién conseguida unidad de las tierras hispanas y el dominio de las tierras americanas. Para hacerse una somera idea de la importancia de la mitología clásica grecolatina basta ver las pinturas del Monasterio de El Escorial, las de la pinacoteca o de los frescos, por ejemplo los frescos de las Salas Capitulares o el de la magnífica Biblioteca. A esa importancia del Mundo Clásico hay que atribuir que en una sociedad de tan fuerte influencia de la religión cristiana el personaje más recreado sea en primer lugar Venus, cuya presentación en diversos episodios míticos sirve de excusa para mostrar desnudos femeninos, en los límites en los que las normas religiosas lo permiten; el segundo personaje es Hércules, quien, aparte de la identificación con Cristo que en numerosos escritos se produjo, tiene una relación especial con España, pues se le considera el instaurador de su monarquía. Le siguen otros temas inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, en recopilaciones de temas mitológicos y emblemas, etc.

No debemos olvidar, para valorar correctamente estas representaciones y las interpretaciones alegóricas que proyectan, que los manuales o textos de referencia utilizados por los artistas no son los textos de literatura clásica que nosotros consideramos ahora canónicos, sino obras tardías, recopilaciones, interpretaciones alegóricas, etc., que acercaban este complejo mundo de la mitología a quienes buscaban en él no una fidelidad a un pasado legendario o a unas tradiciones culturales, sino un motivo de prestigio para sus comitentes y muestra del dominio del oficio por parte de ellos mismos.

II. EN EL TEATRO ESPAÑOL DESDE EL SIGLO DE ORO AL SIGLO XIX

A parte de las artes plásticas es sin duda el teatro el género literario que más cercano se ha sentido desde siempre al Mundo Clásico, gracias a la especial presencia de los mitos griegos en la tragedia y también, aunque en menor medida, en la comedia clásicas. El teatro clásico grecolatino influyó de modo diverso en la creación del teatro profano europeo; en España es muy evidente en autores como Juan del Encina, Lope de Vega y Calderón de la Barca, que guardaron siempre una relación ambigua con el teatro griego y con la preceptiva aristotélica. En realidad, la ruptura con esta preceptiva que caracteriza a los autores del Siglo de Oro español hoy sabemos que significa un mayor acercamiento a las verdaderas opiniones de Aristóteles, que con los siglos fueron convertidas en normas, en la llamada “preceptiva aristotélica”, preceptiva que Aristóteles no hubiera compartido. En cuanto a los temas, el carácter abierto de la interpretación de las sagas míticas desde la misma Antigüedad Griega ha hecho posible su uso ininterrumpido con fines distintos a lo largo de los siglos, desde el uso a veces alegórico, a veces de simple ornamento en el teatro del Siglo de Oro, con profusión en Lope de Vega y Calderón de la Barca, como ya mostrara Menéndez Pelayo⁷, hasta el carácter simbólico del teatro actual. Quisiéramos llamar la atención sobre esos usos de obras de raigambre clásica o de sus mitos de modo alegórico o simbólico, o para expresar críticas o reflexiones de tipo sociopolítico, un uso que se ha producido a lo largo de toda la historia del teatro, desde el comienzo mismo de éste, desde las primeras tragedias y comedias griegas, que desde el principio se realizan en un marco institucional y con finalidad socio-política-religiosa⁸.

⁷ Menéndez Pelayo, buen conocedor del teatro clásico grecolatino, era muy consciente de la influencia que ejerció sobre las obras del teatro del Siglo de Oro, en particular sobre Calderón, a cuyo estudio se dedicó con detenimiento, como hemos mostrado en nuestro “La tragedia griega, piedra de toque en Menéndez Pelayo”, en prensa en *Kleos*, Bari.

⁸ Al estudio de la finalidad de las tragedias griegas se ha dedicado con ahínco la filología clásica, estudio que no es tarea fácil porque el ropaje mítico oscurece a nuestros ojos la finalidad de las obras y porque las tendencias culturales de cada época han influido en el modo de acercarse a ellas.

II.1.- Sírvanos de ejemplo una saga, a la que nos referiremos en varias ocasiones por el gran aprecio que ha gozado entre dramaturgos de todas las épocas, la saga de los Atridas, una saga que ofrece muchas posibilidades dramatúrgicas: una cadena de venganzas entre hombres ambiciosos y mujeres obstinadas que no quieren olvidar las ofensas, una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia que traspasa las normas de la moral vigente. En cada ocasión los autores han centrado su atención en eslabones distintos o en algún aspecto o personaje. Durante siglos la atención se dirigió a la segunda parte, a la venganza del asesinato de Agamenón: interesaba la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo de la orden divina recibida que le obliga al matricidio; por ello con frecuencia se intentó evitar el matricidio, o al menos el matricidio voluntario⁹. En esta actitud tuvo mucho que ver el pensamiento cristiano, que en modo alguno puede justificar un crimen de este tipo; y por esa misma razón, cuando trataban el asesinato de Agamenón, los autores intentaban descargar a Clitemnestra de la responsabilidad, para lo que se recurrió a motivos como el desconocimiento de la reina de lo que Egisto había hecho o un ataque de locura, una actitud que se mantiene en algunas tragedias de bien entrado el siglo XX, como en la obra de Pemán que hemos comentado.

En este contexto cultural y en una sociedad patriarcal la figura de la hija que guarda fiel la memoria del padre ineludiblemente fue de gran agrado a autores y público. En absoluto debemos considerar casual que la primera adaptación en prosa en una lengua vernácula de una tragedia griega sea la de *Electra* de Sófocles por Fernán Pérez de Oliva, quien durante su estancia en Roma, bajo la protección papal, entre 1512 y 1524, y movido por el mismo interés que llevó a Juan de Valdés a utilizar la lengua romance para temas serios, escribió su *Venganza de Agamenón*, quizá sólo precedida por una adaptación

⁹ Piénsese, por referirnos a un drama universal, en el cuidado que pone Shakespeare en evitar que Hamlet vengue al padre en la persona de la madre, aunque la cubra de reproches y ella termine muriendo.

versificada en italiano de *Hécuba* de Giovanbattista Gelli de entorno al 1519¹⁰; una obra que, aunque fue editada muy tarde, en Valencia por el sobrino de Pérez de Oliva en 1583, fue muy apreciada por los humanistas de la época. Cabe señalar que se trata de una adaptación, aunque el autor se refiera a ella como traducción, siguiendo la práctica terminológica de la época, y después de él muchos otros estudiosos erróneamente. Pero la obra incluye cambios fundamentales en la estructura y personajes con respecto al modelo, que no viene al caso comentar, algunos provocados por el cambio de convenciones dramáticas, otros por imposiciones de tipo religioso, que no pueden obviarse en este autor; sí cabe señalar la influencia que ejerció sobre los intelectuales de la época y posteriores.

Influido por ella es muy probable que escribiera también García de la Huerta su *Agamenón Vengado* (publicada en 1768)¹¹, en este caso en verso, una de las obras más relevantes del neoclasicismo español, y eso a pesar del ideario neoclásico que impide el exceso en las pasiones, lo que es inevitable en el tratamiento del tema de esta tragedia, por muchos cambios que en ella se introduzcan. Por ello, y a pesar de las “moderaciones” que el autor afirma introducir para evitar “impropiedades”, su protagonista es una joven Electra llena de odio, que impaciente ante el hermano, que se entretiene en discutir con Egisto, ella misma arranca el puñal del cuerpo de la madre y se lo clava a Egisto. Una Electra que ha dado un paso más que la clásica: no es la impulsora, ni la ayudante de los clásicos griegos, sino que actúa con una saña tan impropia de las heroínas neoclásicas que García de la Huerta ha de suavizar el final: Egisto, moribundo, en un

¹⁰ No es posible afirmar cuál de las dos obras fue la primera; en todo caso a Pérez de Oliva le cabe el honor de haberla escrito en prosa, dando los primeros pasos para romper con una asentada tradición, que en realidad no desaparecerá hasta siglos después. Sin duda se debió a ese ambiente en el que ambos trabajaban el que Pérez de Oliva, frente a la dinámica habitual de la cultura española, escribiera una obra de temática clásica griega.

¹¹ De hecho el autor en su nota preliminar cita la obra de Pérez de Oliva, a la vez que indica que compone la suya a petición de unas damas para la representación en una casa privada, como era habitual en la época, lo que debe ser tenido en consideración a la hora de valorar algunas de las modificaciones que el autor introduce con respecto a sus modelos, como hacer que Electra vaya acompañada de una “dama de compañía”, de nombre Fedra (la introducción de personajes de otros mitos también es habitual en esta época, basta echar una ojeada a las óperas).

largo parlamento, reconoce que merecía un castigo y que el comportamiento de los hermanos ha sido razonable. Con ello, además, el autor se está haciendo eco del ambiente existente en este momento entre la nobleza castellana, que se sentía desplazada de los círculos más cercanos al rey, a la par que recoge también las preocupaciones de la época sobre la legitimidad del poder real¹².

II.2.- Esta recreación de un tema de la tragedia griega de García de la Huerta es especial: no es habitual en esta época en España que se acuda a los modelos griegos¹³. El teatro en España había experimentado en el siglo XVIII y aún en buena parte del XIX un desarrollo peculiar sobre todo por el enorme prestigio del teatro del Siglo de Oro, a lo que se sumó la influencia de diversos procesos históricos; el resultado fue un gradual alejamiento en este campo de la evolución que se seguía en los países cercanos, con las excepciones de las representaciones de traducciones de obras modernas que comentaremos. Los problemas (sobre todo de censura, pero también económicos, de organización social, etc.) con los que durante siglos se enfrentó la enseñanza en general y en particular la de las letras clásicas, que eran su base, son en parte responsables de que el teatro clásico grecolatino no fuera sentido como propio por la sociedad, que, si bien reconocía su prestigio entre los eruditos, le oponía, con desventaja para el grecolatino, el prestigio del teatro del Siglo de Oro, teatro de las *esencias patrias*, fruto de un momento de esplendor de la patria y en el que hasta bien entrado el XIX se busca el *casticismo*, los valores inmanentes del pueblo español. Este teatro, el del Siglo de Oro, es el teatro *clásico* por excelencia, el referente constante para autores y críticos. La adaptación o refundición de obras de este

¹² Probablemente no sea casual el que la *Orestíada* de Esquilo, dedicada a esta misma saga, sea la única trilogía de la que tenemos evidencia de su relación con un acontecimiento político, el asesinato de Efiltes debido a la reducción de competencias del tribunal del Areópago; Esquilo en esta trilogía hace una llamada a la moderación y la concordia bajo el amparo de la ley de la ciudad.

¹³ El neoclasicismo español acude más que a la recreación de obras grecolatinas, a temas que proceden de la tradición bíblica, de la historia y las leyendas hispanas, en una estrecha línea de relación con las obras de la llamada "generación de transición" al romanticismo (como es el caso del valenciano J. M^a Bonilla, que escribe *Los reyes de Esparta*, 1830, *Dión triunfante en Siracusa*, 1833, junto con la que fue su gran éxito, ya plenamente romántica, *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, 1842) y con el drama histórico.

periodo se ve incentivada por la constante sensación de crisis que vive la cultura española, que motiva una mirada retrospectiva; mirada que es animada por una política conservadora que busca los modelos en el pasado e intenta evitar la propagación de nuevas corrientes de pensamiento. A ello se une el recurso fácil de la búsqueda de público con el reclamo de la obra de éxito contrastado en el pasado o en el extranjero. Ayudaban en esta elección los menores costes para el empresario de una refundición o de una traducción de una obra extranjera; no debemos olvidar que los empresarios vivían constantemente al borde de la quiebra, en gran parte por la organización específica del teatro en España, que concede su explotación a la empresa privada pero la somete a altos impuestos. Por estas razones durante el siglo XIX son frecuentes las representaciones de traducciones de dramas históricos, entre los que a veces también se mezclan traducciones o adaptaciones de versiones modernas de tragedias griegas, como es el caso de las tragedias de Alfieri, adaptadas por Dionisio Solís, que gozaron de amplia acogida de público.

El teatro durante estos decenios se convierte en una palestra política donde los intelectuales, muchos de ellos dedicados también a la política, presentan sus ideas y muestran conflictos coetáneos, como el caso paradigmático de Martínez de la Rosa, que escribe su *Edipo* probablemente en el exilio, obra que se estrenó en Sevilla el 20 de febrero de 1830¹⁴. Los autores de la época en España prefieren tratar temas de la historia o la leyenda romana, sabedores de que el público está mucho más familiarizado con personas o personajes como César, Bruto, Catilina, Nerón, Lucrecia, Virginia o Viriato, que son utilizados para debatir temas como los límites del poder de la ley o el peso de la religión, la importancia de la educación del pueblo, el enfrentamiento aristocracia-nobleza, el despotismo del poder absoluto, etc.¹⁵

¹⁴ Sobre esta obra cf. A. Fernández Fernández, "La tragedia *Edipo* de Martínez de la Rosa", *International Journal of the Classical Tradition* 2006. Como en el caso de Pérez de Oliva, no debe ser ajeno a esta elección de un tema clásico griego el hecho de que Martínez de la Rosa estuviera en el extranjero, en un ambiente cultural distinto, por lo tanto, al español.

¹⁵ Cf. J. Álvarez Barrientos, *Historia de la literatura española, siglo XIX*, dirigida por V. García de la Concha, coordinada por G. Carnero, vol. 8, Madrid 1997 y C. Martín

II.3.- Durante el siglo XIX, en especial con la implantación del realismo, el teatro de prestigio, el español del Siglo de Oro, ha agotado ya sus posibilidades de actuar como referente debido al uso abusivo que se ha hecho de él en el periodo anterior y a la desnaturalización de las obras por las sucesivas adaptaciones. El neoclasicismo y el romanticismo habían adoptado también formas propias, que ahondaban en los valores tradicionales, factores a los que se sumó en la forma la desmesurada pervivencia del uso del verso en escena, que incluso se mantuvo con la llegada del realismo, entre otras razones porque también el realismo bien pronto se impregnó de un convencionalismo ético muy propio de nuestra literatura, que ayudaba a mantener invariables las mismas formas. La esclerotización del teatro que gradualmente se produce con la evolución del realismo, provoca que los intelectuales disconformes con esta situación busquen fórmulas nuevas, proceso en el cual las obras clásicas grecolatinas son sentidas como un producto exótico de una sociedad pasada, gloriosa, superada o no según opiniones, no excesivamente contaminado por la tradición en la medida en que se había acudido poco a él durante los siglos pasados¹⁶, lo que permite que los intelectuales puedan acudir ahora a él en busca de la renovación de la escena que todos afirman imprescindible¹⁷.

Esta posibilidad se ve reforzada por una revitalización de los estudios, que a lo largo del siglo XIX serán objeto de leyes que procuran nuevos programas formativos¹⁸, al amparo de los cuales y dentro de

Puente, "El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX", *La Historia de la Literatura greco-latina en el siglo XIX español. Espacio social y literario. Analecta Malacitana* LI, coord. Fco. García Jurado, Universidad de Málaga 2005, pp. 317-337.

¹⁶ Conocida es la afirmación de Menéndez Pelayo de que la presencia del teatro griego "ha sido casi nula" en el teatro español (en el prólogo a la traducción de Aristófanes en la edición de la Biblioteca Clásica), que ha tenido una evolución propia a partir del teatro italiano; valoración que debe situarse en sus justos límites, como muy bien sabía el propio Menéndez Pelayo.

¹⁷ Para el análisis de los problemas del teatro en general y las propuestas de solución en esta época, cf. J. Yxart, *El arte escénico*, Barcelona (La Vanguardia) 1894, un crítico de gran formación, que publicó numerosos artículos, según Menéndez Pelayo el más modernista de los críticos españoles, desgraciadamente fallecido pronto.

¹⁸ A modo de ejemplo cabe recordar la labor de Gil y Zárate, que entre otros cargos fue Director General de Instrucción Pública y publicó en 1855 una voluminosa obra en la que reflexionaba largamente sobre el tema, *De la instrucción pública en España*.

los movimientos intelectuales que buscan elevar el nivel cultural de la sociedad en general se produce un considerable aumento de libros de divulgación, colecciones de traducciones o de selecciones literarias como “las cien mejores obras de la literatura”, colecciones de literaturas nacionales y universales, etc. Al hilo de las mejoras en educación, aumenta también el interés por el Mundo Clásico, lo que provocó la publicación de obras de divulgación que recopilan e interpretan el pasado para un público amplio: antologías, resúmenes, diccionarios de diverso tipo, colecciones de frases célebres, de expresiones cultas en latín, adaptaciones de autores de obras literarias o filosóficas para un sector de público determinado (para jóvenes, para científicos, para mujeres, etc.)...¹⁹. Un hito fundamental en este proceso fue la toma de conciencia por parte de los intelectuales españoles de la catastrófica situación en que se encontraba España a finales del siglo XIX, que dio lugar a los movimientos regeneracionistas.

Todo este material, junto con las traducciones, que a la par que más fieles, se han ido adaptando a las exigencias del gran público, constituye el conjunto de las fuentes del Mundo Clásico que tiene a su disposición la sociedad de la época, y gracias a ello aparecen referencias a elementos propios del Mundo Clásico en obras que se quiere de amplia difusión. Mención especial merecen las adaptaciones para el público infantil en la medida en que gracias a ellas se acercan por primera vez los niños a esta parte de nuestra tradición cultural, como el libro de Antonio Moya de la Torre, *Compendio de mitología con aplicaciones morales y notas geográficas para uso de niños y especialmente para las escuelas de adultos*, salido de la imprenta de Carlos Verdejo de Valencia el 1882. Estas obras gozaron de una gran difusión hasta hace unas pocas décadas y contribuyeron a la transmisión de la Cultura Clásica; en ocasiones fueron el único acercamiento a la Antigüedad de muchos jóvenes; en otros, fueron el acicate de acercamientos más profundos²⁰.

¹⁹ Sirva como ejemplo entre los primeros casos el *Manual de mitología* de P. de la Escosura, editado en el establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Madrid 1845.

²⁰ Un papel en parte similar podríamos decir que cumplen en la actualidad las representaciones de obras clásicas griegas por parte de estudiantes de Enseñanza Secundaria, con la dirección de entusiastas profesores, en las que, más allá de propuestas innovadoras, que no son el caso, o de las con frecuencia erradas interpretaciones de

Un buen ejemplo de la labor desarrollada por algunas editoriales en el campo de la divulgación es la que ya a comienzos del siglo XX, como epígono de este movimiento, realizó la editorial *Prometeo*, dirigida por Blasco Ibáñez, de la que es prueba el formato mismo de los libros: esta editorial tenía colecciones de clásicos españoles, clásicos ingleses, novela de consumo (de amor o de misterio), junto a los clásicos griegos y los latinos, todas ellas en factura muy económica²¹.

las obras, cabe valorar el que sean un entretenimiento cultural que puede completar la formación del alumno e incluso animar a alguno a un acercamiento más profundo al Mundo Clásico. Desde hace años se realiza en el Teatro Romano de Sagunto un Festival Juvenil de Teatro Grecolatino, que gira por varios teatros romanos y otros espacios al aire libre de España, en el que participan grupos de Institutos de toda España, con presencia de un público escolar muy nutrido.

²¹ Para abaratar los costes *Prometeo*, como otras editoriales, no se preocupa por buscar traductores del latín y el griego, sino que con frecuencia acude a la traducción del francés, como, por ejemplo, la traducción de la versión francesa de Esquilo y Eurípides de Leconte de Lisle. Es obvio que no compartimos esta práctica, que por fortuna hoy está abandonada; si ya cualquier traducción, por muy buena que sea, es una traición al original, no hace falta decir que esta cadena de *traiciones* puede producir textos que desfiguren en demasía el original. Sin embargo, aún es frecuente que las editoriales encarguen traducciones a personas que sin duda conocen las dos lenguas, la de partida y la de llegada, pero no tienen conocimiento del tema que trata el libro, por lo que en ocasiones cometen terribles errores, especialmente graves porque estas obras son consultadas de manera prioritaria por estudiantes o no especialistas.

EL TEATRO ESPAÑOL Y EL TEATRO CLÁSICO GRIEGO DURANTE EL SIGLO XX

I. LOS CAMBIOS DEL SIGLO XIX

El carácter monumental del teatro griego, en particular el prestigio de la tragedia, ha sido causa de su estudio académico, pero también de que fuera considerado uno de los referentes en el proceso de reflexión que lleva a la renovación del teatro en los primeros decenios del siglo XX en todo el ámbito europeo²². Los cambios en España siguen ritmos distintos a causa de las diferencias no sólo en la situación de partida, también por nuestro peculiar proceso histórico. En principio partíamos de un considerable retraso cultural con respecto a otros países cercanos, del que es índice la alta tasa de analfabetismo, y con una situación social en la que la burguesía era más escasa y con menos nivel cultural que la de estos países, de lo que eran conscientes los intelectuales que se integraron en movimientos regeneracionistas. Quedarse al margen de graves sucesos históricos, como las dos Grandes Guerras, no mejoró la situación, antes bien la empeoró, puesto que el país no se benefició de los avances sociales y culturales que, tras los terribles desastres bélicos y en parte a causa de ellos, comportaron las modificaciones en las estructuras sociales y económicas que experimentaron los restantes países. La Guerra Civil tuvo funestas consecuencias en todos los órdenes; también la vida cultural se resintió gravemente no tanto por el proceso bélico en sí mismo, que provocó fenómenos equiparables a los que florecen en otros conflictos de similares características, sino por las prolongadas y negativas consecuencias de la Guerra, causa de que el país haya

²² Cf. nuestros "La tragedia griega en la renovación de la escena", *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2005, 387-429 y "La tragedia griega en la renovación de la escena en España", *En teatro greco-latino y su recreación en la tradición occidental*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2006, 431-484.

vido durante decenios al margen de la evolución cultural de los restantes países de nuestro entorno.

I.1.- Los cambios que se producen a finales del siglo XIX y en los primeros decenios del XX motivan en Centroeuropa un aceleramiento de los procesos culturales en todos los órdenes; el teatro se había beneficiado mucho de los avances técnicos de los últimos decenios en diversos aspectos: en los mecanismos para la puesta en escena; el aumento en el uso del ferrocarril, que facilitaba el traslado de las compañías a otras ciudades y países; y la proliferación de revistas. España también participó de este proceso aunque en menor medida: si bien la opción que en su momento se toma por utilizar un ancho de vía distinto pone freno a este medio de comunicación, la difusión se realiza gracias a una gran cantidad de revistas culturales, en las que participan los intelectuales del momento. Sin embargo, la situación económica del país, que no cuenta con aportes coloniales ni con una fuerte industrialización, salvo en el caso de Cataluña y algunos enclaves concretos, y la escasa formación cultural de la burguesía, dan lugar a que los empresarios teatrales no inviertan en avances técnicos, puesto que no prevén compensación económica rápida, lo que a su vez provoca, como un círculo vicioso, la defección del público culto²³. Pero además el hacer recaer en el precio de la entrada el coste de las mejoras técnicas que poco a poco se van incorporando, provocó el alejamiento del público popular, que abandona un tipo de ocio obsoleto y caro en beneficio de diversiones más atractivas y más económicas: en este momento a las formas de diversión tradicionales del siglo XIX como el teatro de marionetas, de sombras o de autómatas, el circo o los toros, se añaden otras como el cabaret, el cinematógrafo, el deporte (que en estas fechas se convierte en espectáculo de masas, en concreto el fútbol y el boxeo), las varietés y el music-hall.

I.2.- El cambio de siglo está marcado en el plano cultural por la culminación y agotamiento del realismo-naturalismo, lo que llevará

²³ Son muy significativos en este sentido los numerosos artículos de prensa sobre la desintegración del público, en particular los de Ricardo Baeza y de Ramón Pérez de Ayala, publicados en *El Sol*.

al nacimiento de nuevas corrientes estéticas, como el simbolismo, el surrealismo o el expresionismo. En el teatro a los factores intrínsecos del agotamiento del realismo, se suman otros relacionados con su carácter de representación de acciones: la imposibilidad de reproducir la naturaleza y la práctica imposibilidad del cambio de escenario cuando éste pretende ser reproducción de la realidad, llevaron a la esclerotización de temática y argumento de las obras representables. Este proceso fue más acusado en España por dos motivos, por la escasez y retraso en la aplicación de los medios técnicos, por una parte, y por el convencionalismo ético, que restringe los temas y su tratamiento, por otra. El género más acorde al realismo, la comedia burguesa, se convirtió por ello en *comedia de salón*, con una temática acorde al ambiente que reproduce, la supuesta vida de una familia burguesa, y surge como subgénero el astracán, en ambos casos obras de costumbres cuya acción sucede en un espacio reducido y privado y con escaso movimiento.

Este ambiente cerrado del mundo del teatro comercial contrasta con el empuje de muchos de los autores y críticos españoles, que conocen bien las obras de los nuevos autores extranjeros, incluso las traducen y publican, conocen las críticas y las polémicas surgidas a raíz de sus representaciones, las propuestas teóricas y las puestas en escena de los directores más innovadores y además algunas compañías extranjeras incluyen en sus giras las grandes capitales españolas. Muy conocidos por nuestros profesionales son autores como Maeterlink o Ibsen, o la polémica sobre M. Reinhardt²⁴, así como otros intelectuales que marcaron las líneas de renovación del teatro²⁵.

²⁴ Como ejemplo de la participación de intelectuales españoles en la polémica sobre la aportación a la renovación del teatro por parte de Reinhardt sirva la intervención de Pablo Colín, que lo considera obsoleto ("El teatro alemán contemporáneo", *Cosmópolis* 42, junio 1922), como Alfred Kerr ("El teatro de la nueva Alemania", *España* 367, 28 de abril de 1923), mientras que Julio Álvarez del Vayo lo valora muy positivamente ("El teatro de Max Reinhardt", *España* 163, 23 de mayo de 1918).

²⁵ Son conocidas en España, aunque no siempre leídas, las teorías filosóficas y en concreto estéticas que han marcado la renovación en los restantes países, en particular los escritos de Nietzsche, del que el primer propagador en España fuera Joan Maragall, y cuyo rastro puede seguirse en teorías dramáticas de signo distinto.

II. LA RETEATRALIZACIÓN DEL TEATRO A COMIENZOS DEL SILO XIX

La representación de obras de prestigio ajenas al teatro realista a principios del siglo XX se convierte en un campo de prueba excepcional para ensayar convenciones escénicas muy marcadas, en una buscada ruptura con las convenciones anteriores, en busca de la *reteatralización* del teatro. En España tienen lugar de privilegio las obras de los clásicos españoles, en especial Calderón, Lope de Vega, Cervantes, obras que habían sufrido en épocas anteriores profundas mutilaciones y adaptaciones, y que ahora se presentan manteniendo las formas que se supone más cercanas a las originales. Es también el momento de la rehabilitación del teatro medieval, porque además de ser visto como un fenómeno socio-artístico-religioso capaz de congrega a toda la comunidad, tiene unas convenciones escénicas muy evidentes y elementos fuertemente ritualizados. En el mismo sentido vuelven los ojos a las obras de teatro griegas tanto los intelectuales en sus reflexiones como los artistas en sus propuestas escénicas en general en todo tipo de obras, en las que buscan inspiración, modelos a seguir, justificación de sus propuestas renovadoras, etc.

II.1.- Durante el siglo XIX la tendencia que se seguía al representar obras clásicas, las españolas o las escasas obras grecolatinas, había sido modificar profundamente las obras para adaptarlas a las convenciones dramáticas y los gustos de la época con la idea de hacerlas más comprensibles y aceptables para un público de amplio espectro. Ello llevó a los traductores-adaptadores a eliminar algunos contenidos que se consideraba desagradables, inadecuados para el público que iba a asistir a la representación, como la excesiva crudeza de algunas pasiones o el en ocasiones excesivamente frío progreso de los razonamientos. La mezcla de modos contemporáneos en materia de escenografía, vestuario, organización del texto dramático, etc. en unas obras, que, por otro lado, pretendían ser las originales, daba como resultado unas obras anticuadas, rechazadas incluso por los sectores cultos, que las sentían ajenas a la sensibilidad y los conflictos

de la época. Pero al comienzo del siglo XX, gracias a la reacción frente al caduco realismo, estas obras ahora son presentadas en un texto y maneras mucho más fieles a las originales y ofrecen al espectador un mundo completamente distinto al del teatro realista, lleno de elementos simbólicos y rituales, de profundas pasiones, cuyo peso en el comportamiento humano, consciente o inconsciente, estaba siendo puesto de manifiesto en investigaciones médicas y a la par utilizado en las artes, sobre todo en las artes plásticas²⁶.

De modo específico las tragedias despertaron interés, más allá de su exotismo, por los conflictos que presentan, que son entendidos como inmanentes al ser humano, puesto que la mayor parte de las veces no se percibe la estrecha relación que guardaban las obras clásicas con el contexto socio-político, sino que eran interpretadas desde una perspectiva exclusivamente religiosa o como mucho filosófica; por ello fácilmente podían ser trasladados estos temas que se consideraban el motivo central de las obras, como la relación entre las leyes divinas y las humanas en *Antígona*, por ejemplo, a un nuevo contexto. La comedia, tanto la de Aristófanes, como la de Plauto y Terencio, ofrecían un interés suplementario: su carácter farsesco con personajes y situaciones estereotipados, con estructura, planteamiento y soluciones totalmente ajenas a la realidad por su exceso de fantasía en el caso de Aristófanes o a la realidad social de la España de comienzos del siglo XX en el caso de la comedia latina.

II.2.- Dentro del marco general europeo, como ejemplo de la importancia de las obras clásicas en esta época, sírvanos el caso de las representaciones de *Alcestis* de Eurípides y *Orestíada* de Esquilo en 1901 y 1903 respectivamente en su país de origen, en Grecia. La primera, *Alcestis*, se representó en traducción de J. Jristomanos a la lengua griega hablada, la *dimotikí*, en la inauguración de la compañía *Nueva Escena* en el Teatro de Variedades de Atenas. El uso

²⁶ No es casual que coincidan la publicación de los escritos de Freud sobre los factores no racionales del comportamiento humano y las recreaciones de tragedias de H. von Hofmannsthal, en las que el autor debate sobre la importancia del binomio memoria-olvido, que enlazan con las tendencias irracionalistas de Nietzsche que ponen de manifiesto los factores no racionales del Mundo Clásico.

de la variante popular del griego para una obra de teatro constituye en Grecia un hecho cultural de capital importancia, al igual que la representación en 1903 de *Orestíada* en traducción de G. Sotiriadis, precedida del poema *La salvación de la tragedia* del gran poeta Kostis Palamàs, firme defensor de la necesidad de acercar la literatura al pueblo y, por ello, de utilizar la lengua *dimotikí* en literatura, por lo que apoyó y justificó la traducción de *Orestíada* a un griego que en este caso se podría considerar mixto entre la lengua *dimonikí* y la *katarévusa*²⁷. La repercusión de estas representaciones fue tal que los intelectuales conservadores de la época reaccionaron violentamente en contra, los estudiantes ocuparon las calles en alborotadas manifestaciones en contra de ellas, a pesar de lo cual se convirtieron en un hito fundamental en la creación de la literatura en lengua popular y muestran el deseo de devolver al teatro griego clásico la raigambre popular que tuvo en su origen, así como la clara vinculación de los autores y directores de teatro con los movimientos culturales renovadores de la literatura moderna.

Pero la figura de más impacto e influjo más duradero en el campo de la representación de obras clásicas, por encima de fronteras y géneros, fue Max Reinhardt, que contó con la colaboración del prestigioso helenista U. von Wilamowitz-Moellendorf. Reinhardt, a partir de su profundo conocimiento de la tragedia griega y tomándola como modelo, propuso un nuevo teatro, el teatro ideal, en el que el público había de participar en la representación: para Reinhardt el público ha de dejar de ser un espectador pasivo, debe estimularse sus emociones y hacerle sentir que forma parte de la obra, para lo que incluso puede hacersele partícipe físicamente mediante la dispersión de actores entre el público. Para conseguir esta relación originaria entre la obra y el público utilizó distintos tipos de escenarios, desde el teatro de cámara hasta los monumentales del circo o la plaza pú-

²⁷ El siglo XIX es testigo de la lucha de la lengua *dimotikí*, o lengua popular, más cercana a la hablada, por entrar en la literatura, reservada para la lengua "pura", la *katarévusa*, una lengua culta cercana al griego clásico. El valor simbólico del uso de esta variante en teatro, el género de prestigio por antonomasia para los griegos, y, más aún, en obras clásicas traducidas, es innegable; cf. Goyita Núñez, "El teatro griego actual", *El teatro actual I*, pp. 141-163

blica, en los que en reiteradas ocasiones escenificó clásicos griegos, y cuya influencia en las representaciones al aire libre de España son evidentes, como la representación en la playa de Roses, junto a la *pedrera vella*, de *Filoctetes* de Sófocles y *Cíclope* de Eurípides en 1912 por el Cuadro Dramático de la Casa de Familia de Barcelona, con dirección de los hermanos Corominas Prats²⁸. No es casual tampoco que sea en Roses: piénsese en su relación con Grecia y el deseo manifiesto de los intelectuales catalanes de buscar el vínculo entre Cataluña y el Mundo Helénico, interés que dio lugar a la creación del Teatre Grec en 1929.

II.3.- En España, al igual que en el resto de Europa, presentan numerosas propuestas, críticas, reflexiones, etc. en especial desde revistas teatrales específicas y secciones de prensa periódica, tanto los autores que buscan nuevos modos, como los críticos teatrales, algunos de ellos con una profunda formación teatral y cultural en general. Pero hay una circunstancia que distingue la situación de España con respecto a los restantes países: en España la figura del director de escena tardó más tiempo en desarrollarse que en el resto de Europa. La causa hay que buscarla en el carácter de las compañías de teatro españolas, que giran alrededor del éxito comercial de una primera figura y están fuertemente jerarquizadas. A pesar de ello hubo magníficos ejemplos aislados, de los que destacan por su carácter innovador Adrià Gual y Cipriano Rivas Cherif²⁹, y en otro

²⁸ Se trató de un gran acontecimiento popular, con el público de las poblaciones vecinas apostados en la playa, en el que se representaba la llegada en barco de los actores, del que da cuenta con fotografías del desembarco el número correspondiente de la revista *El teatre català*. Cabe llamar la atención sobre la importancia que en este tipo de obras, que requerían un elevado número de actores, tuvieron los grupos de teatro de aficionados, muy potentes en Cataluña, como también en Valencia.

²⁹ Gual busca el ambiente específico de cada obra mediante la colaboración de todos los lenguajes, de lo que se deriva su concepto de "conjunt escènic"; Gual, vinculado al modernismo y muy relacionado con músicos y pintores, fuertemente influido por Maeterlink y el simbolismo francés, en París conoció los trabajos de Antoine y Fort e inspirado en todo ello creó el *Teatre Íntim* en 1898, grupo de aficionados, desde el que intentó introducir la dramaturgia europea, junto con la catalana; personaje fundamental en la renovación del teatro en Cataluña, colaboró con artistas innovadores como Llongueras, Pau Casals, Dalí, etc. Cipriano Rivas Cherif, que conocía las experiencias de Francia y Alemania, admiraba la labor de Gual, cuyo magisterio reconocía salvando las diferencias de corrientes estéticas; discípulo de Gordon Craig, trabajó durante años con Margarita Xirgu, su influencia se dejó sentir sobre todo en los autores innovadores más que en el público, dado que una gran parte de su trabajo se desarrolló en círculos pequeños, en teatros de cámara o no profesionales.

sentido Martínez Sierra³⁰, desde el punto de vista profesional, aparte de la actuación esporádica de otras personas que también eran autores de las obras. En lo que hace a Gual y Rivas Cherif es muy sintomática la coincidencia de ambos en la propuesta de representar las grandes obras de la dramaturgia europea, incluyendo las clásicas greco-latinas; sírvanos las siguientes palabras de Rivas Cherif:

*"Pues que todo nuevo teatro propónese el renacimiento del drama legendario, de los grandes mitos, cifra de cada civilización, en tanto no surge el poeta trágico capaz de plasmar la historia de su tiempo, menester será levantar el ánimo público con las representaciones heroicas de los tiempos caducos. Y que los grandes griegos, el inglés único, los monstruos españoles, los claros franceses, los románticos alemanes, el noruego fuerte, los rusos delirantes, abran camino al futuro".*³¹

Ambos, Gual y Rivas Cherif, buscan crear la atmósfera especial que se suponía provocaba el teatro griego en los espectadores atenienses. Gual jugó un papel esencial en el que se conoció como el *teatre de la natura*, representaciones al aire libre de obras que contaban con los artistas más innovadores, como la que se realizó en el *bosc de cân Terrés* el 30 de agosto de 1914, *La Viola d'or*, de Apel·les Mestres, música de Enric Morera, escenografía del considerado gran maestro de artes decorativas Salvador Alarma, todo ello bajo la dirección de Gual, lo que dio como resultado una magna fiesta multitudinaria que movía un numeroso cuerpo de danza y

³⁰ Martínez Sierra, tras unos inicios modernistas, se decantó por un teatro más convencional; buscó la colaboración de artistas innovadores, músicos como Falla, escenógrafos, pintores, etc.; introdujo en España el escenario de doble planta de Reinhardt, de quien era un gran admirador y trabajó todo tipo de géneros y autores, extranjeros, pero también nacionales: estrenó *El hijo pródigo* de Jacinto Grau y *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca, un fracaso de público, probablemente por su originalidad. Su perfil más empresarial le llevó a adoptar actitudes más tradicionales, por lo que se hizo merecedor de duras críticas, en particular de Rivas Cherif, que había empezado trabajando bajo sus órdenes.

³¹ En "Divagaciones a la luz de las candilejas"; citamos por *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, de J.A. Sánchez, Madrid 1999, p. 443. En el caso de Gual se une al deseo regenerador de la escena y el público su profunda vocación pedagógica, que le llevó a dirigir la Escola Catalana d'Art Dramàtic (institución pública creada por la Diputación) desde su fundación en 1913 hasta 1934.

música, en una obra en la que se reproducía diversos sectores de la sociedad y habitantes fantásticos del bosque; una obra que busca, sin imitarlo, reproducir el efecto de una obra de teatro griega en sus espectadores. Por ello representa *Ifigènia à Táurida* de Goethe en traducción de Joan Maragall en los Jardines del Marqués d'Alfarrás (Laberint d'Horta). Su interés por el teatro clásico le llevó a incluirlo en los ciclos históricos, como fue el caso de la versión de *Aulularia* de Carles Riba³²; pero también representó el *Miles gloriosus* y otras comedias plautinas, en menor grado las de Terencio.

También Rivas Cherif se interesó por las obras clásicas: en 1923 en una iniciativa frustrada junto con Azorín, Andrenio, Pérez de Ayala, etc., programó, aunque no se representó el *Miles gloriosus*, comedia que vuelve a presentar como propuesta para el Teatro Escuela del Arte en 1933, junto con *Los persas* de Esquilo y otras obras de Lope de Vega, Pérez Galdós, Kaiser, Ibsen... En su esfuerzo por lograr la comunión de obra-espectadores, la que consideraba la gran virtud de teatro antiguo, impulsó el uso del Teatro Romano de Mérida, a la par que utilizó jardines, calles y plazas de toros: estrena *Elektra* de Hofmannsthal en la Chopera del Retiro con motivo de las primeras fiestas de celebración de la República, lo que fue un preludio de numerosas representaciones al aire libre en años sucesivos, como la *Medea* de Séneca en versión de Unamuno en el Teatro Romano de Mérida en 1933, *El alcalde de Zalamea* (1934) en la Plaza Monumental de Madrid y en Fuenteovejuna la obra homónima de Lope (1935).

No es casual que eligiera *Medea* para el recién rehabilitado Teatro Romano de Mérida³³, ni que encargara su traducción a Unamuno: Séneca es considerado el primer dramaturgo hispano, el precedente

³² Se apunta aquí una línea de colaboración entre universitarios y profesionales del teatro, como la que existiera entre Wilamowitz y Reinhardt, que desgraciadamente no ha cuajado en España.

³³ Durante la II República el Ministerio de Instrucción Pública se propone la rehabilitación y uso de los teatros romanos de Mérida y Sagunto, pero, mientras el de Mérida es restaurado y utilizado, el de Sagunto sufrió una muy modesta rehabilitación, tendente sólo a consolidar las ruinas; cf. S. Lara, *El Teatro Romano de Sagunto: génesis y construcción*, Universidad Politécnica de Valencia, 1991. Tampoco tuvo continuidad por el momento la organización de los festivales en Mérida, puesto que el último sería el de 1934, hasta su reposición en 1953.

de los clásicos del Siglo de Oro³⁴; y se encarga su traducción a un autor profundamente hispano, defensor de los valores *castizos* del pueblo español. El propio Rivas Cherif recoge en varios escritos el proceso de selección de autor y obra; señala que en conversaciones con Margarita Xirgu y Fernando de los Ríos³⁵, al indicar Xirgu su deseo de representar “una pieza clásica de ascendencia auténticamente española”, es Fernando de los Ríos quien propone que sea una tragedia de Séneca y en conversaciones posteriores se elige *Medea*, en la que se destaca el hecho de que Séneca rompa con las convenciones del teatro clásico griego al mostrar la muerte de los niños en escena, ruptura que es el precedente de la ruptura con la preceptiva aristotélica de las obras clásicas españolas; esta *Medea*, por lo tanto, es elegida por ser considerada una “obra clásica que inicia el teatro español”³⁶. En la misma línea hay que entender la encendida defensa de Séneca por Max Aub en un breve artículo en fecha muy temprana, “Séneca, Dramaturgo”, publicado en el órgano de expresión de la vanguardia artística española *La Gaceta Literaria* 26 (15 enero 1928), en el que insiste en su vigencia y pide directamente a la influyente María Guerrero que represente obras del hispano.

II.4.- Entre los intelectuales que buscan la renovación del teatro, ocupa un lugar de honor Miguel de Unamuno, cuya influencia directa no fue mucha por el escaso éxito que en su momento sus obras tuvieron, pero sí influyeron, junto con sus reflexiones, en autores posteriores³⁷. Unamuno escribió nueve dramas y dos piezas breves (farsa y sainete según el autor), y diversos textos teóricos sobre el teatro dispersos a lo largo de toda su producción. Vamos a detenernos un instante en una recreación suya de una tragedia

³⁴ Cabe recordar que en esta época son considerados españoles los autores hispano-romanos, como puede verse muy bien en los diversos trabajos de Menéndez Pelayo, para lo que remitimos a nuestro trabajo, ya citado.

³⁵ En aquella época primero Ministro de Instrucción Pública, después de Estado.

³⁶ Entrevista que publica Alardo Prats, *El Sol*, 13 de abril de 1933, reiterado en artículo de Rivas Cherif, “Temas con variaciones. El porqué de Séneca”, *El Sol*, 14 de mayo de 1933.

³⁷ No podemos por problemas de espacio hablar de autores como Pérez Galdós, Valle Inclán, García Lorca, Jacinto Grau... para lo que remitimos a la nota bibliográfica final.

griega, *Fedra*, no sólo por los valores intrínsecos de la obra, sino en especial por el hecho de que fuera representada en Valencia en un momento muy interesante en lo que hace a la renovación del teatro en nuestra ciudad.

En las palabras que pronunció el día del estreno, publicadas en el exordio a la obra, que había sido escrita en 1911, pero no representada hasta 1918 en el Ateneo de Madrid y publicada en 1921, se queja Unamuno de no haber podido estrenarla en un teatro comercial y apunta algunas causas de su fracaso, unas extrínsecas, como el no formar parte del "cotarro" de autores teatrales y no escribir a medida de los actores; pero, sin duda, son las intrínsecas las que motivaron esa desafección de las compañías. Dejando de lado la debilidad dramática de la trama de esta tragedia, creemos con Unamuno que la falta de éxito en general de sus obras estaba motivada sobre todo por la busca de "la desnudez trágica", con la que quiere presentar "la tragedia en toda su augusta y solemne majestad". Ésa es la razón de la economía de sus obras en todos los aspectos, desde el número de personajes, la escasez de pasiones en conflicto, la austeridad del lenguaje, que es ajeno a la retórica habitual, y acorde con ella la simplicidad de vestuario y decorados. Insiste mucho en esta renuncia a escenografía y vestuario lujosos, tan del gusto de las compañías comerciales, que descargaban en ellos gran parte del éxito de la obra. Para Unamuno con unas sillas y unas telas blancas como fondo puede representarse su obra, sin "perifollos", buscando, pues, la repristinación de la palabra.

Unamuno reitera en sus tragedias temas constantes en su restante obra, en particular en *Fedra* se ha estudiado la importancia de la imposible maternidad de Fedra con respecto a Hipólito y muy especialmente las fuentes de la versión de Unamuno y el problema de la adecuación a la moral cristiana del comportamiento de Fedra. Sin embargo, en nuestra opinión, no ha sido bien visto el especial enfoque del cristianismo unamuniano en esta obra y el desarrollo en ella del casticismo y de su particular sentido trágico de la existencia, que, en nuestra opinión, convierten a Pedro, el Teseo griego, en el verdadero

protagonista, y no Fedra³⁸. Estos aspectos son perceptibles a partir de las modificaciones que introduce en el tratamiento de personajes y trama con respecto a sus modelos indudables, Eurípides, Séneca y Racine, pero sobre todo por la relación que guarda esta obra con su restante producción literaria, muy especialmente con el relato "El padrino Antonio" publicado en 1916, entre la fecha de escritura de *Fedra* y su representación.

Unamuno conserva los nombres clásicos de la pareja Fedra/Hipólito, pero los encaja en un contexto español, probablemente castellano, y contemporáneo: llama Eustaquia a la nodriza y Pedro al señor de la casa, Rosa a la joven criada y Marcelo al médico, amigo de la familia. La eliminación del coro, cuya función es en parte asumida por Rosa y Don Marcelo, no sólo responde al deseo de dejar al desnudo el drama, también a la busca del mejor engarce con el ambiente que quiere reproducir, la vida de una familia corriente del medio rural de la época. El conocimiento profundo de lo que le sucede a Fedra está en boca de Marcelo, trasunto de Unamuno, ejemplo del científico que busca Unamuno, el verdadero sabio que, alejado del cientifismo del momento, se basa en una ciencia humana, que comprende al ser humano en su conjunto. Esta Fedra es más débil que las heroínas clásicas, no lucha, sino que se abandona a la fatalidad, de lo que la reprende la nodriza; una muchacha indefensa, que por agradecimiento se casa con un hombre mayor, y busca en la religión tradicional una ayuda que no encuentra. Pedro, sin embargo, se plantea constantemente dónde está la verdad, su verdad subjetiva, que va más allá de la razón; por ello, aunque ante el engaño de Fedra expulse de casa al hijo, su amor hacia él le hace intuir una verdad superior, que conocerá tras la muerte de Fedra. Con su suicidio Fedra logra la reconciliación de padre e hijo, presentándose ante ellos como una mártir. Por ello la reacción de Pedro no es odiarla, sino reafirmarse

³⁸ Conviene de todos modos recordar que a lo largo de la historia de esta tragedia y sus recreaciones el protagonista ha ido cambiando, como ha cambiado el título, desde el *Hipólito* de Eurípides a *Fedra* de Séneca (y Racine) y recreaciones posteriores, pasando por numerosos títulos dobles, muchos *Hipólito y Fedra*.

en su aprecio, puesto que le ha ayudado a conocer la verdad y, con ese amor compasivo que surge del alma purificada por el dolor, Pedro aprende a aceptar el sentido trágico de la existencia, símbolo del "casticismo" unamuniano, de la esencia de la tradición española, que debe buscarse no en el pasado, sino en la "intrahistoria", en lo eternamente humano.

III. EL TEATRO UNIVERSITARIO EN VALENCIA

Decíamos que esta *Fedra* se representó en Valencia en un momento importante para la renovación de las artes escénicas. En realidad nos constan varias representaciones de la *Fedra* de Unamuno y del *Hipólito* de Eurípides. A comienzos de los años 50, tras los éxitos del teatro universitario en Valencia y como reflejo en parte de procesos en otras capitales, surgen varios grupos de aficionados que hacen "teatro de cámara", entre los que destaca por su programación y solidez el que se crea en el Club Universitario (local inaugurado el 25 de enero de 1954), que empieza la temporada teatral con lecturas dramatizadas, entre ellas una de la *Fedra* de Unamuno el 23 de diciembre de 1954. Unos días antes, el 20 de diciembre, el Teatro de Cámara de la Facultad de Filosofía y Letras, también vinculado al Club, representó en el Ateneo Mercantil el *Hipólito* de Eurípides en versión de E. Vila-Selma, que se repitió el 23 de enero de 1955 en el Paraninfo de la Universidad, con dirección de Juan G. Atienza y coreografía de Artemis Markesinis. Su éxito motiva que el 31 de julio de 1958 se represente en el Teatro Romano de Sagunto, en el marco de los Festivales de Teatro patrocinados por el Ayuntamiento de Sagunto; la prensa del día siguiente elogió el aprovechamiento del escenario sin prácticamente decorados, el vestuario de José Tomás y la excelente dirección de actores de García Ferrando.

Este proceso seguido por grupos vinculados al Club Universitario, representación en un ámbito cerrado, posterior puesta en escena en espacios más amplios, se repitió en varias ocasiones con motivo de los Festivales de Sagunto, en los que se presentaron durante varios años una tragedia griega, como fue el caso de *La Orestíada* estre-

nada en el Teatro Romano de Sagunto el 2 de agosto de 1957, con selección de textos y adaptación de Tomás Abad (fig. 1)³⁹, y que tuvo como originalidad limitar el espacio para el espectáculo al escenario, frente al uso habitual en el que se abarcaba todo el espacio, gradas incluidas. Se trató de un notable espectáculo, del que se destacó la música y dirección musical de Vicente Alfaro, interpretada por el Coro de Voces Blancas del Orfeón Universitario⁴⁰.

En este contexto, el de los años 50 y 60, en principio universitario, aunque puede traspasar esas fronteras, es habitual que se acuda a obras de raigambre clásica, sea adaptaciones de tragedias griegas, sea representaciones de adaptaciones o recreaciones de autores posteriores, como también a obras del teatro clásico español, entre otras razones por la posibilidad de plantear inquietudes nuevas con ropajes viejos, que sirven de pantalla ante los censores. Por ello el Teatro de Cámara del Instituto Iberoamericano⁴¹ monta, inmediatamente después de su presentación, la *Antígona* de J. Anouilh, los días 22 y 26 de enero de 1950, con dirección de Carola Reig, escenografía de Federico Montañana Alba, música de Matilde Salvador y coreografía de Lina Cubells. No es casualidad que esta misma obra sea la que inaugure el GED (Grupo de Estudios Dramáticos), grupo de teatro universitario al margen del oficial TEU, creado por José Sanchis Sinisterra, que la representa el 19 de diciembre de 1959 en el Instituto Francés, acto en el que se presenta también el Manifiesto del grupo, en el que Sanchis Sinisterra afirma: "Hemos escogido la *Antígona* de Anouilh, como punto de partida para nuestra experiencia porque creemos encontrar en ella una tragedia desnuda, una tragedia redonda y perfecta como un círculo, sin tiempo, sin circunstancias, actual y eterna."⁴²

³⁹ No carece de interés que los textos se hubieran extraído sólo de *Agamenón* y *Coéforas*, es decir, de las dos primeras obras de la trilogía, en las que se va creando una tensión dramática que llega a su apaciguamiento en la tercera, *Euménides*.

⁴⁰ Así lo hizo *Levante* de 3-8-57, *Triunfo* de 14-8-57 y *Las Provincias* de 21-8-57.

⁴¹ Surge con el decisivo impulso de Carola Reig y se presenta con *Retablo de Navidad*, textos de Carmen Conde y música de Matilde Salvador, el 6 de enero de 1950.

⁴² Para esta época y en particular para estas citas remitimos a la publicación colectiva *60 anys de teatre universitari*, Universidad de Valencia 1993, pp. 141 y 145 respectivamente.



Figurines de Tomás Abad

Figura 1. Figurines de Tomás Abad (Catálogo de la Universidad de Valencia).

En otras ocasiones acudió Sanchis Sinisterra directamente a las obras griegas, de las que queremos destacar como ejemplo de lo que él llamó “teatro concreto” el montaje *Ahora en Tebas* de Manuel Bayo, basado en tres tragedias de Sófocles, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, y *Siete contra Tebas* de Esquilo, en el teatro El Micalet el 23 de diciembre de 1963, del que Sanchis Sinisterra en el programa de mano, además de comentar el proceso creativo de reducción de cuatro obras en una sola, comenta sobre la finalidad: “No hay fuerza sobrenatural que determine los destinos de los personajes. En otras palabras: no hay destino, no hay fatalidad. Son los hombres con sus acciones los que desencadenan el devenir de los sucesos y cada efecto concreto de su existencia procede de causa igualmente concreta. En suma: es una situación histórica -y no mítica- el medio en que la acción transcurre.” Explica Sanchis Sinisterra cómo el coro, de personaje pasivo se convierte en el Pueblo “que va llegando paso a paso, de la mano de la indignación, hacia la conciencia de ser alguien, de su naturaleza colectiva”. En última instancia se trata de “concebir el teatro como expresión dramática de los conflictos históricos que tienen lugar en el seno de una sociedad”.

Estas palabras son tan explícitas que no precisan comentario, clara demostración de que estos grupos universitarios utilizan obras clásicas griegas o sus adaptaciones para mostrar innovaciones formales y nuevos aires conceptuales bajo la cobertura de obras de prestigio de épocas pasadas, y por ello en apariencia políticamente inofensivas⁴³. En este contexto se produce la representación que ha motivado este excursus sobre el Teatro Universitario en Valencia,

⁴³ En el marco del teatro universitario ha seguido teniendo presencia relevante las obras griegas, pero la finalidad de los montajes ha sido distinta, ajena a estas inquietudes socio-políticas de los años 50 y 60. En la actualidad existen grupos consolidados que representan habitualmente obras griegas, como es el caso de *Thyastos*, creado por Rosa García Rodero, que ha realizado montajes muy interesantes y de gran éxito popular, como *Bacantes* de Eurípides o *Las aves* de Aristófanes, con una orientación que se ha ido acercando a la profesional. En la Comunidad Valenciana en los últimos años cabe destacar los montajes del grupo del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, con el impulso y asesoramiento de Mari Paz López y la dirección de Juan Luis Mira, que ha representado numerosas obras clásicas. Una posición distinta ocupan los montajes del GRATUV, que, si bien se han desarrollado en ámbito universitario y son reflejo en escena de investigaciones teóricas, han sido realizados por profesionales bajo la dirección de Juli Leal.

la puesta en escena de *Fedra* por José M^a Morera, que estrena una primera versión escénica el 10 de noviembre de 1959 con el Teatro de Cámara y Ensayo en el Ateneo Mercantil de Valencia. El éxito de la obra motiva la reposición en el claustro de la Universidad de Valencia y en el Centro de Estudios Norteamericanos, en julio de 1960. Morera respeta la exigencia de sobriedad del autor, más evidente en la versión para el claustro de la Universidad, y reduce al mínimo el movimiento escénico para concentrar la fuerza dramática en el texto. La nodriza fue representada por Teresa Tomás, actriz muy reconocida, y Fedra por Concha Navarro; Don Pedro por Antonio Iranzo; para el papel de Hipólito en la reposición escoge Morera a un joven debutante, Manuel Franch⁴⁴, elección que le permite resaltar aspectos inquietantes en Hipólito, que no sólo no es misógino, como quería Unamuno, sino que amaga un inicio de juego de seducción con la madrastra.

En este ámbito, en el del teatro universitario, se originaron iniciativas muy importantes para la renovación de la escena y para la creación de un público amante del teatro culto, a la vez que será el semillero de profesionales que partirán mayoritariamente a Madrid para poder desarrollar su actividad. De él surgirán grupos que conformarán el llamado Teatro Independiente, antecedente de los actuales grupos y compañías estables.

IV. TRAS LA GUERRA CIVIL

En lo que hace al teatro profesional, la postguerra provoca la desarticulación del teatro popular, el exilio voluntario o forzado de autores y directores, y la marginación de los restantes que no se sometieron a los nuevos modos impuestos por la ideología dominante. El contacto directo con el público hacía al teatro especialmente peligroso, por lo que la censura actuó de un modo muy riguroso: el hecho de que la autorización para representar se obtuviera el día

⁴⁴ Manuel Franch es el nombre de actor de Sir Manuel Angel Conejero-Tomás Dionís Bayer, cuyo éxito en esta obra motivó su dedicación profesional al teatro, del que se apartó durante algunos años para dedicarse a la docencia universitaria. No es ajeno a ese éxito el que la primera obra dramática que Conejero ha escrito (firmada como Dionís Bayer) sea una recreación muy particular e interesante del tema Fedra-Hipólito, *Dioses Nocturnos* (Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1995).

previo al estreno, con los consiguientes quebrantos económicos que la denegación podía comportar, provocó el conservadurismo de las propuestas escénicas de las compañías privadas, a la vez que también los intentos de burlar la censura, en lo que jugó un papel importante el ropaje mítico. Autores como Salvador Espriu, José Bergamín, Josep Palau i Fabre, Gonzalo Torrente Ballester, Alfonso Sastre... se sirvieron de las sagas míticas para presentar, enmascaradas tras los ropajes del pasado, reflexiones sobre las circunstancias históricas concretas, que a veces pasaban desapercibidas a los censores. Una lectura superficial fue causa de que a veces permitieran la representación de obras como las de Antonio Buero Vallejo, uno de los autores que más hondamente ha influido en la renovación de la escena española, y que, aunque pocas veces se sirvió del mito - *La tejedora de sueños*, estrenada en 1952, con una Penélope que aún tiene esperanza y se enfrenta a un mundo devastado por la ambición de poder que simboliza Odiseo, es una excepción-, explícitamente siguió los pasos de la tragedia griega. Con su obra Buero pretendía provocar los interrogantes fundamentales de la vida del ser humano, hacer reflexionar sobre la condición del hombre, situada en el contexto concreto en el que vivía. Tanto en este sentido como en el planteamiento mismo de la acción, Buero es un gran deudor de la tragedia clásica, a la que conocía bien y de cuyas concomitancias con su propia obra se ocupó en repetidas ocasiones en un considerable y muy interesante corpus teórico en el que reflexiona sobre los diversos aspectos del teatro, desde los lenguajes a la relación con el público, y en el que constantemente vuelve los ojos a la tragedia griega.

También se vuelve la vista al origen del teatro en el momento en que se crea o revitaliza el teatro en las otras lenguas hispánicas, de lo que es un excelente ejemplo *Orestes* de Arcadio López Casanova, finalista en el I Certamen Galaico-Portugués do Miño, celebrado en Lugo en 1960, un certamen en el que se sitúa el origen del teatro en gallego⁴⁵; o bien la obra dramática de Salvador Espriu, buen co-

⁴⁵ En esta obra, publicada en *Grial* 2, 1963, pp. 161-174, el gallego afincado en Valencia desde 1968 Arcadio López Casanova, frente a la habitual contemporización o deformación paródica del mundo clásico, presenta una tragedia de fuerte tono poético, lo que no es de extrañar, puesto que López Casanova es un reconocido y premiado poeta.

necedor del Mundo Clásico, que era un tema recurrente en toda su producción, y que escribió varias *Antígona* (1939 y 1963/64), *Fedra* (traducción de la de Llorenç Villalonga, 1936) y *Un altra Fedra, si us plau* (1977).

En los primeros decenios de la posguerra se multiplicaron las obras en las que las sagas míticas eran recreadas para hablar del presente, y muchas de ellas lo hacían desde una perspectiva crítica con la política del momento, lo que se ha venido manteniendo en décadas posteriores, por ejemplo en la *Antígona* de J.M^a Muñoz i Pujol (estrenada en 1967), que muestra la situación de corrupción política de España con una Antígona que busca la verdad; o *Antígona y los perros* de J. Elizondo (escrita en 1969 en el exilio, estrenada en España 1988 con el título *Antígona entre muros*), en la que la protagonista representa la lucha clandestina. Progresivamente va variando la intención de las obras: los personajes míticos son usados para mostrar la lucha contra los valores establecidos, por ejemplo, la lucha de la mujer por reivindicar su dignidad y su propia sexualidad, para lo que se utilizó con frecuencia a Fedra, a Clitemnestra, a Medea... Es el caso, por ejemplo de Lourdes Ortiz, novelista, dramaturga y directora, que suele acudir a las sagas griegas con la finalidad de romper estereotipos y reivindicar la libertad sexual y afectiva, para lo que las adapta a ambientes contemporáneos, con un lenguaje en ocasiones explícitamente poético que mezcla tiempos, realidades y sueños en obras como *Fedra* (1983), *Penteo* (1983) o *Electra/Babel* (1995). Esta evolución puede verse bien cuando se estudian las diferencias en el tratamiento de un mismo mito, lo que, como hemos indicado, no es fácil por los problemas señalados. Así, por poner un ejemplo, y a pesar del problema que significa para los investigadores el que muchos textos dramáticos representados no se editen, sólo en el s. XX y comienzos del XXI, conocemos más de veinte Medeas españolas, como la de Francesc Pujols, *Medeia* (en catalán) de 1923; *Medea la encantadora* de J. Bergamín, de 1954; la *Medea* de A. Sastre, de 1958; *Jasó i Medea* de Romà Comamala, 1978; de M^a Josep Ragué *Ritual per a Medea*, 1985... Los modos de acercarse a las obras son

muy variados: desde el respeto a la solemnidad trágica de la *Medea* de J.A. Gil Albers (adaptada, representada y publicada por el GRATUV en 2001) o la tragicómica *Medea* de F. Cabal (1998), pasando por *Medea es un buen chico* de Riaza (1981), con un Jasón que no llega, en la línea de *Esperando a Godot*, y una Medea en realidad un travestido en un mundo de sustituciones de la realidad; o *Medea dos fuxidos* (1984, inédita) de M. Lourenzo, cuya protagonista es una guerrillera traicionada por un falso camarada; por no citar la *Medea en Camariñas* de A. Pociña, adaptada y representada por el GRATUV en la Sala Palmireno en mayo de 2005 con dirección de Juli Leal, que habla de una mujer que se sirve del esposo para escapar de una vida dura e incivilizada y que mata a sus hijos para que no sean copia del padre⁴⁶.

La dramaturgia de los últimos años está caracterizada por el eclecticismo, que hace que compartan cartelera, o editoriales, obras de tendencias dispares, que en parte son reflejo de los intentos de los dramaturgos y directores por crear nuevos lenguajes escénicos. Una de las formas recurrentes de mostrar la reflexión y de avanzar en posibles vías de solución ha consistido en reforzar la teatralidad del teatro, es decir, mostrar de modo más o menos explícito que se está haciendo teatro, que se juega con una ficción. Por ello se vuelve a historias ya contadas y reconocibles por el público, a obras literarias, dramáticas o no, que son llevadas a escena de un modo nuevo, que queda así potenciado; entre esas historias vuelven a tener un lugar de honor las sagas griegas, de las que el público tiene una cierta idea, aunque sea vaga, aunque sólo conozca los nombres o sólo le evoquen épocas y lugares lejanos. Es el caso, por ejemplo, de L. Riaza, que en varias ocasiones se ha dirigido a las sagas griegas, por ejemplo en *Las jaulas* (sobre Edipo, estrenada en 1970), *Antígona...icelda!* (1983) o *Los edipos o ese maldito hedor* (1991), y que publica en

⁴⁶ De la representación de esta última *Medea* y de la homónima de Juan Alfonso Gil Albers existe grabación por el Taller de Audiovisuales de la Universitat de València. Como prueba del intenso trabajo en este campo, cabe señalar que están en prensa en este momento sendos monográficos de J.Vte. Bafiuls y P. Crespo por una parte y de C. Morenilla, por otra, sobre recreaciones de *Antígona* y de *Electra* respectivamente (Levante Editori, Bari).

1998 *Calcetines, Máscaras, Pelucas y Paraguas*, cuyo título remite a objetos utilizados en el montaje y con los que se caracterizan los personajes, que representan los dos bandos de la guerra de Troya, en constante y abierta referencia al metateatro que hace patente ante el público que todo es un juego escénico.

Las grandes diferencias en el tratamiento de los mitos griegos hacen difícil clasificar y sistematizar la reciente producción dramática, pues a una línea de mayor fidelidad al argumento clásico, aunque con ojos nuevos, se unen otras que lo subvierten para mostrar la realidad de una sociedad que no encaja en los moldes establecidos o para sacar a la luz sus contradicciones e indagar el sentido de nuestro mundo. Con frecuencia los dramaturgos de la nueva generación han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huída de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huída. En esta línea Rodrigo García en *Martillo* (2000) une monólogos y diálogos sobre la venganza de Clitemnestra, formando un texto más lírico que dramático, con acotaciones que se transforman en texto; sin referencia cronológica clara, algunas alusiones van añadiendo elementos contemporáneos: misiles, silla de ruedas, balas, turistas japoneses que visitan las ruinas, etc., en un clímax de violencia que va de la sangrienta de la guerra a la constante de la vida cotidiana. También alterna monólogos y diálogos *Los restos: Agamenón vuelve a casa* (1996) de Raúl Hernández, en la que la muchacha, que evoca a Electra, es la ejecutora de la venganza, ante el espanto del padre.

En los últimos años las circunstancias concretas de la producción teatral en España han llevado a algunos profesionales de los diferentes artes y oficios escénicos a volver a la creación de compañías estables de teatro, compañías de repertorio, en el que ocupan lugar de honor adaptaciones o recreaciones de obras clásicas. Es el caso de El Corsario, con dirección de Fernando Urdiales, que en 1999 lleva a escena un magnífico *Edipo Rey*, muy fiel al texto de Sófocles;

de Atalaya Teatro, dirigida por Ricardo Iniesta, que estrena en 1996 una *Elektra* muy premiada, formada a partir de pasajes de Esquilo, Sófocles, Hofmannsthal y Heiner Müller y posteriormente *Medea, la extranjera*; Hongaresa de Teatre, dirigida por Paco Zarzoso, que en 2003 ha estrenado *Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé, en la que dos actores van representado sucesivamente escenas de tragedias griegas adaptadas al momento actual; o Arden, fundada por Chema Cardeña y Juan Carlos Garés, que ha representado una *Trilogía Helénica*, de la que forma parte *La Reina asesina*. De algunas de estas obras y de sus puestas en escena en el Teatro Romano de Sagunto vamos a ocuparnos ahora con un poco más de detenimiento⁴⁷.

⁴⁷ Existe una abundante bibliografía específica sobre la dramaturgia española, de la que hemos dado cuenta en cierta medida en las notas, pero en la que no nos extenderemos porque no es el tema concreto de este trabajo; con todo cabe citar para una relación de obras el trabajo de M. Gómez García, *El Teatro de Autor en España (1901-2000)*, AAT, Madrid 1996, que, sin embargo, no incluye ninguna de las que vamos a comentar a continuación, ni tampoco a sus autores-directores.

VISIONES NUEVAS DE VIEJAS TRAGEDIAS

Señalábamos en la introducción que nos detendríamos en unas pocas obras representadas en los últimos años en el Teatro Romano de Sagunto, en cuyo comentario queremos ejemplificar algunos modos de acercarse a los mitos del teatro griego, contando con que la cercanía cronológica de su presentación en la Comunidad Valenciana posibilita que hayan sido vistas por los potenciales lectores de este trabajo. No es posible en una publicación de este tipo ahondar en el estudio de las obras ni en las relaciones con los textos originales, por lo que nos limitaremos a una presentación de las mismas, apuntando las líneas básicas de cada versión escénica.

El uso del Teatro Romano no es reciente, como hemos comentado a lo largo de los apartados anteriores. Ya indicamos que durante la II República se planteó su rehabilitación, que después quedó en una simple consolidación de las ruinas, sin un plan de uso del espacio⁴⁸. También hemos hecho referencia a los Festivales veraniegos de los años 50 y 60, que patrocinaba el Ayuntamiento de Sagunto, en los que se representaron obras griegas, además de otras relacionadas con el municipio, como *La destrucción de Sagunto*, de José M^a Pemán y Francisco Sánchez-Castañer⁴⁹. La realización de ciclos estables de teatro ha sido posterior, en el marco de los Festivales estivales a nivel estatal, que en su momento despertó un gran interés en todo el

⁴⁸ Ruinas que han sido muy maltratadas, incluso por los profesionales del teatro, que en algunas ocasiones colocaron aditamentos, andamiajes, etc. para espectáculos puntuales, con los que dañaron los restos; pero además se han producido intervenciones varias a lo largo de la segunda mitad del siglo XX con criterios reconstructivos diferentes, de las que esta publicación no es el sitio para profundizar; como ejemplo sirva la amplia y dura polémica de los últimos años sobre la última reforma, que pudo seguirse en los medios de comunicación.

⁴⁹ Para una sumaria presentación de estos temas, remitimos a nuestro "El Teatro Saguntino", *Braçal. Revista del Centre d'Estudis Camp de Morvedre* 30, 2004, pp. 13-26; sobre la labor en el ámbito de la representación de teatro del Catedrático de Literatura Sánchez-Castañer, remitimos a la publicación de la Universidad de Valencia sobre el teatro universitario.

mundo cultural valenciano, cuyos profesionales veían la posibilidad de descentralizar las producciones valencianas, a las que además se incorporaban producciones interesantes de otros lugares. Sin embargo, la creación de un “circuito veraniego” provocó la aparición de una serie de espectáculos creados para la presentación ambulante en los teatros al aire libre durante el verano, concebidos según la idea de que en verano debe producirse una cultura más ligera, para gente ociosa con ganas de divertirse sin interés real por el teatro. Esta idea y la entrada de programadores especializados en el “circuito” ha provocado que estos teatros, entre ellos también el Teatro Romano de Sagunto, hayan ido progresivamente descuidando la producción propia y se hayan dejado invadir por obras con frecuencia adoce-
nadas, que refuerzan los efectos cómicos o los patéticos, según el caso, también con frecuencia anticuadas, todo ello aderezado con la presencia de algún actor famoso⁵⁰, a lo que tampoco han escapado algunas de las obras que vamos a comentar.

Nos vamos a ocupar de seis obras: en primer lugar dos pares de obras que tratan dos mitos muy relevantes de modo totalmente diferente, *Edipo Rey* de Teatro El Corsario y *Edipo XXI* de Lluís Pasqual, por una parte, y *Medea* de Cacoyannis y *Medea, la extranjera* de la compañía Atalaya, por otra; para terminar con dos obras de características muy diferentes, *Antígona* de M. Tabares y E. Lázaro y *La Reina asesina* de la compañía Arden. De ellas, dos son adaptaciones muy fieles al original: *Edipo Rey* de El Corsario con respecto a la obra homónima de Sófocles y *Medea* de Cacoyannis de la *Medea* de Eurípides, planteadas desde presupuestos distintos, por directores de formación y trayectoria también muy diferentes, Urdiales es un hombre de teatro con una gran formación y práctica escénica en el teatro del Siglo del Oro español, mientras que Cacoyannis ha tenido una mayor dedicación y proyección en la adaptación de obras para

⁵⁰ Esta situación ya fue denunciada por especialistas y profesionales valencianos, que avisaban del entonces incipiente problema, como vemos en la revista *Saó*, que dedicó el número 6, Octubre de 1990, al *Teatre Romà de Sagunt*; y en la que varios artículos hablaban de este festival: Juli A. Mániz, “Cinc anys de Sagunt a Escena” (pp.19 s.); Rodolf Sirera, “Teatre de festivals i festivals de teatre” (p. 21); y Josep Lluís Sirera, “Teatres i pedres” (pp. 22 s.)

el cine; además El Corsario es una compañía de repertorio, que representa sus obras con los miembros de su compañía, por lo que no puede permitirse, como hace Cacoyannis⁵¹, un coro de trece mujeres que sólo actúan como miembros del coro, lo que comporta también que las obras resultantes tengan una factura distinta y que este *Edipo Rey* pueda ser representada en salas convencionales.

Otras dos son obras nuevas a partir de textos de obras anteriores, a las que remiten de modo muy claro desde el título mismo, como *Medea, la extranjera* de Atalaya y *Antígona* de Tabares-Lázaro: la primera aborda el mito de Medea desde una perspectiva distinta a la utilizada por Eurípides, insistiendo más en el camino que recorre Medea hasta llegar a la situación de conflicto, sirviéndose para ello de pasajes de numerosas obras, algunas clásicas, otras, la mayoría, modernas; y moderna es la obra que sirve de base a la adaptación *Antígona* de Tabares-Lázaro, la obra homónima de Anouilh, que es seguida sobre todo en la primera parte, mientras que en la segunda se sigue más de cerca la obra de Sófocles. De los problemas que plantea la imprescindible coherencia entre los modelos utilizados para que el resultado sea una obra y no un puzzle, hablaremos aunque sólo sea brevemente, como también de las opciones sobre el tono y estilo del espectáculo.

Las dos obras restantes son presentadas como creaciones nuevas con deuda diferente con respecto a los modelos griegos: mientras que *Edipo XXI* de Pasqual los utiliza con profusión, *La Reina asesina* de Arden sólo se sirve de los conocimientos generales sobre una saga y del ambiente clásico, sin remitir a ninguna obra concreta, apartándose incluso conscientemente de lo que sabemos de las obras de referencia.

También veremos que el ambiente que los directores crean mediante el uso del vestuario, escenografía, música y danza, luces, etc., son distintos en las seis obras, aunque hay una constante que afecta en general a toda la producción moderna: por lo general se evita la

⁵¹ Es una producción de Juanjo Seoane en coproducción con el Festival de Mérida, Teatres de la Generalitat Valenciana y la Comunidad de Madrid.

reproducción mimética de ropajes y escenarios⁵². Esta tendencia, también evidente en el cine llamado de *peplum* o de *sandalia*⁵³, en parte está motivada por el modo anterior de hacer teatro y cine, por la imitación en cartón-piedra de decorados pseudoclásicos y el abuso de vestimentas consideradas clásicas, cuyo uso ahora provoca la impresión de estar ante una obra envejecida: la búsqueda de un modo moderno de adaptar las obras clásicas obliga también a nuevos modos de imaginar el escenario, personajes incluidos, que remitan a épocas pasadas, pero no recuerden las adaptaciones de decenios anteriores. Pero hay también un factor que influye en esa búsqueda de un ambiente que evoca sin imitar: el deseo de mostrar que las obras clásicas que se está recreando, tienen unos valores inmanentes, atemporales, válidos, por lo tanto, en el momento en que fueron escritas, pero también ahora, por lo que escenario, ropas, ambiente en general no remiten ni a la época original ni al momento presente, pudiéndose potenciar algún aspecto concreto a lo largo de la representación. Veremos cómo Urdiales y Cacoyannis optan por dos estéticas diferentes en sus adaptaciones, que ya hemos indicado que son muy fieles: el primero utiliza vestuario que evoca el Mundo Clásico, la Anigüedad Griega, sin servilismos, confiriendo valor simbólico a algunos elementos, como el peinado; Cacoyannis, en cambio, se sirve de un vestuario que es recreado a partir de trajes regionales griegos de diferente época, en todo caso del siglo XVI en adelante, pero que remiten bien a Grecia, recuerda elementos que en nuestro imaginario actual se relacionan con la Grecia ancestral. En otras

⁵² Esta es una constante del teatro profesional en los últimos decenios, frente al teatro amateur, sobre todo el escolar, y en particular el que es realizado por los animosos estudiantes y profesores de enseñanza secundaria, que buscan la reproducción mimética en gran medida porque, al mismo tiempo que procuran una diversión cultural a los alumnos, quieren transmitirles conocimientos sobre el Mundo Clásico.

⁵³ J. Solomon reproduce una anécdota que muestra bien el modo de proceder de los directores y sus causas; cuenta que durante el rodaje de *I, Claudius*, J. von Sternberg pidió al diseñador de vestuario una propuesta para vestir a las vestales y que el diseñador, tras visitar varios museos y consultar bibliografía, le informó de que las seis vestales vestían gruesas capas y tiaras, a lo que von Sternberg respondió "¡No me vale! ¡Quiero a sesenta! ¡Las quiero desnudas! ¡Y las quiero mañana en el plató!"; cf. para ese equilibrio entre fidelidad y efectividad el capítulo "Mnemosine. Una panorámica del género" de *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid 2002, pp. 21-53, para la anécdota, p. 49; con carácter general cf. también *El Cine en el Mundo Antiguo*, A. Duplá y A. Iriarte (edd.), Universidad del País Vasco 1990 y *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*, U. Eigler (ed.), monográfico de *Drama* 17, Stuttgart 2002.

obras, sin embargo, veremos que se produce una mixtificación, una mezcla de elementos que remiten a épocas muy diferentes, como en *Antígona*, en la que Lázaro ha vestido a algunos personajes con ropas que evocan la Antigüedad Clásica y a otros con ropajes que podríamos llamar atemporales o modernos.

En resumen, se trata de obras que muestran respuestas diferentes a las preguntas que toda puesta en escena presenta, y en particular a las que presentan las adaptaciones o recreaciones a partir de obras clásica griegas⁵⁴.

Edipo Rey

23 de agosto 2001

Versión y Dirección: Fernando Urdiales

Teatro El Corsario⁵⁵

Cuando empieza la tragedia, Edipo es un rey venerado. La divinidad ha enviado una peste que azota Tebas; los ancianos acuden a pedir ayuda a Edipo, pero él ya se ha anticipado y ha preguntado a Apolo la causa de la peste. Según el dios la causa es que sigue en Tebas el asesino de Layo, el anterior rey. Edipo se propone encontrarlo, para lo que consulta a Tiresias, el respetado adivino ciego que se niega a hablar, porque sabe que el asesino es Edipo. Ante el arranque de cólera de éste, habla y lo cuenta todo: que él es el asesino y que además se ha casado con su propia madre y ha engendrado en ella sus hijos. Gran parte del diálogo entre el rey y el adivino gira en torno a dos planos de conocimiento, el humano y el divino; el humano, racional, es el que se relaciona estrechamente con la vista: por eso

⁵⁴ La cercanía cronológica de estas obras es causa de que sean muy escasos los estudios de carácter científico sobre ellas, incluso es muy escasa también la bibliografía sobre la dramaturgia actual; algunos hay, con todo, en los que, si no se comenta estas obras, se habla de los autores o directores, a los cuales remitimos en cada momento.

⁵⁵ Reparto: Edipo-Pedro Vergara, Yocasta-Rosa Manzano, Creonte-Jesús Peña, Tiresias-Francisco González, Mensajero-Miguel Bocos, Siervo-Javier Semprún, Las Parcas-Beatriz Alcalde y Carmen Gañán, Corifeo-Luis Miguel García, Coro de apestados, coro de tebanos. Ficha artística y técnica: escenografía-F. Urdiales, realización-Juan De La Fuente, vestuario-Olga Mansilla y F. Urdiales, máscaras y muñecos-Teresa Lázaro y Jesús Peña, tramoya-Juan De La Fuente, iluminación-Jesús Lázaro, música-Juan Carlos Martín, ayte. dirección-Javier Juárez.

Edipo ve, mientras que Tiresias está ciego; el conocimiento divino, que va más allá de las apariencias, no se adquiere con los ojos, al que Edipo llegará al final de la obra y entonces se cegará. La capacidad de saber, de aprender, de Edipo es una de sus características fundamentales: Edipo es un hombre sabio, que ha aprendido de la experiencia, que tiene un gran conocimiento de las cosas, por ello venció a la Esfinge y ahora sus conciudadanos acuden esperanzados a él; pero Edipo carece del tipo de conocimiento necesario para este caso, un conocimiento que va más allá de la razón. La obra, que advierte sobre los excesos del racionalismo del momento, tiene su desenlace en la contemplación del desastre: la contemplación de ese Edipo cegado y convertido en el hombre más desgraciado.

De esta obra dice Urdiales: "Cada vez más, el hombre moderno se siente extraño a sí mismo, deshumanizado. La fábula de *Edipo Rey* podría restituírnos hoy, como siempre, en medio del terror y la piedad que suscita el héroe, nuestro ansia de verdad, de libertad, en medio de la inquietud que nos provoca su extremo pesimismo." Aunque no compartamos totalmente esta valoración, al menos en lo que hace a las intenciones de Sófocles, puesto que no creemos que Sófocles busque provocar horror con su pesimismo, sino avisar de los riesgos de confiar en un tipo de conocimiento exclusivamente, en nuestra opinión ésta es una excelente adaptación y puesta en escena de la gran tragedia griega. La experiencia anterior de Urdiales y de El Corsario marca las opciones que el director toma con respecto al modo de abordar la obra: en primer lugar, como el propio Urdiales indica, se acerca a Sófocles a partir de Calderón, del que Urdiales es un buen conocedor, como muestra en varias representaciones de sus obras, que han sido reconocidas por la crítica⁵⁶. Ese conocimiento del teatro del Siglo de Oro y la práctica en su representación es causa de un acercamiento respetuoso a la tragedia griega en el que

⁵⁶ Para las opiniones de Urdiales sobre este *Edipo*, así como para su trayectoria anterior remitimos a la conferencia que impartió en Sagunto con motivo de la presentación de la obra, recogida en nuestro *La vigencia de los mitos griegos*, Valencia 2002; para la relación entre Sófocles y Calderón, bien vista y comentada por Menéndez Pelayo, remitimos a nuestro artículo ya citado sobre este estudioso. Urdiales ya había dirigido una recreación de temática griega, *Antígona ... icerda!*, de Luis Riaza, ya citada, estrenada en Fuengirola (Málaga).

se intenta mantener los valores conceptuales, pero también el clima, el ambiente de la obra.

El texto de la obra sigue con mucha fidelidad el original griego a partir de la traducción de M. Fernández-Galiano⁵⁷, en la que se han introducido algunos cambios, se han acortado algunos monólogos o cantos corales largos, se han cambiado de lugar algunos versos y, sobre todo, se ha acortado mucho el lamento final. Los griegos estaban acostumbrados a largos lamentos rituales, que forman una parte muy importante de su cultura y en particular del teatro; también estaban acostumbrados a la contemplación de personajes estáticos, aspectos ambos que son ajenos a las actuales convenciones dramáticas. Por ello Urdiales ha reducido mucho la escena final, una larga escena de presentación del horror con un largo diálogo entre Creonte y Edipo, Edipo que quiere que lo destierren y Creonte que lo hace entrar en palacio en espera de lo que diga la divinidad.

En la fuerza de los conflictos y de los personajes se focaliza la atención, gracias a la sobriedad del escenario, vacío o apenas con unas telas, y al uso de la luz y el color. El director ha hecho descansar el interés de la obra, no en la verdad que se indaga, sino en el proceso a través del cual un hombre se va destruyendo y a la vez construyendo, un hombre que de repente se enfrenta a sus contradicciones, razón por la que Edipo sigue siendo tan contemporáneo. En la puesta en escena se ha optado por combinar la solemnidad, incluso ritualismo de la tragedia griega, con un trato familiar y afectivo entre determinados personajes, que acerca sus vivencias a las del espectador. Esto es especialmente claro en la relación que se crea entre Yocasta y Edipo, que, al quedar solos, se comportan como un matrimonio bien avenido, que se tratan con mucho afecto⁵⁸. No siendo acorde el tono con el original griego, la elección de Urdiales

⁵⁷ Sófocles, *Tragedias*, Introducciones y versiones rítmicas de M. Fernández-Galiano, Barcelona (ed. Planeta) 1999.

⁵⁸ Este tratamiento de los sentimientos íntimos es ajeno al teatro de Sófocles; pero además en la obra original el coro no abandona la escena, no deja solos a los personajes; de hecho en muy contadas ocasiones en todo el teatro griego el coro abandona momentáneamente la escena, como es el caso de *Ayante* de Sófocles o de *Helena* de Eurípides

nos parece acertada en la medida en que logra un acercamiento del público, que es truncado por el ritualismo de otros pasajes⁵⁹. También ha optado el director por acentuar el contraste entre la actitud banal, incluso vulgar, del mensajero de Corinto, y la gravedad de las informaciones que trae, de gran trascendencia para la marcha del argumento. Urdiales presenta al mensajero con una cierta comicidad e ironía, una persona interesada en el beneficio económico que pueden reportarle las noticias que trae, empeñado en transmitir las, sin ser consciente de la verdadera dimensión de lo que anuncia⁶⁰. Pero también se traslucen con claridad los sentimientos personales en las discusiones entre Creonte y Edipo y entre éste y Tiresias, a lo largo de las cuales Urdiales potencia un rasgo del carácter de Edipo que ya está en el original: su carácter colérico, de tal modo que su comportamiento va siendo progresivamente más cruel a la par que se aferra a su posición, lo que comporta también una progresiva soledad del protagonista, soledad que aumenta su sufrimiento y que físicamente el coro muestra apartándose de él.

Para mantener el aire de la obra clásica, Urdiales mantiene no sólo los coros⁶¹, también la estructura clásica de la obra, la sucesión de episodios dialogados y partes corales, aunque, como hemos indicado, reduce en varios momentos las partes corales, en especial en aquellos pasajes en los que el coro transmite reflexiones de tipo religioso y filosófico, que en el original dan más profundidad a la obra, le confieren una dimensión distinta, pero que son difíciles de entender por los no especialistas. Con todo la presencia del coro en esta obra

⁵⁹ Ese ritualismo, sobre todo en las escenas del coro, provoca un buscado distanciamiento, que evoca el ambiente solemne del teatro griego.

⁶⁰ Al estudio de la ironía, de la ambigüedad en el teatro griego y en particular en las obras de Sófocles, se ha dedicado una importante bibliografía, como con carácter general la monografía de G.M. Rispoli, *L'ironie della Voce*, Nápoles 1992; también es habitual que en la tragedia se intercalen pasajes cómicos, que sirven para caracterizar a los personajes y a la vez para distender momentáneamente.

⁶¹ Elemento fundamental del teatro griego de la época clásica es el coro, personaje colectivo en el que está el origen de la tragedia, cuyas palabras tienen un contenido político y religioso, con un papel múltiple: unas veces con sus reflexiones ayuda al público a entender lo que ha sucedido y anticipa lo que va a suceder, otras dialoga con los personajes y hace avanzar la acción, otras se distancia del protagonista. A pesar de esta importancia en los originales, con frecuencia es eliminado de las adaptaciones por dos razones, porque rompe con las convenciones dramáticas actuales y por el coste económico que representa por el aumento del número de personajes.

es considerable, incluso se modifica el original al presentar un coro doble, un coro de apestados al comienzo, que se transforma después en el coro del resto de la obra⁶². El modo de actuar por el que opta el director refuerza los valores poéticos y rituales en la medida en que en varios momentos el coro recita al unísono, un tipo de interpretación en absoluto realista, que está reforzada por el tipo de vestuario que utiliza: mientras que los restantes personajes vistes ropas que, sin ser fieles a la Antigüedad Clásica, la evocan, el coro viste de negro y son los únicos que llevan máscara, de medio rostro, con el cabello cubierto, de tal modo que no se identifica a los actores, incluso no se distingue en ocasiones a las marionetas que utilizan para provocar la sensación de mayor número⁶³. El coro, además, con su danza y mediante el uso de telas crea escenarios simbólicos, como una nave, que son evocados en los temas recitados.

Determinados elementos ajenos al Mundo Clásico refuerzan el carácter solemne y a la vez distante de la obra, como el uso de unos grandes abanicos, que se utilizan para remarcar las acciones, creando cuadros escénicos de gran plasticidad. En nuestra opinión, sólo hay un par de innovaciones escénicas que no están logradas, la introducción en una parte coral de dos grandes cabezas representando a Edipo y Creonte, y unas Parcas, elementos que son innecesarios y provocan

⁶² Quizá haya en ello influencia del film *Edipo re* de P.P. Pasolini, donde, al igual que en *Medea*, de la que más adelante hablamos, comienza la acción mucho antes que en la tragedia de Sófocles, en este caso en el nacimiento del niño; en lo que hace a la presentación del coro de apestados por Urdiales, puede que esté motivada por la larga escena en la que Pasolini muestra el efecto de la peste, con los cadáveres insepultos. Cabe señalar, con todo, que el film de Pasolini es una recreación muy personal que, aún siguiendo el argumento del mito clásico, es presentado de un modo muy peculiar, ajeno a Sófocles y a Urdiales. Sobre Pasolini, cf. el estudio de P. Pedraza, "Mujeres míticas en el nuevo cine italiano", *El perfil de les ombres*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2002, pp. 389-401, aquí pp. 394 ss., en el que se contempla la relación con el mito griego.

⁶³ El movimiento casi mecánico que se da a las marionetas y que los mismos actores reproducen en estas escenas, crea una sensación de personajes autómatas, que se mueven a impulso de una voluntad superior, en contacto, por lo tanto, con un conocimiento superior y con el rito. El peinado es un elemento importante en la caracterización de los personajes en esta obra: sólo los personajes relacionados con la casa real usan complicados peinados, con vistosos adornos, que nos remiten a su posición social, mientras que los restantes aparecen cubiertos de diferente modo, con el manto, con gorro, etc.

perplejidad a quienes conocen la tragedia griega, aunque puede que resulten espectaculares⁶⁴.

Por todo lo dicho era comprensible que la obra fuera muy aplaudida por el público que llenaba las gradas, lo que también era esperable conociendo la trayectoria de esta compañía, El Corsario, de Valladolid, que ha cumplido ya veinticinco años, una compañía de repertorio de las que ya quedan pocas⁶⁵.

Edipo XXI

8, 9 y 10 de agosto 2002

Versión y dirección: Lluís Pasqual (sobre textos de Sófocles, Eurípides y Esquilo)⁶⁶

Este segundo Edipo que vamos a comentar, es totalmente distinto. Edipo, ciego, ha vivido apátrida, sólo acompañado por Antígona, mientras sus hijos varones, los continuadores de la estirpe, se disputan en guerra fratricida el reino, incapaces de dominar sus ansias de poder. La consecuencia será la muerte de los dos hijos varones y, con ella, la destrucción de toda la estirpe. Edipo lo contempla todo, distante, y espera la muerte. Este Edipo es el de *Edipo en Colono*, el exilado que, cercana la muerte, pide acogida en una nueva tierra y sus habitantes le piden que cuente su historia. Lo que en el original griego es un relato en primera persona, se transforma aquí en la representación de los sucesos de *Edipo Rey*, y se cierra con unos textos que dan mayor fuerza al personaje de Antígona, a partir de la *Antígona* de Sófocles, a los que se añaden otros de *Prometeo* de Esquilo; unos versos de Jean Genet sobre las matanzas de los cam-

⁶⁴ Es probable que estos elementos, que se utilizan con un carácter simbólico, hayan sido introducidos a partir del teatro del Siglo de Oro, del que Urdiales es un buen conocedor.

⁶⁵ El Corsario con esta obra ganó en Arnedo el II Certamen Nacional de Teatro Garnacha de Rioja, además del Premio del Público; uno de los actores, Francisco González, en el papel de Tiresias, consiguió el premio al Mejor Actor de Reparto, y Urdiales, el de Mejor Director.

⁶⁶ Reparto: Edipo-Alfredo Alcón, Antígona y Yocasta-Vicky Peña, Tiresias y Coro-Carlos Alvarez-Nóvoa, Teseo/Corifeo/Coro-Andreu Benito, Creonte y Coro-Jesús Castejón, Polinices y Coro-Francesc Garrido, Mensajero y Coro-Pep Guinyol, Pastor y Coro-Teresa Lozano. Ficha artística y técnica: espacio escénico-Lluís Pasqual y Daniel Bianco, vestuario y máscaras-Renata Schussheim, iluminación-Lluís Pasqual, canción-Josep M^a Arrizabalaga, ayte. dirección-Jordi Prat Coll, asiste. dirección-Toni Martín.



Figura 2. Edipo (Alfredo Alcón) y Antígona (Vicky Peña). Fotografía: Juan Higuera.

pos de refugiados palestinos refuerzan la relación con el momento contemporáneo. Este procedimiento, el de la utilización de pasajes de obras distintas, es habitual en muchas adaptaciones, como también veremos en otras obras que aquí comentamos; también se da con alguna frecuencia la mezcla de autores diferentes y de épocas distintas, lo que puede provocar problemas de ensamblaje⁶⁷. En este caso el riesgo disminuye debido a dos razones: a la gran reducción a la que es sometido el texto originario y al hecho de que, salvo escasos pasajes de otros autores, la mayor parte del texto procede de Sófocles.⁶⁸

⁶⁷ Si no se es muy cuidadoso en la selección de los textos, puede intentarse casar pasajes que en las obras originales están pensados para finalidades muy distintas, lo que es un serio obstáculo para lograr la sensación de unidad, de coherencia en la obra resultante, como tendremos ocasión de comprobar en *Medea, la extranjera* y en la *Antígona* que dirige Lázaro.

⁶⁸ Sófocles, frente a Eurípides, es un autor que muestra en el conjunto de su producción una gran cohesión de tal modo que sus tragedias tratan los mismos temas de fondo desde perspectivas distintas, lo que no quiere decir que no se pueda ver evolución en su dramaturgia, como bien han demostrado J.Vte. Bañuls y P. Crespo en su trabajo

En la introducción decíamos que las adaptaciones de obras clásicas eran material idóneo para conocer la dramaturgia de un autor-director en tanto que ofrece la posibilidad de contrastar la versión y puesta en escena que ofrece con las que hemos conocido de otros autores-directores anteriores; ejemplo claro son las versiones y puestas en escena de Lluís Pasqual, que se ha ocupado reiteradamente de las obras maestras de la dramaturgia europea y cuya labor ha sido objeto de numerosos premios y reconocimientos⁶⁹, pero también de críticas por innovaciones que algunos consideran excesivas o no acordes al texto representado⁷⁰ o bien porque la reducción a la que somete a las obras, tanto en lo que hace al texto como a los restantes elementos escénicos, uniformiza en exceso las obras, dejándolas en ocasiones en el esqueleto argumental, en el que con frecuencia introduce elementos ajenos al original o potencia interpretaciones sesgadas, lo que le ha llevado en ocasiones a provocar una cierta uniformidad entre obras de épocas muy distantes y que tuvieron en origen finalidades muy distintas⁷¹. Pasqual con sus versiones escénicas busca “limpiar las obras”, reprimirlas, según sus propias palabras: “El trabajo del director que se enfrenta con obras clásicas de este tipo es limpiarlas

“La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, *L’ordim de la llar*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2003, pp. 31-102.

⁶⁹ Lluís Pasqual ha sido galardonado con importantes premios en España y en el extranjero y se ha ocupado de numerosos encargos de organización y gestión cultural institucionales, por ejemplo, en 1983 es nombrado director del Centro Dramático Nacional y de 1990 a 1995 dirige en París el Teatro de Europa. Fundador y director del Teatre Lliure en 1976, es un director innovador que, en sus comienzos, dirigió a Nuria Espert en *Un altra Fedra, si us plau*, de S. Espriu, lo que le valió un pronto reconocimiento internacional; ha mantenido y profundizado en sus propuestas rupturistas en la representación de obras maestras; con admiración habla de él, por ejemplo, M^a J. Ragué en *El teatro de fin de milenio (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona 1996, por ejemplo en p. 113.

⁷⁰ Es el caso, por ejemplo, de su versión escénica de *Don Giovanni* de Mozart, estrenada en el Teatro Real de Madrid, ubicada en los años 40 de la postguerra española, que no fue bien recibida por el público.

⁷¹ Desde el 2 de junio de este año está representando en el Teatro Español de Madrid (coproducción del mismo y del Teatre Grec y del Lliure) una versión de *Hamlet* y de *La Tempestad* (ya había montado *La Tempestad* en Buenos Aires en 2000/2001), con los mismos actores, salvo Marisa Paredes, que sólo interviene en *Hamlet*, cuya escasa, nula en ocasiones escenografía, permite la representación en un mismo espacio; en ambas observa Pasqual los mismos valores y en ambas procede del mismo modo, con introducción de personajes de épocas distintas, como soldados americanos contemporáneos; la comparación de las presentaciones de estas obras con, por ejemplo *Edipo XXI*, permite ver que en todas ellas Pasqual está interpretando los clásicos originales desde una perspectiva muy personal y unívoca.

de aquellos elementos que oscurecen el texto, que requieren unos conocimientos que el público de otra época o lugar no puede tener. Una función semejante a la del arqueólogo: quitar el polvo de los años y de las sucesivas interpretaciones y representaciones para buscar las líneas fundamentales del texto para ofrecerlas al público y que sea él quien interprete y tome lo que considere más relevante de la obra.”⁷² Esta afirmación es, sin duda, compartida por todos; lo que puede que no compartamos es la cantidad de elementos que él considera innecesarios o que obstaculizan la percepción de la finalidad del autor de la obra original.

En lo que hace en concreto a *Edipo XXI*, la idea de la obra surge del protagonista, Alfredo Alcón y la pone en pie en coproducción con la organización de varios festivales⁷³ y con la actuación de dos actores protagonistas de reconocido prestigio, el propio Alcón y Vicky Peña, ésta última acrecienta su presencia en escena al servirse de ella para los papeles de Antígona y Yocasta (fig. 2). En las palabras de presentación del espectáculo, fechadas en Barcelona abril 2002, Pasqual dice: “Edipo ciego, al final de su vida se dirigirá con su hija Antígona a cumplir su único y verdadero destino: la muerte. Antes de ese momento pasará ante sus ojos toda su vida, que es la historia del hombre, es decir, la historia del mundo: vencer y ser vencido en la noria del tiempo poblado de culpas reales o ficticias, guerras fratricidas, discursos patrióticos, lamentos infinitos e insoportables dolores, visiones y actos irracionales y actitudes cívicas que conducen al destierro o la muerte.” Esto constituye un claro ejemplo de utilización de obras griegas con una finalidad nunca pensada por el autor del original, pues Sófocles con *Edipo en Colono* quiso mostrar al hombre que ha adquirido el verdadero conocimiento, a la vez que rendir un homenaje a su Colono natal, y por extensión a Atenas,

⁷² Para estas opiniones, además de la prensa de los días previos a los estrenos, puede verse nuestro *La vigencia de los mitos griegos*, donde aparece recogida en resumen la conferencia que impartió en Sagunto con motivo del estreno de *Edipo XXI*.

⁷³ Se trata de una producción de Acrópolis Siglo XXI y Concha Busto, en coproducción con el Festival Grec de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Mérida, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria y la colaboración del Teatro Bartrina de Reus.

su ciudad, y a su forma política⁷⁴; Sófocles pertenece al círculo de intelectuales cercano a Pericles, cercano, por lo tanto, a los grupos que detentaron el poder en Atenas, que consolidaron avances democráticos y desarrollaron una política de prestigio de su ciudad que potenció actos culturales y grandes obras oficiales, pero también una política imperialista que llevó a la Guerra del Peloponeso, en la que todas las ciudades griegas se vieron implicadas; Sófocles muestra un Edipo que ha aprendido, que es consciente de los límites del saber racional, rechaza los enfrentamientos por el poder por parte de quienes no se lo merecen y que quiere rendir homenaje a Atenas, a la que augura prosperidad eterna.

Pasqual, como en otras versiones escénicas suyas, mezcla elementos de procedencia diversa en escenografía y vestuario. En general ha optado por una caracterización moderna y, según sus palabras, sobria, con la intención de que la palabra, el texto de Sófocles, adquiera relevancia, y que tanto escenario como vestuario y música desaparezcan, dejen de ser importantes para el público; por ello también los personajes y el coro se dirigen directamente al público, interpelándolo y rompiendo la ilusión dramática. Pero la desnudez del escenario no es tal, puesto que, tras las gradas en las que se sientan los actores protagonistas, una parte del fondo del escenario es un muro de metal, la otra una especie de plataformas metálicas, jaulas en las que se sitúan los miembros del coro, cuyo rostro es iluminado. Aparte de que pueda parecer, o no, un buen hallazgo encerrar en jaulas al coro, que en el original griego son campesinos que acuden a ver quién ha entrado en un recinto sacro, y transformar lo que en Sófocles es un jardín en un lugar desolado y frío, el fuerte contraste que se produce entre lo que sabemos de la obra griega y esta escenografía tan moderna, tan metálica, provoca que el público fije en ella su atención; es decir, provoca el efecto contrario al deseado. Y lo mismo puede decirse del vestuario de los

⁷⁴ No es casual que sea Teseo, el héroe y rey de Atenas, quien tome las decisiones en esta obra, protegiendo a los débiles frente a quienes llegan con armas, y quien garantice la prosperidad futura de Atenas al acoger a Edipo al final de su vida en recinto sacro. Recordemos que Sófocles, como los restantes dramaturgos griegos, reflexiona en sus obras sobre los problemas de su sociedad, de Atenas, que estuvo sometida a fuertes tensiones durante los decenios de la vida productiva de Sófocles.

actores: contemporáneo por lo general, con algún rasgo atemporal, como el manto de Edipo, pero con mezcla de nuevo, puesto que el corifeo, vestido de traje sastre de tres piezas y corbata, lleva máscara de medio rostro, provocando de nuevo un distanciamiento y un contraste con la restante caracterización.

A lo largo de la obra los actores son utilizados para diversos papeles, como muestra el reparto, pero en especial destaca el uso de la misma actriz, Vicky Peña, para las dos mujeres relevantes en la vida de Edipo, su madre-esposa y su hija. En particular el papel de Antígona queda muy reforzado, puesto que con ella inicia la obra, haciendo las veces de narradora y es ella la que la cierra: queda al final sola en escena, reflexionando sobre la violencia, la mítica y la actual; una mujer que, para Pasqual, en cierto modo representa a todas las mujeres de los héroes, a las que se oponen pero sufren la violencia⁷⁵.

En esencia, pues, este *Edipo XXI* no es, como la obra que antes hemos comentado, una adaptación de una tragedia griega, sino una obra nueva, como indica el título, *Edipo XXI*, un Edipo para el siglo XXI, hecho sobre la estructura argumental de *Edipo en Colono*, con retazos de *Edipo Rey* y de *Antígona* y *Prometeo*, aparte de otros añadidos, que busca una finalidad también nueva, cuya fuerza interpretativa, aunque se mantenga formalmente el coro, recae en los protagonistas, dos actores conocidos y reconocidos, a los que, además de al prestigio del autor-director, se debe gran parte del éxito mediático y de público de la obra.

Medea de Eurípides

10, 11 y 12 de agosto de 2001

Dirección: Michael Cacoyannis

Versión: Ramón Irigoyen⁷⁶

⁷⁵ Esta interpretación tiene sin duda referentes clásicos, pero en otras obras, no las que son utilizadas como material para construir este *Edipo*.

⁷⁶ Reparto: Medea-Nuria Espert, Jasón-Pepe Sancho, Creonte-Miguel Palenzuela, Nodrizana-Ana Frau, Mensajero-Juanjo Artero, Egeo-Rafael Ramos de Castro, Preceptor-Francisco Güijar, Niños-Pepito Palomo y Omar Muñoz, Coro-Carmen Arévalo, Beatriz Ortega, Lola Peno, Gloria Vega, Carmen Tejadera, Leticia Sola, Eugenia San Martín, Montse Muñoz, Amalia Hornero, Marisa Segovia, Imelda Casanova, Cristina Morella y

Medea, hija del rey de la Cólquide, traiciona a su familia y patria porque ha unido su destino al del extranjero Jasón, que llega buscando el vellocino de oro que asegura la prosperidad del país que lo posee. Por ayudar a Jasón Medea llega a dar muerte a su hermano, y más tarde al tío de Jasón, razón por la que de nuevo ambos han de exilarse, esta vez a Corinto. Allí Jasón consigue que el rey, Creonte, le conceda su hija, y con ella el reino. Y ahora sobra Medea, que es desterrada junto con sus hijos. Pero Medea no es una mujer cualquiera: no sólo es hija de un rey, es nieta del Sol, y por ser descendiente de Hécate, maga. Eurípides en *Medea* trata esta última fase del mito, el proceso de toma de venganza de Medea por la traición de Jasón y de Creonte, y al hacerlo pone ante sus conciudadanos Eurípides una Medea más heroica que el héroe, una bárbara que exige a griegos el cumplimiento de juramentos y hace comportarse como un simple padre al que es un rey. Los civilizados griegos son puestos en evidencia por una bárbara, que les recuerda el incumplimiento de sus deberes y les muestra que la palabra ya no sirve; una mujer, extranjera y hechicera, características todas ellas que la hacen “extraña”, y ella es quien da lecciones de ética⁷⁷.

Medea toma la decisión de matar a sus hijos a lo largo de un proceso de autoafirmación y de busca de la mayor venganza posible por el abandono de Jasón. A medida que avanza la obra, Medea se va afirmando y fortaleciendo en tanto que descendiente de un linaje mucho más noble que el de Jasón y el de Creonte. Por ello sus enemigos recibirán el peor castigo que ella pueda imaginar: Creonte morirá tras ver morir lo que más ama, su hija; y a Jasón le reserva algo peor que la muerte: ver desaparecer su descendencia y la posibilidad de tener otra nueva, al dejar en el aire la amenaza de eventuales represalias. Aunque no es el único caso de infanticidio en los mitos griegos, recordemos el mito de las hermanas Filomena y Procne, de

Victoria Paniagua. Ficha técnica: vestuario: Yannis Metxikof, iluminación-Juan Gómez Cornejo, ayte. dirección-Luis Blat.

⁷⁷ Con frecuencia en las obras de Eurípides no es operativa la oposición bárbaros/griegos en el sentido de incivilizados/civilizados, sino que los bárbaros muestran a los griegos las perversiones de su moral, el incumplimiento de la palabra o de las normas de comportamiento, o también, como en este caso, les muestran los riesgos del sistema democrático, en el que la palabra puede utilizarse para engañar.



Figura 3. Medea (Nuria Espert) con sus hijos. Fotografía cedida por el Centro de Documentación de Teatres de la Generalitat Valenciana.

Tereo y el niño Itis, éste ha tenido un éxito impresionante y duradero⁷⁸, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, en el que vimos que incluso se decidió inaugurar el Teatro Romano de Mérida con la traducción de Unamuno de la *Medea* de Séneca. La explicación no está tanto en la historia como en la tensión dramática que Eurípides crea al mostrar la desazón de una heroína que tomará la decisión de asesinar a los hijos tras una tensa lucha interna. Al hacerlo, opera una transformación tal del personaje que ha posibilitado no sólo la multiplicación de interpretaciones según la perspectiva del investigador, sino también la gran variedad de adaptaciones posteriores. La complejidad y fortaleza de este personaje ha sido causa también de que todas las grandes actrices hayan querido enfrentarse a él, Nuria Espert seis veces, y esta última a las órdenes de un director que ya había adaptado tragedias griegas para el cine⁷⁹.

En esta versión Cacoyannis ha querido presentar una Medea más humana, más débil, que sigue sintiendo amor por Jasón, y cuya debilidad es la causa de la monstruosidad de la reacción. Para mostrar la debilidad de la protagonista y provocar la identificación entre ella y el público, a pesar del horror de la venganza que emprende, se sirve Cacoyannis, por una parte, de la alocución directa de Espert al público, por otra, de un elemento que habitualmente suele provocar distanciamiento, del coro: Cacoyannis crea una relación de complicidad entre el coro de mujeres y ella, una complicidad, que, sin embargo, tiene límites, como también la corriente de simpatía

⁷⁸ Éxito posterior, puesto que, cuando Eurípides representó la obra, el 431 a.n.e., quedó en el último lugar. Sobre las causas del fracaso se ha escrito mucho: causas históricas, porque, frente a la versión extendida en Atenas que responsabiliza de la muerte de los niños a los corintios, Eurípides les descarga de responsabilidad en un momento en el que están enfrentados a los atenienses; causas institucionales, porque plantea de un modo muy crudo situaciones que pueden evocar situaciones atenienses, como las provocadas por los repudios; causas intrínsecas a la obra, como la crítica a valores atenienses, como la presentación de los riesgos del pensamiento racional, privado de afectos, y la pervisión del dominio de la retórica, etc. Sea como fuese, Eurípides fracasó en la presentación de la obra, que, sin embargo, por el especial modo en el que está compuesta, por la tensión dramática, por la caracterización del personaje... por todo ello ha tenido un éxito sin parangón. Para la recreaciones de este mito cf. los dos volúmenes *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. López-A. Pociña (edd.), Universidad de Granada 2002.

⁷⁹ J. Leal estudia esta relación de Espert con Medea en "Seis Medeas para una actriz: Núria Espert", *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, J.Vte. Bañuls, Fr. De Martino y C. Morenilla (edd.), Bari 2006, pp. 285-300.

entre ella y el público. La ruptura de esa complicidad se produce en el momento en que son conscientes de que ya no hay vuelta atrás en la venganza, y se muestra plásticamente en escena en los movimientos del coro a la vez que el mensajero cuenta la terrible muerte de la joven novia y de su padre, el rey Creonte: las coreutas, a medida que van escuchando las atrocidades, se van apartando de Medea, van agrandando el semicírculo y de modo aleatorio se van desmayando algunas, que son sostenidas por sus compañeras. Pero además, se sirve también el director de un modo de interpretar el papel por parte de los actores que refuerza la afectividad de las situaciones⁸⁰, y del vestuario, diseño de Yannis Metxikof, que está basado en trajes regionales griegos de diversa época: a la vez que con ellos crea una solemnidad acorde a los personajes, evoca un pasado no definido, lo que facilita la traslación a otras épocas.

El texto sigue muy de cerca el original de Eurípides; cuando se modifica, en nuestra opinión, está justificado: lugares en los que el diálogo o el monólogo es demasiado largo para nuestros gustos actuales, o para evitar referencias no relevantes que podían no ser bien entendidas⁸¹. A pesar de esa fidelidad, Cacoyannis se aparta del original ostensiblemente en la escena final. Mientras que el original griego hace desaparecer a Medea con los cadáveres de sus hijos en un carro alado, aquí el autor no utiliza ningún artilugio volador, que hubiera podido provocar reacciones no deseadas en el público actual, no acostumbrado a la maquinaria del teatro griego⁸². En su lugar proyecta sobre la parca escenografía de la obra una gran diapositiva

⁸⁰ Esto es así a pesar de la singular forma interpretativa de Nuria Espert, que siempre provoca distanciamiento y que simplemente gusta o no gusta; cabe señalar que la actriz se arriesgó mucho en este papel, dado el desfase de edad entre la real y la ficticia, pero sus excelentes condiciones físicas, un acertado vestuario y tocado y su indudable profesionalidad hicieron irrelevante este aspecto.

⁸¹ Por ejemplo, se reduce el diálogo entre nodriza y preceptor, o las quejas por la situación de la mujer, pues el original griego (vv. 214-266) recoge alusiones a costumbres ya en desuso; o en la última intervención del coro antes de que entre Jasón en escena, recién muertos los niños, se elimina la referencia a la también matricida Ino (vv. 1281ss. del original griego) probablemente para no introducir la referencia a un mito desconocido por los espectadores.

⁸² Los griegos utilizaban con frecuencia maquinaria escénica, por ejemplo, una grúa para sacar a escena dioses o una plataforma giratoria que mostraba al público el interior de la casa, con las que creaban escenas muy espectaculares.

en la que aparece Medea sedente, con la serenidad de una matrona romana, los cuerpos de sus hijos caídos sobre sus piernas, en una mezcla de matrona y Pietà (fig. 3). De este modo, además de salvar el escollo de la utilización de artilugios desacostumbrados en la dramaturgia actual, se provoca un distanciamiento entre público y Medea, que de hecho ya no está presentes, en persona en escena, un distanciamiento que muestra su naturaleza primigenia, divina, a la vez que materializa los límites de la complicidad a la que antes aludíamos. Jasón, que en las escenas anteriores, no se ha dirigido al público, ahora habla desde las gradas, mezclado con él, que comprende su dolor y comparte el horror, mientras que ahora Medea está fuera, fuera del teatro, fuera de la vida de las personas normales, y deja oír su voz, pausada y firme, incomprensiblemente serena después de tan terribles crímenes, a la par que se ve su imagen gigante y hierática, como una diosa.

Para Nuria Espert el personaje de Medea encierra en sí las grandes contradicciones que en su discurrir vital ha de afrontar el ser humano; en esta Medea ha insistido en la pasión de una mujer madura hacia un Jasón, también maduro, pero más joven y aún atractivo, sentimiento amoroso que es la causa de la lucha interior que sufre y hace que dos escenas sean especialmente difíciles: el monólogo con los hijos, en el que manifiesta sus dudas y se reafirma en el plan de darles muerte, y el segundo encuentro con Jasón, la escena de fingimiento. Aunque no compartamos esta opinión, pues a la Medea clásica no le mueve el amor, sino el deseo de venganza y la afirmación de la propia dignidad, esta adaptación nos parece muy lograda, de una gran calidad artística a la par que comprometida en la traslación de lenguajes y convenciones dramáticas. Pero, además de las bondades intrínsecas a la adaptación, no puede obviarse que una parte importante del éxito descansó también en el prestigio de Cacoyannis y de Nuria Espert.

Medea, la extranjera del Teatro Atalaya

17 de agosto de 2004

Versión: Carlos Iniesta (sobre textos de Eurípides, Séneca, H. Müller, Luz Pozo, entre otros autores)

Dirección: Ricardo Iniesta⁸³

Como en el caso de la pareja de obras anteriores, esta Medea es distinta en muchos aspectos a la que acabamos de comentar, empezando por la compañía que la representa. La obra es un espectáculo de *Atalaya Teatro*, creado como un centro de investigación y de producción de espectáculos a partir de clásicos antiguos y modernos dentro de la corriente que denominan “teatro poético”, con un texto cargado de simbolismo, cuyo ritmo pretende evocar imágenes, acompañado por un uso abundante de los restantes lenguajes teatrales, acentuando y haciendo explícito, en consecuencia, lo que todo teatro busca; Iniesta señala que quiere llegar al público por los sentidos, además de por el intelecto. En todas sus producciones utiliza elementos escenográficos, de vestuario y sonoros procedentes de culturas exóticas en la idea de que lo importante no es la fidelidad histórica, sino la recepción de la obra como un acto ritual de un pasado remoto, que se reitera⁸⁴. Este tipo de teatro tiene la ventaja de que puede ser representado en otros países, puesto que el espectáculo es el elemento fundamental, lo que ha permitido una gran proyección en el extranjero del grupo (fig. 4).⁸⁵

⁸³ Reparto: Apsirto-Manuel Asensio, Eetes y Creonte-Jerónimo Arenal, Jasón-Joaquín Galán, Medea agua-Aurora Casado, Medea fuego y Creusa-Silvia Garzón, Medea tierra-María Martínez de Tejada, Medea viento-Sario Téllez/Marga Reyes. Ficha artística y técnica: espacio escénico-R. Iniesta, arreglos musicales-Paco Yuste, coros-Esperanza Abad, voces-Susanne Vill, vestuario-Carmen Giles, aytes. de dirección-Marga Reyes y Sario Téllez.

⁸⁴ El Corsario y Atalaya son compañías de teatro con presupuestos conceptuales diametralmente distintos: la primera es una compañía de repertorio que representa textos clásicos antiguos o modernos en adaptaciones fieles al original y con puestas en escena cuidadas, pero en las que lo fundamental sigue siendo la palabra, por lo que el texto se respeta sin servilismo, conscientes de que se trata de obras maestras; Atalaya, en cambio, realiza un teatro espectacular, en el que más que el significado de las palabras importan el sonido, incluyendo el sonido de las palabras, y la vista, cuyo texto está construido sobre varias obras de autores reconocidos, que son fragmentados y vueltos a montar en un proceso en el que no siempre la coherencia del significado es importante; Ragué en *El teatro...*, p. 152 se refiere a Atalaya como una compañía de investigación plástica.

⁸⁵ De hecho esta *Medea* es una coproducción con el Festival de Mérida y el Art Carnuntum Festival de Austria. Coincide además esta corriente dramática con las corrientes de revitalización de formas parateatrales como las nuevas formas de circo, el de acrobacias y coreografías, como los diversos existentes de inspiración oriental; en el caso del teatro fue fundamental la influencia de las innovaciones introducidas por Peter Brook, que son evidentes en Atalaya.



Figura 4. Medea, la Extranjera. Fotografía: Juan Higuera.

En otras ocasiones en las que, como en ésta, se crea un texto nuevo a partir de fragmentos de obras muy dispares, el problema de la coherencia del significado es muy relevante; aquí, en cambio no lo es tanto en la medida en que los elementos sonoros y visuales han adquirido una gran relevancia en detrimento del texto, como reconocen autor y director al servirse incluso de pasajes corales en griego clásico procedentes de tragedias griegas, a sabiendas de que no son entendidos por el público. Por esta razón consideramos nosotros que tampoco es necesario que hablemos del texto, sino más bien del ambiente que se crea. A las características que marcan toda la producción de este grupo, se añade en este caso un factor que confiere a esta versión una peculiaridad: en este caso el papel de Medea es representado por cuatro actrices, una por cada elemento de la naturaleza (tierra, fuego, agua y viento), que son identificados

con las fases vitales de la protagonista: la Medea tierra es la que vive en la Cólquide, la Medea fuego es la mujer enamorada que traiciona a los suyos, la Medea agua es la exilada apátrida, acogida en una tierra que no es la suya, y la última, la Medea viento, es la que se venga de la traición⁸⁶.

Como en otros trabajos de la compañía, en esta obra se combinan varios textos entre los más notables de la dramaturgia europea, en lo que se aleja de la *Medea* anteriormente comentada, que sigue la obra homónima de Eurípides. Además la obra no se centra en la fase de Corinto del mito, la etapa en la que se explica el proceso de venganza de Medea, a la que se dedican las tragedias de Eurípides y Séneca, sino que se ocupa de todo el trayecto geográfico y vital de la protagonista. Como en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas se cuenta la historia de Jasón y Medea desde el comienzo, desde la llegada de Jasón a la Cólquide, y sigue de modo cronológico mostrando los diversos sucesos, la traición de Medea a los suyos y la participación de Medea en posteriores sucesos, lo que en última instancia es causa de la violenta reacción de la protagonista. En este recorrido se sirve Carlos Iniesta de textos de la Antigüedad y modernos, de obras dramáticas y no dramáticas⁸⁷. Optan los hermanos Iniesta por una presentación cronológica del tema desde el comienzo que no es habitual en teatro, en el que se suele recurrir al *flash back* en boca de personajes diversos para explicar las causas de los reproches de Medea⁸⁸; en cambio en cine es más habitual este tratamiento: aparte de los numerosos films *Los argonautas* o *Jasón y Medea*, de modo muy especial sigue un tratamiento similar P.P. Pasolini en su *Medea*, obra que explícitamente indica R. Iniesta que ha sido modelo de la

⁸⁶ Naturalmente no es la primera vez que un personaje es representado por varios actores, ni siquiera la primera vez que lo es Medea: ya lo hizo antes el grupo Metadones de Barcelona, cuyos espectáculos buscan desmitificar los clásicos y que representó un *Medea-mix* con varias actrices; cf. Ragué, *El teatro...*, p. 152.

⁸⁷ Por ejemplo, con gran acierto se sirve de pasajes de un reciente poema de Luz Pozo Garza, *Medea en Corinto*, versión en castellano de Aurora López, publicado en el libro colectivo *Medeas...*, ya citado, vol.2, pp. 1177 ss., también se sirve con profusión de Heiner Müller, del que indica que utiliza pasajes de *Medea material* y de *Ribera despojada* y *Paisaje con Argonautas*, con los que abre y cierra el espectáculo.

⁸⁸ Así, en el caso de la tragedia de Eurípides, ya en las primeras palabras de la nodriza hay referencia al pasado, como también en los argumentos que utiliza Medea en sus discusiones con Creonte y con Jasón, y en los cantos corales.

suya⁸⁹, en cuyo comienzo se presenta a Medea en su país de origen, actuando como una sacerdotisa de un rito agrario cruento, es decir, como la representante de una sociedad salvaje, cruenta, impregnada de rituales atávicos y sangrientos, que contrasta de inmediato con la sociedad en la que debe integrarse, la sociedad de Jasón⁹⁰.

En reiteradas ocasiones, en la prensa diaria y en la página web de la compañía, el director hace referencia a ese ritualismo que hemos comentado en la obra de Pasolini; señala Iniestas, por ejemplo, "Medea es el universo arcaico, mítico, mágico, sacro y ancestral, dotado de valores que enaltecen al hombre, frente a Jasón que representa un mundo más actual, racional, materialista, pragmático y deshumanizante. (...) La terrible historia de Medea nos muestra dos mundos: el ritual, primitivo, mágico y rural de la lejana Cólquide -situada en la Georgia de nuestros días-, frente al urbano, civilizado y pragmático de Corinto." Justifica, asimismo, el subtítulo de la obra, poniéndola en relación con un problema muy actual, el de la emigración: "Medea es ahí el gran espejo en el cual todos podemos reflejarnos como extranjeros. Hemos querido titular *la extranjera* a nuestra Medea como referencia al gran drama que acontece en estos inicios del siglo XXI con aquellos que huyen de sus países buscando *el dorado* occidental, para encontrar el desprecio y la xenofobia". No hace falta decir que en absoluto pretendía algo similar Eurípides, ni Séneca, ni Luz Pozo ni otros autores utilizados como fuente para esta obra; pero ya sabemos que los responsables de la obra no pretenden serles fieles.

El resultado, en conclusión, es una obra muy espectacular: danza con elaborada coreografía, vestuario vistoso, música y cantos en directo, complejo cuadro de luces, etc. (Fig 5)⁹¹. Lastra la obra, sin

⁸⁹ Para las versiones filmicas de Medea, cf. M. Rubino y Ch. Degregori, *Medea contemporanea* (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici), Genova 2000, con un listado de los films sobre Medea en las pp. 226 ss.

⁹⁰ En numerosos aspectos sigue Iniesta a Pasolini en esta obra, aunque los presupuestos ideológicos son muy distintos entre ambos; le sigue, por ejemplo, en el rechazo del que es objeto Medea en la nueva residencia, pero en el caso de Pasolini, más que xenofobia es miedo lo que Medea provoca, para lo que Pasolini hace que viva en una torre; también le sigue Iniesta en el uso de cantos étnicos no griegos, en su caso un uso muy abundante: de Armenia, Albania, Irán, Grecia, Rajasthan, Arabia, Azerbaiyán, Nepal, Tibet, India, Indonesia...

⁹¹ La obra ha sido galardonada con los Premios del público al Mejor espectáculo y del jurado al Mejor espectáculo de la Feria Internacional de Aragón 2004 y al Mejor



Figura 5. Medea, la Extranjera. Fotografía: Juan Higuera.

embargo, el exceso de preeminencia de estos lenguajes en perjuicio del texto, con el agravante de que el uso de cuatro actrices para un personaje y la gran presencia de pasajes de obras diferentes, algunas muy dispares entre sí, son causa de que la obra pierda en unidad y en capacidad de intelección por parte del público⁹².

espectáculo, al Mejor director, al Mejor espacio sonoro y al Mejor vestuario en la Feria del Sur 2005.

⁹² Aunque no sea muy relevante, quisiéramos indicar que se ha debido producir un error cuando en la presentación en prensa de la obra con motivo de su representación en el Teatro Cánovas de Málaga el 10 de junio de 2005, remiten como modelo a la *Medea* de Lars von Trier, lo que no es posible: el film de von Trier es muy fiel a la tragedia de Eurípides y sigue una estética muy sobria, con caracterización atemporal que evoca más que a Grecia, a la Dinamarca natal del director; su Medea va vestida de negro, manga larga, ceñida en la cintura, largo hasta los tobillos y abotonado al cuello, con una cofia negra que cubre todo su cabello, de la que sólo se desprenderá, tras la muerte de sus hijos, cuando suba al barco con Egeo, el rey de Atenas, con el que va a emprender una nueva vida; tampoco Egeo aparece en la *Medea* de Iniesta; pero sobre todo es el ambiente nebuloso y estéticamente sobrio lo que contrasta con la abundancia de colores y sonidos en la *Medea* que aquí hemos analizado.

Antígona

26 y 27 de agosto de 2003

Dirección y espacio escénico: Eusebio Lázaro

Versión: Memé Tabares (sobre *Antígona* de J. Anouilh y de Sófocles)⁹³

Muerto Edipo, se disputan el reino de Tebas sus dos hijos varones, Eteocles y Polinices; este último, expulsado por el hermano, busca la protección del rey de Argos, con cuyo ejército ataca su patria. Aunque vence Tebas, en la lucha mueren ambos hermanos y el gobierno recae en Creonte, hermano de Yocasta, tío de los jóvenes. Creonte, excediéndose en sus funciones, decreta honras fúnebres para Eteocles y que el cadáver de Polinices quede insepulto, con lo que decreta que su alma no pueda descansar. Antígona, incluso con la oposición de su hermana, la conformista Ismene, decide sepultar al hermano y es por ello condenada a muerte por su tío, que no atiende a las razones de su propio hijo, Hemón, prometido de Antígona. Ambos se mantienen invariables en sus planes, Creonte obcecado en el cumplimiento de un decreto excesivo, mientras Antígona lleva adelante sin posible alteración sus planes. Muerta Antígona, Hemón se suicida, y tras él su madre, por lo que Creonte al final de la obra termina solo y comprende entonces su error. Este es el esquema argumental de la *Antígona* de Sófocles, en la que el público piensa cuando asiste a la representación; pero ésta de Tabares-Lázaro no es la *Antígona* clásica.

Antígona, la hija de Edipo, la hermana que cuida de sus muertos, exponiéndose conscientemente a la muerte, ha sido llevada infinidad de veces a la escena, en todas las épocas y en todos los países. En esta ocasión se presenta una obra creada sobre la *Antígona* de Anouilh, realizada en un contexto muy concreto, en la Francia de 1942, representada en 1944, pero se han introducido modificaciones sustanciales, que proceden de la *Antígona* sofoclea; una obra conce-

⁹³ Reparto: Antígona-María Fernanda d'Ocón, Antígona II (bailarina)-Tania Garrido, Ismene-Rosana Pastor, Creonte-Pepe Sancho, Hemón-Miguel Meca, Narrador-Jesús Salgado, Nodriza-Ana Wagener, Guardia Jonás-José Luis Torrijo, Tiresias-Rafael Salama, Polinece-Jorge Picó. Ficha artística y técnica: música en directo-Inma Crespo y Kassoum Sanago, vestuario-Pepe Rubio, ayte. dirección-Marisa Lull.



Figura 6. Ismene (Rosana Pastor) y Antígona (M^a Fernanda D'Ocón).
Fotografía: Juan Higuera.

bida para ser representada en el Festival de Mérida y los restantes del circuito veraniego. Dos aporías, imposibles de resolver, se plantearon desde el inicio del proyecto: en primer lugar, cómo construir una obra nueva con una cierta coherencia a partir de dos tan dispares en tono, caracterización de personajes y finalidad como las *Antígona* de Sófocles y de Anouilh; en segundo lugar, cómo llenar un espacio de la magnitud de un teatro romano con una obra de tono intimista como la de Anouilh⁹⁴.

⁹⁴ Como señalaba la prensa la víspera del estreno en Mérida, la obra es una propuesta de Andrés Amorós, Director del INAEM, y explícitamente se dice que esta versión utiliza "la obra intimista y esperanzadora de Jean Anouilh y la fuerza y grandilocuencia

La recreación que hace Anouilh de *Antígona* es, entre las recreaciones de la obra sofoclea, una de las más famosas y logradas, y de las que, utilizando un material trágico clásico, mejor se han adecuado al nuevo contexto, sin servilismos y volcando en la nueva obra el pensamiento del autor, aunque también en este caso el material mítico oscurece sus intenciones, por lo que la finalidad perseguida por Anouilh ha sido motivo de una amplia discusión⁹⁵. Por ello, aunque en lo fundamental sigue el esquema argumental de Sófocles, Anouilh introduce cambios sustanciales: no utiliza coro, que no tiene cabida en la dramaturgia moderna; introduce personajes nuevos, como la nodriza de las hermanas, un personaje que evoca la infancia y refuerza el contraste entre la juventud de las muchachas y la responsabilidad que Antígona asume y la gravedad de las consecuencias de unos actos que, al final, no sabe muy bien por qué los hace; en cambio, no utiliza un personaje importante para Sófocles, el adivino Tiresias, con lo que Anouilh priva de trascendencia divina a la obra, deja en manos de los hombres su destino; y, por último, crea diálogos que no se producen en el original, como el diálogo entre Antígona y Hemón. Acorde con estos cambios en la constelación de personajes, también cambia Anouilh su caracterización: la pareja Antígona-Ismene (fig. 6) no queda caracterizada de un modo claro como personaje positivo-negativo, sino que a lo largo de los diálogos Antígona va mostrándose excesivamente rígida, obcecada en una decisión de la que al final no sabe muy bien la razón, mientras que Ismene representa la muchacha-modelo, la futura mujer a la que incluso Antígona envidia en algún momento⁹⁶; Hemón no

de la tragedia de Sófocles"; quizá Amorós no era consciente de la imposibilidad de ensamblar una obra "intimista" con una tragedia griega.

⁹⁵ Para la ingente bibliografía dedicada a estudiar el pensamiento de Anouilh en esta obra y su vinculación con el existencialismo de J.P. Sartre, véase la monografía de J.Vte. Bañuls y P. Crespo, que se ocupa de las diferentes recreaciones de *Antígona* (Levante Editori, Bari), donde se presentan las dos vías de interpretación de la obra, totalmente opuestas, la que la interpreta como una obra que llama a la concordia, y por ello colaboracionista, y la que la interpreta como una llamada a la resistencia contra el invasor por parte de una juventud pura que no quiere ser corrompida.

⁹⁶ En el original de Anouilh, mantenido en la versión de M. Tabares, hay una escena que lo evidencia, cuando Antígona cuenta que se ha maquillado, perfumado y vestido como Ismene para acudir a su cita con Hemón con el doble deseo de, por una parte, parecer más seductora al joven y, por otra, convencerse a sí misma de su feminidad y del amor a Hemón.

tiene la fuerza del clásico, sino que se rinde con facilidad ante Antígona y ante Creonte; pero sobre todo Anouilh potencia aspectos del Creonte clásico en una línea muy interesante, convirtiéndolo en un gobernante sensible, que procura salvar a la joven, consciente de la gravedad de las consecuencias para ella y para su propia familia, y que, cuando no lo consigue y todos los suyos han muerto por culpa del empecinamiento de Antígona, sigue en su puesto, al frente del gobierno, sabiendo que los obstáculos y problemas personales no pueden impedir una labor de gobierno correcta⁹⁷.

Todos estos cambios que Anouilh introduce en la obra de Sófocles dan lugar a que sea muy difícil, si no imposible, una relativa coherencia en una obra que se proponga combinar las dos versiones, como quieren Tabares-Lázaro; procuraremos ahora dar una breve reseña de las diferencias que esta versión y su puesta en escena introducen con respecto a ambos modelos, así como de los problemas de la escenificación y de la interpretación que de ella pudo hacer el público. La causa de alguno de estos cambios y también origen a su vez de nuevas dificultades fue la opción que se toma por hacer de María Fernanda D'Ocón la protagonista de la obra, lo que obliga a transformar el comienzo: Anouilh inicia la obra con un prologuista o narrador que va presentando a todos los personajes⁹⁸, mientras que en esta versión ese narrador es utilizado para justificar que Antígona sea la anciana que duerme plácidamente en una mecedora. Esta opción provoca fallos de coherencia con la historia posterior: no se entiende porqué Antígona ha envejecido si murió joven; pero, puesto que ha envejecido, también hubieran debido envejecer los demás, los

⁹⁷ Todas estas características convierten a la de Anouilh en una de las recreaciones clásicas más veces representadas, como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior al hablar del teatro universitario; y sigue siéndolo en este momento en todo tipo de teatros, amateurs o comerciales, como prueba la reciente y muy bien valorada puesta en escena por Dora Milea (reseña de Sonia Gonorazky en elmurocultural.com) para la sala La Carbonera de Buenos Aires.

⁹⁸ Es éste un procedimiento de tipo metateatral muy del gusto de la época, utilizado para *reteatralizar* y provocar un juego intertextual entre lo que se conoce de los personajes antes de empezar la obra y lo que se va a ver. Anouilh se refiere constantemente a lo que Antígona sabe que hizo su homónima en la obra original de Sófocles y lo que, por ello, la propia Antígona cree que debe hacer, aunque las razones del personaje de Sófocles ya no sean válidas.

que murieron y los que no. Además, al colocar esta Antígona anciana en situaciones de contraste con personajes que en la ficción tienen edad similar a la suya o son mayores, pero en realidad son más jóvenes, se dificulta la creación de la ilusión dramática imprescindible para participar en el juego teatral; incluso en ocasiones el contraste entre la edad de la ficción y la real provoca en el público reacciones no deseadas⁹⁹.

Para poder representar la obra en un espacio como los teatros romanos, Lázaro se ve obligado a introducir modificaciones en lo que sería la normal puesta en escena de una obra de este tipo. En primer lugar opta por utilizar una estética pseudoclásica, al modo como se vienen adaptando las obras clásicas: algunos personajes, como Antígona, Ismene o Tiresias visten ropas que evocan la época clásica, mientras que otros las llevan totalmente modernas, como el narrador, o ficticias, como Creonte y sus hombres¹⁰⁰, mezcla de estilos que ya hemos comentado con respecto a las puestas en escena de Pasqual, que, en nuestra opinión, hacen que se repare en exceso en ellas. Pero además, el hecho de que la protagonista y su hermana vayan vestidas de un modo que evoca la tragedia clásica, pudo hacer pensar al público que iban a ver una recreación basada en la obra de Sófocles, lo que debió aumentar la confusión que también provoca el hecho de que se utilice para una obra de este tipo música de percusión. Este último elemento, con todo, la música en directo, así como la danza, con la que se quiere de algún modo evocar los coros de la tragedia griega, a la par que llena el escenario, confiere mucha espectacularidad a la puesta en escena: Tania Garrido y Jorge

⁹⁹ Por ejemplo en la escena en la que la nodriza riñe a la "joven" por su falta de decoro y haberse ausentado de la habitación durante la noche; cabe señalar que entre el patetismo y el ridículo hay una fina línea que es muy fácil traspasar inadvertidamente.

¹⁰⁰ Puede explicarse bien que el narrador vista ropas contemporáneas, un traje sastre, puesto que podemos suponer que es un personaje actual que se introduce en una trama antigua; menor coherencia tiene el uso del restante vestuario. Cuando sale a escena Creonte viste una especie de poncho, que no debe ser casual: ya hemos indicado que la *Antígona* de Anouilh ha sido reiteradamente representada, aquí y en Iberoamérica, donde ha contado con el apoyo explícito de "las abuelas de la plaza de mayo", por lo que el poncho reenvía a ese ambiente. Bajo el poncho Creonte, como sus hombres, viste pantalón amplio, atemporal, y una especie de blusón-túnica, casi transparente con mangas acuchilladas, como su hijo, Hemón, pero el hijo en tonos calabaza mientras que él y sus hombres van de negro y gris-azulado.

Picó danzan como Antígona y Polinices, representando lo que ha sido narrado o evocado¹⁰¹.

Para lograr que la obra tenga el componente político que se anunció en la presentación de la misma¹⁰², para que sea una crítica al poder corrupto, Lázaro tiene que forzar la interpretación de algunos personajes: descarga de razón a Ismene, a la que transforma de muchacha dulce en mujer excesivamente nerviosa y rígida; pero sobre todo convierte a Creonte en un personajes negativo, le confiere una crueldad y despotismo que no tenía en el original; al volver a introducir a Tiresias, del que se desprendió Anouilh, y hacer que convenza a Creonte de que debe cambiar la decisión tomada, crea una rectificación donde no la había y le da trascendencia divina a esa rectificación. Y esto es fundamental: si bien la primera parte de la obra sigue con relativa fidelidad la *Antígona* de Anouilh, el final es sofocleo; mientras en Anouilh Creonte termina volviendo al trabajo, apabullado por el dolor, pero consciente de haber actuado bien, en Sófocles Creonte termina solo y abrumado por la conciencia del error cometido. Del mismo modo también la protagonista sigue al comienzo de la obra la caracterización de Anouilh, pero la abandona al final: en la escena en que los guardias la llevan al encierro, Anouilh crea un diálogo banal en el que ellos le comentan sus problemas cotidianos, impidiendo que Antígona pueda pronunciar el famoso monólogo de Sófocles, en el que se lamentaba, pero también se reafirmaba en sus razones para hacer lo que había hecho; en la obra francesa, en cambio, se caracterizaba muy claramente en esa escena a Antígona como una excelente representante del existencialismo. Pero eso desaparece en esta versión, sustituido por una escena en la que se adapta el final de Sófocles.

A pesar de que no consideramos acertada la combinación de dos obras de finalidad tan contrapuesta como las *Antígona* de Sófocles y la de Anouilh, ni la mezcla de edades tan dispares, que provocan confusión en el público, como también otros elementos escénicos

¹⁰¹ A pesar de que en absoluto cuadra a la obra de Anouilh este tipo de elementos, puede entenderse su uso en tanto que ésta es una versión nueva que se quiere espectacular a la par que más ligera que los dos modelos; pero, de todos modos, lo que sí parece totalmente fuera de lugar es que Tania Garrido se tenga que suicidar desnuda.

¹⁰² Véase la prensa del día 14 de agosto de 2003.

que hemos comentado, la profesionalidad de M^a Fernanda D'Ocón y Rosana Pastor y su reconocido prestigio entre el público, en especial el suyo, el valenciano, le aseguró éxito en Valencia y en el resto de su gira estival.

***La Reina asesina*, de Chema Cardeña**

26 de agosto de 2004

Texto y Dirección: Chema Cardeña¹⁰³

La última obra que vamos a comentar, es un trabajo de la compañía Arden, un ejemplo de su modo de proceder con respecto a las obras maestras de la dramaturgia europea. Está basada en la saga de los Atridas, reiteradamente tratada en las tragedias griegas, una cadena de asesinatos y venganzas sucesivas, en cuya segunda parte Agamenón permite que su hija Ifigenia sea sacrificada para conseguir vientos favorables que lleven la tropa, y él al mando, a Troya; sacrificio que provoca la venganza de su esposa, Clitemnestra, que, aliada con Egisto, primo y rival en el reino de Agamenón, asesina al esposo a su regreso; el hijo varón, Orestes, cuando está en edad, ayudado por la hermana, Electra, asesina a la madre y al nuevo esposo y rey. Con la información que aportan los poemas de Homero y las tragedias, Cardeña recrea en *La Reina asesina* una historia totalmente nueva desde el regreso de los héroes que lucharon en Troya y convierte en protagonista a una mujer que se sobrepone a su debilidad¹⁰⁴.

Tradicionalmente Clitemnestra ha sido enjuiciada de un modo negativo, porque su manera de proceder rompe con las convenciones: mujer a la vez reina, madre y esposa, ultrajada por su propio esposo,

¹⁰³ Reparto: Clitemnestra-Amparo Vayá, Helena-Pepa Juan, Agamenón-Chema Cardeña y Menelao-Juan Carlos Garés. Ficha técnica y artística: escenografía-Ricardo Maldonado, vestuario-Pascual Peris, iluminación-Jesús Sales, banda sonora y canción-Ch. Cardeña, Ximo Rojo y Gilles Martín, ayte. dirección-Amparo Vayá

¹⁰⁴ Chema Cardeña es un joven dramaturgo valenciano, que, como es habitual en esta nueva generación, es también director, actor y gestor de sus producciones; en 1995 funda con Juan Carlos Garés *Arden Producciones*, una compañía de repertorio con una doble vía de trabajo: Teatre de Hui, espectáculos de formato sencillo con una apuesta clara por el trabajo con profesionales jóvenes y una segunda vía, el Teatro Clásico, que busca el acercamiento a las grandes dramaturgias europeas (cf. www.arden.es); sobre Cardeña cf. Ragué, *El teatro ...*, p. 226 y de la misma autora *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid 2000, en varias páginas.



Figura 7. Helena (Pepa Juan) y Clitemnestra (Amparo Vagá). Fotografía: Arden.

de la que cabría esperar según la moral tradicional el sometimiento al marido, pero que se venga y ejerce el poder, ayudada por un amante. En Esquilo Clitemnestra es una mujer fuerte, con autoridad, que ha sabido gobernar palacio y reino durante diez años, en ausencia del marido al que odia por el asesinato de su hija Ifigenia. Pero aún lo odiará más cuando vuelva: primero, porque vuelve, mientras que su hija Ifigenia no puede volver; segundo porque vuelve para “colocarla en su lugar”; tercero, porque vuelve acompañado de una cautiva, la joven y bella Casandra. Por ello toma decisiones y las ejecuta. En esta serie de elementos se basará una parte de la dramaturgia moderna para construir un personaje más positivo¹⁰⁵. Pero la Clitemnestra de Cardeña no es así: es una mujer dulce, amable e inteligente; ella no odia al marido por la muerte de una hija, que no existe; aquí lo que vemos es un marido brutal y una esposa que busca compensar la falta de afecto en un amante, que tampoco se la merece, y que en su rebelión será la causa indirecta de la muerte de quienes la apreciaban. Por ello es también la víctima que queda sola en palacio (fig. 7)¹⁰⁶.

El interés de Cardeña por personajes relevantes del pasado, lejano o reciente, se manifiesta desde el comienzo de su actividad dramática; Cardeña elabora con gran libertad los argumentos a partir de algunos datos históricos o legendarios. En lo formal aparenta sencillez: el argumento avanza de modo natural, creíble, con una firme trabazón en la que se integran las escenas, todas al servicio de la caracterización de personajes o situaciones, y combina escenas rápidas, de presentación de personajes y situaciones, con otras más lentas, de exposición de relaciones afectivas; el escenario, en apa-

¹⁰⁵ Esto se produce de modo especial en la dramaturgia feminista, escrita por mujeres o no, en la que se reivindica la búsqueda de dignidad propia por parte de las mujeres; pero también en obras de autores que quieren mostrar diferentes tipos de violencia y de reacción frente a ella; para la presencia de rasgos de caracterización positiva ya en la época clásica, cf. J.Vte. Bañuls, “Clitemnestra y la acción trágica”, *El perfil de les ombres*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2002, pp. 19-57 y para recreaciones posteriores nuestro “La aristeia de una mujer: Clitemnestra domina la escena”, *Mitos femeninos de la cultura Clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y en la literatura*. Universidad de Oviedo 2003, pp. 123-149.

¹⁰⁶ La obra está editada dentro de *Trilogía Helénica*, de Chema Cardeña, Universitat de València 2004.

riencia simple, esconde múltiples recursos que posibilitan el desarrollo de la compleja trama, ayudado por el juego de luces y sonidos y por un vestuario acorde a la época, sin excesivos servilismos históricos. En lo conceptual los grandes personajes se van desvelando personas corrientes mediante la presentación de su vida privada, en la que se entremezclan deseos y pasiones con la ambición; muestra las relaciones de poder, incluyendo las relaciones con el Poder; dominan la escena las rencillas por nimiedades, envidias y resquemores junto a sentimientos de camaradería, amistad o amor. En esas relaciones de poder en la vida privada dedica Cardeña una atención especial al tratamiento de los personajes femeninos, como veremos en esta obra.

La Reina asesina muestra el pernicioso juego de dominación, el abuso de poder sobre los afectos y el problema de género; la protagonista es sometida y anulada como persona, hasta que saca fuerzas de su debilidad y logra escapar de la brutalidad del marido y del chantaje afectivo de la hermana. La acción se reduce a las dos parejas de hermanos, Agamenón-Menelao y Clitemnestra-Helena y empieza con el regreso de los guerreros, victoriosos, a sus palacios. Aunque la época no es precisada, la sitúa en un pasado difuso tanto las referencias textuales como el vestuario, con lujo de detalles¹⁰⁷ que contrasta con el minimalismo del escenario: sólo una plataforma de madera con varios compartimentos o trampillas cerradas, de donde se sacan los objetos necesarios para la representación; una de ellas, en el suelo, da paso a un corredor secreto, y a través de ella Clitemnestra se comunica con Egisto, que no sale a escena. Un escenario muy funcional, de aparente simplicidad, pero sólo aparente, en el que los diferentes ambientes se logran mediante el cambio de luces.

La protagonista de esta obra es una Clitemnestra débil, sumisa hasta la humillación, que odia al esposo, un Agamenón brutal y

¹⁰⁷ El vestuario adquiere en varios momentos valor simbólico: se tiene mucho cuidado en mostrar la diferencia entre el que usan Helena y Clitemnestra como refuerzo de la caracterización del personaje; así, Clitemnestra usa ropas más recatadas y de telas más gruesas y, de modo especial, se insiste en el hecho de que el marido la obliga a llevar un grueso manto cubriéndole la cabeza, rostro incluido; del uso de esa ropa, el descuido de su aspecto físico y la consiguiente sumisión al esposo le habla Helena, que es vestida con vaporosos y escotados ropajes de costosas telas.

machista. Aquí no hay sacrificio de Ifigenia, hay brutalidad del esposo y amor de la esposa por un Egisto que tampoco se la merece, aunque ella lo idealice. Esta caracterización del personaje hace que Clitemnestra no sea capaz de planear la muerte de Agamenón, que se limite a desearla. En rápidas escenas se va caracterizando la relación que las parejas de esposos guardan entre sí, del amor desmedido de Menelao por la fría Helena (fig. 8) y del desprecio de Agamenón hacia su mujer, a pesar de que en su ausencia ha llevado la economía del reino de modo eficiente y novedoso¹⁰⁸, y sabemos del dominio que ejerce sobre ella. Tan sometida está y tan débil se cree que esta Clitemnestra no se rebela ante las imposiciones del marido, sólo la mueve a resistir el amor por Egisto, y no es consciente de la atracción que Agamenón siente por Helena, no sólo por su belleza.

Las siguientes escenas muestran los sentimientos recíprocos de las dos parejas de hermanos, el contraste de carácter y actitudes entre ellos y la similitud cruzada de Menelao-Clitemnestra y Agamenón-Helena¹⁰⁹. Para lograr esa caracterización de personas ligadas desde la infancia, el autor recurre a escenas en las que introduce cantos y juegos juveniles, que evocan el pasado común y muestra el contraste entre los afectos infantiles y los sentimientos actuales¹¹⁰.

¹⁰⁸ Se introduce aquí un tema que quizá tenga su referente clásico, el del carácter emprendedor de esta mujer, que ha introducido nuevos modos productivos frente a los tradicionales, con los que se han obtenido considerables beneficios, pero que ha de dejar el sitio al esposo cuando éste regresa y soportar las críticas por sus decisiones. En cierto modo este rasgo de Clitemnestra, el asumir el gobierno económico del reino en lugar de dejarlo en manos de un tutor o senado, puede ser una herencia de la Clitemnestra de Esquilo, aquí utilizado por el autor para mostrar la inteligencia de esta mujer.

¹⁰⁹ En dos escenas paralelas se muestra que las uniones están cruzadas: en una Agamenón propone con total desvergüenza a Helena que se deshagan de los otros dos y se unan, ellos y sus reinos, hablando con franqueza de aquello que a ambos interesa, el poder; en la otra comentan Menelao y Clitemnestra sus respectivos sufrimientos por amor y muestran el mutuo aprecio que se tienen, basado en la bondad del carácter de ambos. Incluso visualmente se contraponen las dos escenas: Agamenón y Helena hablan de pie, moviéndose por el escenario; Menelao y Clitemnestra están sentados en un rincón.

¹¹⁰ En varios momentos se representan juegos infantiles, como la canción que cantan las hermanas, o el juego que reproduce una danza guerrera, según Agamenón aprendida del padre, entre los hermanos, un juego que se va convirtiendo en una verdadera pelea entre ambos, de la que sale vencedor, como era de esperar, el brutal Agamenón. También se cuentan en una escena las típicas bromas de soldado, para evocar una pretendida camaradería entre ellos, y Helena da consejos a Clitemnestra sobre la *toilette*. Todo ello son detalles íntimos que están al servicio, por una parte, de la caracterización de los personajes y del ambiente, por otra, de provocar identificación del público con ellos.



Figura 8. Menelao (Juan Carlos Garés) y Helena (Pepa Juan).
Fotografía: Juan Higuera.

La ambición desmedida de Agamenón es descrita por el hermano; Helena se muestra como una mujer superficial, interesada por el lujo, más incluso que por Paris, dominadora, ha fingido afecto y protección hacia Clitemnestra, miente sobre el trato que recibe del marido, en un intento de justificar su comportamiento. Esta Helena llega incluso a servirse del amante de su hermana, tras lo que ésta, Clitemnestra, toma unas decisiones que lleva al desencadenante de la desgracia: encuentra en su debilidad la fortaleza para rebelarse contra los que siempre la han despreciado y dominado, su hermana y su esposo. Por ello, aunque sea la asesina, es también la víctima que queda sola en palacio. La obra crea un clímax emocional en el que se van poniendo al descubierto las pasiones humanas, los conflictos entre las personas más cercanas, las relaciones de poder incluso en los ámbitos más íntimos, de modo que se transforma una obra sobre personajes relevantes, los reyes o héroes de la tragedia griega, en un drama íntimo, coral en tanto que todos los personajes son igualmente importantes, entre los que destaca la nueva Clitemnestra, que se aleja mucho de

la Clitemnestra de la tradición. Se trata, por lo tanto, del ejemplo, entre los que aquí comentamos, que más se aleja de los modelos clásicos, aunque remita a ellos en diferentes aspectos, alejamiento que ni es censurable ni provoca confusión, puesto que desde el comienzo el público sabe que no va a asistir a una adaptación, sino a una obra nueva que sólo utiliza el ambiente de la Antigüedad. Todo ello, sumado al buen hacer de todos los componentes de la compañía Arden, logró el éxito de público y crítica.

NOTA BIBLIOGRAFICA¹¹¹

La bibliografía sobre la tradición clásica grecolatina española y sobre la pervivencia de los mitos griegos en concreto ha crecido considerablemente en los últimos años y ha ampliado el campo de estudio y la perspectiva, desde los trabajos en cierto modo pioneros de Menéndez Pelayo. Fue importante la aportación de M^a Rosa Lida de Malkiel, en general todos sus trabajos, muy eruditos, que demostraban hasta qué punto algunos de nuestros doctos colegas extranjeros estaban equivocados al obviar las literaturas hispánicas en sus estudios sobre la tradición clásica, en particular:

- "Perduración de la literatura antigua en Occidente", a propósito de E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, en *Romance Philology* V, 1951/52, pp. 99-131;

- "La tradición clásica en España" (1951), a propósito de G. Highet, *The Classical Tradition*, que debe consultarse en la segunda versión publicada en *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 339-397.

De la pujanza de los estudios de pervivencia dan muestra el listado selectivo que realizamos en "Del eterno retorno. Años 1981-1991", *Kleos* 1, 1994, pp. 219-229, así como el de V. Cristóbal, "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuad.Filol.Clás. Estudios Latinos* 18, 2000, pp. 29-76, y más recientemente el de J. M^a Camacho Rojo, *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica*, Universidad de Granada 2004.

En la misma línea que los trabajos de Lida de Malkiel, en la investigación por parte de estudiosos de filología hispánica, que han

¹¹¹ Ya hemos ido indicando en las notas a pie de página la bibliografía concreta más relevante, que no vamos a repetir, puesto que aquí sólo citaremos trabajos de carácter general o ejemplos de líneas de investigación que se están siguiendo.

reparado en la pujanza de la tradición clásica en España, se han publicado interesantes trabajos como los de J.LL. Sirera, por ejemplo "Alceste, Electra y Casandra: de personajes trágicos a heroínas burguesas", *El perfil de les ombres*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2002, pp. 477-498. También centrados en el teatro, pero en el campo concreto del teatro moderno, destacamos los de M^a Josep Ragué desde la perspectiva de investigadora sobre dramaturgia y dramaturga:

- *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona 1990;

- *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid 1992;

- "La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de las posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro del siglo XX en España", *Kleos* 1, 1994, pp. 63-69;

- "Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mítica", *El fil d'Ariadna*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari, 2001, pp. 367-378.

Cada vez se vincula más el estudio de la pervivencia del Mundo Clásico en la literatura y en otras artes, como hacen J. Sariol, S. Cucurella, C. Moncau, *La mitologia clàssica. Literatura, art, música*, Barcelona 1994, que reúne referencias literarias y de las artes plásticas y musicales sin limitarse a España. Centrados en las artes plásticas, son relevantes trabajos como:

- M.R. Cardoso, "La persistencia de un signo: la imagen clásica en el arte contemporáneo", *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, M^a.C. Álvarez-R.M^a Iglesias (Edd.), Universidad de Murcia 1999, pp. 415-422;

- M. Cereceda, F. Castro, *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, Generalitat Valenciana 1999;

- R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1995;

- A.R. Navarrete, "La mitología a través de la pintura", *EClás* 109, 1996, pp. 93-130 y en 114, 1998, pp. 77-118.

Son ya numerosos los trabajos sobre el cine, entre los que cabe citar desde la perspectiva de historiadora del arte los de Pilar Pedraza, por ejemplo:

- "Alceste y Protesilao: muñecos infernales", *El fil d'Ariadna*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari, 2001, pp. 339-359;

- "Mujeres míticas en el nuevo cine italiano", *El perfil de les ombres*, Fr. De Martino-C. Morenilla (edd.), Bari 2002, pp. 389-401.

Desde la perspectiva de la filología clásica sirvan de ejemplo:

- A. Duplá, A. Iriarte (eds.), *El cine y el Mundo Antiguo*, Universidad del País Vasco 1990;

- F. García Romero, "Adaptaciones cinematográficas de la tragedia griega: puesta en escena antigua y moderna", *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, E. García Novo, I. Rodríguez Alfageme (ed.) Madrid 1998, pp. 193-203;

- R. M^a Mariño, "Teseo, Fedra e Hipólito en el cine", *EClás* 111, 1997, pp. 111-125.

Desde la perspectiva de la filología clásica se están realizando interesantes trabajos sobre la tradición clásica en los que se presenta una panorámica general de un período y un lugar, como es el caso del artículo de J.A. Fernández Delgado, "La tradición griega en el teatro gallego", *EClás* 109, 1996, pp. 59-89; o bien se centran en un tema, saga o personaje concreto a lo largo de diversas épocas, como es el caso del voluminoso y documentado trabajo coordinado por A.López y A. Pociña sobre Medea, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vol. Granada 2002, en el que el teatro español ocupa un lugar privilegiado; o estudian un autor moderno desde la perspectiva de la herencia de la tradición clásica, como es el caso de sendos trabajos de L. Romero y A. Ruiz, ambos en el mismo volumen, *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al Prof. José García López*, E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (edd.), Murcia 2006, respectiva-

mente "La tradición clásica griega en el teatro de Jacinto Grau. *En el infierno se están mudando*", pp. 905-913, y "El teatro como *furor jubiloso*: un aspecto moderno de la tradición clásica", pp. 935-943, que estudia este aspecto del teatro de Francisco Nieva; o el trabajo, en este momento en prensa de F. García Romero "Alfonso Sastre y la tragedia griega", *El teatro grecolatino y su recepción III*, Bari. Desde la doble perspectiva de filóloga clásica y dramaturga, se ocupa del tema Diana de Paco en varios trabajos, así como en su tesis doctoral, reelaborada y publicada como *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Universidad de Murcia 2003. Sobre teatro contemporáneo y desde la perspectiva exclusiva de estudiosa de la filología clásica, sirva nuestro *La vigencia de los mitos griegos*, Teatros de la Generalitat Valenciana 2002. En este momento están en prensa volúmenes sobre *Helenas*, coordinados por investigadores de las Universidades de Coimbra, Granada y Valencia, sobre *Antígonas* realizado por J.V. Bañuls y P. Crespo y sobre *Electra en España* por C. Morenilla.

El Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València se ocupa del tema desde una perspectiva multidisciplinar desde 1996 y en el marco de sus actividades organiza congresos internacionales, el primero en 1997, en los que reúne investigadores y profesionales del teatro con el fin de estudiar el teatro clásico y su pervivencia en la cultura occidental; el resultado de sus trabajos se ha publicado, además de en artículos en revistas especializadas y monografías específicas, en diez volúmenes en la colección *Le Rane* de Levante Editori (Bari). Como parte de su investigación el GRATUV ha puesto en escena obras en las que ha plasmado el resultado de sus investigaciones, dirigidas por Juli Leal, de las que existe versión fílmica, grabadas por el Taller de Audiovisuales de la Universitat de València.

De lo expuesto se desprende que han aumentado considerablemente en los últimos decenios los estudios sobre la pervivencia del Mundo Clásico, en general y en particular sobre su relevancia en la tradición clásica española. Índice de ello es el hecho de que hayan

surgido revistas científicas dedicadas exclusivamente a este tema, siguiendo el sendero de la pionera *Antike und Abendland*, como es el caso de *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell'Antico*, o en España *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, o bien que hayan ampliado el campo de los trabajos que aceptan otras, como es el caso de *Philologus. Zeitschrift für Klassische Philologie*, fundada en 1846, que recientemente ha cambiado su subtítulo por *Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*. Junto a estas publicaciones, se han multiplicado los encuentros, congresos, conferencias, etc. sobre el tema, incluyendo el tratamiento en el cine, por ejemplo el curso que se realizará en la UIMP durante el mes de julio de este año, *El mundo antiguo y medieval en el cine*, dirigido por Luis Alberto de Cuenca y Alejandro Noguera, impulsado por IVECO. La ampliación del interés ha afectado incluso a los estudios reglados, como fue el caso de la puesta en marcha del *Master en Tradición Clásica* que durante años impartió la Universitat de València, que, por cierto, era el único Master de Filología Clásica de todo el Estado.

Todo ello nos demuestra que nuestra sociedad ha ido paulatinamente siendo consciente de la importancia de estudiar la relación entre el Mundo Clásico y nosotros, entre las que se considera las bases de nuestra cultura y la cultura que ahora tenemos, para ayudarnos a entender el complejo proceso de creación de una tradición que ha dado lugar a que seamos como somos.

